



Universidad Nacional Autónoma de México

Dirección General de Cursos Temporales
Escuela para Extranjeros

EL LABERINTO METAFISICO DE ERNESTO SABATO

Un análisis temático de sus novelas



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LENGUA ESPAÑOLA
Y LITERATURA HISPANOAMERICANA

SUSAN BETH KAPILIAN

CIUDAD UNIVERSITARIA
México, D. F.

1976



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

XN76

K3

To my parents: Thank you so much for making this and so many other things possible.

. . .

A Ernesto Sábato: espero que mi intento de comprender su obra y de comprenderlo a Usted, sea digno.

. . .

A mi maestro Felipe Garrido:

"Y Bruno pensó para sí: 'Bueno, al fin, ¿no estamos todos en una especie de guerra? ¿Y no pertenezco a un pequeño pelotón? ¿Y no es Martín, en cierto modo, alguien cuyo sueño yo velo y cuyas angustias intento suavizar y cuyas esperanzas cuido como una llamita en medio de una furiosa tormenta?' "

Martín -seguramente- no se dio cuenta nunca, pero yo sí, maestro, y por eso le dedico esta tesis, por la ayuda y amistad que me brindó, por su apoyo, sin el cual la tesis hubiera sido otra, o quizá no se hubiera escrito.

. . .

A la señora Ybarra, quien demostró una paciencia y un profesionalismo extraordinarios al convertir las hojas manuscritas de este trabajo en un documento presentable.

. . .

Al personal de la Biblioteca de El Colegio de México, por haberme prestado todas las facilidades que hicieron posible el trabajo de investigación.

. . .

A mis amigos, por su apoyo en momentos difíciles.

N-557



**BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS**

INDICE GENERAL

LABERINTO	1
HILO.....	12
SOLEDAD.....	18
...inherente,18; ...y ciencia,19; ...metafísica,19; las novelas,20.	
COMUNICACION.....	28
comprensión,28; apoyo moral,29; fugacidad,29; identi- ficación,30; telepatía,31; existencialismo,34; hombre/mujer,35; las novelas,37.	
AMOR.....	47
...concreto,47; principios del...,48; intento de definir,48; ...físico,51; ...fracasado,53; ...y comunicación,54; ...ideali- zado, 55; negación del..., 56; razón y ceguera,67; ...filial, 70; ...eterno/perecedero,72.	
TEORIA DE LA NOVELA.....	75
forma de comunicación,75; el arte y los sueños,79; el Mal y la locura,83; sentido de la vida,85; metafísica de la esperanza,89.	
APENDICE: "El escritor y sus fantasmas, o Sábato y sus personajes".....	93
¿conocer al autor? 93; conocer a Sabato,94; hipóstasis,95; Sábato-personaje,98; desdoblamiento,100.	
SUEÑOS.....	104
la crítica,104; <u>Sobre héroes</u> ,106; <u>Abaddón</u> ,109; sueño/ realidad,111; ...y los deseos,117; ¿interpretarlos? 118; simbolismo,119; alma y destino,121; seres anormales,123; la muerte,125; sentido de la vida,127.	
LOCURA.....	130
ciencia,130; razón,131; Castel,134; Fernando,137; literatura contemporánea,141; el loco-rebelde,143; construcción en abismo,143; rasgos,144; delirio de persecución,148; alucinaciones,150; espíritu atormentado,151; libertad,153; sueños,153.	

LOS CIEGOS.....	156
<p>el 'Informe',157; reacciones ante...,161; locura,163; universo prohibido,165; cualidades de...,168; el Mal, 169; Destino,173; culpa,176; <u>Abaddón</u>,177.</p>	
SENTIDO DE LA VIDA.....	188
<p>la ciencia y el Mal,188; deshumanización,195; Fernando,197; Sábado-personaje,203, mundo horrible,206; visión negativa,211; búsqueda del ser,216; la muerte,220.</p>	
METAFISICA DE LA ESPERANZA.....	222
<p>en Sábado,222; dualismo,224; sustentos de la...,226; sentido oculto,228; la muerte y lo eterno,229; la sencillez,232; la salvación,235; lo absoluto,237; ¿nihilismo? 239; conclusión,240.</p>	
OTRAS GALERIAS EN EL LABERINTO.....	243
<p>Tiempo..... 244</p> <p>Pasado..... 246</p> <p>Argentina..... 248</p> <p>Argentina-Identidad..... 248</p> <p>Argentina-Sociedad..... 252</p> <p>Mal y Bien..... 257</p> <p>Destino..... 268</p> <p>Voluntad..... 275</p> <p>Mujer..... 282</p> <p>Alma-Cuerpo-Espíritu..... 288</p> <p>Rostros..... 293</p> <p>Símbolos..... 299</p>	
CONCLUSION.....	308

Ernesto Sábato no ha sido un novelista prolífico; pero nadie duda de la calidad artística de sus novelas. Es obvio que no escribe para ganar dinero. Aun en los años posteriores a la publicación de un libro ha sufrido dificultades económicas, y nunca ha contado con la aparición de un libro para la resolución de esta clase de problemas. Además de publicar tan sólo tres novelas (El túnel, 1948; Sobre héroes y tumbas, 1961; Abaddón, el exterminador, 1974), nunca se ha dedicado a producir para satisfacer a un público ansioso por recibir su próximo escrito, del mismo modo en que la gente espera la próxima película de determinada estrella o director. Ha publicado varios libros de ensayos, entre los cuales están: Uno y el universo (1945), que representa su primer intento literario realizado en forma de libro; Hombres y engranajes (1951); Heterodoxia (1953); El escritor y sus fantasmas (1961); Tango discusión y clave (1963); Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo (1968); La cultura en la encrucijada nacional (1973). También ha llevado a la imprenta artículos de literatura, lingüística, física y filosofía en revistas y periódicos, unos cuantos cuentos y un poco (muy poco) de teatro. La fama no le interesa; al contrario, le molesta sobremanera ser personaje público, hecho confirmado en múltiples pasajes de Abaddón, el exterminador (si uno no quiere recurrir a entrevistas y biografías).

La obra de Sábato es una expresión que, si bien está dirigida

hacia afuera, carece de intereses comerciales. Es un intento de indagación de la vida. Ernesto Sábato rechazó la profesión de físico y la ciencia como único método para conocer al ser humano. A través de todos sus libros, tanto los ensayos como las novelas, se vislumbran su nueva actitud hacia la vida y su posición ante la investigación de ella. No rechaza rotundamente a la razón, sino que la coloca al lado de otros instrumentos para alcanzar la verdad, tales como el sueño, el amor, el arte, la imaginación, la locura, etc.

En un principio, cuando emprendimos este viaje por la obra de Sábato, pensamos en las tres novelas como un todo a través del cual se podría descubrir y estudiar un desarrollo, o bien una evolución, de los numerosos temas de su novelística. Esta idea nació después de la lectura de Sobre héroes y tumbas (precedida por la de El túnel) y antes de saber siquiera de la futura existencia de Abaddón, el exterminador. Después de leer las dos primeras novelas, sentimos que había una gran afinidad entre ellas en cuanto a la temática (amor, soledad, comunicación, ciegos, locura, sueños, etc.)

Al saber de Abaddón y mientras esperábamos con ansias su aparición, postulamos como un ejercicio mental que en esta tercera novela se repetirían muchos de los mismos temas, e hicimos una lista más completa de ellos con la intención de comprobar nuestra teoría. Consideramos que el concepto de evolución tendría más sentido ahora que existían ya tres objetos de investigación, pero al organizar el material que habíamos escogido y estudiado para este trabajo, advertimos que en realidad no era factible hablar de una evolución de los temas entre las tres novelas. La temática de Sábato recorre el laberinto de

la vida y es igualmente complicada. Para nosotros, en este trabajo, hablar del "amor" en Sábato es analizarlo en muchas de sus facetas, delimitar y explicar éstas, y señalar su "evolución" o "desarrollo" en las tres novelas no como un proceso cronológico tradicional que culminaría en Abaddón, sino más bien como una rica variedad de matices. Si el lector nos permite usar una analogía, diríamos que Sábato varía el tratamiento que da a determinado tema en una novela u otra como un artista que pintara repetidamente un mismo objeto y que cambiara el estilo de sus pinceladas o que moviera el sujeto de su cuadro para que la luz le revelara nuevos aspectos.

En esta concepción (que tiene que ver con la imagen de un laberinto que nos proponemos sondear) influyó no solamente la consideración práctica del material reunido, sino también, y de manera más definitiva, el concepto que nos formamos de las novelas sabatinas. En todo momento pensamos en las tres novelas como integrantes de una unidad mayor, que no es una trilogía, como lo propone Nelly Martínez en la solapa de Abaddón, el exterminador, ni tampoco la suma aritmética de las novelas, sino, de acuerdo con el concepto de Gestalt que afirma que la totalidad no es igual a la suma de sus partes, algo más que eso, debido a las relaciones que se forman entre ellas. Las tres novelas configuran una unidad porque cada una de ellas, y todas en conjunto, son el producto de una misma búsqueda, y no porque se tengan que leer en determinado orden, ni porque haya en ellas personajes repetidos (aunque sí los hay). La lectura de una sola de estas tres novelas es interesante; mas al leer una segunda (cualquiera que sea) se consigue una mayor profundización en el univer-

so que ofrecen ambas obras; al sumarse el conocimiento de la tercera, este mismo mecanismo se repite en grado todavía mayor. Al vertir sus mensajes en El túnel, Sobre héroes y tumbas y Abaddón, Sábato de ninguna manera ha agotado la fuente de su inspiración, la preocupación por la condición humana. No le bastó escribir la primera obra ni la segunda, y aunque bien puede ser que la tercera sea la última (más por elección suya que por otra causa), esto no indica que haya terminado de expresarse.

Así, nuestro concepto original de un desarrollo temático no fue útil para organizar e interpretar el material que analizamos aquí, es decir, la temática de las novelas sabatianas. Todas las consideraciones anteriores nos han incitado a proponer otro término que nos parece más adecuado para describir la estructuración de la temática en Sábato: laberinto. Debemos advertir de antemano que el término laberinto, muchas veces aplicado a la obra de Jorge Luis Borges -por él mismo y por la crítica- cobra otro sentido con Sábato. En su artículo "Sobre Ernesto Sábato", Jorge Campos ilumina el problema: (1)

"¿Por qué cuando leemos a Sábato pensamos en Borges? Nada más alejado, casi a distancia polar, de la precisión expresiva y la explosión austera en elementos de los relatos de Borges, que esta narración larga, a trechos aparentemente difusa, trazando estados psicológicos con pinceladas neblinosas. Sin embargo, se podía investigar algo de común. En los dos existe el laberinto. De distinta traza y material, pero laberinto."

Si Campos se propone investigar algo común a Borges y Sábato, no es nuestro propósito realizar semejante indagación. Lo único que nos interesa es el término laberinto, y si mencionamos a Borges es

1. Campos, Jorge. "Sobre Ernesto Sábato", p. 11.

tan sólo para distinguir entre el laberinto borgiano y el de Sábato. En Borges, esta palabra encarna la esencia de su estilo y de la intención artística de gran parte de su obra: atrapar al lector en juegos de palabras y de lógica. El laberinto sabatiano es de otra estirpe: su red es metafísica -- si la vida es complicada, también lo será su obra, pero no con intenciones preciosistas. Sábato refleja en sus novelas esa confusión tan presente en la vida, donde no todo se encuentra clasificado y ordenado. Es parte de su rebelión contra la ciencia.

En el laberinto de Sábato hay obsesiones principales y otros puntos de interés menos centrales. A través de las tres novelas un tema dado recibe distinto tratamiento y el lector cuidadoso puede percibir los diversos matices. No se trata de diferencias radicales entre una novela y otra, sino de variaciones sutiles, de multiplicidad de enfoques y de perspectivas. Lo que nos proponemos en este trabajo es explorar el laberinto y buscar posibles salidas a los problemas de interpretación que plantea una novelística tan compleja como la de Sábato. El lector no debe esperar una orientación única hacia una meta final, como queríamos hacer al empezar nuestra interpretación, con la idea de evolución.

Hay otro factor muy importante que complica más este 'laberinto'. De ninguna manera se trata de una interpretación exclusiva de la obra de un escritor, de una explicación definitiva de su estilo, mensaje, temática. El papel del lector en la novela moderna es más activo y por eso mismo Sabato-personaje pudo pensar en Abaddón: (2)

"Lo que más lo asombraba era esa variedad de seres que pueden

2. Abaddón, el exterminador, p. 63.

leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia."

Si combinamos la riqueza y complejidad de la temática sabatiana, concebida como una estructura de forma laberíntica, con la posibilidad de muchas interpretaciones según el lector, estamos en un dilema verdaderamente asombroso. No negamos la afirmación de Sábato sobre las múltiples posibilidades de interpretaciones, sino que queremos limitar el concepto de laberinto a la temática misma. La interpretación que ofrecemos aquí es obviamente la nuestra, siempre enriquecida con comentarios de la crítica literaria y de Sábato mismo. Mas para no complicar demasiado el asunto, no queremos proponer una temática laberíntica para luego analizarla con una variedad de interpretaciones. Nuestro propósito es siempre iluminar y esclarecer, y no hacer 'novela' con la temática, pero tampoco presumir de una interpretación definitiva. Hacemos lo que, según Hélène Baptiste, permite Sábato: (3)

"En Kafka y más aún en Sábato, aparentemente ocurre el mismo proceso: el autor ha incitado al lector a jugar al detective con él, intrigando su curiosidad y el lector ha entrado en el juego; pero una vez cerrado el libro no hay ninguna revelación de clave por parte del autor, de modo que el lector puede continuar el juego en la realidad. En novelas de esta naturaleza el lector deja de desempeñar, pues, el pasivo papel que tradicionalmente le era asignado, para convertirse en un creador de una realidad que no le es enteramente dada sino apenas sugerida... En las dos novelas de Sábato se da plenamente esta libertad creadora para el lector, esa tarea de desciframiento e integración."

Sábato dice "muchas cosas" en sus novelas, y tales "cosas"

3. Baptiste, Helène. "Análisis estructural comparado de tres novelas." en Giacomán, Helmy F. Los personajes de Sábato, pp. 203-204. (El subrayado es de la autora.)

son su temática. Al analizar esta temática ejercemos el derecho que la novela moderna nos otorga a los lectores de seguir "el juego", siempre con la condición de que nos basemos no en nuestra imaginación sino en los mismos textos de los cuales partimos.

Aún otra faceta del problema-laberinto es lo complicado del hombre Sábato. El mismo ha dicho que es una persona llena de contradicciones y dudas, y que por lo mismo es novelista y no pensador ni sociólogo. Dice que los filósofos y los pensadores, entre otros, tienen la obligación de ser coherentes, pero no los escritores. La ciencia y la filosofía lo han limitado, pero a fin de cuentas, ha tomado de ellas lo que le conviene.

El concepto particular que Sábato tiene de la novela contribuye a su vez al que nosotros tenemos del laberinto. Sábato dice (en El escritor y sus fantasmas) que la novela es una historia ficticia, un tipo de creación espiritual en que las ideas aparecen mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes. La novela no intenta probar ni demostrar -- sólo mostrar. Esta mezcla de ideas del autor con sentimientos de los personajes obviamente contribuye a la creación de una situación compleja. Sábato dice de la novela, además, que es 'una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia'. Refiriéndose a la novela de hoy, asegura que: (4)

"...al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica." Desde luego que esta indagación -esta descripción total- no es nada fácil, pero Sábato admite que una de las paradojas del arte en gene-

4. Abaddón, el exterminador, p. 221.

ral es que trata de presentar en un cuadro o en una novela (es decir, dentro de un marco limitado) una realidad ilimitada. Para él: (5)

"La vida desborda los esquemas rígidos, es contradictoria y paradójica, no se rige por lo razonable sino por lo insensato, ¿y no significa esto proclamar la superioridad del arte sobre la ciencia para el conocimiento del hombre...?"

Sabemos que en su vida ha dejado a la ciencia y ha preferido el arte para seguir esta indagación.

Joaquín Neyra postula que en Sábato hay un tema central que guía sus preocupaciones: el del hombre como problema, con variantes de ese asunto tales como: (6)

"...valoración del hombre de carne y hueso en una sociedad abstracta y técnica; soledad de ese hombre, búsqueda de la comunión como consecuencia de esa soledad; el amor y el arte como formas o métodos de la comunión; la esperanza frente a la desesperanza, la vida frente a la muerte. Temas todos de índole metafísica y variantes del tema metafísico central del ser humano: su finitud."

Cualquiera que sea el tema central sabatiano (y estamos, en efecto, básicamente de acuerdo con Neyra), destaca un hecho paradójico que Sábato mismo ilumina en El escritor y sus fantasmas. Cuando habla de Kafka, Sábato dice que la objetividad de Kafka se manifiesta con un: (7) "...contraste eficaz: describe su mundo irracional y tenebroso con un lenguaje coherente y nítido." Curiosamente, a nuestro saber, Sábato pudo haber estado describiendo su propia obra. Hay en realidad un contraste entre contenido y estilo pero no entre contenido y forma. Si su lenguaje es nítido, la estructuración de la temática es tan laberíntica como la realidad que intenta describir.

En Abaddón, en una de las cartas al muchacho desconocido que

5. El escritor y sus fantasmas, p. 70.
6. Neyra, Joaquín. Ernesto Sábato, p. 69.
7. El escritor y sus fantasmas, p. 146.

sostiene correspondencia con el autor sobre su obra en específico, y el arte de novelar en general, Sábato le advierte que mientras sus ensayos corresponden a lo que querría ser, son sus novelas -esa mezcla de ideas con fantasmas- las que pueden ayudarlo. Si en los ensayos este escritor logra un lenguaje nítido y una estructuración metódica, hay que acordarnos, según nuestra teoría de laberinto, que en las novelas, mientras la claridad del lenguaje persiste, la organización del material es muy distinta.

Para concluir, queremos ofrecer la visión que tiene Sábato de los temas como concepto y de novelas sucesivas, dos factores que ya hemos tratado. Sábato dice que uno no elige el tema de una novela, sino que el tema elige al escritor. Añade que: (8) "No se debe escribir si un tema no acosa, persigue y presiona, a veces durante años, desde las más misteriosas regiones del ser." Para Sábato este tema es el hombre problemático, y es un tema inagotable. Por eso le ha sido posible escribir tres novelas sin acabar de decir todo lo que siente y piensa. Sus obsesiones siguen atormentándolo, y el manejo de ellas, según María Angélica Correa, le hace muy penoso el proceso de la creación. Nunca ha abogado porque el escritor sea prolífico, sino más bien piensa que un hombre no puede escribir más que unas cuantas novelas en su vida, ya que intenta liberarse de una sola obsesión que lo atormenta por medio de su expresión. Agrega (al mismo muchacho 'querido y remoto' de Abaddón) que las obsesiones tienen raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. La más profunda, y más oscura, y probablemente raíz de todas las demás, reaparecerá 'a lo largo de todas las obras de un creador

8. Heterodoxia, p. 96.

verdadero'. No nos sorprende que lo que Sábato sugiere aquí es exactamente lo que ha logrado.

Dado lo anterior, lo que opina Sábato sobre obras sucesivas de un autor viene como conclusión lógica. Tomando en cuenta los elementos obsesivos comunes a la obra en conjunto, no puede menos que afirmar que: (9)

"Las obras sucesivas de un novelista son como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan."

Estos hombres de la misma raza podrían ser personajes, si no idénticos, por lo menos semejantes, con los mismos problemas y pasiones. Es interesante ver que en las últimas palabras de esta cita aparecen dos de las obsesiones de Sábato: los ojos y los rostros, ambos símbolos de entidades más profundas.

La crítica que ha tratado a las dos primeras novelas en conjunto (aún es temprano para estudios profundos sobre las tres), ve la repetición de temas de El túnel en Sobre héroes y tumbas. Para Carmelina de Castellanos, los temas 'esbozados' en la primera se desarrollan con más profundidad en la segunda, y Sábato llega a diferentes resultados en cada una. Es una forma de interpretar estas ciudades construídas sobre las ruinas de las anteriores. Tamara Holzapfel emplea la misma palabra 'esbozados' para los temas de El túnel, que ella dice se desarrollan y encuentran solución en Sobre héroes. Cuando ella escribió su artículo "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo", en que aparece este comentario, aún no había salido Abaddón. No

9. El escritor y sus fantasmas, p. 93.

opinamos que los temas de El túnel encuentren solución en Sobre héroes. No podemos afirmar siquiera que la hallen en Abaddón. Lo que sí es cierto es que tienen distintas resoluciones, distintas combinaciones. Iris Josefina Ludmer usa el mismo término ('esboza') en cuanto a la estructura de El túnel, que según ella se concreta en Sobre héroes. Consideramos equivocado comparar las estructuras de la primera y segunda novelas en semejante forma.

Hemos establecido que la obra de Sábato es una unidad inseparable que emerge de una serie de obsesiones. Distinguimos entre el concepto de laberinto en Borges y en Sábato. Establecimos la existencia de unos temas que disfrutaban de un tratamiento distinto en las tres novelas, tratamiento que no puede ser sometido a un análisis científico por orden de progresión. Veremos en las secciones siguientes, no la evolución o desarrollo de la temática sabatiana (como nos habíamos propuesto al principio), sino más bien nuestra interpretación personal de ese especial laberinto que son los enfoques temáticos de Sábato.

Descifrar la temática de las tres novelas de Sábato es descifrar la vida misma. Investigar los temas de la novelística sabatiana es, a la vez, participar en una indagación del ser humano, del tan citado "hombre de carne y hueso" que es su tema central.*

A partir de dicho tema central cobran vida los demás, que en su mayoría se encuentran en cada una de las tres novelas. La estructura y la distribución de estos temas son sumamente complicadas, y no pueden ser sometidas a un análisis científico. Sábato, novelista y hombre integral, nos trasmite su realidad de una manera, si no caótica, por lo menos no organizada exclusivamente sobre la base de preceptos racionales. Cuando en 1944-1945, Sábato decidió abandonar sus actividades como físico y rechazar la ciencia, también rechazó la razón como instrumento único para conocer la realidad. Nos ofrece el arte, en cambio, como el medio más adecuado para aprehender la realidad del ser humano; no intenta dar definiciones perennes, y las que nos brinda están entretejidas y entrecruzadas a la manera de la realidad, tal como él la concibe.

En consecuencia, el primer problema consistirá en apreciar los temas sin forzar un orden impuesto desde afuera. Un tema, como por ejemplo el de "Sueños", no aparece siempre en forma pura y nítida, sino que va mezclado con otros. Debemos tomar esto como una muestra de la riqueza que caracteriza la novelística de Sábato y no, como

* Consideramos de poca utilidad para una mayor interpretación de la novelística de Sábato, elaborar una mera enumeración y explicación de los múltiples temas que se encuentran en su obra, puesto que esa tarea ya la han hecho numerosos críticos, tanto en artículos aparecidos en revistas, como en libros.

algunos críticos han hecho, como una prueba de ambigüedad y confusión.

En la trama vital, Sábato reconoce y señala algunos extremos; propone una serie de oposiciones: fe y desesperanza, vida y muerte, luz y tinieblas, razón y locura, conciencia y subconciencia, angustia y metafísica de la esperanza, pasado y futuro, lo absoluto y lo relativo.

Define la condición humana, contrastándola con la zoológica. El hombre es la única criatura capaz de cavilar sobre el sentido de la vida. Esta indagación, hecha a base de cultura, lo separa del reino animal. La "fe" en el arte y sobre todo en la novela como medio de rescate del hombre integral, forman la base de su particular concepción de la novela, tema que él incluye en su obra, y que denominaremos en este trabajo, "teoría de la novela". Por medio del arte el hombre intenta reconciliarse con el universo, ya que sufre experiencias como la desesperación metafísica y la locura, que los animales no comparten.

Lo que provoca la desesperación metafísica es la condición esencial del hombre, su finitud. Mas para Sábato, la angustia existencialista, basada en la Nada, puede ser modificada por una metafísica de la esperanza que se apoya no sólo en el arte sino también en el rechazo de la razón. Si el hombre, "perdido" entre la tierra de los animales y el cielo de los dioses, quiere desentrañar el sentido de su existencia, es con el fin de ubicarse, de volver a encontrarse, ya que no es ni lo uno ni lo otro, sino una mezcla. Este no saber donde se está aparece en la obra de Sábato a través de las metáforas

de la ciega y de la loca. Y una vez más recurre al arte como un sueño colectivo que tiene la capacidad para salvar al hombre. De esta manera, el arte es algo así como la expresión de la voluntad de ser salvado.

Otro símbolo de la falta de ubicación del hombre es la ciudad, con la enajenación que produce. En la novelística de Sábato la ciudad abstracta tiene su realización concreta en Buenos Aires, debido a que Sábato cree firmemente que no se puede alcanzar lo universal si no se ahonda en lo particular.

Tres temas que se acompañan, como los vértices de un triángulo que proviene de la angustia del ser humano, son: comunicación, soledad y amor. Para Sábato, la soledad es una condición humana inevitable, que tiene la misma causa y respuesta: la comunicación. Soledad es el hilo con que está tejida la vida del hombre, porque nace solo y muere solo, y muchos personajes de Sábato -como en la vida misma- viven solos. La forma de combatir esta soledad aniquiladora es la comunicación.

Entendemos el comunicarse, por un lado, como arte -escribir, relatar una historia, eternizar un amor, como dice Bruno en Sobre héroes y tumbas- y también como unión espiritual en la amistad, en el pelotón (de Bruno), en el amor, que desde luego incluye el amor físico. El hombre solo, desesperado, busca una manera de salir de su soledad, de su túnel, de su pozo: comunicarse con otro ser humano. No todos necesitan hacerlo con un gran número de personas; así Castel, el protagonista de El túnel, dice que se conformaría con encontrar un solo lector que lo comprenda.

En cuanto al amor, críticos como I. Ludmer y T. Meehan afirman que Sábato excluye el amor como posible solución a la soledad. Ludmer habla del fracaso del amor, y Meehan expone la idea de una metafísica del sexo, diciendo que Sábato revela en sus novelas la imposibilidad del amor como solución, debido a las diferencias esenciales e inherentes entre hombre y mujer. En nuestra opinión, si el amor ha fracasado en las novelas de Sábato, no es porque sea imposible combatir la soledad a través de una genuina comunión, sino porque los personajes sabatianos no consiguen desplegar el esfuerzo necesario para ello. Y si recurrimos otra vez a la metafísica de la esperanza vemos que, a pesar de todo, los personajes de estas novelas siguen viviendo, siguen esperando. Diríamos que, dentro de esa esperanza general, el amor como solución (tal vez parcial) tiene asegurado un lugar.

La muerte, tema importantísimo en toda la literatura existencial, se desdobra en Sábato para incluir todo el concepto del tiempo. Tiempo inexorable que nos conduce a la muerte, anhelo de tiempo eterno, el pasado como una forma de paralizar el tiempo. En varios ensayos Sábato ha manifestado su convicción de que el único tiempo verdadero es el interior, en este caso el existencial. Este concepto del tiempo no nos salva de la muerte, pero sí intenta constituirse en otra forma de lograr la salvación. Pensar en el pasado, detener el tiempo, apreciar el tiempo vivencial (interior) de uno mismo y de otros, son formas de luchar contra la muerte inevitable que, sin embargo, se encuentra trascendida por la metafísica de la esperanza.

Además de ser una función temporal, el pasado es una función espacial: fija los límites del espacio cuando se combinan los concep-

tos de mujer-madre—infancia-patria. Pasado, entonces, es pueblo natal y también patria; todo lo que ya pasó y que, aunque no retorna, se recupera parcialmente en las tradiciones o en los recuerdos.

Sábato tiene una preocupación religiosa que abarca la carne-el alma-el espíritu. Según este escritor argentino, el alma es esa región desgarrada que se encuentra entre la carne y el espíritu, donde el arte se desenvuelve: su verdadero reino. El alma aparece como símbolo de lo absoluto, por ejemplo cuando muere Alejandra. La carne es representativa del amor físico. El espíritu es el elemento supuestamente puro del hombre, en donde luchan las fuerzas del Bien y del Mal.

Ernesto Sábato reconoce una serie de relaciones entre otro par de fuerzas: destino y voluntad. No son exactamente fuerzas antagónicas; la lucha entre ambas puede resolverse a favor de una u otra, y a veces la oposición entre ellas es sólo aparente.

Se ha dicho que la novela de Sábato es una novela psicológica. A nuestro parecer, más que psicológica, participa en las últimas corrientes de la psicología por varios puntos importantes. La locura como estado psicológico aparece en Sábato, pero sería un error desconocer su importancia como símbolo de enajenación en la sociedad, enajenación causada en parte por la ciencia, por la tecnolatría. La voluntad, ya mencionada, sería otro elemento simbólico en este panorama. Y quizá el más importante sería los sueños. Sábato relata muchos de los sueños de sus personajes, pero también maneja el concepto abstracto de sueño como símbolo de todo lo subconsciente, como manifestación del arte, como un acto de liberación.

Uno de los temas de Sábato que más han apasionado a la crítica

es el de los ciegos. Aparte de su sentido literal, los ciegos se relacionan, además, con la locura a través de Fernando Vidal Olmos (de Sobre héroes y tumbas) y con el concepto dialéctico del Bien y del Mal. El Bien y el Mal existen pero, en una conciencia agudizada como la de Fernando, los extremos son las únicas opciones posibles, y la Secta de los Ciegos el portador del Mal. No obstante, todos los personajes de Sábato, aun a pesar suyo, están constituidos por matices grises entre el Bien y el Mal.

Puesto que el Mal está dentro de nosotros, ponemos rostros que nos encubren, aunque no lo sepamos. El rostro en la obra sabatiana se da en el sentido literal como los rasgos físicos de la persona, y en el sentido figurado como 1) manifestación del alma a través de la carne, o 2) un símbolo de engaño en un sentido general.

Como se verá en las páginas que siguen, los temas sabatianos se encuentran verdaderamente mezclados y entrecruzados. La tarea consistirá ahora en entrever tales relaciones para llegar a una comprensión mayor de la riquísima obra de un escritor de primera importancia

Soledad

El triángulo temático que forman soledad, comunicación y amor en la obra de Sábato tiene raíces netamente metafísicas, pues se encuentra ligado directamente con los problemas esenciales del hombre. Tanto la soledad como la comunicación y el amor están tratados en un nivel profundo, siguiendo la línea del pensamiento existencialista. El existencialismo considera la vida como la nada, como absurda, como inexplicable; pone en tela de juicio la posibilidad de una verdadera comunicación entre los hombres. Asimismo, cuestiona los conceptos tradicionales del amor. Establece en la novelística la intersubjetividad de que ha hablado Sábato.

...inherente El hombre está solo, aunque no en un sentido físico: su aislamiento es espiritual, y la explicación de dicho aislamiento se encuentra en la naturaleza misma del hombre. Según Marcelo Coddou: (1)

"La existencia tiene una soledad original, congénita...el sufrimiento principal del existente es la incapacidad de la existencia para comunicarse...En la perspectiva heideggeriana y sartreana la soledad se hace absoluta."

Coddou se refiere al concepto existencialista de la soledad, y en cuanto a este tema coloca a Sábato al lado de los existencialistas: (2)

"En la cosmovisión de Ernesto Sábato...el individuo es considerado solitario por esencia y no porque la soledad sea un destino peculiar suyo."

Así, la soledad aparece como el destino de todos los seres humanos.

1. Coddou, Marcelo. "La estructura y la problemática existencial de El túnel de Ernesto Sábato, en Giacomán, Helmy F. Los personajes de Sábato, p. 86.

2. Coddou, Marcelo. "La teoría del ser nacional argentino en Sobre héroes y tumbas", p. 63.

...y ciencia

A esta concepción de soledad inherente, Sábato agrega la soledad causada por razones históricas, en concreto por el advenimiento de la ciencia. El hombre de ciencia se encierra en una torre del conocimiento, una torre tan imponente y terrible que ahonda la soledad del ya insignificante hombre de la calle, quien no comprende bien la ciencia. La ciencia enajena al científico porque lo separa de la vida cotidiana, y al hombre de la calle por su ignorancia. Según dice Sábato: (3) "...su soledad...la sola aceptación de la razón universal y objetivante convirtió al hombre en cosa, y las cosas no se comunican..." Mas, si la ciencia incomunica al hombre al convertirlo en cosa, el arte, el amor y también la amistad se ofrecen como posibles medios de comunión para trascender la soledad. No opinamos, como algunos críticos, que la visión de Sábato en su obra sea puramente pesimista. Más bien, concibe la vida como una lucha donde, aunque remota, existe la posibilidad de triunfo para el hombre.

...metafísica

Así pues, esta soledad sabatiana es inherente y en parte causada por la ciencia, o mejor dicho, por la sociedad tecnócrata, uno de sus subproductos. Lejos de ser física, es metafísica, y aparece representada en todas las novelas de nuestro autor. Según Rubén R. Dri: (4) "El universo de Sábato es un universo agrietado, fracturado, lleno de abismos, que aíslan al hombre." Dice que, como consecuencia de este universo: (5) "Los personajes de las novelas de Sábato son solitarios. Viven intensa y dolorosamente su propia soledad con un sentimiento profundo, desgarrador, infinito, e intentan salir de ella de una manera afanosa, enfermiza, que siempre termina en el fracaso." Dejemos para después discutir la eficacia de los intentos de romper

3. Sábato, Ernesto. "Desintegración y reintegración del hombre", p.8.

4. Dri, Rubén R. "La comunicación en las novelas de Sábato", p. 98.

5. Ibid., p. 97.

la soledad.

las novelas En El túnel conocemos la soledad de Juan Pablo Castel mejor que la de cualquier otro personaje. Por un lado está solo porque no puede compartir la vida con ninguna mujer, como lo prueba su fracaso con María y su necesidad de frecuentar a las prostitutas como medio de desahogo. El mismo dice muchas veces que está solo, y desde el principio sabemos que esta soledad es para él una preocupación fundamental. Proyecta su soledumbre en el cuadro Maternidad que presenta en una exhibición de pintura donde conocerá a María. En el cuadro hay una playa solitaria* y una mujer que espera algo no definido, algo imposible de precisar. Según el mismo creador del cuadro: (6) "La escena sugería en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta." Pero tal soledad no pertenece a la mujer, sino al propio Castel: ella es su imagen.

Castel se aísla de los demás hombres porque los menosprecia. Se siente diferente y odia a las sectas y grupos por sus: (7)
"...atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto." Incluso afirma que detesta a la humanidad en general. Por supuesto, con tal actitud hacia sus semejantes, difícilmente puede unirse con otros seres humanos; pero él racionaliza su separación: (8)

"Volví a casa con la sensación de una absoluta soledad.

"Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica.

Pero en aquel momento, como en otros semejantes, me encontraba solo como consecuencia de mis peores atributos, de mis bajas acciones. En esos casos siento que el mundo es despreciable, pero

*La soledad que siente desborda los límites de su cuerpo para encontrar un reflejo en la naturaleza. Este fenómeno psicológico de proyección de los sentimientos hacia afuera, hacia objetos u otros seres, es característico en Sábato.

6. El túnel, p. 14.

7. Ibid., p. 18.

8. Ibid., pp. 88-89.

comprendo que yo también formo parte de él; en esos instantes me invade una furia de aniquilación, me dejo acariciar por la tentación del suicidio, me emborracho, busco a las prostitutas. Y siento cierta satisfacción en probar mi propia bajeza y en verificar que no soy mejor que los sucios monstruos que me rodean."

Castel afirma que intenta vivir con la soledad "casi olímpica", pero nosotros estamos al tanto de la angustia que le crea dicho aislamiento; sabemos cómo constantemente busca una salida de su soledad, una fuga del túnel que lo encierra. En determinado momento, cree que María será la llave que abra la puerta, pero cuando la conoce mejor, se siente aún más sumergido en la soledad. La quiere poseer como a un par de zapatos o a un perro para nunca volver a estar solo, pero eso no es factible. Cuando advierte la imposibilidad de esa lucha que se ha propuesto, piensa que no tiene otra solución que matar a María. Dice que ve su destino aun más solitario de lo que había imaginado, y que una infinita soledad vacía su alma. Usa una imagen muy bella y muy triste cuando describe esta sensación de soledumbre, comparándola con la de una persona que ve alejarse el último barco que podía salvarla de una isla desierta, un barco que no advierte sus señales de desamparo. Finalmente confiesa su terrible aislamiento a la única persona que a su parecer podía salvarlo: (9)

"Tengo que matarte, María. Me has dejado solo."

Castel no mata engeguecido por los celos. Se da cuenta de lo que hace. Tiene conciencia de su soledad, y sabe que mata provocado por la angustia que esa soledad le acarrea. Buscaba en María la salvación pero descubre su error: (10)

"...siento que, en cierto modo, estoy pagando la insensatez de no haberme conformado con la parte de María que me salvó (momentá-

9. Ibid., p. 149.

10. Ibid., pp. 108-109.

neamente) de la soledad. Ese estremecimiento de orgullo, ese deseo creciente de posesión exclusiva debían haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia."

Castel buscaba anular la soledad en forma absoluta, y no pudo (o no quiso) conformarse con el poco consuelo que le daba María.

Si recordamos el postulado sabatiano de que la ciencia nos convierte en cosas, incapaces de comunicarse, Castel nos aparecerá como un símbolo importante de tal proposición: es un hombre que usa la razón en exceso y que cae en la trampa de tratar a la gente como abstracciones, lo cual agudiza el problema ya existente entre él y los demás. Beverly J. Gibbs resume así esta situación: (11)

"...Castel's maniacal dependence upon reason...more than any other single factor alienated him from his fellow man, for by always pursuing facts...he pursued abstractions rather than people and encountered isolation rather than love and communion."

Así, Castel se aísla voluntariamente por su desprecio a la gente, por su forma de abstraerla, por su incapacidad para aceptar lo poco -en su opinión- que puede alcanzar de ella, como ocurre en su relación con María. El que luche contra la soledad no significa que no la prefiera. Carmelina de Castellanos opina que Castel asume su soledad porque no quiere unirse a los demás, puesto que no va a poder compartir en totalidad. Esto nos remite de nuevo a la idea de lo absoluto: todo o nada; compartir la totalidad o asumir la soledad. Sin embargo, la solución de Castel no puede satisfacerlo por entero, ya que también el anhelo de comunión es inherente a la naturaleza humana y el pintor se ve en la trágica situación de luchar contra lo mismo que ha escogido.

11. Gibbs, Beverly J. "El túnel: Portrayal of Isolation", p. 432.

"El hecho de que Castel dependiera, de manera maniática, de la razón, lo aisló de los demás hombres más que cualquier otro factor, ya que por estar siempre persiguiendo hechos...iba en pos de abstracciones en vez de seres humanos, y encontró aislamiento en vez de amor y comunión."

(nuestra traducción)

En Sobre héroes y tumbas la soledad reviste formas distintas a las de El túnel. De una manera u otra, todos los personajes principales de esta segunda novela sienten la soledad en sus vidas. En su lucha contra la siniestra Secta de los Ciegos y en su terrible viaje (Informe sobre ciegos), Fernando se encuentra absolutamente solo. Por lo mismo está obsesionado con el problema de la voluntad como solución individual a las dificultades de la vida. En su viaje alucina de ve un paisaje desierto y atribuye indiferencia a las piedras que lo rodean (como hizo Castel con la 'playa solitaria'). Veamos: (12)

"Era una lucha titánica que YO SOLO debía librar, en medio de la indiferencia pétrea de la nada."

Al igual que Castel, Fernando se aísla de la gente por medio del desprecio; también odia a los grupos y ejemplo de este odio es el que siente por la famosa Secta. Está plenamente consciente de su soledad, que describe como "absoluta" y "cruel". Si Castel mata por soledad, podríamos afirmar que Fernando muere por lo mismo, puesto que su relación incestuosa con su hija Alejandra, sumada a su desprecio por la gente en general y por las mujeres en especial, no le permite llegar a ninguna verdadera comunión.

Bruno Bassán es un personaje sumamente solitario a quien aíslan los fracasos amorosos (Georgina, Ana María, Alejandra) y la falta de comunicación con otros seres. Describe la soledad que sentía en su adolescencia, en una 'ciudad ajena y monstruosa', chico de pueblo que se encontraba perdido en la multitud. Como Sábado, se siente solo y se refugia en esa misma soledumbre causada por una 'ciudad' y resuelta con un escape al mundo de 'la fantasía y de la novela'. Bruno-Sábado,

12. Sobre héroes y tumbas, p. 359.

adolescente enajenado, nos ofrece la ciudad como el símbolo ideal de la soledad. Ya habíamos mencionado que para Sábato la ciudad es 'la última etapa de la loca carrera' del hombre, la máxima representación de su enajenación y de su soledad. Precisamente ahora, cuando disponemos de tantos métodos técnicos de comunicación, se abren más abismos entre la gente, y esto para Sábato es una de las grandes ironías de nuestra época.

La aglomeración humana en una gran ciudad sirve a menudo como catalizador para resaltar la condición solitaria del hombre. Tener muchos seres a su alrededor no consuela a un ser humano que advierte que nadie lo comprende, que nadie comparte sus sentimientos, angustias, dudas, alegrías.

Bruno es un ser práctico y sensato que procura encontrar una solución a la soledad. El ha optado por aceptar su situación, pero a la vez sugiere la actividad comunitaria como un posible escape del túnel de la soledad. Para Bruno, la actividad comunitaria representa una aproximación a los otros seres humanos, o bien un encuentro con ellos; al mismo tiempo constituye una alternativa a otras formas de comunicación, como son el amor y el arte. Bruno ve como símbolo de dicha actividad un pelotón donde encuentra una solidaridad reconfortante: 'Velamos el sueño del otro, cuidamos sus ilusiones, y a la vez el otro nos hace el mismo favor' (Sobre héroes y tumbas).

Martín del Castillo es otro ser enajenado que se siente separado de los demás por abismos. Dice: (13) "...soledad soledad soledad, tocamos pero estamos a distancias incommensurables, tocamos pero estamos solos." Para Martín sus encuentros espirituales y físicos con Ale-

13. Ibid., p. 69.

jandra no significan un remedio a este mal. Aun a su lado se siente infinitamente solo, como otros personajes sabatianos, debido a la falta de compenetración. El mismo dice que se impulsó, que se lanzó, que se precipitó sobre Alejandra, motivado por la soledad. Una imagen que usa para atribuirle a Alejandra el aislamiento que él siente es el Mirador: (14) "...solitario y misterioso como la propia Alejandra." Y conviene recordar que ese Mirador es el escenario del destino final de Alejandra y de su padre, la muerte por el fuego.

La soledad aparece en Abaddón, el exterminador, sobre todo en Nacho Izaguirre, Bruno Bassán (una vez más) y el mismo Sabato. El profundo sentimiento de soledad de Nacho se encuentra proyectado hacia afuera. El muchacho mira por la ventana y contempla la 'ciudad execrable'; piensa que allá afuera, en la ciudad, deben existir muchos otros horrores como el que perpetra y sufre con su hermana por su relación incestuosa; allá afuera debe haber muchas más soledades como la de ellos. En otro momento observa la casa abandonada, 'desamparada', y piensa en otros tiempos menos solitarios. Nacho está solo, y en parte esto se debe a la obsesión enfermiza que siente por su hermana.

En Sobre héroes y tumbas ya vimos al Bruno solitario; en Abaddón, el exterminador, Bruno ya no habla tanto de su propia soledad sino, como Nacho, la proyecta hacia afuera, hacia otras personas, en un interesante encadenamiento, como cuando habla de lo que él se imagina que piensa Sabato con respecto a Nacho. Usa la imagen de un 'corazón escondido' para dar realidad a la soledad del muchacho, a través de un animal al que se queda mirando en el zoológico. Describe al animal lejos de su patria, lejos de su selva, aislado de su ra-

14. Ibid., p. 89.

za; aislado y solo. Cuando Nacho se va hacia la Avenida del Libertador, Bruno se pregunta a dónde se dirige, hacia qué soledades. La cadena de pensamientos de Bruno a Sabato a Nacho al animal, que otra vez se concentra en Nacho, es un método muy eficaz para subrayar la soledumbre de Bruno, porque equivale a una separación, una disgregación, un aislamiento.

A través de Bruno vemos otra vez a Castel. Bruno lo ve en la calle y lo describe como: (15) "...absoluta y definitivamente solo." Castel camina distraído, sin rumbo fijo, con indiferencia. Sabato describe a Bruno como un hombre: (16) "...acostumbrado a escudriñar hombres en soledad, contemplativo y abúlico." Ante la soledad de Castel, este Bruno pensativo llega a la conclusión de que se encuentra ante un criminal o un artista. Y si escoge estos grupos, quizá es porque en estas personas es más visible la soledad.

Otro de los personajes de la novela subraya su condición con su nombre: Soledad. Sabato habla de un sagrado secreto que ella guarda como si formara parte de una secta. La describe como un ser que contiene una violencia interior, como una caldera a presión; un ser de las tinieblas que no puede encajar entre los seres normales porque viene del mundo de las pesadillas. La soledad de este personaje se manifiesta de manera objetiva en su carácter misterioso, separado, oscuro. Un ser así no puede compaginar con los seres diurnos. Soledad queda destinada a sufrir en aislamiento las angustias que le trae la vida y las que ella misma crea.

La soledad es problema esencial del hombre, un problema de carácter metafísico, ya que se incorpora al conjunto de cuestiones

15. Abaddón, el exterminador, p. 182.

16. Ibid., loc. cit.

últimas de la existencia. Hemos visto que en la primera novela, la soledad está representada principalmente por un solo personaje, y mediante imágenes fijas como el pozo y el túnel. En la segunda, cobra vida a partir de numerosas reflexiones sobre la condición humana, reflexiones que se extienden en la tercera novela en forma semejante a base de varios personajes. Examinaremos en el capítulo siguiente una posible vía para salir de la trampa de la soledad: la comunicación.

Comunicación

La tendencia al dualismo, tan presente en la obra de Sábato, sirve de cimiento a la configuración de sus actitudes en cuanto a la comunicación, que consecuentemente existe como elemento positivo y como elemento negativo. En general, la búsqueda de la comunicación es un intento por parte del hombre para salir de la soledad. Para Rubén R. Dri, la comunicación es un milagro transitorio, un puente que en cuanto se establece, se rompe. Dri subraya el lado negativo de dicho intento.

Sin embargo, Sábato valora a la comunicación como un acercamiento a la verdad. Pero no la verdad de la ciencia, sino más bien la que se encuentra en la ilusión, la imaginación, la esperanza, el deseo; no puede recibir un tratamiento científico debido a las complicaciones inherentes a los seres humanos.

comprensión Los personajes de Sábato buscan algo más que la mera comunicación 'telegráfica' de un ser con otro. Quieren ser comprendidos por los demás, y ese deseo varía desde el anhelo de encontrar gran número de seres afines, hasta una esperanza tenaz de hallar al menos una sola persona que los entienda. En El túnel, Juan Pablo Castel habla de su deseo de encontrar por lo menos una persona que lo comprenda, un solo lector. Asimismo, los personajes de Sobre héroes y tumbas buscan comunicarse a través de la comprensión mutua, aunque no siempre tienen buen éxito. Al principio de Abaddón, aparece una cita que ejemplifica la actitud sabatiana con respecto a la comunicación y la comprensión: (1)

"Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará na-

1. Abaddón, el exterminador, p. 7 (sin número)

die que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas.

Mijail Ivrevitch Lérmonov: UN HEROE DE NUESTRO TIEMPO."

apoyo moral El deseo de aliviar el peso del aislamiento mediante la comunicación se manifiesta en las novelas de Sábato en la búsqueda de un apoyo moral en otros seres. Castel lo busca en María, aunque no puede conformarse con lo poco que ella le da. Martín, en Sobre héroes y tumbas, lo encuentra hasta cierto grado en sus relaciones con Bruno: (2) "...cómo no iba a recurrir a él, a la única persona sobre la que podía descargar parte de su angustia y acaso encontrar algún género de explicación, de consuelo o de apoyo?" Alejandra, en cambio, no puede establecer una relación satisfactoria ni con Martín ni con Marcos Molina, amigo suyo desde la infancia, a quienes busca con la leve esperanza de encontrar un apoyo a través de la comunicación de sus proyectos e ilusiones. Muchos son los personajes que lo buscan en Abaddón; Palito, que sabe que está en peligro, le dice a Marcelo: (3) "Tengo muchas cosas que contarte, Marcelo, necesito que sepás." En fin, esta forma de la comunicación como un apoyo constituye parte de su aspecto positivo.

fugacidad Como aspecto negativo de la comunicación tenemos la afirmación de su fugacidad. Esto se ve claramente en El túnel cuando Juan Pablo Castel habla de la urgencia que siente de comunicarse con María de manera más firme. Dice que sabe que en contadas ocasiones logró cierta comunicación: (4) "...pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que an-

2. Sobre héroes y tumbas, p. 372.

3. Abaddón, el exterminador, p. 250.

4. El túnel, p. 73.

tes..." Se queja de lo fugaz que es la comunicación y advierte que esa fugacidad la destruye. Los dos polos opuestos que plantea Castel son la unión total con María y los frágiles momentos de comunión. Lo primero es un anhelo que no llega a realizarse; lo segundo desafortunadamente no le puede satisfacer del todo.

identifi-
cación Uno de los factores que hacen posible la comunicación es la identificación. Cada persona tiene un concepto o imagen de sí mismo, que puede tener su reflejo en otra persona. Hay deseos, gustos, características afines entre estos dos seres que facilitan la comunicación. En El túnel, esta identificación se concentra en el cuadro; Castel le dice a María: (5)

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

No le es necesario explicar en detalle la naturaleza de la identificación- es algo misterioso cuya raison d' être puede ser su simple existencia. Castel también mira a María como pidiendo ayuda, y comenta que se habían conocido desde siempre; eso justifica el tutearse con ella, lo que en sí es otro intento de aproximación.

En Sobre héroes y tumbas Martín lleva a cabo un esfuerzo incansante de encontrar algo que sirviera de base para una identificación entre Alejandra y él. En el pasaje siguiente, vacila entre una actitud positiva y una negativa en cuanto a dicha identificación: (6)

"-¿Viste como tenemos muchas cosas en común?- decía ella.

Y Martín pensaba, ¿será posible?, y aunque estaba convencido que a ambos les gustaba mirar río afuera, también pensaba que aquello era una nimiedad frente a los otros hechos profundos que lo separaban de ella...Aunque también podía ser que aquella frase fuera una clave

5. Ibid, p. 43.

6; Sobre héroes y tumbas, p. 102.

de verdad, y que mirar ambos con ansiedad río afuera constituyese una fórmula secreta de alianza para cosas mucho más trascendentales."

En esta pareja Martín no es el único que advierte la afinidad entre los dos. También Alejandra dice: (7) "Vos y yo tenemos algo en común, algo muy importante." Sin embargo, Martín es el personaje que más se embrolla en una constante búsqueda de pruebas de una identificación ideada por él mismo. En Alejandra las observaciones como la anotada podrían ser expresiones de una mente enferma que se esfuerza por comunicarse; en Martín este deseo de identificarse con otro ser tiene raíces metafísicas, por su inevitable asociación con la soledad que él tanto siente (aunque en plano 'sano').

telepatía Estrechamente relacionada con la identificación, la telepatía es un lenguaje sin palabras ni señas que se realiza estrictamente a través de dos mentes en comunicación. Se puede clasificar como un paso más allá de la identificación, ya que tiene como resultado una mayor comunión. Podría postularse que es una comunicación más perfecta, pues no tiene los obstáculos de la palabra ni los de las señas.

En la obra de Sábato existen básicamente dos tipos de telepatía. Uno ocurre entre dos seres vivos que están en un plano de proximidad física relativamente cercana. En éste se da el caso de una persona que llama a otra sin palabras ni señas. Esto no ocurre en El túnel, sino a partir de Sobre héroes y tumbas. A nuestro saber, esta falta de comunicación telepática en El túnel se debe al excesivo uso de la razón por parte de Castel. A partir de la segunda nove-

7. Ibid., p. 23.

la, sin embargo, Sábato introduce más elementos misteriosos, más elementos relacionados no solamente con la conciencia racionalizante, sino además con la subconciencia. Esto permite que la comunicación se realice también en ese nivel telepático. Como ejemplos de este primer tipo de comunicación entre dos seres vivos, tenemos en Sobre héroes y tumbas escenas entre Alejandra y Martín como la siguiente: (8)

"Pasaron casi una hora sin hablar, o por lo menos sin decir nada de importancia, pensativos, en ese silencio que tanto inquietaba a Martín. Las frases eran telegráficas y no habrían tenido ningún sentido para un extraño: 'ese pájaro', 'el amarillo de la chimenea', 'Montevideo'."

Este ejemplo es la transición entre la identificación por una afinidad y la verdadera telepatía, pues dista de serlo del todo, ya que todavía hay palabras entre los jóvenes. Sin embargo, al principio del libro la telepatía aparece plenamente realizada, cuando Martín cuenta cómo conoció a Alejandra; estaba él sentado en un banco en un parque. Ella llegó y le hizo advertir su presencia mediante la telepatía: (9)

"Hizo un esfuerzo para mantener los ojos sobre la estatua, pero en realidad no la veía más: sus ojos estaban vueltos hacia dentro, como cuando se piensa en cosas pasadas y se trata de reconstruir oscuros recuerdos que exigen toda la concentración de nuestro espíritu.

"Alguien está tratando de comunicarse conmigo," dijo que pensó agitadamente."

Efectivamente ese 'alguien' resulta ser Alejandra, que dispone de este poder un tanto mágico de llamar la atención a otra persona sin que la vea ni oiga siquiera.

En Abaddón, el exterminador aparece otra figura, también femenina, que establece este tipo de comunicación con Sabato-personaje.

(8. Ibid., p. 167. El subrayado es nuestro.

9. Ibid., p. 12. El subrayado es nuestro.

Ella es Soledad, personaje sombrío y misterioso que se parece bastante a Alejandra. A diferencia de Alejandra, Soledad causa una impresión más fuerte en su 'víctima'; la sospecha de que alguien está viéndolo y tratando de comunicarse con él produce una reacción que no se limita a una sensación tan sencilla, sino que se describe con datos fisiológicos. Veamos la escena completa a través de tres citas separadas que hemos tomado la libertad de unir: (10)

"Estábamos estudiando un teorema de geometría cuando me sobresalté como si a mis espaldas hubiera aparecido uno de esos seres que dicen que llegan a la tierra en platos voladores y que tienen el poder de comunicarse sin hablar. Me di vuelta y la vi en la puerta que daba al patio principal: tenía los ojos grises..."

(11) "Cuando yo sentí a mis espaldas que algo se producía, y simultáneamente con esa impresión en mi nuca Nicolás se dejó caer de la rama y todos quedaron callados.

"Me di vuelta lentamente, mientras sentía en mi piel esa sensación que siempre acompaña a tales apariciones. Y levantando la cabeza, como sabiendo el lugar exacto de donde provenía aquella sensación, vi en la penumbra del anochecer, en la ventana del piso superior, a la derecha, la imagen estática de Soledad."

(12) "Tuve la sensación de que alguien a mis espaldas me observaba. Como sucede en tales casos, la sensación se hizo insufrible y terminé por darme vuelta."

La primera de las escenas que describen las citas transcritas ocurre en la casa de Nicolás Ortiz de Rozas; la segunda, en la

10. Abaddón, el exterminador, p. 301. El subrayado es nuestro.

11. Ibid., p. 307. El subrayado es nuestro.

12. Ibid., p. 313. El subrayado es nuestro.

casa de los Carranza en Buenos Aires; en la tercera, el personaje central de telepatía no es Soledad sino una mujer no identificada que tiene 'los ojos de María Etchebarne'. Esta mujer se queda viendo a Sabato en el metro, y desencadena una narración complicada sobre los ciegos.

El segundo tipo de telepatía ocurre entre un ser vivo y uno ya muerto. Sabato utiliza este 'espiritualismo', tan de moda hoy en día, para destacar otra posible vía de comunicación. Aparece solamente en Abaddón, en una sesión de espiritistas organizada por Memé Varela: (13)

"Llegó también Margot Grimaux. ansiosa por comunicarse con alguien del otro mundo o de un mundo que ya le es trágicamente ajeno. Con un hijo, con un amante?"

Es interesante notar que esta comunicación telepática por medio de espíritus se realiza no sólo con seres en el 'otro mundo' de los muertos sino también con otro mundo ajeno. Esto no lo explica bien Sabato, pero pensamos que el hecho de que este mundo sea ajeno simboliza un abismo que la persona quiere franquear, un abismo que es producto de la soledad.

Hemos visto que la telepatía como forma de la comunicación es un paso más allá de la mera identificación entre gente. No existe en El túnel; en Sobre héroes y tumbas se presenta en una forma 'convencional', y en Abaddón se vuelve aún más misteriosa.

existen-
cialismo El desarrollo incluso barroco del aspecto negativo de la comunicación se basa en el existencialismo, aunque no se puede afirmar lo mismo con respecto al tratamiento tan extenso que recibe. Según

13. Ibid., p. 292. El subrayado es nuestro.

Carmelina de Castellanos en su artículo "Ernesto Sábato en su primera novela", Sábato plantea un problema que entra en el terreno filosófico-existencial: cuestiona la posibilidad de la comunicación entre subjetividades. Ella no resuelve el problema en su artículo, pero Sábato nos ofrece un surtido de soluciones (positivas y negativas) a lo largo de sus tres novelas. Marcelo Coddou, en su análisis de El túnel, cree que: (14)

"Es, entonces, por razones metafísicas que el encuentro absoluto entre los personajes de El túnel se imposibilita... Si no pueden llegar a la comunión es porque 'las subjetividades... están radicalmente separadas', como dice Sartre."

hombre/
mujer Otro crítico ha propuesto una teoría algo heterodoxa para explicar la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos. Thomas C. Meehan* cree que en la novelística de Sábato la imposibilidad de intercambio espiritual se debe a cinco factores básicos: 1) la dificultad para establecer contacto humano, 2) la ineficacia de la lengua como medio de comunicación, 3) la transitoriedad e imperfección de cualquier relación, 4) la incapacidad del hombre para perpetuar o fijar tales momentos transitorios y fugaces por medio de actos físicos y, finalmente, el punto en que Meehan en realidad demuestra su desbordante inventiva, 5) la naturaleza tan distinta de los sexos. Empleamos el término "desbordante inventiva" porque la teoría que desarrolla Meehan a lo largo de su artículo, a pesar de que alumbra ciertos aspectos del problema sabatiano de comunicación, exagera la diferencia entre los sexos hasta convertirla en móvil primordial de todas las acciones y desencuentros de los personajes, algo con lo cual no estamos de acuerdo.

14. Coddou, Marcelo. "La estructura y la problemática existencial de El túnel de Ernesto Sábato" en: Giacomán, Helmy. Los personajes de Sábato, p. 74.

*Meehan, Thomas. "Ernesto Sábato's Sexual Metaphysics: Theme & Form in El túnel."

Es cierto que Sábato, desde sus primeros ensayos, ha venido subrayando ciertas diferencias entre los sexos, y ha enumerado una serie de "principios" para cada uno. En Heterodoxia usa términos tales como noche, inconsciencia, misterio, contradicción, los sentidos corporales, lo existencial para caracterizar lo femenino; denota lo masculino con palabras como día, conciencia, lógica, definición, los sentidos intelectuales. Pero pensamos que el hecho de que señala semejantes diferencias no implica necesariamente que atribuya a esta división una incomunicabilidad definitiva.

Meehan considera que las diferencias entre los sexos que apunta Sábato imposibilitan una genuina comunión de espíritu y una comprensión mutua. Esta opinión la comparte, entre otros, Lucía Fox: (15) "Martín busca la comunicación, la halla con su amigo Bruno pero no con la mujer que ama." Aun Bruno se ve afectado por su relación frustrada con Georgina, con quien encuentra imposible lograr la verdadera comunicación. Ella, como Alejandra, se encierra en una reserva que nadie puede vencer; la compara Bruno con una casa cerrada y silenciosa. En Abaddón la pareja que forman Ulrike y Marcelo tiene la misma naturaleza. Ellos tienen temor a comunicarse; ciertos sentimientos son demasiado íntimos para ser compartidos. Cuando están juntos viven escenas como la siguiente: (16)

"Entonces él tuvo la tentación de decirle que estaba hermosa con su larga cabellera pálida sobre la blusa negra. Pero cómo poder decirle algo tan largo y tan íntimo? Así que caminaron sin hablar..." Mas Marcelo no es el único que se siente cohibido por fuerzas misteriosas; tampoco la muchacha logra comunicar sus pensamientos ínti-

15. Fox, Lucía, "La novela de Ernesto Sábato", p. 30.

16. Abaddón, el exterminador, p. 475.

mos: (17)

"Entonces Ulrike le rozó con su mano la cara y le dijo 'feliz año nuevo' con aquella suave ironía que acostumbraban para disimular con lugares comunes sentimientos delicados, como si lo escondieran entre anuncios y colorinches."

Es verdad que la falta de comunicación entre los seres humanos y particularmente en las parejas es uno de los temas principales de la obra de Sábato. Pero la base del problema es metafísica y existencial, y no se puede explicar por una mera diferencia de sexo. Hay muchas personas del mismo sexo que no pueden comunicarse: Bruno y su padre, Alejandra y su madre*, Martín y su padre...

En el caso de Martín, la incomunicación con su padre es un dato indispensable para quien quiera entender la formación de su carácter. El muchacho recuerda un momento en que había posibilidades de comunicación con su padre, momento que no supieron aprovechar porque siempre habían sido: (18) "como habitantes solitarios de dos islas cercanas, pero separadas por insondables abismos." Por lo mismo, habían pasado años sin hablarse, en una relación que oscilaba entre el resentimiento y la lástima. Martín odiaba a su padre y cuando tuvo la oportunidad de infundirle algún optimismo no pudo hacerlo, a pesar de que advirtió que era la última vez que hablaría con su padre.

Sábato atribuye al arte muchas cualidades "femeninas" y habla de una reconciliación entre el mundo masculino y el mundo femenino. Afirma que el mundo necesita incorporar de nuevo los atributos femeninos, y que eso es posible mediante el arte.

las novelas Analicemos, a través de las tres novelas, la falta de comunicación entre los personajes. En El túnel, una novela saturada por las

17. Ibid., loc. cit.

* Acuérdense de la pésima relación que tenía Alejandra con su madre, que la había abandonado cuando aquélla tenía apenas diez años.

18. Sobre héroes y tumbas, p. 34.

enfermizas preocupaciones de Castel, es de esperarse encontrar dificultades de comunicación muy graves entre el protagonista y su 'amante' María. Dice Angela Dellepiane: (19)

"María continúa siendo un enigma para nosotros. Es que así como Pablo no llegó a comunicarse con ella, sino por muy breves instantes, y así como él no llegó a comprenderla, así también a nosotros nos está vedada la comunicación. Es lo lógico porque todo lo vemos desde dentro de Castel."

Castel no comprende a María y no puede hacer que ella lo comprenda. Desde el principio Castel se reprocha el haber perdido la primera oportunidad que tuvo de entablar relaciones con María (en la exposición de pinturas). De allí en adelante todo va de mal en peor: María lamenta la falta de comunicación entre ella y otros hombres que han existido en su vida, como Richard; finalmente Castel destruye cualquier posibilidad de entendimiento con ella cuando la mata. En la carretera, en una carrera loca hacia la estancia donde se ha refugiado su amante, Castel habla de la sensación que tiene de estar realizando algo concreto con María, o sea, matarla, ya que no puede alcanzar la totalidad con ella de otra manera. Como hemos dicho, no es éste un problema de celos y venganza, sino de desesperación ante una realidad cruel. Según J. L. Acquaroni, en su artículo: (20)

"Aquel 'tengo que matarte, María, me has dejado solo' del capítulo final, revela, más que una resolución vengativa de amante engañado, la dramática queja de quien comprueba imposible la comunión total --espiritual y física-- con la mujer amada."

Muchos estudiosos de la narrativa sabatiana han visto este asesinato como motivado por los celos, como si fuera un sentimiento primitivo el que impulsa a Castel a matar. Estamos de acuerdo con

19. Dellepiane, Angela. Sábato: un análisis de su narrativa, p. 66.
20. Acquaroni, José Luis. "El concepto, mensaje artístico llevado a sus últimas consecuencias en la novela de la soledad y la destinación", pp. 391-392.

A. Dellepiane cuando comenta que los celos de Castel no son más que uno de los carriles (ella los llama avenidas) de su túnel de comunicación, como lo son su odio y desprecio por los grupos, etc. Los celos, en efecto, son un símbolo de la incomunicación entre Castel y María, pero esa falta no se atribuye a diferencias inherentes entre ellos: Castel es una persona enferma, como también lo es María, aunque en menor grado, y es por eso que no se entienden y no porque él sea hombre y ella mujer. Igualmente el abismo entre Alejandra y Martín se puede considerar como consecuencia de sus respectivas personalidades: de la naturaleza enfermiza de Alejandra, del idealismo de Martín, y no del hecho de que sean de sexos opuestos.

La falta de compenetración entre Castel y María no es la única presente en El túnel, puesto que el pintor tiene dificultades muy graves para comunicarse con todos los demás seres humanos a su alrededor. Su soledad es resultado de su aislamiento de los demás seres, de la frustración que experimenta al tratar de relacionarse con la gente en general y con María en particular. Castel está enajenado de los demás por la actitud que tiene hacia sí mismo y hacia ellos: (21) "La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes." Claramente este estar al margen del mundo se explica por las peculiaridades de Castel como ser humano respecto a otros seres humanos, y no como 'hombre' en comparación con 'mujer'.

Sobre héroes y tumbas es una novela llena de personajes incomunicados. Los que destacan a primera vista, por su importancia como protagonistas, son Alejandra y Martín, los jóvenes amantes cu-

21. El túnel, p. 17.

ya relación termina en el fracaso. Alejandra logra impedir la comunicación de distintas maneras, consciente e inconscientemente. En parte su orgullo le impide compartir experiencias verdaderamente profundas con Martín: necesita ayuda, pero esta debilidad no le permite pedírsela al muchacho hasta que es demasiado tarde. Sábado nos deja entrever que en una época lejana Alejandra sí se relacionaba de manera satisfactoria con otros seres, pero que iba: (22) "...acorralándose, taponándose con insensibilidad." Las quejas de Martín con respecto a Alejandra son múltiples. Le dice: (23) "Muchos de nuestros desencuentros últimos se debieron a tus trabajos, a tus apuros, a tus citas..." Martín siente una frustración tremenda cada vez que se encuentra cerca del cuerpo de Alejandra, sólo para darse cuenta de que espiritualmente está muy alejado de ella: al alcance de su tacto, permanece inaccesible. Usa palabras como 'abismos', 'nunca', 'separado', 'murallas', e 'intromisión' para comunicar a los lectores lo que no puede a Alejandra. Según Martín, ella no se deja alcanzar- dice cosas incomprensibles y lo ve con una mirada ajena. Siente un completo alejamiento cuando la contempla; parece que ella está separada de él por una fuerza remota, ajena, y a la vez misteriosa.

Martín dice que Alejandra vive en un territorio misterioso, oscuro y salvaje, al que se retira cada vez que a él le parece que se aproximan a una verdadera comunicación: un territorio al que tiene vedada la entrada. Esta imposibilidad se hace más concreta cuando se refiere a la gran diferencia entre sus ideas y sentimientos y los de Alejandra. Caminan uno al lado del otro, pero distanciados

22. Castellanos, Carmelina de. "Dos personajes de una novela argentina", p. 155.

23. Sobre héroes y tumbas, p. 163. El subrayado es nuestro.

por sus ideas.

Una vez más aparece la imagen del amor físico, en el cual Martín anhela encontrar una comunión espiritual. Pero, a pesar de lo cerca que están los dos cuerpos, quedan separados por abismos 'existenciales'; estos dos seres no logran la verdadera comunión ni por los desgarramientos de sus manos y sus bocas ni por ninguna otra manera. Así, Martín está: (24) "...tratando de percibir cada vez más cercanos los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladamente lejano." La cercanía física no es más que un marco que hace resaltar su distanciamiento.

A Martín le desespera no poder alcanzar la felicidad como él la concibe: estar con ella y no al lado de ella; si fuera posible, inclusive en ella, en sus células, en sus sentimientos. Quiere estar dentro de su piel, cerca de su carne: (25) "...con ella dentro de ella: una comunión y no una simple, silenciosa y melancólica cercanía."

No obstante, en el paisaje pesimista de la incomunicación entre Martín y Alejandra, surge de vez en cuando, muy tenue, una luz de esperanza. Aunque Martín se queda en el silencio, incapacitado para el diálogo, Alejandra parece adivinar sus pensamientos en una especie de telepatía que ya hemos descrito. Esta comunicación eventual que se produce en la pareja alienta la esperanza de que por lo menos en ese nivel puedan mejorar su relación. Es una comunión espiritual en todo el sentido de la palabra, ya que es una unión de espíritus.

24. Ibid., p. 169.

25. Ibid., p. 167.

Otro personaje importante que no logra la comunicación es Fernando Vidal Olmos, el padre de Alejandra. El ni siquiera lo intenta, exceptuando su "Informe sobre ciegos". Es solitario y estoico y no tiene amigos: (26) "...ni los quería o podía tener." Como su hija Alejandra, es una persona enferma, incapacitada para la verdadera comunicación.

Alejandra guarda secretos en su interior, pero no es el único personaje que lo hace: también Max oculta cosas misteriosas bajo una capa de aparente tranquilidad. Según Bruno: (27) "... sus labios... se apretaban para cerrar grandes y angustiosos secretos."

Y en una conversación entre Norma Gladys Pugliese y Fernando Vidal Olmos, la falta de comunicación entre la gente se lleva a nivel de la sociedad. Fernando explica cómo se equivoca esta dama: (28)

"Norma Gladys Pugliese...pensaba... que el odio y las guerras entre los hombres eran debidos al mutuo desconocimiento y a la ignorancia general; tuve que explicarle que la única forma de mantener la paz entre los seres humanos era mediante la ignorancia recíproca y el desconocimiento, únicas condiciones en que estos bichos son relativamente bondadosos y justicieros..."

Vemos claramente la actitud que Fernando adopta hacia los demás seres humanos cuando los califica de 'bichos'.

En Abaddón, el exterminador muchos personajes se encuentran incomunicados. Ya vimos el ejemplo de Marcelo y Ulrike. Una vez más (cf. Sobre héroes) Bruno aparece como una persona que tiene mucho que decir aunque no encuentra a quién decírselo. Sabato-personaje personifica la incomunicación cuando se transforma en un animal y nadie puede entenderlo. Nacho, como Fernando en Sobre héroes y tumbas, no

26. Ibid., p. 392. (Bruno habla)

27. Ibid., p. 418. El subrayado es nuestro.

28. Ibid., p. 246.

encuentra la comunicación con nadie y, frustrado, recurre al incesto. Su hermana Agustina tampoco se siente realizada en ese aspecto, y llega a sentirse tan desesperada que se golpea la cabeza contra la pared.

Hay dos facetas más que debemos comentar en cuanto a la comunicación. Nos ocuparemos primero del arte como forma de comunicación. Recordemos que Castel, a través de su libro (en términos existencialistas, su confesión), buscaba un lector -aunque sólo fuera uno- que lo entendiera. Así, su esperanza en el arte como medio de comunicación resulta bastante limitada. Queremos ofrecer esta cita, que nos parece muy importante: (29)

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

Aparte de su confesión, Castel busca comunicarse mediante sus pinturas, e incluso lamenta que: (30) "Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial." Ninguno de los 'imbéciles' ha adivinado el volcán que debajo de sus creaciones está pronto a estallar. Compara su pintura con: (31) "...un Museo de la Desesperanza y de la Vergüenza." Desea la comunicación pero piensa que jamás la logrará.

En Sobre héroes y tumbas hay otro personaje-pintora: Georgina. Bruno dice que la conoce a través de sus pinturas, que reve-

29. El túnel, p. 13. Las mayúsculas son del autor.

30. Ibid., p. 14.

31. Ibid., p. 141.

lan algo de su alma, esa parte más oculta y añorada por él. Pero esta comunicación entre Georgina y Bruno por medio del arte (las pinturas) está vedada a otras personas, como lo está también para ellos en cuanto a seres humanos en un nivel de igualdad, aunque no como artista y espectador. Afirma Bruno: (32)

"No sólo era callada sino que sus palabras eran reticentes, como si viviera bajo un perpetuo temor. No fueron sus palabras las que me explicaron lo que Georgina era en aquel momento de su vida ni los sufrimientos que padecía. Fueron sus pinturas... No vaya a creer que sus cuadros me dijeran cosas directas, pues en ellos no había ni siquiera figuras humanas, y mucho menos anécdota. Eran naturalezas muertas..."

"...nos entienden aquellos a quienes está secretamente destinado el mensaje, críptico, pasando indemne a través de las multitudes indiferentes y hostiles."

En cierto sentido Sábato repite aquí una idea general que expresa en El escritor y sus fantasmas sobre el arte como medio de comunicación: (33)

"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."

Un personaje sabatiano dice lo siguiente: (34)

"Cuento todo esto para que me comprendan. Y porque muchos de los episodios que relataré, de otro modo serían incomprensibles e increíbles."

El lector cuidadoso que ha visto la nota al pie de la página dirá: tiene que ser Fernando; pero ¿no es cierto que éstas parecen ser palabras de Castel? Es cierto que Fernando se refiere a su famoso Informe, para nosotros una forma de arte, aunque pudo haber sido Castel

32. Sobre héroes y tumbas, p. 434.

33. Ibid., loc. cit.

34. Ibid., p. 251.

quien hablara de su confesión, también arte.

Asimismo en Sobre héroes y tumbas Bruno expresa su teoría sobre el arte como comunicante, lo mismo los cuadros pintados que la poesía u otras formas. Todas sirven porque son: (35) "...objetos creados por aquel ser solitario y desesperado, ansioso de comunicarse, que hace con los objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo..."

Debemos confesar que el 'cuadro clínico' de la comunicación, según la hemos examinado en este capítulo, es bastante pesimista. Pero el lector debe tomar en cuenta que si hemos de llegar a un diagnóstico, será solamente después de tomar en cuenta todos los datos. En realidad, aunque no los hemos subrayado, existen ciertos casos de comunicación en las novelas. Parece ser que en El túnel, a pesar del ambiente poco propicio a la comunicación, hay cierto entendimiento entre el ciego Allende y su esposa María Iribarne. Allende sabe que su mujer frecuenta a otros hombres pero él sí puede conformarse* con lo "poco" que le da esta mujer.

En Sobre héroes y tumbas es más difícil encontrar ejemplos de protagonistas que logran una comunicación plena, pero por lo menos tenemos al muchacho peronista y la señora que salva la imagen de la Virgen. Hasta cierto punto hay comunicación entre Martín y los seres que lo salvan (Hortensia Paz y Bucich). Tito y su padre parecen llevarse bien dentro de las posibilidades que se les presentan.

En Abaddón al menos se hacen intentos de comunicación entre el Dr. Carranza y su hijo Marcelo. Y Marcelo y Palito logran una co-

35. Ibid., p. 435.

* A diferencia de Castel que se desespera y la mata.

muni6n bastante satisfactoria, aunque despu6s el destino los separa para siempre. Adem6s, Nacho y Carlucho tienen una comuni6n de esp6ritus que pocos alcanzamos en la vida.

Volveremos a ver este punto, esta cuesti6n del equilibrio entre el aspecto positivo y el aspecto negativo de la comunicaci6n que planteamos al principio de este cap6tulo, en "Metaf6sica de la esperanza".

Hemos visto cómo el hombre desgarrado por la soledad busca 'salvarse', 'encontrarse' con otras personas por medio de la comunicación. Si no hemos dado una definición clara de comunicación es porque Sábato tampoco la da. En cambio, en las tres novelas muestra -muy mezclados- aspectos positivos y negativos de ella. El siguiente tema, el amor, es una de las formas de expresión humana más importantes; cuando alcanza su misión, constituye una forma de comunicación lograda entre los seres, pero cuando fracasa, causa una desesperación enorme. El desarrollo del amor como tema en las obras de Sábato refleja tanto el aspecto negativo como el positivo, o sea que va de acuerdo con el desarrollo de su tema madre, la comunicación, que ya hemos tenido la oportunidad de ver.

...concreto A Sábato le interesa el amor a nivel concreto, el de sus personajes, como el del hombre de carne y hueso. Las idealizaciones no conducen a ninguna verdad mayor; no hacen más que ofuscar el problema. De allí los fracasos amorosos de Martín y Bruno, quienes se resisten a vivir su amor en un plano realista. Esto no quiere decir que nuestro autor niegue la eficacia de esta forma de comunicación para lograr la felicidad: más bien, advierte que como el amor no existe más que en el ámbito humano, no puede darse en una forma pura e idealizada, ni en la perfección. Lo que importa no es el "amor" como abstracción que pudiera ser la panacea del hombre, sino todas las realizaciones particulares de esta emoción profunda que se ve regida y restringida por la debilidad del ser humano.

principios

del... Empecemos nuestra indagación sobre el amor con sus principios. En El túnel, Juan Pablo Castel se enamora de María porque cree que ha llegado a comunicarse con ella por medio de su pintura Maternidad. Fija en ella todas las emociones sin blanco que de otra forma no sabría manejar. Cree que ese sentimiento suyo es el amor, aunque no lo puede definir así al principio: (1)

"Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra."

...

(2) "La reconocí inmediatamente; podría haberla reconocido en medio de una multitud. Sentí una indescriptible emoción. Pensé tanto en ella, durante esos meses, imaginé tantas cosas, que al verla, no supe qué hacer."

Castel interpreta como amor una identificación-establecida a través de un cuadro- que no se llega a comprobar, ya que existe más en su imaginación que en el mundo externo. Después de fabricar esta 'relación', se esfuerza por que la realidad coincida con ella, haciendo que María le hable primero por su nombre en lugar de su apellido, y luego que lo tutee.*

intento de definir

Más adelante se intenta una definición del amor, o por lo menos se presenta el problema de definirlo. Este intento se debe a la manía de Castel de ordenar y esclarecer todo, exigencia impuesta por su excesivo uso de la razón. Siente la necesidad de clasificar los fenómenos para poder manejarlos; cosifica el amor y trata de definirlo para que tenga cabida en su mente. De allí su fracaso. El 'amor' de Castel y María es un amor que él fuerza e inventa, que él

1. El túnel, p. 15.

2. Ibid., p. 16.

* En esta primera novela, Sábato emplea el tuteo entre los amantes, hecho muy comentado por la crítica, porque es poco común en Argentina. Desde luego, el voseo es la regla general allí.

imagina: (3) "...le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de verdadero amor."

Sin embargo, cuando Castel intenta definir el amor, lo lleva al nivel de las generalidades, un terreno muy cómodo en el cual no se ve obligado a examinar a fondo en qué consiste el amor en su caso. Si no trata su amor en términos específicos, no puede juzgarlo ni descubrirlo como falso. Así es como se autoengaña; lleva a cabo una doble operación mental, en que 1) intenta precisar una definición del amor a base del que existe entre él y María; 2) en esta definición se refiere al concepto de amor y los límites del mismo. Esta evidente contradicción entre lo general y lo específico aparece en el mismo diálogo. Empieza con María: (4)

"-Claro que te quiero...¿por qué hay que decir ciertas cosas?"

"-Sí-le respondí- ¿pero cómo me querés? Hay muchas maneras de querer. Se puede querer también a un perro, a un chico. Yo quiero decir amor, verdadero amor, ¿entendés?"

En otra parte María hace un comentario que bien podría ser la respuesta, aunque sólo parcial, a lo que pregunta Castel: (5)

"Hay muchas maneras de amar y de querer-respondió, cansada-. Te imaginarás que ahora no puedo seguir queriendo a Allende como hace años, cuando nos casamos, de la misma manera."

Castel mismo reconoce su incapacidad para definir la palabra 'amor', y admite haberla usado siempre en un plano demasiado superficial: (6)

"Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del 'amor verdadero', y lo curioso es que, aunque empleé muchas veces esa expresión en los interrogatorios, nunca hasta hoy me puse a analizar a fondo su sentido. ¿Qué quería decir? ¿Un amor que in-

3. Ibid., p. 72. El subrayado es del autor.

4. Ibid., p. 67. El subrayado es del autor.

5. Ibid., p. 82.

6. Ibid., p. 72.

cluyera la pasión física?"

En Sobre héroes y tumbas no se insiste tanto en la búsqueda de una definición de amor, aunque sí en verlo realizado. Como ejemplos de quienes lo anhelan tenemos a Martín y Bruno, entre otros. En Abaddón la cuestión del amor es muy confusa; por una parte se define en sentido global, sin limitar la definición al amor entre hombre y mujer. En el relato sobre el Che, contado por Palito, el lector puede enterarse de lo que pensaba del amor aquél hombre: (7)

"-Amor...no sé...no quiero decir eso que aparece en las novelas románticas...no quisiera que me entendás mal... Era...Decía que no se podía luchar por un mundo mejor sin eso, sin amor, por el hombre y que eso era una causa sagrada, que no era cuestión de simples palabras, que cada día, cada vez había que probarlo."

Este sentido de amor entre los hombres tiene su réplica, dentro de la comunicación, en la teoría de Bruno sobre el pelotón y el espíritu de comunidad.

Otra manera de definir el amor consiste en dividirlo en sus componentes. Las definiciones que hemos visto hasta el momento pueden considerarse globales. Sábato afirma en Heterodoxia que existen tres distintas manifestaciones del amor, cada una de las cuales corresponde a uno de los tres estratos del ser humano (carne, alma, espíritu). Estas tres manifestaciones serían, entonces, los componentes del amor, que puede variar entre algo muy animal o instintivo y algo altamente espiritual, con grados intermedios. Sin embargo Sábato no pretende que estas 'manifestaciones' sean mutuamente exclusivas. Para él no existen en forma pura. Como es de esperarse, el tan comentado dualismo de este autor lo lleva a consolidar (en el mismo

7. Abaddón, el exterminador, p. 255. Los puntos suspensivos son de Sábato.

libro) los tres puntos en dos. Dice que hay dos órdenes del amor: el estrictamente carnal y el espiritual, o platónico. Como hizo anteriormente, aclara que estos extremos no existen en forma pura, sino que se trata de abstracciones que encuentran resoluciones intermedias en la realidad.

...físico Esta concepción dualista se hace patente en la actitud que toma Martín hacia el amor en cuanto a entidad contradictoria. Martín divide el amor en 'carne sucia' y en 'purísimo sentimiento' y se siente muy confundido cuando intenta precisar sus sentimientos hacia Alejandra: (8)

"Pero él (trataba de ordenar su caos), pero él había dividido el amor en carne sucia y en purísimo sentimiento; en purísimo sentimiento y en repugnante, sórdido sexo que debía rechazar, aunque (o porque) tantas veces sus instintos se rebelaban, horrorizándose por esa misma rebelión con el mismo horror con que descubría, de pronto, rasgos de su madrecama en su propia cara...

"¿Y qué pasaba, Dios mío, con Alejandra? ¿Qué ambiguo sentimiento confundía ahora todas sus defensas? La carne se le aparecía de pronto como espíritu, y su amor por ella se convertía en carne, en caliente deseo de su piel y de su húmeda y oscura gruta de dragón-princesa."

Es importante recordar que para Martín, el símbolo par excellence del amor sórdido (el amor físico) es su propia madre; no quiere considerar a Alejandra como sujeto de la misma categoría de amor. Trata de idealizar su amor en algo puramente espiritual, mas se siente frustrado ante las necesidades físicas que lucha por negar.

Alejandra, a su vez, se aflige por esta dicotomía entre el amor carnal y el amor puro, por cuanto ésta afecta sus relaciones con los hombres. Éste es un problema demasiado complicado, puesto que

8. Sobre héroes y tumbas, p. 113.

tiene que ver con la relación incestuosa con su padre. La muchacha divide a los hombres en dos grupos, según el tipo de amor que comparte con ellos. Un grupo son los hombres con quienes ella tiene relaciones sexuales, que son su padre y sus clientes (como prostituta). A éstos no los quiere ni cree que sea posible compartir con ellos el amor puramente espiritual. El segundo grupo serían los hombres a quienes ella quiere y con quienes no tiene relaciones sexuales. Alejandra quisiera incluir a Martín en este grupo, pero su sistematización del amor falla, pues él le exige relaciones 'completas'. No está claro qué sentimiento precede al otro, pero parece que el orden es así: Alejandra, que siente la necesidad de querer plenamente, ve en Martín probabilidades de realizar ese deseo, y procura evitar el contacto sexual que "ensuciaría" este amor. Ella no es capaz de amar a aquéllos con quienes se acuesta, ni de acostarse con quienes ama. Podría postularse que debido a estas actitudes de Martín y Alejandra, su amor fracasa. Y no, como dicen algunos críticos (Iris Ludmer, entre otros), por una incapacidad inherente para amar que permea la obra de Sábato. Nuestro autor no condena la potencialidad del amor como salvación o medio de comunicación, sino las actitudes equivocadas que impiden la realización plena del amor.

Ya que nos hemos detenido en el amor físico, cabe decir que la idea de la comunicación entre cuerpos, que aparece en la novelística sabatiana, tiene un planteamiento anterior en sus ensayos. En El escritor y sus fantasmas Sábato explica el fracaso del amor físico cuando se constituye en método exclusivo para alcanzar la unión. En la relación de cuerpo a cuerpo, que es un intento de comunicación

y escapatoria de la soledad y quizá de la locura, hace falta una relación plena entre los 'yo'. Esta comunicación entre uno y otro 'yo' permite a uno salir de sí mismo, de la cárcel que es su cuerpo, y 'alcanzar su propia alma' a través de la carne de los dos. Esta relación entre los 'yo' se puede interpretar como una forma del amor espiritual.

...fracasado Para Sábado el amor falla por una mala aplicación, por actitudes equivocadas. Y si el amor pleno y logrado es el que abarca tanto lo espiritual como lo físico, podemos concluir que el personaje que trate de forzar un solo aspecto del amor y descarte el otro está destinado a fracasar. En El túnel, el protagonista Juan Pablo Castel representa un ejemplo muy adecuado de una persona que trata de forzar el amor físico al grado de usarlo como prueba de otro amor en realidad inexistente. Castel expresa actitudes contradictorias, además, respecto a la función de la unión física: (9)

"...yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o hermana. De modo que la unión física se me aparecía como una garantía de verdadero amor.

"Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión crueles experimentos con María."

Castel resume su actitud hacia María y a la vez se condena al fracaso cuando dice: (10)

"...yo la forzaba, en la desesperación de consolidar de algún modo esa fusión, a unirnos corporalmente; sólo lográbamos confirmar la imposibilidad de prolongarla o consolidarla mediante un acto material."

Esta afirmación va de acuerdo con las ideas que expresa Sábado en

9. El túnel, p. 71

10. Ibid., p. 73.

sus ensayos, y también con una parte de la teoría de Meehan (donde propone que los actos materiales no son capaces de resolver problemas de la comunicación).

En Sobre héroes y tumbas, Martín demuestra actitudes semejantes a las de Castel. Aunque aquél ha dividido el amor en 'carne sucia' y 'purísimo sentimiento', quiere compartir los dos con Alejandra. Cuando la ve desnuda, la describe como una 'ánfora' y confiesa su 'ansia de comunión' con ella en este nivel físico. Bruno explica esto como una lógica consecuencia de la imposibilidad de ser del espíritu sino mediante la carne. Se recurre a una metáfora, 'el círculo mágico', para hacer más concreto el sentimiento que experimenta Martín al lado de Alejandra, único lugar (según él piensa) en que puede sentirse lejos de la ciudad 'terrible'. Pero cuando habla de 'los fantásticos poderes del amor', se descubre el error que comete el muchacho al conceder demasiada importancia a su aspecto sexual.

••• y comunicación Los puntos de contacto entre el amor y la comunicación son varios. Hemos establecido que la comunicación es un intento de salir de la soledad. En Heterodoxia, Sábato dice claramente que el más poderoso de los posibles intentos es el del amor (p. 55). Veremos adelante qué papel tiene el arte como otro intento. Parece que Meehan exagera cuando asegura que Sábato cree que el hombre tiene que conformarse con lo que recibe de una mujer (en cuanto a afecto), en vista de que sólo su amor puede rescatarlo de su soledad metafísica y de su temor a la muerte. Sábato no excluye otros intentos como posibles medios de alcanzar la comunicación y así huir de la soledad. En

Heterodoxia, en efecto, coloca el amor y el arte en el mismo nivel cuando dice que a través de ellos: (11) "...se alcanzan esos universales concretos que establecen puentes entre los sujetos."

En El túnel, Juan Pablo Castel habla de 'un vínculo secreto' que percibe entre él y María. Alejandra, en Sobre héroes y tumbas, le dice a Martín repetidamente que lo necesita, que le hace falta verlo, hablar con él, estar en su compañía. En Abaddón, el exterminador, Alejandra-aparición le dice a Martín que ella necesita saber que en algún rincón de ese infierno que es la ciudad, está él y que él la quiere. Este querer, este amor, es el equivalente de aquella comprensión que busca Castel, aunque sea la de un solo lector.

Finalmente, como otra faceta en común con la comunicación, el amor parece ser un paso extremo de la identificación. Bruno se equivoca cuando dice amar a Alejandra, porque la confunde con su madre, a quien verdaderamente amaba: había establecido con Georgina cierta comunión en el nivel espiritual, y más tarde proyecta ésta sobre la hija, por una semejanza física entre las dos. Lo importante, a final de cuentas, es que una afinidad sentida sólo por uno de los componentes de la pareja no es base suficiente para el amor, que en el caso de Bruno, fracasa.

...idealizado

Hasta el momento nos hemos limitado a aspectos más bien negativos del amor, pero esto no quiere decir que el amor idealizado no exista en Sábado. Tanto en El túnel como en Sobre héroes y tumbas, hay personajes que colocan al amor o al ser amado sobre un pedestal. En la primera novela, Castel idealiza al ser amado cuando

11. Heterodoxia, p. 56.

insiste en que María es distinta. A pesar de estar frente a evidencias de su frivolidad, se resiste a aceptarlas y afirma que las personas (Hunter, Mimí) con quienes ella se reúne son gente superficial que no puede satisfacerla, que no puede ser rival (para él).

En la segunda novela, Martín idealiza el amor a partir de sus recuerdos. Se empecina en evocar momentos que ha compartido con Alejandra, glorificándolos como sólo lo puede hacer la memoria borrosa. Todo se vuelve hermoso y mágico cuando se examina a través de la bruma que deja el tiempo. Así, en vez de retener una imagen objetiva de los sucesos, el muchacho idealiza lo acontecido para satisfacer sus necesidades psíquicas. Y si Martín embellece el amor con vista hacia el pasado, Bruno lo enfoca hacia un futuro hipotético, cuando habla de su 'descabellada esperanza a lo largo de tantos años' para alcanzar la felicidad con Georgina; una esperanza basada en una fe en los poderes del amor.

La raíz de la idealización es el desconocimiento, la definición equivocada. Lo misterioso, que interesa más que lo consabido, llega a abrumar. Martín dice que Alejandra le fascina 'como un abismo tenebroso'. Su desconocimiento lo lleva a describirla así y no quiere admitir -al menos en ese momento- la existencia de aspectos verdaderamente tenebrosos en ella. Hasta cierto punto, esto corresponde a la actitud que adopta Castel hacia María.

negación
del...

El opuesto del amor idealizado es la negación del amor, que toma varias formas en las obras que analizamos. Existen personajes que no pueden amar, hecho que descubrimos porque ellos mismos nos lo dicen, o porque otro personaje describe su incapacidad. Vemos también

el amor frustrado, el amor que quiere nacer pero que no encuentra tierra apropiada para arraigar. Puede tratarse de un amor no correspondido, o destruido por una decepción muy grande, quizá. Además hay otros aspectos, como el amor destinado a fracasar, el amor efímero, el engaño en el amor... Antes de ofrecer unos ejemplos de estas variaciones, queremos volver a afirmar que no pensamos que Sábato condena al amor como medio de comunicación ni como medio de salvación en el sentido metafísico, sino que advierte los riesgos que corre el hombre desgarrado para 'curarse' de la soledad cuando no sabe, o no quiere, o no puede amar plenamente.

Arquetipo de una persona incapaz de amar es Fernando Vidal Olmos. En opinión de Bruno, Fernando nunca quiso a nadie; ni siquiera podía llegar a experimentar celos, puesto que sufría de un complejo de superioridad. Esta opinión la comparte el mismo Fernando, quien confiesa no haber tenido amigos nunca. Se cree incapaz de afecto, aunque no de sentir pasiones, y cree que nadie ha llegado a tenerle afecto nunca. Un personaje muy similar es el Dr. Schneider, de Abaddón. Sabato-personaje lo describe como un individuo tenebroso, que 'no quería a nadie', ni a la mujer con quien "andaba".

Abundan ejemplos de amor frustrado. En El túnel podemos ver el amor fracasado de Castel. En Sobre héroes y tumbas Bruno quiere a Georgina y luego (por proyección) a Alejandra, pero ninguno de esos afectos llega a su madurez. Incluso califica de inútil a su primera pasión. Martín y Alejandra comparten la frustración de una relación que está muy lejos de ser ideal. Martín sabe que lo que sien-

te por Alejandra no está correspondido: (12)

"Sentía un amor vertiginoso por Alejandra. Con tristeza pensó que ella, en cambio, no lo sentía. Y que si lo necesitaba a él, Martín, no era en todo caso con el mismo sentimiento que él experimentaba hacia ella.

"Su cabeza era un caos."

En Abaddón, el exterminador se vuelve a mencionar a Alejandra y Martín, así como a Bruno, y se introduce a Nacho que siente amor por su hermana Agustina.

La naturaleza misma del hombre propicia riesgos para el amor. En el caso de Castel, son sus celos los que destruyen el amor. En cambio, Martín del Castillo lo pierde debido a una revelación: va a la oficina de Bordenave, amigo de Alejandra (que ya está muerta) y descubre que la mujer que tanto ama era una prostituta, que vendía a otros hombres lo que había compartido con él 'por amor'. Y para colmo, Bordenave mismo había sido amante de Alejandra. Martín está decepcionado; su amor -idealizado- ha muerto al descubrir la verdadera condición de la muchacha. Lo que en realidad rompe la fe del joven y contribuye a la destrucción final de su amor es la afirmación hecha por Bordenave de que Alejandra 'sentía un grandísimo placer en acostarse por el dinero'. La diferencia que hay que reconocer entre Castel y Martín es que a pesar de usar tanto su razón, el primero no piensa y siente celos, mientras que el segundo se decepciona o se desilusiona de su amada porque la creía mejor, porque ya no le era posible idealizarla.

Otra forma de destruir el amor es mediante el engaño. Castel se queja mucho de las mentiras de María, quien a su vez tiene gran

miedo de herirle; el pintor se angustia por: (13)

"... ese temor de ella de 'hacerme mal', que sólo podía significar 'te haré mal con mis mentiras, con mis inconsecuencias, con mis hechos ocultos, con la simulación de mis sentimientos y sensaciones', ya que no podría hacerme mal por amarme de verdad..."

De igual modo Martín teme que Alejandra esté fingiendo sus sentimientos. Los celos, la desilusión y el engaño son sólo unas cuantas formas entre las muchas posibles de aniquilar el afecto. Emilce Beatriz Cersósimo observa otra manera de 'matar' el amor cuando dice: (14) "La presencia física o latente de Fernando impide el florecimiento del amor: así el de Bruno y Georgina, el de Martín y Alejandra." Más que su presencia física, lo que prohíbe el brote de amor entre otras personas son los poderes terribles que ejerce tanto sobre su hija Alejandra como sobre su prima Georgina.

Entre los críticos, muchos tienen una opinión negativa acerca de la función del amor en Sábato. Iris Ludmer asevera que la mujer creada por Sábato no es un ser humano sino un misterio, un mito, no humanamente posible; por lo tanto el amor, 'esa profunda comunicación', nunca se realiza. Angela Dellepiane llega a conclusiones un poco menos radicales. Dice que el amor en Sábato 'parece destinado a no triunfar jamás'. Es importante recalcar la palabra parece, porque Dellepiane al menos deja abierta la posibilidad de estar equivocada. Ella compara el amor en El túnel con el de Sobre héroes y tumbas y concluye (tentativamente) que la actitud negativa en las dos novelas se debe a la concepción existencial que Sábato tiene del mundo, según la cual entre los seres humanos no hay más que 'soledad', 'desamparo'

13. El túnel, pp. 134-135.

14. Cersósimo, Emilce Beatriz. "Sobre héroes y tumbas": de los caracteres a la metafísica, p. 39.

y 'conflictualidad'. En su "Análisis estructural comparado de tres novelas" (en Giacomán, Los personajes de Sábato-habla de El túnel, Sobre héroes y tumbas y El proceso), Hélène Baptiste opina que el amor nunca es compartido, con la excepción de unos pocos casos en que aunque recíproco, no dura. Ella ya da un enfoque distinto a esta 'negatividad' del amor sabatiano, porque admite la posibilidad de un mal uso de dicho sentimiento. Este planteamiento podría dejar abierto el camino hacia un amor realizado.

María Angélica Correa, en Genio y figura de Ernesto Sábato, analiza el amor en El túnel y alega que se cuestiona allí como absoluto, como 'antídoto contra la soledad'. Mas en realidad, Sábato nunca concibe el amor como una entidad separada de las personas que lo sienten. Es más bien un instrumento, como lo es también la comunicación, y su éxito depende de su uso. Si es genuino, moral (lo que es, naturalmente, difícilísimo de definir), compartido, no posesivo y además si se reúnen las circunstancias propicias y las intenciones adecuadas, entonces el amor sí puede crecer y llegar a la plenitud deseada. Correa insiste en los aspectos negativos y parece no tomar en cuenta la metafísica de la esperanza de Sábato, cuando afirma que:

(15)

"... el amor, en sus ficciones, lejos de ser un puente... aparece casi como una vía de purificación, a cuyo término se nos muestra, al desnudo, la radical soledad del hombre, su dolorosa condición mendicante."

Es importante contraponer esa metafísica de la esperanza a todo aspecto negativo en la obra de Sábato, como un elemento de equilibrio,

15. Correa, María Angélica. Genio y figura de Ernesto Sábato, p. 124.

para no caer en la trampa de leer a este autor demasiado literalmente cuando es pesimista, y de pasar por alto las secciones en que sí ofrece una esperanza, si no una solución, a los problemas del hombre desgarrado, por limitadas que sean.

Las múltiples advertencias de Sábato con respecto al amor distorsionado, mal aplicado, encuentran su momento cumbre en el amor posesivo. Amar a otra persona como si fuera un objeto es una desviación que no ofrece al que ama ninguna ventaja. Quien convierte al ser 'amado' en objeto, cosificándolo, anula la posibilidad de una verdadera comunicación. Las cosas no pueden hablar, ni sentir, ni comunicar nada, y por lo tanto tampoco tienen capacidad para amar. Cuando este amor posesivo llega a cierto extremo estallan los celos. Si la persona celosa no logra dominarse, los celos pueden llevarla al odio, sentimiento opuesto al amor que pretendía sentir.

El amor posesivo tiene su desarrollo más pleno en El túnel. Castel no puede llegar a la existencia auténtica (en términos existencialistas) en que el hombre se enfrenta a la realidad, a su soledad y su muerte, en que el hombre acepta el amor por lo que es y por lo que le puede dar, sino que reclama la posesión total de María. Quiere la comunión absoluta con ella, pero de manera en que él la domine. No le da a ella la oportunidad de acercarse a él por propia voluntad, sino más bien le exige sentir lo mismo que él. Castel trata de apoderarse de María, de la realidad-mujer, a través del sexo, porque piensa que al 'poseer' el cuerpo de ella por momentos, la hace suya espiritualmente. Interpreta su tuteo con María como una prueba de que es suya. Cuando ella le escribe 'Tengo miedo de hacerte mu-

cho mal', él le contesta: (16) "No me importa lo que puedas hacerme. Si no pudiera amarte me moriría. Cada segundo que pasa sin verte es una interminable tortura." La tercera frase tiene la intención de obligar a María a estar siempre a su lado. La necesita y quiere tenerla cerca; lo que jamás se pregunta es qué desea ella.

Castel reconoce cómo relaciona a María con su vida, ya que habla de ella como si fuera su propiedad. Tan sólo porque ella firma una carta María, dice: (17)

"Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía."

A lo largo de su relación con María, el pintor la va conociendo más profundamente, a pesar de la actitud de posesión que tiene para con ella. Descubre otras 'formas' de ella, desconocidas para él, como por ejemplo 'una sensualidad de los colores y olores', que en vez de alegrarlo lo entristece. Piensa que esta forma de María, la cual le es ajena, debe pertenecer a Hunter o algún otro hombre. En tal caso, la 'forma' de María equivale a una posesión; así Hunter puede ser no sólo dueño de la estancia sino también de la 'forma' de María, o incluso de ella como entidad.

Según Rubén R. Dri: (18) "...la búsqueda de la comunión se realiza por una senda equivocada... se la quiere lograr en el ámbito del tener, de la posesión, en el cual es imposible." Esto va de acuerdo con lo que ya hemos dicho, o sea, que Sábato señala 'las sendas equivocadas' que toman muchas personas para la comunicación, para el amor... Y si Castel lo hace en El túnel, encuentra un paralelo en otro

16. El túnel, p. 65.

17. Ibid., p. 57.

18. Dri, Rubén R. "La comunicación en las novelas de Sábato", p. 102.

personaje que comete el mismo error, aunque a menor grado, en Sobre héroes y tumbas: (19)

"Martín y Castel... pretenden poseer a otra persona como propiedad exclusiva, como... una radio... La apropiación que se realiza de un objeto, una heladera por ejemplo, es externa. No se puede hablar de una comunicación con la heladera..."

Y regresamos otra vez al punto de partida: la cosificación del ser amado.

Si seguimos un poco la comparación que establece Dri entre la posesión de una cosa y la posesión de una persona, podemos sacar una conclusión por analogía. El que desea una cosa ajena siente envidia, y el que no acepta compartir algo que le pertenece, sufre de egoísmo. En el hombre que quiere poseer a otro ser humano, estos atributos negativos se transforman en celos. Castel siente una frustración inmensa al no poder realizar sus pretensiones de posesión absoluta con María y recurre a los celos, aunque su escapatoria no sea al nivel consciente. En El túnel los celos se vuelven un símbolo metafísico de la desesperación del hombre desgarrado por la soledad y el desamor. La crítica que se conforma con decir que El túnel es una novela de celos se equivoca por esta misma razón: no ve los celos como símbolo de una realidad mucho más profunda. Carmelina de Castellanos une los conceptos de posesión y celos cuando afirma que: (20)

"... esos celos...son disfraz buscado por el hombre para ocultar lo más profundo; su desesperación ante la imposibilidad de tenerla por completo, hasta lo más íntimo de sus esencias."

Volvemos a insistir en que esta desesperación es de tipo metafísi-

19. Ibid., loc. cit.

20. Castellanos, Carmelina de. "Ernesto Sábato en su primera novela," p. 104.

co, que se siente por muchos otros motivos en la vida y no sólo por no poder 'poseer' a una persona. Participa en la gran angustia existencialista.

El amor posesivo exige exclusividad; por lo tanto la existencia de cualquier persona que intente relacionarse con el ser amado provoca en el que 'ama' un síndrome que se podría llamar de celos. Estos pueden deberse a una situación real, o ser producto de la imaginación del que 'ama'. Castel no tiene pruebas concluyentes de que Hunter sea el amante de María, pero siente celos como si lo hubiera comprobado. Además, María le da pie para tenerlos cuando alude a otros hombres de su pasado. Más que nada, la inseguridad sobre la relación que determinado hombre pudo o puede tener con María es lo que enloquece con celos a Castel; habla de Richard aquí: (21)

"... no era ese hombre el que más me torturó, porque al fin y al cabo de él llegué a saber bastante. Eran las personas desconocidas, las sombras que jamás mencionó y que sin embargo yo sentía moverse silenciosa y oscuramente en su vida."

En cuanto al esposo de María, el ciego Allende, constituye un problema muy grande para Castel. El pintor no sabe qué siente María por su esposo, y esta duda lo tortura. Como ha dicho Castel, las personas que lo obsesionan no son las que conoce, sino aquéllas cuya existencia sólo ha entrevistado. María deja una carta para Castel con su marido y esto le hace sospechar que Allende ya sabe que su mujer anda con otros hombres. Allende, al contrario de Castel, no es posesivo, y ha sabido conformarse con lo que María le da, sin pedirle más. Castel no acaba de entender a Allende porque lo juzga con normas ino-

berantes para el ciego que no hacen más que reflejar las necesidades del pintor. Castel necesita a María y no se puede conformar con tenerla parcialmente; por lo mismo no comprende a Allende, quien es capaz de permitir que su mujer sostenga conversaciones telefónicas encerrada en su pieza, con hombres a quienes él no conoce.

El uso particular que hace Castel de la razón lo lleva a proyectar a Hunter los celos que él siente. Es lógico pensar que si hay una relación amorosa entre Hunter y María, es posible que Hunter se ponga celoso con la aparición de Castel en la estancia. Es decir, los celos de Hunter son posibles pero no inexorables porque en todo caso su presencia dependería del carácter particular de esta persona. Sin embargo, Castel procede al revés: primero 'establece' los celos de Hunter (sin más base que la proyección de sus propios sentimientos) y luego los usa como prueba de una relación amorosa entre María y Hunter. Más tarde intenta explicar la irritación de Hunter para con él como celos, pues no se le ocurre ninguna otra explicación. Citemos: (22)

"Hunter está celoso, y eso prueba que entre él y ella hay algo más que una simple relación de amistad y de parentesco.

"... si la irritación de Hunter era originada por celos, tendría que mostrar hostilidad hacia mí, ya que ninguna otra cosa había entre nosotros. Así fue."

El último paso de este amor que se desvía en celos es el odio. Castel quiere a María, pero la considera un objeto y así la trata. Las actitudes de María le parecen inexplicables y contradictorias porque no la conoce como ser humano sino como cosa, y las cosas no son capaces de sentir nada. Los sentimientos de él oscilan entre el

22. Ibid., p. 116.

amor y el odio porque es voluble, porque está confundido, y porque no se siente seguro de su dominio sobre María. Los celos que nacen de esta inseguridad se vuelven odio; mas esto no es lo que lleva a Castel al asesinato: tiene su principio mucho antes, cuando Castel está con María sobre unas rocas, cerca del mar, y de repente siente ganas de precipitarse sobre ella para hacerle daño.

El odio de Castel es resultado de los celos, que no encuentran más válvula de escape que la violencia. Comparemos las reacciones de Castel y de Allende ante la realidad 'María'. Cuando Castel visita a Allende después de matarla, y le dice que ella era su amante -y no sólo de él, sino de muchos otros-, Allende se enfurece y le grita 'Insensato'. Castel nunca* entiende por qué, pero pensamos que Allende sabía cómo era su mujer y que se había conformado con lo que recibía de ella; si Castel le parece insensato puede ser porque 1) no lo deja en paz, sino que trata de provocarlo, o 2) Castel no sabe conformarse con lo que recibe y callarse. Pero la reacción de Allende en ningún momento refleja odio a María. En cambio, en una situación análoga, cuando Castel piensa en la relación que ha 'descubierto' entre María y Hunter, no puede menos que reflexionar así: (23)

"Pero -pensé con feroz amargura- entre consolarme a mí en un parque y acostarse con Hunter en la estancia no podía haber lugar a dudas."

El pintor no toma la decisión de matar a María sin titubees. Aunque el amor de Castel fue deteriorándose por etapas (amor posesivo-celos-odio-frustración), no se puede decir que hubiese olvidado lo que María podría significar para él: (24)

"Por un segundo, el espanto de destruir el resto que quedaba

* Ni en ese momento ni después, en su celda, al reflexionar esto otra vez.

23. Ibid., p. 140.

24. Ibid., pp. 138-139.

de nuestro amor y de quedarme definitivamente solo, me hizo vacilar.

"... pensé que jamás podría resignarme a perder su apoyo, aunque más no fuera que en esos instantes de comunicación, de misterioso amor que nos unía."

Por eso mismo, cuando la mata, Castel le explica a María que ella lo ha dejado solo. Mas que por celos, la mata por la infinita soledad que siente, aun a su lado.

Castel y otros personajes sabatianos son neuróticos que no pueden amar en forma satisfactoria. Veremos después, en la sección sobre locura, que un desequilibrio mental puede tener efectos desastrosos sobre la capacidad del sujeto para amar. El incesto, que es una pasión torcida, podría encasillarse en esta categoría de amor demencial.

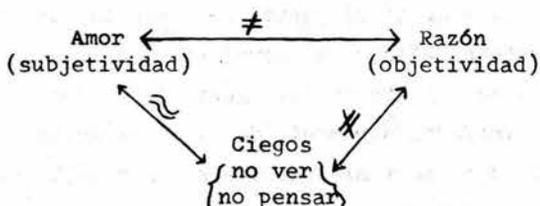
razón y
ceguera

El tema del amor tiene puntos de contacto con el de los ciegos, tan importante en Sábato. El novelista usa el amor para oponerlo a la razón; rechaza la tendencia científica de empecinarse en descubrir todas las verdades por medio de la observación y la razón. Quienes utilizan estas herramientas creen ser todo lo opuesto a los ciegos, que no ven. Pero el amor se opone a la razón porque ofrece otro camino hacia una verdad muy especial, a la que la razón no conduce. El amor parece tener poderes mágicos sobre algunos personajes, encegueciéndolos al punto de que ven sólo una fracción de la realidad que los rodea, y aun así a través de un cristal color de rosa. Sólo así puede exclamar Castel, en El túnel: (25)

"¡Cómo esperé aquel momento, cómo caminé sin rumbo por las calles para que el tiempo pasara más rápido! ¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermosos me parecían el mundo, la tarde de verano, los

chicos que jugaban en la vereda! Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y que mágico poder de transformación tiene."

Lo arriba escrito abarcaría, sin embargo, sólo una parte de la relación amor-ceguera. En un nivel más profundo, Sábato insinúa que el amor y la razón son incompatibles porque mientras el dominio del amor es la esfera sentimental (que incluye la intuición y muchos otros factores subjetivos), lo que busca la razón es la objetividad (cualidad implícita y explícita de la ciencia). Esto arroja nuevas luces sobre dicha oposición; la negación de la razón, representada simbólicamente por la ceguera (y a veces por la locura) se aproxima al amor, que si no es la negación de la razón, al menos es incompatible con ella. Tenemos como esquema:



Si una persona enamorada pudiera reflexionar sobre su situación afectiva y llevar a la práctica el resultado de sus cavilaciones sobre el ser amado, actuaría de manera muy distinta en sus relaciones con él. Es decir, si alguien 'quiere' a una persona pero sabe que hay obstáculos para ese amor, lo dejará en seguida, como a una herramienta rota en un experimento científico, siempre que pueda pensar. Pero si no es capaz de usar la razón cuando se trata de su vida amorosa (y éste es el caso más frecuente) se verá atrapa-

do, o ni siquiera se verá, ni siquiera podrá analizar su situación, o, en otras palabras, estará ciego. El ejemplo concreto (en la obra de Sábato) es un personaje como Martín que ama a pesar de ver frustrado su amor, o bien sin saber por qué, como Georgina, quien quiere a Fernando. Bruno se desespera cuando se pregunta el por qué: (26)

"Pero lo desconsolador de todo aquello no era ni el terror de Georgina ni la destrucción de un alma delicada y tierna por el espíritu satánico de Fernando: lo desconsolador era que ella lo amaba."

Si recapitulamos un poco, vemos que aquí el amor es más fuerte que la razón, porque si usara solamente la razón, Georgina se daría cuenta de que Fernando es perverso y se alejaría de él definitivamente.

Por supuesto podría objetarse que Georgina sí se da cuenta de la realidad-Fernando, y que no quiere a pesar de todo lo que sabe de él. Es cierto que todo este campo de amor-ceguera-razón es un terreno movedizo. Consideramos que es necesario precisar el nivel del amor. Si un hombre está enamorado (encaprichado) de una mujer, no la ha observado bien, desconoce sus imperfecciones, no ha razonado sobre ella. Pero si un hombre quiere a una mujer, esto implica que sí la conoce bien, con sus imperfecciones, y que a pesar de ello la quiere. Para juzgar bien el problema de Georgina, primero necesitaríamos establecer en qué nivel se encuentra ella-- estas consideraciones las planteamos al lector como un problema que no nos incumbe resolver aquí.

En cuanto a ciegos en el sentido literal, Allende es ciego y a la vez el marido de María. Esta mujer encuentra difícil describir el amor que tiene por el ciego. Dice que es su compañero, que lo quiere como a un hermano, que lo cuida y que tiene gran ternura por

él. Siente que es muy superior a ella, admira su serenidad y a su lado se siente culpable y mezquina. Esta descripción indica que ella no tiene seguridad sobre sus sentimientos para con él. ¿No será que él, aunque ciego, es el que ve, comprende y ama plenamente (de acuerdo con la definición que postulamos de 'querer'), mientras ella, por no encontrarse, ubicarse, ver su situación, es la ciega que ama a tientas?

...filial Dejemos por ahora estas consideraciones y pasemos al tema del amor filial. En las novelas que estudiamos, el amor al progenitor funciona de tres maneras distintas. El amor es recuerdo tierno o triste de un pasado compartido (con la madre, normalmente). En El túnel Juan Pablo Castel compara un momento que disfruta en compañía de María con una escena del pasado: (27) "Como con mi madre cuando chico, puse la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte..." Se podría inferir que lo que siente por María es una especie de amor a la madre, o bien que él piensa que ella lo trata con una actitud maternal, pero es difícil comprobar estas hipótesis. Además, lo importante de esta cita no reside en sus implicaciones para el amor entre el pintor y María. Castel evoca su propia figura, al lado de su madre, en otra época más feliz en que el amor era algo muy distinto. No había entonces dificultades ni dudas. Su madre y él se querían y eso era todo.

Un desenlace distinto del amor filial es una falta de comprensión que puede o no llegar al odio, como paso extremo de una no-comunicación. Martín llega a dicho extremo debido a actitudes de su madre hacia él y la califica de 'madrecloaca'. En cuanto a su pa-

dre, como ya hemos visto, Martín nunca logró una comunicación satisfactoria y confiesa no poder sentir sino odio por él. Asimismo, Alejandra odia a su madre, que la abandonó muy joven. Tampoco Fernando sentía amor por su padre, como comenta Bruno: (28)

"Fernando odiaba a su padre... Y aunque lo odiaba, manifestaba muchos rasgos semejantes con él, no sólo rasgos físicos sino de temperamento... Su misma violencia, su sensualidad cruel, todo aquello provenía del lado paterno."

Sin poder establecer una relación de causalidad, puede plantearse los problemas de 1) una falta de comunicación entre padre e hijo por intereses y actitudes no compatibles y 2) un resentimiento por parte del hijo como reacción a la autoridad del padre o de la madre. Es frecuente que el hijo no advierta la gran influencia que ha tenido uno de sus padres (o los dos) sobre él y que le repugnen en sus mayores los mismos defectos que han sobrevivido en él. Todos estos problemas afectan la comunicación entre ellos y la malogran a tal grado que muchas veces el amor desaparece.

La relación de Bruno con su padre moribundo ejemplifica el caso de una comunicación fallida que no desemboca en el odio, pero sí en la incomprensión. Bruno lo quiere, aunque por deber. Al lado del lecho de muerte, siente que debe tener presente ese dolor, y asumirlo como lo hace su hermano Juan. Si no se ha convertido en odio, de todos modos el amor ha perdido su pureza, porque existe sólo en plan de obligación. Bruno reflexiona que al salir a la calle o alejarse un rato para leer un libro traicionaría a su padre, y resuelve regresar a casa y pagar 'una mezquina cuota de solidaridad'.

28. Sobre héroes y tumbas, p. 392.

En realidad Bruno tiene una actitud especial para todos los suyos. El siempre ha buscado el amor pero no lo ha encontrado, ni con Georgina ni con Alejandra ni con su propia familia.

Hemos visto ya el papel del recuerdo en el amor filial y el de la falta de comprensión. La tercera posibilidad en la obra de Sábato es el incesto. Aunque muy torcido y condenado por la sociedad, esta relación puede llegar a realizarse. Otra vez podemos desembocar en el dualismo de Sábato, si examinamos la forma en que el amor filial se ve desarrollado en su obra: amor positivo en los recuerdos, amor negativo en la falta de comprensión y en el odio, y el incesto, un punto no definible que comentaremos más adelante.

eterno/
percedero La última subdivisión que veremos es el amor eterno frente al percedero. Bajo la capa superficial de un juicio sobre la eternidad o la finitud, yace una convicción esencial sobre el valor del amor como aliciente en la vida -y por lo mismo esta visión del amor se encuentra estrechamente relacionada con los temas de "Sentido de la vida" y "Metafísica de la esperanza".

En El túnel Juan Pablo Castel, desilusionado, recuerda tiempos en que había creído en la eternidad de su amor con María. Aquel entonces, dice, parece estar ahora a una distancia inmensurable, pues él ha caído en una decepción amorosa. En Sobre héroes y tumbas, Bruno observa a Martín ya adulto, y reflexiona sobre el paso del tiempo y la perdurabilidad del amor del muchacho de antaño por Alejandra: (29)

"... aquel muchacho, que ya era un verdadero hombre, seguía no obstante obsesionado por su amor, y quien sabe por cuantos años...

seguiría obsesionado; lo que, a juicio de Bruno, constituía algo así como una prueba de la inmortalidad del alma."

El amor eterno podría considerarse como una especie de consecuencia de la 'inmortalidad del alma', en la cual el alma encuentra su realización más perfecta a través del cariño entre dos personas.

En otro lugar en la misma novela, Martín recuerda: (30)

"... ojos y momentos que él había creído que serían eternamente para él, que permanecerían para siempre en su absoluta y conmovedora perfección, como la belleza de una estatua." Es un error cosificar los sentimientos para convertirlos en una estatua, y tarde o temprano el muchacho se dará cuenta de su equivocación. En sus conversaciones con Bruno, Martín solía preguntarle si el amor verdadero no era un absoluto, y Bruno siempre se veía obligado a contestar que, en su opinión, el amor cambiaba de un instante a otro, que variaba entre lo sublime y lo trivial, para luego convertirse en algo afectuoso y cómodo y quizá más tarde en 'un odio trágico o destructivo'.

Este último aspecto del amor 'eterno' es en realidad su otra cara, la del amor perecedero. El amor es algo que cambia en las novelas, y en la vida; no se puede confiar en él como un elemento estable y constante. Los mismos personajes (Castel y Martín) que habían planteado la posibilidad del amor eterno son los que lamentan su fugacidad. Castel admite que el amor, pasión tan única, cambia con el tiempo y que tiene sus límites temporales. Mas la cuestión temporal no es lo único que prohíbe que un momento de amor se proyecte en el futuro indefinidamente: además, las circunstancias tan especiales

30. Ibid., p. 156.

que dieron lugar a esos instantes son irrecuperables. Por eso Castel puede decir que su amor cambia a través del tiempo: (31)

"Sentí que algo de nuestros primeros instantes de amor volvería a reproducirse, si no con la maravillosa transparencia original, al menos con algunos de sus atributos esenciales, así como un rey es siempre un rey, aunque vasallos infieles y pérfidos lo hayan momentáneamente traicionado y enlodado."

Siguiendo la imagen del rey y de los cuentos de hadas, Castel habla de un 'encantamiento en que se cae', sólo para luego lamentar que presentía que ese primer momento mágico no se volvería a repetir nunca.

Martín del Castillo nos expresa una idea muy semejante -la del amor finito- cuando teme que perderá a Alejandra (porque ella ha dicho que deben separarse). El recuerdo de su pasado con ella lo remite a 'una época sin retorno', tristemente perdida; sospecha que algún día, desaparecerá de su vida todo eso, y este hecho lo desconsuela.

El amor eterno es una ficción para el hombre que confía en la pura razón, para el hombre de ciencia. Si nosotros no somos eternos, tampoco pueden serlo nuestros sentimientos, nuestras pasiones. Pero el que tiene una esperanza en el porvenir podrá llegar a creer en la perdurabilidad del amor. El asunto, en realidad, no se limita a un amor capaz de rebasar la vida del hombre, sino más bien a un amor que dentro de los límites de nuestras vidas perdura, en contraste con uno que falla muy pronto. Si fracasa, es por los distintos motivos que Sábato ha advertido y no por una 'incapacidad' esencial del amor para proporcionar la felicidad.

Teoría de la novela

Más que sostener un concepto unívoco de lo que ha sido, es y debe ser la novela, o bien el arte, Sábato muestra en sus ensayos (principalmente Heterodoxia, en Hombres y Engranajes, en El escritor y sus fantasmas, y La cultura en la encrucijada nacional) un conjunto de actitudes no siempre coherentes sobre estos temas; actitudes que, además aparecen en sus novelas más detalladamente. Si el tema central sabatiano es el hombre desgarrado, Sábato concibe la novela y el arte -antes que la ciencia- como instrumentos imprescindibles para el conocimiento de este ser. La teoría de la novela permea toda la obra sabatiana y sería imposible desmenuzarla en todos sus aspectos. De acuerdo con los temas a que nos hemos limitado en esta investigación, empezaremos el análisis con el papel que como forma de comunicación puede desempeñar la novela. Después veremos la relación estrecha entre el arte y los sueños; luego consideraremos la novela y el mal y la locura; la teoría de la novela y el sentido de la vida, y por último las implicaciones del arte para la metafísica de la esperanza. Pasar por las etapas de este tema equivale, en realidad, a hacer un recorrido en miniatura por casi todo el laberinto de la temática de que nos ocupamos en este trabajo.

forma de comunicación Abaddón, el exterminador es la obra en que más claramente está expresada la noción de la novela como forma de comunicación; al mismo tiempo es la obra en que se trata este tema de manera más directa. En

ella interviene un personaje llamado Sabato, que se asemeja bastante a Sábato y que a final de cuentas se mantiene como personaje y no como hombre real*. A Bruno, que ya había aparecido en Sobre héroes y tumbas, lo vemos en Abaddón con un importante papel de contraste. Si Sabato es un escritor que ha logrado, hasta cierto punto (él mismo lo dice), expresarse, Bruno es el escritor en germen, el autor frustrado que quisiera escribir; representa los deseos no realizados del propio Sabato. Continuamente afirma que quiere escribir, comunicar algo, pero no lo hace. Su existencia transcurre entre sombras, y parece estar incapacitado para escribir mientras viva Sabato, pues se dice: (1) "Si, si su amigo muriera, y si él, Bruno, pudiese escribir esa historia." Bruno encarna el ansia de expresión de quienes quieren 'escribir', y manifiesta las angustias del creador en potencia. El arte, naturalmente, no se limita a 'escribir', como se ve en la alusión de Bruno a otro tipo de artista: (2)

"Oh, hermano mío... que al menos intentaste lo que yo nunca tuve fuerzas para hacer, lo que en mí jamás pasó de abúlico proyecto, que trataste de lograr lo que aquel sufriente negro con su blues..."

No queda claro por qué fracasa Bruno; tampoco es la intención de Sábato idealizar a Sabato como modelo de escritor. A lo largo de su intento para expresarse, este último sufre intensamente y siente un desgarramiento poderoso. Por otra parte, Sabato (y Sábato) no presume que su mensaje sea unívoco, sino materia sujeta a la interpretación del lector. No pertenece a la esfera de los conceptos ni de las discusiones filosóficas, y por eso Sabato escribe a Silvia: (3)

"Si logro hacer la novela de este tumulto, entonces podrás intuir algo de mi realidad, de toda mi realidad: no la que ves en las

*Vea el apéndice de esta sección, "El escritor y sus fantasmas, o Sábato y sus personajes". Se le advierte al lector que Sabato es el personaje y Sábato es nuestro autor; nótese la importancia del acento diacrítico.

1. Abaddón, p. 18.
2. Ibid, pp. 527-528.
3. Ibid, p. 270.

discusiones filosóficas."

Hay que distinguir entre novela y ensayo; los dos son géneros literarios, pero no comparten el mismo propósito. Como ya hemos visto, Sábato ofrece sus novelas como una aproximación más cercana a su realidad como hombre y escritor, mientras sus ensayos son la expresión de su naturaleza racional- y por lo mismo lo manifiestan de manera parcial.

Tanto en sus ensayos como en sus novelas, este escritor argentino caracteriza a los artistas como testigos de su tiempo que, obviamente, no pueden percibir sino a través de su visión personal de la realidad. Como 'instrumento sensible' que es, el artista interpreta su tiempo y quiere comunicar su testimonio a los lectores. 'Registra los murmullos casi secretos' de su comunidad, tal como él los ha percibido. Esta naturaleza subjetiva del arte opuesta a la exigencia de objetividad propia de la ciencia- es lo que aproxima al artista a la verdad, a su verdad. Lo que distingue al artista es, según Carpentier, que: (4) "El novelista aventaja a su época. La expresa como nadie más pudiera hacerlo." Por un lado, el artista es un testigo que 'registra murmullos' y por otro tiene un don para expresarse que le permite alcanzar un nivel más profundo de comunicación.

En El escritor y sus fantasmas, Sábato expone con mayor detalle su concepción del escritor como testigo. Para él, los pocos autores que cuentan son los que sienten la necesidad obsesiva de testimoniar algo -su drama, su soledad, su desdicha, lo que sea. Ellos son no sólo los testigos de su época, sino también los mártires; la comunicación les resulta muy difícil mas la realizan a pesar del desgarramiento que la acompaña. Alejo Carpentier describe el papel social del

4. Carpentier, Alejo, "Papel social del novelista", p. 10.

novelista en términos semejantes. En vez de decir 'murmillos secretos' como lo hizo Sábato, el literato cubano dice que el escritor debe recibir el mensaje de los 'movimientos humanos'; su tarea es comprobar su presencia y definir y describir la actividad colectiva de los seres humanos. Una vez más podemos regresar a uno de los postulados de Sábato, y notar la armonía que existe entre su pensamiento y el de Carpentier en este punto. Según el argentino, él: (5) "Tendría que cambiar de oficio si no fuera observador." El oficio del escritor es servir de testigo, comunicar sus observaciones de una manera única, sin que se advierta el artificio de su creación.

Los motivos que impulsan a un escritor a comunicar algo son muy parecidos a los que engendran la comunicación en planos menos profundos. Sábato habla de liberarse de una obsesión mediante las ficciones; también puede hablarse de escapar de una obsesión por medio de pláticas con amigos y con especialistas. Bruno anhela escribir para eternizar alguna parte del mundo frágil y transitorio que lo rodea -- un amor, quizá. Mas se da cuenta de que eternizar no es todo, y entonces habla de indagar, de 'escarbar el corazón humano', de 'examinar los repliegues más ocultos de nuestra condición'. De nuevo estamos ante el escritor-testigo. En cuanto al deseo de eternizar algo como motivación para el arte, Sábato ya lo había expuesto en Heterodoxia: (6) "El arte nace de la necesidad de... expresar y comunicar una añoranza de eternidad." En páginas anteriores observamos ese deseo de eternidad enfocado hacia el amor, que es otro intento de comunicación. Ser eterno es un sueño dorado para el hombre, y el arte lo ayuda a realizarlo.

5. Abaddón, p. 208.

6. Heterodoxia, p. 109.

La eficacia del arte como medio de comunicación se ha puesto en duda repetidas veces. En la sección 'La comunicación mediante el arte', de El escritor y sus fantasmas, Sábato describe la actitud de Berdiaeff hacia los métodos con que el hombre, o el 'yo', intenta romper la soledad. El arte es tan sólo uno de ellos; otros son el conocimiento, el sexo, el amor, la amistad y la vida social. Berdiaeff afirma que ninguna de las formas mencionadas es capaz de vencer la soledad de modo definitivo, puesto que todas conducen a la objetivación, la cual no permite que el 'yo' alcance al otro 'yo'; para él, la única solución sería 'un acto de comunión interior'. Sábato objeta esa actitud, bastante pesimista, en cuanto a los poderes del arte para la comunicación: dice que el 'tu', que define como el contemplador, no alcanza el 'yo', o sea el artista, en el objeto artístico, sino a través de él.

Un aspecto inevitable del arte es su imperfección, tal vez resultado de una selección no siempre muy rigurosa. Si la obra de arte es, como dijo Bruno en Abaddón: (7) "... un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro...", es obvio que el grado de éxito de la comunicación de esa realidad dependerá en gran parte del escritor, y también del lector (dada su 'nueva' libertad para la interpretación). El arte comunica cuando las circunstancias lo permiten, cuando no queda en la mera objetivación, cuando tanto el escritor como el lector participan plenamente.

el arte y los sueños Además de servir al anhelo de comunicación del hombre desgarrado, la novela tiene una relación muy especial con los sueños. En

7. Abaddón, p. 148.

N-557

Abaddón, Sábato reelabora sus ideas a ese respecto, ideas que ya antes había expuesto en El escritor y sus fantasmas. Sabato-personaje le explica a la joven Silvia qué parentesco existe, para él, entre el arte y el sueño. Distingue dos momentos para esas dos actividades, y confirma que sólo en el primero hay una semejanza notable. El artista se sumerge en esta primera etapa en el inconsciente, como quien duerme. Pero en el segundo momento, el artista intenta una 'ex-presión' que es liberadora, y que no ocurre en el caso del sueño. El sueño queda atrapado, mientras el arte viaja hacia afuera, puesto que es un intento de comunicación con otros. El artista grita sus obsesiones, aunque sea con símbolos, porque se abandona a sus impulsos y, a menudo a pesar suyo, va liberando sus preocupaciones profundas. Así, en otra plática con Silvia, Sabato confiesa que puede estar dando vueltas alrededor de la madre (objeto de obsesiones suyas) durante toda su vida.

Otra diferencia que anota el autor entre el arte y el sueño es que en el primero, a los símbolos que disfrazan las obsesiones se mezclan otros elementos, tales como 'lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico'. Insiste en que el primer momento de sumersión al inconsciente es imprescindible para la creación, porque es cuando el artista se entrega 'a las potencias de la magia y del sueño', pero que después debe haber un retorno. En El escritor y sus fantasmas, afirma: (8)

"El artista, en ese primer movimiento que se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño, recorriendo para atrás y para dentro los territorios que retrótraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el

8. El escritor y sus fantasmas, p. 263.

parricidio, mueven sus fantasmas... a diferencia del sueño, que angustiosamente se ve obligado a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, el arte retorna hacia el mundo luminoso del que se alejó..."

Esa capacidad de regresar al mundo luminoso es la diferencia esencial entre el arte y el sueño; es la inclusión de ideas, criterio, todos los elementos del mundo diurno que ya mencionamos. Si Sábato se ha permitido comparar el arte y el sueño en este plano, es por su convicción de que los sueños son 'algo auténtico en el hombre', tanto como lo es el arte.

Tanto el arte como el sueño están vinculados de manera muy especial con la realidad. Ninguno de los dos es 'un mero reflejo pasivo' de esa realidad, sino más bien constituyen actos antagónicos a ella. Muchas veces en el sueño uno batalla con realidades que no puede cambiar en su estado de vigilia, y lo mismo sucede con el arte, y en especial con la literatura. Por eso se explica que el arte pueda ser hostil a la sociedad en que se produce. Asimismo, como quien sueña, el artista cambia y 'disfraza la realidad para ejecutar actos infinitamente deseados' (Heterodoxia). El sueño y el mito comparten con el arte la característica de ser ontofanías, (Abaddón, p. 197), que el autor define como 'una revelación de la realidad'. Dicha revelación no se opone al acto antagónico que hemos mencionado porque corresponde a toda la realidad -- no sólo la exterior sino también la interior, no sólo la racional sino además la irracional. No es, ni debe ser, un simple reflejo de la realidad como el de un espejo.

En el arte de nuestro tiempo, la inmersión en lo más profundo del hombre produce una transfiguración de la realidad cotidiana -efec-

tuada por el misterio y por el símbolo- que además de confirmar las entrañables relaciones entre la ficción y los cuentos infantiles, los mitos y los sueños, explica la 'atmósfera fantasmal y nocturna' (Hombres y engranajes) que la ficción comparte con los sueños. En vez de limitarse al nivel superficial de la razón y de la conciencia, el arte desciende hasta los territorios 'de sueño o de demencia'. Tratar de interpretar el mito o el arte a base de la razón es engañarse porque, como el lenguaje, éstos son irreductibles a otra forma de expresión. ¿Cómo reducir a una fórmula racional algo que expresa 'cierto tipo de realidad del único modo en que esa realidad puede expresarse'? (Abaddón). El sueño tampoco puede ser reducido a una explicación racional y externa, y allí hay otro denominador común entre el sueño y el arte.

La última comparación a que nos referiremos entre el arte y el sueño toca el tema del alma. Sabato-personaje (en Abaddón) le habla a la Beba de la desencarnación del alma del artista en el momento de su inspiración, lo cual explicaría 'el carácter profético' que en momentos alcanza la obra artística, (9) "...aunque sea en la forma enigmática, simbólica o ambigua de los sueños." En otra parte Sabato ha dicho que en el momento de soñar, el alma viaja. Aquí parece aludir al mismo movimiento para la producción artística. En resumen, para examinar mejor la combinación de los elementos quizá un poco inconexos de arte, sueño, territorios misteriosos, profundidad, alma y viaje, ofrecemos la siguiente cita de Sabato-personaje: (10)

"No serían las pesadillas verdaderas en un sentido más profun-

9. Abaddón, p. 161.

10. Ibid, p. 337-338.

do? Y los personajes de ficción (hablo de los auténticos, los que brotan como los sueños, no los fabricados) no visitarían regiones remotas, como el alma en las pesadillas?... El cuerpo se mueve por un lado o permanece en su cama, pero el alma divaga por ahí."

el mal y
la locura

Para Sábato el mal y la locura influyen en la novela en forma definitiva. Postula que la tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, que para él equivale a la indagación del MAL. El hombre en su forma mítica y pura, antes de la caída, ya no existe. El hombre está ubicado en una especie de purgatorio terrenal, entre el cielo de los dioses y el infierno de las profundidades de la tierra; Dios y el Demonio son necesarios para su existencia. El mal es la razón del pecado en términos religiosos, pero el asunto se complica cuando se intenta examinar sus implicaciones para el existencialismo. La ciencia, o bien la falta de comunicación, cosifican al hombre, y esto constituye una faceta del mal. También la neurosis colectiva de estos tiempos confirma la presencia del mal.

Una posible función que desempeña el arte en la lucha contra el mal es permitir al autor librarse de la soledad y de la neurosis. María Angélica Correa describe este aspecto catártico de la escritura y compara esa liberación a una 'brujería benéfica' en que el escritor transfiere sus tensiones al personaje, y así cumple con lo que dijo Camus ('Nombrar la desesperación es sobrepassarla'). Este crítico piensa que las tensiones que Sábato transfirió a Castel hubieran aniquilado al autor si no fuera por la válvula de escape que encuentra en la expresión artística. Hay un paralelo interesante entre el arte plástico de Castel (y también el literario, que manifiesta en su confesión) y el narrativo de Ernesto Sábato, en que ca-

da uno sirve a su creador como medio de desahogo. Forman parte de esta idea la comunicación, como manera de escapar la soledad, y el mal en cada ser humano, quien puede intentar liberarse mediante el exorcismo implícito en el arte.

La conexión que apunta Sábato entre la novela y la locura es distinta. La novela no es una manera de combatir la locura, sino más bien un vehículo que permite al artista vivir los estados demenciales que sufre. Sábato ha rechazado la ciencia como única forma de conocer al hombre y al mundo. La razón es uno de los instrumentos principales de la ciencia, y la locura podría considerarse como representativa del polo opuesto de la razón—es decir, la irracionalidad. Mas sería difícil clasificar a Juan Pablo Castel, porque razona excesivamente y está loco. Por lo visto, nuestro concepto de polos es insuficiente, y nos es preciso recurrir a un concepto circular, donde el uso excesivo de la razón puede llevarnos a las esferas de la locura. En sus ensayos, Sábato ha expresado una relación contingente entre el artista y la locura. En Hombres y engranajes define al artista con las siguientes palabras: (11)

"... el artista es El Único por excelencia, es el loco que gracias a su demencia, a su incapacidad de adaptación, a su rebeldía, ha conservado los atributos más preciosos del ser humano."

Las palabras claves de esta cita son demencia, incapacidad de adaptación, y rebeldía. Pero la demencia del artista no es una locura común y corriente, sino un estado especial del que trata de escapar mediante el arte. Como vive en una sociedad que le exige acatar ciertas reglas, y como es incapaz de esa adaptación, (pues se resiste a comba-

11. Hombres y engranajes, p. 95.

tir con la sociedad según los términos de ésta), no le queda más que rebelarse. Su rebelión cobra vida a través de su obra artística, donde puede expresar todo lo que quiera. La diferencia entre esta actividad y la locura es sumamente importante: Sábato la describe así en Heterodoxia: (12) "La diferencia entre un escritor que crea un personaje loco y un loco está en que el escritor puede volver de la locura." Es evidente, tomando en cuenta el significado de esta última cita, que cuando el autor habló en otro libro del escritor como un demente rebelde, era en sentido figurado. El artista está loco y no lo está, porque en mayor o menor grado, es capaz de dominar esa locura.

sentido de la vida Las últimas dos categorías en que la novela cumple una función significativa, son el sentido de la vida y la metafísica de la esperanza. El artista, en su búsqueda de un sentido de la vida, profundiza en la condición humana. Espera poder encontrar respuesta a las preguntas que más le atormentan por medio de su estudio cuidadoso, para lo cual aplicará no sólo la razón, sino también otros instrumentos que ya hemos enumerado, tales como los sueños, la comunicación, el amor, etc. La novela está dentro y fuera del sentido de la vida, porque puede ser el vehículo para alcanzarlo, y porque tiene una relación dialéctica con él.

Una vez más, Ernesto Sábato incorpora en sus novelas conceptos expuestos anteriormente en sus ensayos. Así, en Hombres y engranajes afirma que la literatura de hoy no se propone la belleza como fin (que a veces la logre es otra cosa), sino que es un intento de profundizar en el sentido de la vida. Aunque las letras y las artes están en crisis, no peligran; se trata de una crisis de punto de vista -de

12. Heterodoxia, p. 23.

Weltaanschung-. El arte, para Sábato y para muchos otros artistas, no está en peligro y sigue siendo un medio importantísimo de comunicación y expresión.

El arte, descubre Bruno, no es el recurso de los impotentes. Los verdaderos personajes de una novela -los contruidos con 'sangre, ilusiones y esperanza'-sirven para encontrar un sentido a la existencia. No es necesario ni justo pedir a la novela que sea instrumento de la revolución, como lo hacen ciertos jóvenes ahora.

Para Sábato dos palabras son cruciales en cuanto a la novela y al sentido de la vida: explorar y encontrar. La novela explora el sentido de la vida a medida que profundiza en la condición humana, y encuentra un sentido hasta ahora no descubierto, una visión personal.

El artista, precisamente por no poder adaptarse, se halla en una posición muy especial que lo capacita para efectuar esa búsqueda del sentido de la vida. Bruno, el escritor potencial de Abaddón, la expresa bien cuando dice: (13)

"Ahora advierto que escribía cada vez que era infeliz, que me sentía solo o desajustado con el mundo en que me había tocado nacer. Y pienso si no será siempre así, que el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad y nuestro descontento."

Hay mucha gente que sufre por el desajuste y la ansiedad de que habla Bruno, pero no todos transforman estos sentimientos en la manifestación 'activa' que implica la creación. Pasa algo semejante a lo que ocurre con los sueños; muchos permiten que sus inquietudes queden dentro y no logran (o quizá ni siquiera intentan) expresarlas. Pero quienes sí escriben, exploran ese sentido de la vida porque su desga-

rramiento les resulta intolerable. Al final de Abaddón, Bruno va al cementerio y, en una visión alucinada, descubre la tumba de Sábato. Veamos la inscripción y la reacción que ésta provoca en Bruno: (14)

"Ernesto Sábato

Quiso ser enterrado en esta tierra
con una sola palabra en su tumba

PAZ

'Paz, Sí, seguramente era eso y quizá sólo eso lo que aquel hombre necesitaba, meditó... era paz lo que seguramente ansiaba y necesitaba, lo que necesita todo creador, alguien que ha nacido con la maldición de no resignarse a esta realidad que le ha tocado vivir... alguien para quien el universo es horrible...'

El retrato del artista que formula Bruno, 'alguien para quien el universo es horrible', es una imagen equiparable a la del artista como loco o rebelde. Esta rebelión, esta inconformidad es lo que obliga al escritor a preguntarse sobre el sentido de la vida y buscar la paz con la metafísica de la esperanza.

La novela se enfrenta a un sentido de la vida de varias maneras. Bruno dice que el arte es una manera de eternizar, o de querer eternizar, ciertos instantes especiales de la vida, porque en la vida real lo que empieza por ser esperanzas a menudo acaba por convertirse en 'torpes realidades'. Por eso mismo el hombre está destinado a la frustración, tomando en cuenta también su inevitable muerte. Con una actitud bastante amarga (pero también realista), Bruno dice que 'la vida es un perpetuo desencuentro'. Y si es preciso eternizar, es porque 'nada de lo que fue vuelve a ser', porque todo cambia y se nos va, y la única forma de detenerlo en el tiempo es la fantasía.

14. Ibid, pp. 526-527.

Lo que es necesario advertir, aunque parezca obvio, es que este sentido de la vida que explora la novela no es universal. Cada escritor llegará a distintos resultados, según el mundo en que vive, sus experiencias y sus actitudes. Puede haber cierta semejanza entre las novelas de determinada cultura, pero no dejará de existir esa individualidad tan preciosa para el arte. Sabato le escribe al 'Querido y remoto muchacho' en Abaddón: (15) "Cada cultura tiene un sentido de la realidad, y dentro de ese ciclo cultural, cada artista." Habla de ciclos porque: (15) "En el arte no hay tanto progreso como ciclos, ciclos que responden a una concepción del mundo y de la existencia."

Cuando dijimos al principio de esta sección que el sentido de la vida está dentro y fuera de la novela, hablábamos de éste como materia temática por un lado y por otro como una forma de cuestionar la novela, o sea, de preguntar: ¿cuál es el sentido de escribir? Este último papel (del sentido de la vida) no recibe un tratamiento tan extenso en las novelas como en los ensayos. Sin embargo, en Abaddón, Sabato-personaje nos hace ponderar el sentido que tiene la tarea del escritor por el sinnúmero de obstáculos con que topa en sus intentos. Hay una sección muy graciosa en que relata las dificultades que ha tenido para escribir, enumerando una serie de intrusos y situaciones anómalas a los que culpa de que no ha podido escribir. Mas los estorbos no son sólo externos, ya que también provienen de su interior. Sabato-personaje se pregunta '¿Qué novela?' al mirar 'centenares de páginas, bocetos, variantes de bocetos, variantes de variantes', y los califica de contradictorios e incoherentes, comparándolos con su propio espíritu. Su conciencia está igualmente perturbada; dice que

15. Ibid, p. 139.

hay un 'desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo'. Con toda esa confusión, el desenlace es inevitable. La que anhela escribir termina por parecerle inútil y deprimente. Pregunta: '¿Qué sentido tenía escribir una ficción más?' Las dos novelas que había llegado a publicar fueron escritas en momentos cruciales de su vida. Ahora duda seriamente de la utilidad, del sentido, que tendría una tercera. Ernesto Sábato no hace nada original al preguntarse sobre el sentido de crear novelas, pero sí es algo insólito incluir estas preguntas en la misma novela de cuya utilidad se duda, en vez de limitarlas a los ensayos, que son el sitio más acostumbrado para estas consideraciones.

met. de la esperanza Si la novela puede servir como instrumento para comprender o al menos indagar el sentido de la vida, asimismo ayuda al hombre en su búsqueda de lo absoluto, representada por la metafísica de la esperanza. Puesto que hablaremos de la metafísica de la esperanza in extenso más adelante, ahora nos limitaremos a los puntos de contacto que tiene con el arte. La idea de un parentesco entre lo metafísico y el arte moderno ha sido una de las obsesiones de Sábato, como se puede ver a lo largo de sus ensayos. En "La literatura argentina en la crisis", habla del acento metafísico que se manifiesta en la creación literaria de hoy en día. Una novela puede estar orientada según diferentes tendencias, tales como la social, la psicológica, o la costumbrista, mas para este autor la novelística contemporánea rebasa esos límites, puesto que su materia primordial son 'los enigmas centrales de la existencia'. Encontrar un sentido positivo a estos enigmas equivaldría a descubrir la metafísica de la esperanza.

Toda novela profunda lo hace, en mayor o menor grado. Los problemas de la existencia, los que realmente cuentan, son: (16)

"... la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia..."

El que escribe esta clase de novela busca 'acceder a lo absoluto', como dice Bruno en Abaddón. Es necesario intentar eternizar algo (acceder a lo absoluto) dice Bruno, o por lo menos lo es para gente como él que no puede llevar a cabo actos de pasión o de heroísmo en la vida real, y que encuentra en el arte y en la fantasía la manera de realizarlos.

Todos los problemas que para Sábato son de estirpe metafísica tienen cabida en 'la totalidad concreta del hombre', que 'no puede ser alcanzada sino por el arte' (Sabato-personaje en Abaddón). Ya hemos visto la relación a menudo antagónica entre lo novelesco y lo real. En El escritor y sus fantasmas Sábato aplica este principio al arte actual, y dice: (17)

"... ahora, cuando las guerras totales y los totalitarismos nos han traído el caos universal, la novelística busca inconscientemente una nueva tierra de esperanza... Y cuando lo real es la destrucción lo novelesco no puede ser sino la construcción de alguna nueva fe."

Si el arte es el instrumento más apropiado para llegar a la totalidad concreta del hombre, no es porque refleje lo que 've' sino porque pone fe donde encuentra desesperanza. Más adelante, en el mismo libro, Sábato describe la época actual como una de crisis, enjui- ciamiento, y síntesis. Proclama: (18) "Frente a la vasta escisión del hombre, el arte aparece como el instrumento que rescatará la uni-

16. El escritor y sus fantasmas. p. 260.

17. Ibid., p. 176.

18. Ibid., p. 263.

dad perdida." Ese rescate se lleva a cabo por medio de la metafísica de la esperanza, aunque allí no lo haya dicho claramente.

La palabra rescate nos conduce a otra palabra-clave: salvación. En otro ensayo, "Misión de la novela", que aparece en La cultura en la encrucijada nacional, Sábato dice que el arte eleva al ser humano, que lo distingue de los animales y que le permite el acceso a 'las cumbres de la realidad espiritual'. Además, y esto es lo más importante, hace posible franquear 'el abismo entre las conciencias'. De las formas en que puede realizarse esta tarea, el arte sin duda es la más prometedora. Sabato-personaje describe esta función del arte en distintas ocasiones en Abaddón, el exterminador. El arte, le dice a Silvia, es 'imbatible', es una 'necesidad profunda del hombre'; nos salva de la enajenación total, 'de esa segregación brutal del pensamiento mágico y del pensamiento lógico'. Es un recurso general -de toda la raza- y también personal -del individuo, del creador- que se salva de la transitoriedad y de la inevitable muerte en y por el arte.

La salvación más importante que puede propiciar una novela, por lo menos a nivel personal, es la del alma del creador. Y esto nos remite de nuevo al concepto del artista como testigo, que ya exploramos en la sección de teoría de la novela/comunicación. Sábato lo dice claramente en una carta al 'Querido y remoto muchacho': (19)

"... quizás no seas un escritor de tu tiempito, pero serás un artista de tu Tiempo, de apocalipsis del que de alguna manera deberás dejar tu testimonio, para salvar tu alma."

La novela, como hemos visto, sirve para efectuar una mayor

comunicación entre los seres humanos. Tiene cierta semejanza con los sueños, pero va más allá de donde terminan éstos. También exhibe cierta relación con la locura, como posible condición del ser humano. Nos ayuda a indagar el sentido de la vida y también a buscar la base de una fe que lo sustente. Facilita el rescate de la 'unidad perdida', y salva al escritor (y a su público). Nos permite acercarnos a las claves que debemos descifrar para llegar a los secretos de la existencia. El artista siente el deber de escribir, como lo siente Sabato-personaje en Abaddón después de la aparición de Alejandra. Describe el acto de escribir como un 'frenesí complicado y dudoso', y dice que de esta actividad parece depender 'no sólo la salvación del alma de aquella muchacha' sino su propia salvación. Y acaba por gritar: salvación de qué? Si no lo contesta allí en Abaddón, lo ha hecho en muchas otras partes.

Apéndice

"El escritor y sus fantasmas, o Sábato y sus personajes"

No podríamos abandonar el tema de teoría de la novela sin examinar la relación entre Ernesto Sábato y los seres que ha creado en su narrativa. Aunque esto sale de los límites de la 'teoría de la novela' sabatiana, como materia temática en sus obras, nos parece adecuado ofrecer ahora un bosquejo de esa complicada relación.

¿conocer al autor? Para ciertos críticos, es necesario conocer al ser humano que ha creado una obra que se desea examinar. En el caso de Ernesto Sábato, se ha expresado opiniones bastante divergentes a este respecto. Carmelina de Castellanos, a quien hemos citado en varias ocasiones, nos recuerda en su artículo "Aproximación a la obra de Ernesto Sábato" que el mismo argentino ha dicho que 'Un hombre es el conjunto de sus actos', punto de partida que ella usa para afirmar que 'no se puede separar al escritor de su actitud general'. Angela B. Dellepiane, por su parte, conoce bien a este hombre-creador y aboga por su conocimiento para entender su obra. Sábato sufre sus creaciones, en las cuales son evidentes 'su carácter, las peripecias de su vida y de su pensamiento'; Dellepiane afirma que no se podría apreciar la obra de Sábato ni sus matices ni símbolos, si primero no se conociera al hombre. Estamos de acuerdo con ella y seguimos su plan de 'estudio' que nos ha proporcionado una base sólida para asentar nuestras aseveraciones sobre lo que

hay de Sábato en Sabato-personaje. No obstante, en contra de estas opiniones, Emilce Beatriz Cersósimo advierte que: (1)

"... la personalidad de un artista -por rica e interesante que fuere- no es su obra. Por eso en este estudio hemos excluido casi totalmente cualquier referencia personal, intentando una aproximación a la novela 'per se'."

Pensamos que la actitud que toma Cersósimo está muy equivocada, y optamos por seguir la línea de pensamiento que proponen Correa y Dellepiane. Nuestra finalidad al discutir Sábato y sus personajes será, naturalmente, descubrir la relación activa de creador-creaciones que opera entre ellos, especialmente entre Sábato y Sabato-personaje (Abaddón, el exterminador), y por esta razón consideramos imprescindible tomar en cuenta al escritor como ser humano que participará plenamente en su obra.

Al igual que Dellepiane, María Angélica Correa conoce a Sábato personalmente y ha notado su afán de darse a conocer en función de 'hombre de carne y hueso', de aproximarse a los demás. En cuanto a su obra, podemos completar este cuadro con la sugerencia de Carmelina de Castellanos, quien dice que Sábato 'siente la necesidad de proyectarse, de darse a otros seres que lo representen en parte'* (p. 490 del artículo que acabamos de citar), y después afirma que el argentino se divide a través de sus personajes, en quienes vierte sus dudas, certidumbres, y miedos.

conocer a Sabato En esta sección nuestra meta principal es conocer a Sabato-personaje, que aparece sólo en la tercera novela. Parece ser que en las dos anteriores, Sábato estaba 'experimentando', quizá a nivel subconsciente, con esta técnica en germen, ya que se pueden notar muchos de sus

1. Cersósimo, Emilce B. "Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica", p.7.

*Nótese que estos comentarios críticos fueron escritos antes de la publicación de Abaddón el exterminador, en que el autor se incluye como uno de los personajes principales.

rasgos en cuanto a personalidad e ideas en sus personajes, sin que éstos lleguen a ser del todo autobiográficos. Una vez más nos ayuda a delucidar esta cuestión María Angélica Correa: (2)

"Hay escritores que quedan a la sombra, detrás de sus libros, como el titiritero detrás de sus marionetas, otros -y es el caso de Sábato- suben una y otra vez a escena, se mezclan en la trama, interrumpen los diálogos, se enredan en los hilos, prestan su cara y sus manos a los muñecos que crean y acaban gritando y llorando ellos mismos sobre las tablas. Pues aunque Sábato sólo se atreva al impudor de la primera persona cuando se refiere a problemas generales (luchas del escritor, situación del país, política o filosófica), se desnuda, en cambio, como pocos, en sus personajes, los tiraniza a ratos, les hace exponer sus ideas, los obliga a vivir sus propias vicisitudes, les presta sus facciones y sus gestos, y hasta la fecha de su nacimiento, como a Fernando Vidal Olmos."

Veamos hasta qué punto se modifica esta actitud de creador/personajes en la tercera novela.

hipóstasis Antes de entrar plenamente en Abaddón, deberíamos ver el 'carácter' de los personajes sabatianos desde un punto de vista estructural. Correa los define como hipóstasis de su creador. Esto se contrapondría a la naturaleza de los personajes según la vieja concepción realista, ya que los de Sábato vienen de adentro y no de afuera: nacen en su alma. En el artículo "Diálogo con Ernesto Sábato"* se utiliza el mismo término, 'hipóstasis', aplicado una vez más a los personajes, que se describen como 'emanaciones contradictorias' (p. 21). Se podría justificar el uso de este término, hipóstasis, para describir a los personajes sabatianos si lo entendemos de esta manera: Sábato, o Dios según el concepto del narrador omnisciente**, crea seres que a la vez que tienen sus propias personalidades, o sea la naturaleza humana,

2. Correa, María Angélica. Genio y figura de Ernesto Sábato, pp. 11-12.

* Aparece en la Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México; para la ficha completa, véase la bibliografía.

** No queremos insinuar que la actitud de Sábato sea la de un narrador omnisciente. A veces lo es, pero muchas veces el narrador es otro personaje, como por ejemplo Bruno en Sobre héroes y tumbas y Abaddón el exterminador, que tiene tan sólo una visión parcial de los sucesos.

participan del yo del escritor, o sea el Verbo divino.

María Angélica Correa analiza las dos primeras novelas de Sábato y llega a la conclusión de que existe: (3)

"... un largo y tenaz esfuerzo de autoafirmación. Y esa necesidad de autocreación puede seguirse en su obra novelística, donde, al revés de lo que ocurre habitualmente, en lugar de ir abandonando el terreno autobiográfico, para dar vida a seres cada vez más ajenos, se aproxima en sucesivos círculos concéntricos cada vez más a sí mismo..."

Ella prosigue con ejemplos de este acercamiento: Castel, con algunos rasgos del autor; Martín (adolescente) y Bruno-Fernando (hombre maduro); y menciona que en la novela en preparación (se refiere a Abaddón, el exterminador) Sábato aparece directamente con su nombre y apellido*. En todo caso, este acercamiento no es más que otra forma para describir las 'hipóstasis' que ya analizamos.

Veamos estos personajes, uno por uno, aunque sea brevemente. Castel, según lo ha afirmado el autor mismo en El escritor y sus fantasmas, representa 'un momento o aspecto' de su yo, 'el lado adolescente y absolutista' (p. 13). María sería su 'lado maduro y relativizado' (p. 13). También menciona a Allende y a Hunter. De este comentario del autor podemos deducir que por lo menos en su opinión, personajes de segunda importancia también pueden reflejar algo de él; esta naturaleza hipostática, entonces, penetran los intersticios de toda la estructura de personajes. En cuanto a lo que asevera Correa de la importancia 'autobiográfica' de Bruno-Fernando en la obra, veamos lo que dice Dellepiane: (4)

"En estas líneas en que hemos tratado de dar la trayectoria biográfica de Ernesto Sábato, hay algo que debe ponerse bien de ma-

3. Ibid., p. 173.

* Sabemos que Ernesto Sábato es en esta tercera novela sólo Sabato, lo cual difiere un poco de lo que afirma Correa. Además, diríamos que entra con mucho más que un mero nombre y apellido.

4. Dellepiane, Angela B. Sábato: un análisis de su narrativa, p. 29. El subrayado es suyo.

nifiesto. Y es esa tendencia de Sábato hacia el orden, lo puro y estático, lo lleno de luces. Mas frente a ella y con igual fuerza, está la otra tendencia... que lo arrastra hacia las tinieblas, hacia lo impuro, hacia lo caótico... lo apolíneo y lo dionisiaco en la personalidad de Sábato. Junto al muchacho del campo, el anarquista; junto al laboratorio, la bohemia; junto al físico, el escritor; junto al hombre ordenado y metódico, el sarcástico rebelde; junto a Bruno, Fernando."

No se puede hablar de una identidad exacta entre Sábato y Bruno, así como tampoco entre Sábato y Fernando. Los dos personajes son hipóstasis que contienen elementos de la personalidad y filosofía de su creador. Fernando tiene la misma fecha de nacimiento, Bruno nació en el mismo pueblo (Rojas, en la provincia de Buenos Aires); Fernando realiza una investigación en que intenta aplicar un método científico (Sábato fue en una época, hombre de ciencia); Bruno sirve de vocero para muchas ramas del pensamiento sabatiano, tales como la existencial-fenomenológica, la estética, la política y la social. Si no tomamos en cuenta la tercera novela, se puede afirmar que hasta ese punto, Sábato se proyecta más cabalmente en un sentido ideológico, metafísico, sentimental y subconsciente, en estos dos seres como conjunto.

La relación entre Sábato-creador y Bruno en Sobre héroes y tumbas cobrará una importancia mayor en Abaddón, donde el cuadro se complica aun más por la aparición de Sabato-personaje. La crítica se ha detenido a examinar al Bruno de la segunda novela, y llega a la conclusión de que es: (5)

"una especie de alter ego del autor, el personaje reflexivo en quien están vertidas las conceptualizaciones más claramente definibles de Sábato."

En este respecto, el Bruno de Sobre héroes no es más que el

5. Coddou, Marcelo "La teoría del ser nacional argentino en Sobre héroes y tumbas", p. 59.

precursor de Sabato-personaje de Abaddón. Sin embargo, hay una diferencia muy grande entre ellos. Bruno (de Sobre héroes) es un personaje que aunque esté presente en casi toda la novela, aunque se entere de mucho de lo que les sucede a los demás, aunque sirva de portavoz a las ideas del autor*, lo sentimos como una versión desteñida de Sábato, como un ser sin vida propia. Parece que su universo es sólo el de los demás personajes, especialmente Martín y Fernando. A Bruno le falta, a fin de cuentas, una existencia independiente.

En Abaddón, el exterminador este patrón se repite en gran parte. Bruno sigue participando de la vida de los demás, sobre todo la de Sabato-personaje, pues ni Fernando ni Martín son ya protagonistas. Y como un rasgo paralelo en la estructura de las dos novelas, Bruno vuelve a aparecer por más tiempo en la segunda mitad del libro. Hacia el final de Sobre héroes y tumbas, Bruno brinda una larga digresión sobre Fernando, en la cual nos es posible entrever ciertos sucesos de su propia vida; en Abaddón, también hacia el final de la novela, nos relata la muerte de su padre, Marco, ocasión que toma para hablar de ciertos sentimientos algo más profundos que los que hasta entonces ha podido o querido revelar. Quizá sea en estas confesiones donde se distingue el Bruno de Abaddón del otro Bruno.

Sabato-
personaje

En Abaddón, el exterminador aparece un personaje llamado Sabato, que con el propósito de claridad en este trabajo hemos denominado Sabato-personaje. Sabemos que este 'préstamo' de apellido (con la salvedad del acento) es sólo la capa exterior de una transferencia más profunda. Conviene recordar la aclaración sobre el apellido que nos da el mismo novelista en las primeras páginas de la novela, cuando des-

* Con la importante diferencia de que se pierde, en Bruno, la agresividad y humor tan característicos de Sábato.

cribe las desafortunadas circunstancias que rodearon su nacimiento. Por un lado, el día de su natalicio (el 24 de junio) es 'un día infausto, porque es uno de los días del año en que se reúnen las brujas'. (p. 23). Por otro, le dan el mismo nombre que había tenido el hermano que lo antecedia (son once hombres en total) y que murió a los dos años de edad. Este hecho parece haberle pesado mucho al hombre Ernesto Sábato, y lo incluye entre los múltiples rasgos de sus personajes. Sabato considera que hubiera sido más que suficiente llevar el mismo apellido, 'derivado de Saturno, Angel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros' (p. 23). Trataremos la vinculación entre el apellido y el Mal más tarde, cuando se habla de desdoblamientos.

El escritor toma una actitud bastante despiadada hacia su personaje, a quien vemos en momentos muy difíciles. Es un ser sumamente humano que sufre angustias, complejos, vacilaciones... en fin, participa plenamente de las debilidades de su raza. Vemos sus dificultades para escribir -tanto internas (tribulaciones, dudas, inseguridades, miedos) como externas (interrupciones, problemas con editoriales, etc.). En varios momentos estalla una ironía poco misericordiosa contra él, como en el siguiente comentario que emite Quique, una de las creaciones de Sábato: (6).

"... silencio compartido por el Maestro Sabato, que, bastante apartado, seguramente meditaba en la Crisis de Nuestro Tiempo o estaba sufriendo un comienzo de colitis o de hepatitis, fenómenos que, como se sabe, presentan similares manifestaciones y uno no sabe si esa clase de gente, por fin, está angustiada por el destino del hombre o por el funcionamiento de su aparato digestivo."

6. Abaddón, el exterminador, p. 389.

Asimismo, en las páginas 270 a 272 participa en un programa de televisión en que es sometido a un examen psicoanalítico, -recostado en un diván y en calzoncillos- ante un auditorio numeroso que lo observa cuidadosamente. Esto parece ser el contenido de un sueño; sabemos que así se siente Sábato delante de las cámaras de televisión o de una sencilla grabadora. Así, sea por caricatura o por un retrato que más bien provoca compasión, Sábato retrata a Sabato con poca simpatía.

desdoblamiento No es nuestro intento dar una visión completa de Sabato-personaje; pero no hemos de abandonarlo antes de explicar un rasgo sumamente significativo de este personaje: el desdoblamiento. En la página 77 de la novela, Sabato-personaje confiesa que cree en un desdoblamiento peculiar, el del cuerpo y el alma, el cual es imprescindible para la comprensión de las premoniciones, y también la reminiscencia. Sabato relata que en Belén se le acercó un anciano de barba blanca, y él tuvo la sensación de haberlo visto en otra ocasión; pero nunca antes había estado allí*. En su infancia, afirma, de pronto sentía que hablaba y se movía como si fuera otra persona. Cree firmemente en la existencia de ciertos individuos que tienen el poder de provocar este desdoblamiento. El, entre otros, lo sufre de modo espontáneo. Está seguro de que también el doctor Schneider tiene este poder; de allí que el desdoblamiento adquiere una fuerte vinculación con el mal. Concluye diciendo que lo del Dr. Schneider era 'un motivo más de prevención' (p. 77).

El primer desdoblamiento de Sabato es el personaje de Bruno. En la primera página de la novela, Bruno ve a Sabato acercarse en la

* A este fenómeno psíquico los franceses llaman "déjà vu".

calle. Este último no vira la mirada, sino que sigue de largo como si no lo hubiera visto. A Bruno le parece muy raro todo esto, en vista de la 'relación que los unía' (p. 11). Quisiéramos postular que la relación entre ellos no es de creador-personaje, sino que los dos podrían ser desdoblamientos de la misma entidad. Ya hemos notado la intensa semejanza entre las ideas de Sábato y las de Bruno en la segunda novela. En la tercera novela Bruno vuelve a ser una sombra, ahora la de Sabato, e incluso un desdoblamiento de él, casi expresamente confesado en el libro.

En El túnel, Juan Pablo Castel relata un sueño en que se metamorfosea en un pájaro gigante en la casa de un señor. Sus amigos no perciben ningún cambio en él, pero el señor tiene un brillo sarcástico en los ojos. La interpretación de este episodio es que representa una falta de comunicación. En Abaddón, el exterminador hay una escena muy parecida. En un coctel de la Beba en que está presente su 'querido' Quique, Sabato empieza a sentirse muy raro. Todos se vuelven extraños para él en una especie de alejamiento de la "realidad"; la gente queda separada de él por 'una dimensión insalvable' que no puede compararse con la que delimita una ventana o una caminata. Se siente como un fantasma que puede ver y oír a las personas que lo rodean sin que éstas lo vean ni lo oigan. Pero luego dice que eso no es exactamente lo que siente: ellos lo oyen y hablan con él y nunca demuestran asombro; ellos lo ven como Sabato-normal, pero el que habla con ellos no es S., afirma, sino una especie de payaso usurpador, un sustituto. Mientras tanto el auténtico se va aislando cada vez más. Aunque crece su soledad y su miedo ante ella, no puede avisar a los

demás, aunque sea por medio de una simple señal.

Esta fragmentación de la personalidad de S. es indicio de un desdoblamiento incipiente. Como significado profundo se podría hablar de falta de comunicación, y también de un sentimiento de no ser parte del grupo (del coctel), ni querer serlo; de encontrarse obligado a soportar una situación muy molesta para él.

El alejamiento psíquico que demuestra en la escena arriba descrita, (o en la escena de 'Una rata con alas', en que -por alucinación, quizás- él se ve como una rata mientras los demás lo ven como Sabato-normal) se vuelve un desdoblamiento auténtico en la página 473 de la misma novela. Sabato-personaje va caminando por la calle, y siente de nuevo un abismo entre él y los demás. Ellos no lo advierten, ni siquiera cuando grita para captar su atención. El silencio que reina en la escena indica la absoluta indiferencia de los demás hacia él. Cuando por fin llega a casa, el único que reconoce su presencia es su perra, Lolita. Cuando entra a su estudio, ve delante de su mesa de trabajo a Sabato sentado, triste y cabizbajo. Se le acerca y ve que los ojos del segundo Sabato están mirando al vacío, muy tristes y abortos. Le dice "Soy yo" y cuando esto no provoca ni la más mínima reacción se rectifica "Soy vos". Tampoco a esto reacciona el otro Sabato. Es el mismo caso que la gente de la calle, que no lo oye ni lo ve. No hace otro movimiento que dejar caer unas lágrimas. Cuando el Sabato que está de pie observa esto en el Sabato sentado, de pronto siente que también por su rostro corren lágrimas. Esta imagen horripilante del Sabato escindido no nos revela fácilmente la verdad profunda que queda debajo; como lectores estamos ante una escena tan ex-

traña que nos sugiere un sinnúmero de sentidos ocultos. Pensamos que el hecho de que se desdoble es una de las características más significativas de Sabato-personaje. Tiene que ver con el desconcierto del artista ante sus creaciones, con una falta de comunicación, con la soledad, con sentirse raro entre los demás, y con el mal (porque es un poder tenebroso).

Hemos visto que Sabato-personaje comparte muchos rasgos con su creador, el escritor. El apellido, algunas características de personalidad, como el ser sarcástico, el ser introvertido y extrovertido según las circunstancias, el ser cínico y despiadado, el temer el mal, etc., son sólo unos cuantos de los numerosos puntos de contacto. Muchas de las descripciones de sus problemas como escritor son verídicas, o al menos bastante apegadas a la realidad. Sabato-personaje, a diferencia de Martín o Castel o Bruno o Fernando, que eran todas visiones parciales, réplicas semi-autobiográficas del autor, es el retrato más completo -en forma de ficción- de Sábato-hombre y una realidad imprescindible para la estructuración de esta tercera novela sabatiana.

De acuerdo con nuestra concepción 'laberíntica' de la temática en *Sábato*, volvemos a un tema que ya examinamos en la sección anterior, aunque entonces fue tan sólo para ubicarlo en su relación con la teoría de la novela. Intentaremos ahora un examen más minucioso de los sueños, a través de una visión de los que aparecen en las tres novelas, y de una serie de comentarios sobre algunas de sus funciones.

la crítica El personaje principal de *El túnel*, Juan Pablo Castel, describe tres sueños. La crítica ha propuesto diversas interpretaciones sobre el uso del sueño en esta novela. Según Thomas C. Meehan, la inclusión de sueños simbólicos refuerza la unidad de estructura y tema. Los sueños de Castel sirven para poner en relieve los temas de soledad e incomunicación. Angela B. Dellepiane, por otro lado, dice que *Sábato* emplea el elemento onírico de modo que se haga más patente el desequilibrio mental de Castel. Además, puesto que los sueños tienen una naturaleza 'fantasmal, nocturna o de pesadilla', su presencia en la novela contribuye al ambiente de misterio en el relato, de 'acontecimientos inescapables, predeterminados y fatalísticos'. Esta misma autora asevera que los tres sueños de Castel forman una secuencia. El primero aparece en la página 62: el pintor sueña con visitar de noche una vieja casa solitaria que le presenta dos elementos conflictivos. Es, o parece ser, conocida y ansiada por él desde la infancia, contiene los antiguos amores de su adolescencia, y como él

mismo dice, era María. Al mismo tiempo, cuando se pierde en la oscuridad, cree que esconde enemigos, listos para asaltarlo, o gente cuya única función parece ser la de cuchichear y burlarse de él. Dellepiane resume el sueño diciendo que Castel 'se siente rodeado de enemigos escondidos'. En el segundo sueño (pp. 90-92) Castel va con varias personas como invitado a la casa de un señor que lo está esperando. Al saber eso, siente que ha caído en una trampa y quiere huir, pero no puede y se resigna a presenciar lo que tiene que suceder, como si no tuviera nada que ver con su voluntad. El señor lo convierte en pájaro (sin reducirlo de tamaño) y él no sabe qué hacer, pero cree que podrá encontrar ayuda en sus amigos. Mas ellos no advierten su transformación y lo tratan como siempre. Castel intenta explicarles lo que le ha pasado; aunque él oye sus gritos como chillidos de pájaro, sus amigos lo escuchan como si hablara normalmente. Castel guarda silencio y mira al dueño, que se le queda viendo con un 'sarcástico brillo' en los ojos que sólo advierte el pintor. Cierra el relato así: (1)

"Entonces comprendí que nadie, nunca, sabría que yo había sido transformado en pájaro. Estaba perdido para siempre y el secreto iría conmigo a la tumba."

Dellepiane cree que Castel, en este segundo episodio onírico, comprende que en el mundo 'de afuera' le está vedada toda comunicación con los otros seres. El tercer sueño (p. 129) es muy corto, y Castel lo tiene en una noche de borrachera: Espía desde un escondite y se ve a sí mismo, sentado en una silla en medio de un cuarto oscuro desprovisto de muebles y adornos. Detrás de él ve a dos personas que se miran con expresiones de 'diabólica ironía': María y Hunter.

1. El túnel - p.92. El subrayado es de Sábato.

Dellepiane acierta al declarar que en este sueño Castel está fuera de sí mismo, y que ya no intenta comunicarse (se ve eso por el silencio que pesa sobre el cuarto) ni acercarse a los demás seres.

Sobre héroes No se han analizado con mucha profundidad los sueños de las otras dos novelas. Dellepiane hace un análisis somero de los sueños de Martín en Sobre héroes, y relata un sueño de Alejandra sin atreverse a interpretarlo. Sin embargo, se detiene un poco más en Fernando, con los tres sueños que el personaje describe en el "Informe sobre ciegos". En el primero (p. 248), que se repite muchas veces a lo largo de su infancia, ve un chico que es él (desdoblamiento). Ese chico juega en silencio y le advierte a Fernando que la sombra de una pared en el suelo empezará a moverse y que eso representa un gran peligro. Este sueño es un tormento para Fernando, como es de esperarse de semejante símbolo amenazador, pues lo de la sombra es un símbolo, ya que no se trata de una sombra común y corriente, sino de 'OTRA COSA', un peligro para él. En el segundo sueño, (p. 311 en adelante) Fernando está sobre una barca, en una visión que él mismo compara con las alucinaciones producidas por la fiebre-tan intensa le parece esa nueva 'realidad'. En la barca navega sobre aguas 'quietas', negras e insondables'. Todo está en silencio, y él sospecha que hay enemigos desconocidos y ocultos que lo vigilan. Se pregunta qué pueden esperar de él esos seres y qué destino le aguarda en esas aguas 'estancadas y lúgubres'. El sueño se desarrolla en forma de pesadilla, con la aparición de pájaros que le quieren pinchar los ojos y otras visiones monstruosas. En el último sueño (p. 351) Fernando se encuentra en la estancia de Capitán Olmos, pueblo de su infancia. Oye el rumor del arroyo Las

Mojarras y también la voz de su madre, Ana María. Él está de espaldas, así es que no ve, pero oye a su madre canturrear mientras ella se baña en el río. Alegre al principio, el canto se va volviendo angustioso, pues Fernando no lo puede entender y sin embargo sabe que las palabras de su madre son decisivas. Se desespera por no entender aquello que le parece cosa de vida o muerte.

Angela B. Dellepiane ofrece una interpretación colectiva para todos estos sueños, afirmando que la proliferación de elementos fantásticos impide analizarlos en un nivel profundo. Estos elementos indican un peligro para Fernando, 'un destino aciago' a que está irremediablemente condenado. Los sentimientos en los sueños son principalmente negativos - 'miedo, ansiedad sobre todo'. Las visiones representan 'la trayectoria de su vida que termina en las tinieblas', o, aventurando algo más, 'en el útero materno'. Da una explicación muy superficial de los ojos, que para ella significan la visión o la comprensión, el instrumento del que puede valerse para escapar a su destino. Nosotros pensamos que lo más importante de los sueños de Fernando es la forma surrealista en que él los incorpora a su realidad, lo cual es una manifestación de su locura. No juzgamos muy útil interpretarlos con instrumentos psicoanalíticos, dado que Dellepiane ya lo hizo.

Es interesante que los sueños de Martín contengan varios elementos que hemos visto en los sueños de Castel y de Fernando, y también el elemento fuego, tan característico de Alejandra. Martín (p. 38) sueña que está solo, sobre una barca que va por un gran río misterioso, rodeado de una selva espesa en que (él supone) se desarro-

lla una vida secreta y peligrosa. Oye una voz pero no puede entender lo que dice. Sabe que lo llama pidiendo auxilio, pero él no puede hacer nada. Al despertar se da cuenta de que era Alejandra (quien además, lo sacude para despertarlo). En otro sueño que se repite a menudo (p. 119 y pp. 451-452) se le acerca un mendigo cuyo rostro no puede ver. Descarga su hatillo, lo abre y expone su contenido a los ojos de Martín. Levanta la mirada y enuncia cosas que resultan ininteligibles para Martín. Este sueño lo angustia sobremedida, porque siente que presagia algo tenebroso que él no comprende.

La noche en que muere Alejandra en el incendio que ella misma provoca, Martín sueña con la muchacha (p. 369). Cree oír campanas lejanas y un gemido que no distingue bien, pero que puede ser un llamado. Poco a poco alcanza a oír esa voz mejor, hasta que escucha que lo nombra. Las campanadas crecen en intensidad y el cielo se vuelve rojo. Por fin ve a Alejandra que avanza hacia él y mueve los labios aunque sin pronunciar palabra, lo que le hace pensar que ella repite el llamado misterioso. Despierta gritando. En el último sueño que relata Martín (pp. 450-451), aparecen una llanura pantanosa sobre la cual es difícil pisar, un rostro enigmático a lo lejos que él quiere alcanzar, un llamado indistinguible -- en fin, nuevas manifestaciones de una falta de comunicación que lo atormenta, como atormenta también a Castel el no poder unirse completamente con el ser amado.

En todos los sueños que hemos visto, tanto los de Castel como los de Fernando y los de Martín, hay situaciones que imposibilitan la comunicación. Castel-pájaro es visto como Castel por sus amigos. Fernando no ve la cara de la persona que canta. Martín no puede distin-

quir el rostro del mendigo. Incomunicación, frustración y locura son motivos básicos en los sueños de estos personajes.

El sueño de Alejandra (pp. 107-108) participa de muchas de estas características. Hay una cara que no se puede distinguir o que ni siquiera existe, que es la del cura en la catedral. Alejandra no puede entender lo que dice el sacerdote, aunque está segura de que le está hablando a ella. Las campanas de la iglesia suenan con más y más intensidad, hasta llegar a la furia, y ella despierta. Es curioso que los personajes de Sábado siempre logren despertarse antes de que pase algo peor en sus sueños. No obstante, luego tienen que enfrentar sus problemas de la vida real, los cuales no son menos terribles.

Abaddón En Abaddón, el exterminador, los sueños principales son de Sabato-personaje y su esposa, M. (Matilde en la vida real). Sabato-personaje es un hombre torturado, y esto se refleja en las pesadillas que tiene. Sueña (p. 326) con el Laboratorio de Curie, donde tanto S.-hombre como S.-personaje trabajaba. Entra en el cuarto de un tal Lecoin, que está de espaldas; lo llama y cuando se vuelve, ve que tiene la cara de Citronenbaum, uno de los personajes tenebrosos de la novela. Cuando Sabato despierta, agitado, piensa por un momento que tal estado se debe a un sentimiento de culpa respecto a Molinelli; pero luego sospecha que su agitación puede ser señal de algo más profundo. En otra parte del mismo libro Sabato habla del 'terror que sólo se siente en ciertos sueños'. El cambio de 'caras' o la confusión de Sabato en cuanto a la identidad del científico en ese sueño, más su comentario sobre el terror especial de los sueños, van acordés con las características que ya hemos visto en los sueños de El túnel y Sobre héroes y tumbas.

Sábato dedica mayor espacio a los sueños de M., la mujer de S.-personaje. En dos ocasiones ella sueña con seres en miniatura. En la primera (pp. 59-60), ve un 'homúnculo' de veinte centímetros de altura en un frasco de vidrio. Está encerrado y trata de encontrar la forma de salir. Lo describe como 'la reducción de un inglés de film norteamericano: flaco, con su saco de tweed y una de esas galeritas que sólo se siguen viendo en Inglaterra'. Este hombre vacila entre unos movimientos violentos y momentos de calma durante los cuales se queda viendo a Matilde. Grita algo, pero ella no lo oye. Todo es como en una película muda, dice ella. El hombrecito tiene una expresión que ella califica de 'pavorosa'. Obviamente, el grito inaudible es sólo una muestra más de falta de comunicación.

Después, M. sueña con un tal Ricardo que va a operar a alguien (p. 60). Cuando Ricardo le quita la manta al paciente se ve que está 'envuelto en un vendaje de momia'. Cuando hace el primer corte no brota sangre, y en lugar de entrañas aparece un enorme gusano negro que llena la cavidad. Empieza a moverse y desarrollar pseudopodios que se vuelven extremidades hasta que segundos después, el gusano se transforma en diablito negro que se lanza sobre la cara de M. Este personaje no está loco, ni su sueño alude a una falta de comunicación; la pesadilla demuestra su preocupación por el mal, que está representado tanto por el cuerpo inusitado del paciente, como por el diablo que trata de atacarla. Ella quiere mucho a Sabato, y no le gusta -le angustia- verlo sufrir por causa de las persecuciones del Mal.

Esta angustia de M. en cuanto a los sufrimientos de su esposo se manifiesta en forma más patente en el último sueño (p. 351). M. se

lo cuenta a Sabato después de mucho tiempo, porque no ha tenido el valor de hacerlo antes. Ve un patio en miniatura, debajo de ella, en el cual se mueven enanitos 'frenéticos pero impotentes', a manera de liliputienses. Estos seres en miniatura gesticulan y parecen gritar, pero no se oye nada. De nuevo ella recurre a la imagen de una película muda. Aquellas gentes miran hacia arriba, probablemente en búsqueda de ayuda. M. concluye que son los personajes de la novela que está escribiendo su esposo, y le advierte a éste que si él no los libera, ella terminará por volverse loca. Este sueño está relacionado con el temor de M. hacia el Mal, ya que para ella volverse loca es malo.

Otra vinculación que existe entre el mal y los sueños de M. es R., un personaje misterioso y tenebroso. Sabato dice que: (2) "... en la medida en que, por temor o por lo que fuese, yo rehúsa su presencia, más lo sentía M., hasta el punto de aparecérsele varias veces en sus sueños." Sabato-personaje sabe que R. le quiere hacer daño, y M. al menos lo intuye. En una suerte de exorcismo, ella sueña con R. para salvar a su esposo, quien con el paso de los años se va haciendo la idea de que R. 'era una especie de pesadilla de la que era mejor olvidarse para siempre' (p. 309).

sueño/
realidad En Sábado, la relación entre sueño y realidad se hace a menudo por medio de la pesadilla. El mundo de la vigilia y el de los sueños se mezclan a tal grado que los personajes acaban por asegurar que no pueden distinguirlos. Veamos primero un breve esbozo de la pesadilla en las tres novelas. En El túnel, Castel se refiere a las pesadillas en dos planos: uno literal, en que describe sueños horribles que ha tenido, como unos en que camina por los techos de una catedral (mas

2. Abaddón, p. 309.

después, la pesadilla se proyecta en la vigilia, porque al despertar Castel imagina que el cuarto se ha hecho tan grande que por mucho que corra no alcanzará sus límites); y el otro, un plano de comparación, cuando dice que suele recordar lo que sucede 'como si las imágenes de una pesadilla desfilaran vertiginosamente bajo la luz de un foco monstruoso' (p. 134).

Dos personajes, Fernando y su hija Alejandra, son los que más hablan de pesadillas en Sobre héroes y tumbas. En el "Informe sobre ciegos", Fernando relata una serie de sucesos surrealistas e increíbles. Confiesa no poder estar seguro de si lo que ha ocurrido pasó en realidad o lo soñó, o lo hicieron soñar (la última posibilidad se relaciona con la Secta de los Ciegos que está 'persiguiendo' a Fernando). Esta inseguridad que le hace dudar de muchos 'hechos' lo lleva a declarar: (3) "...todo lo demás, desde ese accidente, lo recuerdo con lucidez febril, como si se tratara de una larga y horrenda pesadilla..." Fernando no puede aceptar la realidad de los hechos (o de sus alucinaciones) y siente cierto alivio al decir que se trata sólo de sueños y pesadillas.

Alejandra es un ser atormentado que a menudo sueña cosas horribles. Para ella, la pesadilla es algo cotidiano, pero no porque sea frecuente la teme menos. Con el personaje de Alejandra, Sábato demuestra claramente la ecuación: Pesadilla = Sufrimiento. Dice a Martín: (4)

"-¡Dios mío! ¿No ves que soy enferma, que sufro cosas atroces? No tienes idea de la pesadilla que acabo de tener..."

Pero ésta no es la única ocasión en que tiene pesadillas. En un pasa-

3. Sobre héroes y tumbas, p. 350.

4. Ibid, p. 115. Los puntos suspensivos son del autor.

je anterior, Martín la despierta porque se ha dado cuenta de que ella tiene una pesadilla. Lo que Alejandra responde es especialmente significativo: 'Siempre estoy en una pesadilla, cuando duermo'. Mas ¿no se tratará de una verdad a medias? Nosotros pensamos que la muchacha está en una pesadilla aun cuando está despierta, quizá una pesadilla peor entonces. Su vida es horrible porque ella no se halla en equilibrio con lo que la rodea, ni consigo misma. De esta manera, cuando duerme el patrón de su vida se refleja en sus sueños. En cuanto a Abaddón, se puede decir que todos los sueños son pesadillas, como ya hemos visto con Sabato-personaje y con M.

El sueño, como la fantasía, es una de las formas que tiene el hombre de escapar de la realidad diurna y cotidiana. Es la expresión par excellence del inconsciente, librado de los frenos que le impone la vigilia. La pesadilla cumple en esta novelística, y sobre todo en Sobre héroes y tumbas, la función de eslabón entre el mundo vivido y el mundo soñado, ya que se da tanto en la realidad como en el sueño. En su "Informe", Fernando plantea este enfoque en varias ocasiones. Relata una serie de episodios fantásticos que el lector puede interpretar como: verdaderamente ocurrida en la novela; sueños espontáneos; sueños que le han provocado (la Secta, naturalmente); alucinaciones causadas por la locura; alucinaciones causadas por drogas. La primera posibilidad es muy remota. Sabato ha venido creando un retrato indirecto de Fernando a lo largo de la primera mitad del libro: es un ser diabólico, torturado y loco. Si a Fernando 'le pasan' estas cosas, seguramente suceden dentro de su cabeza -- son sueños o alucinaciones. De las dos clases de sueños que hemos apunta-

do, resulta más verosímil la de sueños provocados por su estado mental y no por fuerzas exteriores, aunque esta segunda opción queda abierta porque representaría una manifestación del mal, otro tema caro a Sábato. Pero suponer que este sueño o alucinación de Fernando fue provocado por la Secta, es aceptar la existencia de ella fuera de la mente del personaje. Lo mismo respecto a las alucinaciones. Es posible que sean alucinaciones causadas por drogas, pero es más probable que sean alucinaciones o sueños debidos a su desequilibrio mental.

En por lo menos dos lugares de su Informe, Fernando menciona la pesadilla como posible explicación de lo 'sucedido'. Los eventos tienen un orden progresivo, en que el protagonista pasa de una serie de experiencias (por ejemplo, su viaje por las cloacas de Buenos Aires) a otra (como el episodio con la Ciega). A medio camino Fernando trata de analizar su situación y llega a la siguiente conclusión tentativa: (5)

"Como suele sucedernos al despertar de una pesadilla, intenté hacer conciencia del lugar en que estaba y de mi real situación.

. . .

"Sólo que ahora la realidad era todavía peor, como si estuviera despertando a una pesadilla al revés."

Podríamos postular que para Fernando, la vida 'normal', la 'diurna', le ha sido vedada por su locura y que, como le sucede a su hija Alejandra, su existencia es sinónima de una pesadilla. Así, realidad y sueño se confunden.

. Al final de ese episodio en el Informe, Fernando 'despierta'. El mismo siente como si hubiera estado soñando y, una vez más, trata

5. Sobre héroes y tumbas, p. 351.

de hacer conciencia de su verdadera situación. Dice: (6)

"...sentí que abismos infranqueables me separaban para siempre de aquel universo nocturno: abismos de espacio y de tiempo. Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar, fui surgiendo nuevamente a la realidad de todos los días. Realidad que me pregunto si al fin es la verdadera. Porque cuando...me encontraba en mi cuarto de Villa Devoto...pensé, con pavor, que acaso una nueva y más incomprensible pesadilla comenzaba para mí."

Nos hallamos ante dos problemas: el de la interpretación del Informe como experiencia vivida, soñada, o alucinada, y la confusión de realidad con sueño a través de la pesadilla.

Es posible encontrar ejemplos de otros personajes 'preocupados' por esta distinción entre lo que es real y lo que es soñado. Después de pasar una noche en la Casa de Barracas, donde vive Alejandra, Martín reflexiona sobre lo que ha vivido, y todo lo sucedido en ese especial infierno de demencia que es la casa de Alejandra le parece, 'a la luz del día, como un sueño'. En otra parte del libro, Martín huye de la casa de Hortensia Paz, después de un fútil intento de suicidarse. Corre como un perseguido, se cae, pero finalmente llega a la calle, 'donde el aire helado y la llovizna lo despertaron por fin de aquel hediondo infierno a una frígida muerte' (Sobre héroes, p. 442). Martín, como Fernando, se siente en una pesadilla al revés, aunque no lo expresa exactamente así. Camina lentamente, 'como un cuerpo sin alma y sin piel', símbolo que puede significar en estado de sonambulismo. Es interesante considerar las posibilidades que abre esta cuestión que está íntimamente ligada con la idea de la voluntad de la persona. El que camina dormido ¿lo hace a pesar suyo o impulsado por deseos secretos? ¿Es el sueño la realización de lo conscientemente deseado, o más bien,

6. Sobre héroes y tumbas, p. 367.

del inconsciente? Sábato no da respuestas definitivas a estos problemas.

Bruno, el personaje 'sensato', habla del sueño como lo han hecho Fernando y Martín, pero en sentido metafórico, para brindarnos una visión de su filosofía de la vida y de su realidad. Dice: (7)

"Me producía extrañeza encontrar en las calles y en los cafés tanta gente despreocupada y libre de problemas... Una vez más, y no sería la última, me sentía un poco extraño en el mundo, como si hubiese despertado de pronto y desconociese sus leyes y su sentido...

. . .

"Y únicamente sumergiéndome en los libros parecía encontrar de nuevo la realidad, como si aquella existencia de las calles fuera, en cambio, una suerte de gran sueño de gente hipnotizada."

Aquí hay varios elementos de interés. Bruno es el personaje con los pies en la tierra. Si él nos habla de sueño, no es porque haya vivido algo horrible como Martín o porque esté loco como Fernando. Bruno se siente extraño porque ha llegado a cierto nivel de conciencia en que ya no le es posible aceptar toda la realidad que le rodea tal cual*. Habla de gente hipnotizada, estado psíquico bastante parecido al 'sonambulismo' de Martín. Usa los libros como anclas para encontrar la realidad auténtica en contraste con la existencia onírica de toda la gente hipnotizada que anda allí en la calle.

Para poder entender esa oposición de realidad auténtica con el estado que nos produce el sueño, cabe detenerse en las ideas de Bruno con respecto al despertar. Bruno describe su despertar en la madrugada, asustado porque no puede recordar con claridad los hechos del día anterior. Poco a poco va cobrando conciencia de la realidad

7. Sobre héroes y tumbas, pp. 431-432.

* Como acontece con el propio Sábato.

a su alrededor, y al mismo tiempo van desapareciendo su confusión y miedo. Para Bruno, el despertar es un proceso complejo y paulatino que compara con un viaje. El que viaja, como el que sueña, a menudo se aleja mucho de su punto de partida, y necesita ayuda para regresar. Pierde la memoria de su existencia anterior, aunque sea temporalmente, y la recuerda sólo fragmentariamente.

Despertar es conciliar la mente con la luz del día, llegar a una conciencia plena de que uno ha estado soñando, y de que ya es hora de retornar al mundo de la luz. Como el viajero que pisa tierra ansiosamente después de una larga lucha con la tempestad, el que ha estado soñando vuelve a 'la realidad' gracias a la ayuda de objetos 'del mundo cotidiano, el tranquilo y confortable universo de la civilización'. Para ese viajero entre estados de conciencia, estos objetos comunes y corrientes, como son 'un par de zapatos gastados', o 'una mesita cualquiera', representan seguridad.

..y los deseos En un artículo sobre los sueños, Eugenio Imaz comenta: (8)
"...el sueño es, siempre, una satisfacción de deseos, lo más privativo y menos universal..." Los deseos que se manifiestan en los sueños, a menudo en forma simbólica, son individuales y personales, ya que brotan de la conciencia o la inconsciencia de un individuo. Tanto como al escritor le sirve la novela para ejecutar planes no realizados, para llegar a ser lo que no ha podido en la vida real, el sueño nos sirve a todos como una válvula de escape, un paraíso (o bien, un infierno) en que nuestros deseos se cumplen. Sabato-personaje resume esto en un pasaje tragicómico de Abaddón: (9)

"...el sueño, en que todo es posible. Los todopoderosos sue-

8. Imaz, Eugenio. "El mundo de los sueños" p. 126.

9. Abaddón, p. 455.

ños en que la hormiguita se convierte en Héroe de la Segunda Guerra Mundial, en Jefe de Oficina, en el Individuo que valientemente grita no porque usted sea el jefe me va a llevar por delante, en invencible Don Juan entre las chicas del Ministerio, en incontenible puntero de River, en Fangio, en Dueño de un Torino, en Carlitos Gardel, en Leguisamo solo, en Sócrates, Aristóteles Onassis."

Aunque no pretendemos hacer una interpretación psicoanalítica de los sueños en Sábato, nos parece pertinente comentar su relación con los deseos y tomarla en cuenta en futuras discusiones.

¿interpretarlos? A través de los personajes, podemos vislumbrar lo que opina su creador en cuanto a la posibilidad de interpretar los sueños. En Sobre héroes y tumbas Fernando cuenta que en su infancia ya había tenido 'avances' (en forma de pesadillas y alucinaciones) de lo que le acontecería después. Debido a su obsesión con la Secta de los Ciegos, también esto se lo atribuye a ellos, a una trama secreta creada y controlada por ellos y por lo cual él se desplaza. Dice que hechos para los demás sin importancia para él eran claves, y 'saltaban a mi vista con sus contornos exactos' (p. 353). Esta obsesión por los significados ocultos mediante la cual resuelve las ideas mezcladas en su mente enfermiza, se encuentra conectada con el tema de la locura, que veremos después.

Para Bruno, en cambio, es inútil intentar desentrañar los sueños. En Abaddón trata de hacerlo, mas en seguida se lo reprocha, pues le parece imposible descubrir el significado de los sueños. En alguna entrevista, cuando le pidieron a Sábato una explicación del "Informe sobre ciegos", replicó que no era posible explicarlo ni interpretarlo con otras palabras distintas a las del propio Informe. Esto concuerda con lo que Sabato-personaje le dice a Bernardo Wainstein,

compañero de cola para un teléfono público. Wainstein quiere saber lo que opina Sabato sobre el análisis de los sueños, y éste le contesta que son 'símbolos irreductibles a cualquier otro lenguaje' (p. 181). El parecido entre lo que Bruno y Sabato piensan de los sueños, y lo que Sabato dijo de su "Informe sobre ciegos" establece un punto de apoyo para nuestra aseveración de que el 'Informe' es el sueño de un Fernando loco (ya que ninguna de estas dos entidades es reductible a un plano en que se pueda comprender mejor).

simbo-
lismo

Aunque no es posible realizar una interpretación exhaustiva de los sueños, aparecen en las novelas elementos simbólicos que pueden contribuir a su comprensión. En Sobre héroes y tumbas, el elemento fuego es una clave de los sueños de Alejandra. En una escena con Martín, después de contarle el sueño de la catedral, ella se pregunta sobre su posible significado. Le pide a Martín su opinión sobre lo que quieren decir los sueños, pero él le contesta preguntándole si ella se refiere a lo del psicoanálisis. Alejandra dice no, y luego: sí, ¿por qué no? Dice que los sueños son misteriosos y 'hace miles de años que la humanidad viene dándole significados'. Después confiesa a Martín que siempre sueña con fuego, con pájaros, con víboras, con pantanos en que se hunde o con panteras que la desgarran.

El elemento que siempre reaparece en estos sueños angustiosos es el fuego, que ella vincula con 'algo enigmático y sagrado'. En vista de su destino final, su muerte en la casa de Barracas en un incendio que ella misma provoca, podemos tomar la insistente repetición del elemento fuego en sus sueños como una señal, algo profético. Aunque no es posible comprobarlo, Alejandra podría tener poderes sobrenatura-

les -en este caso la clarividencia- que le permiten prever el futuro. Martín, también, sueña con fuego la noche en que muere Alejandra. Mas como este personaje estuvo presente en el incendio de las iglesias, no es tan fácil establecer la capacidad de clarividencia en su caso.

En Abaddón, el exterminador, el simbolismo en los sueños repite el patrón del fuego. Sabato sueña con Alejandra en medio del fuego, como una antorcha viva. Parece que ella corre hacia él, en busca de su ayuda. Luego Sabato siente el fuego en su propio cuerpo, en una especie de transformación, porque siente agitarse debajo de su piel el cuerpo de ella. En otra ocasión, vuelve a soñar lo mismo, una Alejandra en llamas, con los ojos alucinados, que avanza hacia él con los brazos abiertos, para estrecharlo y forzarlo a morir quemado con ella. En las dos ocasiones él despierta gritando. Una explicación tentativa de la aparición de Alejandra y del fuego en los sueños de Sabato-personaje puede ser la ansiedad que siente al ver una de sus creaciones destruirse, mientras otra novela queda atrapada adentro, luchando por salir. (Compárese esto con las pesadillas de M.).

Un símbolo que curiosamente fue el título de la primera novela, pero que recibe distinta aplicación en Abaddón, es el túnel. Sabato-personaje sueña con Soledad, mujer misteriosa que se parece a Alejandra no sólo físicamente, sino también desde el punto de vista espiritual. Dice: (10)

"Esa noche soñé con ella. Yo iba avanzando penosamente a lo largo de un pasadizo subterráneo, que se hacía cada vez más estrecho y asfixiante, de piso barroso, con luz escasísima, cuando de pronto la vi de pie, esperándome en silencio: más bien alta, con sus largos brazos y piernas, con caderas que no correspondían a su delgadez. En

10. Abaddón, p. 303.

la casi oscuridad se destacaba por una especie de fosforescencia. Pero lo que la hacía aterradora eran las cuencas vacías de sus ojos."

En este trozo de connotaciones obviamente sexuales, el 'pasadizo subterráneo' o túnel, es la representación de la vagina. Este símbolo no es nuevo en Sábato, ya que aparece con anterioridad en el 'Informe':

A la distancia, Fernando ve una estatua enorme que tiene un ojo en el ombligo y una escalera por la cual sube hasta sus profundidades interiores. Cuando Sabato-personaje sueña un túnel de piso barroso que se hace más estrecho, es una imagen del sexo de Soledad. La descripción de la muchacha corrobora esta teoría. En la última frase asoma otro símbolo de una obsesión sabatiana: las cuencas vacías, símbolo de los ciegos. Como hemos dicho, ofrecemos estos comentarios sobre algunos símbolos sólo para describir mejor el uso de los sueños en la novelística, y no para forzar interpretaciones de tipo psicológico.

alma y destino

Otro aspecto de los sueños tiene que ver con la función del alma. La relación entre sueño, alma, y carne es algo que le interesa a Sábato, si se juzga por el hecho de que desarrolla este tema en dos de las tres novelas. Fernando Vidal Olmos reflexiona después del episodio con la Ciega, y se pregunta si aquella pesadilla no será producto de los poderes de esa criatura infernal. Compara ese proceso de hechizamiento con los ensalmos de las culturas primigenias. Los primitivos concibieron el alma como una ave que podía volar y viajar por territorios remotos mientras el cuerpo dormía. Fernando dice que el alma está encarcelada por los confines que le imponen la carne y el tiempo; en el sueño se escapa y sale al cielo intemporal, donde los hechos están congelados en el tiempo, 'eternizados como estatuas de la Calamidad o

el Infortunio' (Sobre héroes, p. 363).

Esta concepción del alma que viaja se repite en otro contexto muy distinto, en una conversación entre Sabato y la Beba en Abaddón. Se menciona primero a Levi-Strauss, lo que nos ubica en un plano más cercano a la realidad coetánea del lector, en comparación con los comentarios aislados de Fernando. Sabato le explica a la Beba más o menos lo mismo que dice Fernando, que el alma se desprende del cuerpo y de las categorías espaciales y temporales, las cuales limitan la observación al puro presente. Librada el alma de esas restricciones, nos permite ver cosas significantes del pasado, y también 'visiones o símbolos del futuro' (p. 159). El pasado y el porvenir se mezclan en el alma semiencarnada, y los recuerdos y pasiones del pasado deforman las visiones que uno puede tener del futuro. A medida que el alma se reincorpora al cuerpo, empiezan a dominarla categorías racionales. Sin embargo, trae consigo 'un recuerdo de aquel misterio'. El sueño a veces nos brinda visiones del más allá, porque la muerte es parte de nuestro futuro. Para Sabato-personaje, 'las pesadillas serían las visiones del infierno que nos espera' (p. 159). En otro lugar de Abaddón, Sabato agrega que esas visiones de nuestro infierno no siempre son muy nítidas. Las revelaciones que ocurren en las pesadillas 'casi siempre participan del modo enigmático y ambiguo de los sueños'. Si son poco claras, prosigue, esto se debe a dos motivos: uno, la imperfecta desencarnación del alma, y dos, el instinto de vida del hombre, los instintos de su cuerpo, todo lo cual lo hace incapaz de soportar las crueldades infernales, y protege a su alma asomada a los abismos, 'con máscaras y símbolos de sus monstruos y suplicios' (p. 343).

El alma que viaja-en la opinión de Fernando-nos permite entrever el destino que nos aguarda. Si todo sueño es un vagar del alma, todo sueño, para quien sepa interpretarlo, es un vaticinio o informe sobre el futuro. Según Fernando, el viaje que narra en el Informe le permitió atisbar 'el fatal fin' que le esperaba, algo semejante a la manera en que Edipo supo su fin por labios de Tiresias. Fernando compara directamente la profecía de Tiresias con el sueño del Informe.

Ernesto Sábato expresa esta idea de sueño-destino en El escritor y sus fantasmas cuando, al hablar del Informe, dice que: (11) "...los sueños...nos están dando el mensaje más revelador de esa existencia, la clave de esa región enigmática en que se hacen y deshacen los destinos." Sábato justifica la inclusión del Informe en su novela de la misma manera en que justifica los sueños como legítima expresión del hombre. Fernando habla repetidamente de los sueños y de su destino. La pesadilla del muchacho y la sombra en la pared lo atormenta durante años, porque él sabe que debe solapar un sentido especial, un anuncio de lo que le sucederá algún día. Después de su 'viaje', cuando se encuentra de nuevo en el cuarto en Villa Devoto, admite que la pesadilla que acaba de vivir, y que acaba de comenzar, terminará con su muerte. Está convencido de eso por la sangre y el fuego que, para él, simbolizan su porvenir, revelado por la 'magia'.
seres anormales Los sueños se relacionan con muchos otros aspectos de la vida. Como experiencia, para el hombre 'normal' equivalen al estado de trance que experimentan los seres anormales, como son 'los videntes, los locos, los artistas y místicos' (Sabato le dice esto a la Beba

11. El escritor y sus fantasmas, p. 19.

en Abaddón, p. 159). La interesante comparación del sueño con la locura se establece, en esta misma conversación, a través de la imagen del alma. Dice Sabato que en la locura (como en el sueño), el alma sale del cuerpo para ingresar a otra realidad. Con el propósito de dar más solidez a esta teoría, le recuerda a la Beba la expresión 'estar fuera de sí', y palabras como alienación y enajenación. Si los locos furiosos parecen seres endiablados que sufren dolores infernales es porque su alma ya ha llegado a su 'Infierno'. De allí, la explicación de todos sus movimientos violentos, sus sufrimientos, sus delirios, etc. Concluye que los locos padecen despiertos lo que el hombre común y corriente tiene que aguantar sólo en las peores de sus pesadillas. Si este estado se presenta en forma esporádica, la persona pertenece no a la clase de los locos, sino a la de los endemoniados. En cuanto a la voluntad, agrega que este trance puede lograrse voluntariamente, como lo hacen los místicos.

Sabato menciona cuatro categorías, pero no da un buen ejemplo de los videntes: así, nos falta sólo tratar de los artistas. En su conversación con Bernardo Wainstein, habla de ciertas investigaciones norteamericanas de tipo psicológico. Las personas a quienes se les impidió soñar, despertándolas cada vez que iban a hacerlo, enloquecieron o por lo menos fueron llevadas al borde de la locura. Con este ejemplo aborda el tema del escritor y los sueños; afirma que las ficciones tienen mucho de los sueños, por lo que mencionamos antes en cuanto a los de-seos que pueden verse realizados en ellos. Los sueños y las novelas son descargas, son una especie de catarsis. Concluye que el escritor sueña por la comunidad, que necesita de ese sueño colectivo especial

que es la novela.

El sueño puede derivar también en delirio, como afirma Bruno de ciertos sueños de su padre moribundo (Abaddón, p. 507). Marco Bassán está muy enfermo y ha recibido medicamentos potentes para aliviar su estado adolorido, los cuales le producen un estupor en que tiene 'sueños'. No obstante eso, su hijo Bruno reconoce una diferencia esencial entre estos delirios provocados por drogas y los antiguos sueños del hombre sano, y dice que los de aquel hombre agonizante son sucios y feos, mientras los anteriores eran hermosos y limpios. Esto se podría interpretar como algo relacionado con una obsesión sabatina, el mundo de la luz y el de las tinieblas. Los sueños normales pertenecerían, paradójicamente, al mundo de la luz, y los de drogas al mundo oscuro.

Los sueños topan con otra obsesión de Sábato cuando Sabato-personaje le dice a Bernardo Wainstein: (12) "Al dormir cerramos los ojos, y por lo tanto NOS CONVERTIMOS EN CIEGOS." Para no complicar más nuestro laberinto, preferimos tratar este punto cuando llegamos al tema de los ciegos.

la muerte En las novelas de Sábato los sueños tienen nexos especiales con la muerte. La idea del alma que vaga por territorios remotos, y que conoce el futuro del cuerpo (la muerte) está desarrollada un poco más en el mismo Sobre héroes y tumbas. Martín está a punto de dormirse, de entrar en la región de los sueños que (13)

"...Bruno llamaba pasajero suburbio de la muerte, premonitorias regiones en que vamos haciendo el aprendizaje del gran sueño, pequeños y torpes balbuceos de la tenebrosa aventura definitiva, confusos borradores del enigmático texto final, con el transitorio infierno

12. Abaddón, p. 181. (Las mayúsculas son del autor).

13. Sobre héroes y tumbas, p. 127.

de las pesadillas."

Bruno piensa que al día siguiente somos y no somos los mismos, debido a que los secretos de la noche pesan sobre nosotros. Somos algo como los resucitados, los fantasmas. El sueño es como un ensayo para la verdadera función que es la muerte.

Dentro de la parte histórica de Sobre héroes (la sección que se refiere al general Lavalle), la idea de sueños/muerte aparece en dos niveles. En el plano más amplio, se habla del 'recuerdo brumoso y cada día más impreciso de aquella Legión fantasma' (p. 464). En la página siguiente, el autor recurre a la comparación de la Legión fantasma con un sueño; 'un momento más y en seguida desaparece en la sombra de la noche...' Así, se combinan los elementos fantasma-sueño-noche. Sobre todo, hay un aire misterioso alrededor de esta Legión ya desaparecida, que nos hace pensar en su muerte. En un segundo plano, más personal, hay la presentación del general Lavalle (que pronto morirá) y sus sueños como algo precioso que hay que vigilar. Alguien murmura que Lavalle está loco (seguramente por su insistencia en seguir luchando) y el alférez Celedonio Olmos desenvaina su sable, dispuesto a defender la torre de ideales que representan el general y esa lucha. Los soldados dicen que es necesario mantenerse unidos y evitar que el general vea u oiga nada (lo cual implica un engaño, que está representado más concretamente en el sueño del general que ellos quieren velar, 'ese sueño de quimeras'). Dicen que es como si el general fuera un niño loco, pero 'puro y querido' y ellos fuesen sus hermanos mayores, su padre y su madre, y 'velasen su sueño'. Cuando Lavalle los exhorta a ir hacia Jujuy, y ellos saben que es una orden desatinada, le responden

'Bien, mi general' porque no son capaces de quitarle los últimos sueños al general niño. Los sueños en este sentido son ilusiones, son suspiros de vida. En este pasaje se entrelazan los motivos de sueños, locura y muerte.

Soñar con la muerte es otra posible combinación, y Bruno es el personaje que nos la brinda. En una de las poquísimas ocasiones en que sueña (hemos encontrado sólo dos, en Abaddón, y ninguna en Sobre héroes), Bruno se ve solo en un lugar no descrito (Abaddón, p. 523). Alguien parece llamarlo, pero él no alcanza a verlo bien, porque la luz es escasa, y porque la piel del otro está ya podrida. Pero Bruno se da cuenta de que es un cadáver, el de su padre, que trata de hacerse comprender. Este sueño tiene las mismas raíces en la incomunicación que hemos visto en muchos otros en esta novelística. Bruno nunca logró una comunicación satisfactoria con su padre en vida, y así, intenta realizarla con el padre ya muerto, en la especial representación de los deseos íntimos de uno que a veces es el sueño.

sentido de la vida Finalmente, se cuestiona la vida y su sentido, recurriendo a las imágenes de muerte y sueños como posibles explicaciones. Un ingeniero 'tenebroso' habla en el coctel de la Beba (Abaddón, pp. 94-95) de otra posible interpretación del sentido de la vida. Postula que ya estamos muertos y condenados y que 'la vida' es el infierno. Si pensamos estar vivos, dice, es sólo una ilusión muy hábil, una esperanza que forma parte de la infernal farsa. En Sobre héroes y tumbas, otro personaje se pregunta sobre el sentido de la vida, en una forma parecida, sin llegar al extremo nihilista del ingeniero. Martín reflexiona sobre su vida, porque piensa suicidarse, pero no encuentra el medio

adecuado. Ve un chico que corre por una calle, en un intento de escapar de su madre que lo amenaza. Una muchacha sale de compras, quizá se dirige al taller de autos donde trabaja su hermano, y Martín piensa: (14)

"...todos estamos soñando y entonces para qué ese castigo del chico y para qué arreglar autos y tener simpatías y luego casarse y tener hijos que también sueñen que viven y tengan que sufrir, ir a la guerra o luchar o desesperanzarse por simples sueños."

El sueño--la ilusión--se convierte aquí en el móvil de la vida y lo que le da un equívoco sentido.

El sueño le brinda sentido a la vida aún por otra razón: por la individualidad. En su artículo sobre los sueños, Eugenio Imaz cita a Heráclito, quien dijo que despiertos compartimos un solo mundo, pero que dormidos--en los sueños--cada quien vuelve al suyo. Esto concuerda con muchos aspectos de los sueños que hemos venido observando en la novelística sabatiana--el sueño como ilusión, como deseo, como expresión personal, como catarsis.

Esta vía personal de alcanzar la verdad (el sueño) nos lleva a cavilar sobre el pasado, según Fernando en Sobre héroes (p. 355). Para él, durante la duermevela, esos instantes en que los sueños apenas empiezan a cobrar forma, el silencio de la noche nos sume en 'pensamientos nostálgicos y enigmáticos'. Pensamos en el pasado, en leyendas y en lugares remotos, en el sentido de la vida y de la muerte, mientras vamos aproximándonos al sueño como si flotáramos a la deriva sobre un lago.

Se podría continuar al infinito con los sueños en Sábato, porque si no son muy numerosos en cuanto a su proporción dentro de la novela, sí son significantes para orientarnos en el laberinto. Sin

14. Sobre héroes y tumbas, p. 444.

embargo, esperamos que los ejemplos que hemos ofrecido sean suficientes para ilustrar las distintas significaciones y funciones de los sueños en las novelas, y pasemos al tema de la locura.

Todo el concepto sabatiano de locura y su relación con la razón se expone en forma abstracta en sus ensayos, mientras que se revela en forma concreta en sus novelas. Ya hemos visto algunas de las posibles conexiones entre los sueños y la locura. Volveremos a tocar este cruce de temas al final de esta sección. Primero analizaremos la locura y su relación con la razón, ofreciendo varios ejemplos del 'loco'. Sábato establece el contraste entre sentido común (razón) y locura desde su primer libro, Uno y el universo, donde afirma que: (1)

"El mundo de la experiencia doméstica es tan reducido frente al universo, los datos de los sentidos son tan engañosos...que el mejor método para averiguar nuevas verdades es asegurar lo contrario de lo que aconseja el sentido común. Esta es la razón por la que muchos avances en el pensamiento humano han sido hechos por individuos al borde de la locura."

ciencia La preparación original de Ernesto Sábato—antes de que se convirtiera en escritor—fue de índole científica, y el rechazo a la ciencia por un lado como profesión, y por otro lado como estilo de vida y de pensamiento, está reflejado en esta ensayística que nace en forma de libro con Uno y el universo. Sábato dedicó años, décadas de su vida a una rama de la investigación humana que acaba por considerarse insuficiente para el conocimiento del hombre. En sus novelas, la locura, el alejarse de la razón que predomina en la ciencia, hacia otras vías que conducen a 'la verdad', puede llevar a la persona al éxito, pero también al fracaso. En ningún momento dice que se debe

1. Uno y el universo, pp. 122-123.

admirar la locura-que en cierto sentido es metáfora del arte, del sueño, hasta del amor-y despreciar la ciencia, o la razón. Más que nada, aboga por que no quede en el olvido.

razón En el caso de dos personajes cuyos rasgos particulares veremos en seguida, la tendencia a razonar demasiado, en combinación con una flagrante falta de dominio sobre los pensamientos (el cual no es sinónimo de la razón) conducen a la locura. Entonces, razonar en exceso es estar loco o, paradójicamente, perder la razón. Mas esta contradicción se explica si pensamos que Castel y Fernando no razonan de la misma manera que los hombres de ciencia, sino que lo hacen de un modo muy torcido. El problema aquí consistiría en nuestra tendencia a considerar locura/razón como una dicotomía o, peor aun, como dos extremos de un continuo. Esa concepción se opone a la posibilidad de un 'loco razonante'. Proponemos una noción circu-
lar en que estas entidades pueden llegar a influir una sobre la otra. Como locos en el sentido tradicional, Castel y Fernando manifiestan patrones de raciocinio aberrados, en que los fines a que tratan de encauzar éste no coinciden con la realidad, y eso los lleva a la frustración y a la locura. Cada uno de estos locos se empecina en comprobar, mediante 'datos' de la vida real, una obsesión ya establecida por su mente enfermiza.

Veamos las opiniones de varios críticos sobre el uso de la razón y la locura en las novelas. María Angélica Correa concluye que si Sábato ha optado por la literatura, es por el miedo que siente a quedar aislado del mundo tangible y humano, a consecuencia de 'la progresiva abstractización en el mundo contemporáneo' (p. 78). Dice

que este temor se hace patente en la ensayística, mientras subyace en las novelas. Allí, Castel y Fernando encarnan el esquema de una 'mentalidad cerradamente lógica' atrapada en 'las mallas de teorías o sistemas' (loc. cit.), que no puede menos que acabar por perder todo contacto con la realidad. De eso hablábamos antes cuando dijimos que intentan forzar los hechos 'reales' para que concuerden con una hipótesis preconcebida, en vez de aceptar la realidad tal cual y modificar su modo de pensar.

Al analizar el uso de la razón en El túnel, Correa postula que el problema principal de Castel (que denomina 'pecado-ingenuidad o soberbia-') consiste en que en lugar de aceptar el carácter misterioso de la creación y lo creado, intenta un acceso a ello por 'una vía exclusivamente racional' (p. 88). Su especial manejo de la lógica y de la razón es para Correa un 'patético esfuerzo' de reducir todo a esos términos, incluso 'el cambiante universo del amor' (p. 91). El mundo del amor es el blanco número uno a que este 'loco' apunta sus poderosas armas mentales. Según ella, Castel va enloqueciendo a medida que no logra la relación que anhela tener con María. La quiere poseer como a un objeto cualquiera. Para lograr eso, Castel-un 'loco razonante'-somete cada uno de los actos de María a un riguroso examen de lógica, lo que presupone que todas las actitudes de ella sean coherentes entre sí; mientras tanto, él planea con mucho cuidado sus propios pasos 'como quien desarrolla un teorema', aunque después sus impulsos lo arrastran por otro camino.

En su estudio de "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel", Jorge García-Gómez señala que 'le va la vida' a Castel por

exigir a toda realidad que se atenga a lo que dicta su razón, y pone de ejemplo el episodio del Correo. Castel escribe y envía, registrada, una carta a María, pero posteriormente se arrepiente de haberla mandado. Acude a la administración del Correo con la esperanza de recuperar la misiva, mas se topa con la burocracia y todos sus reglamentos. Con este episodio podemos ver cómo Castel se cree cuerdo, y está convencido de que el sistema (y por lo tanto la señorita que en esta situación lo representa) está desquiciado. Dice: (2)

"La mujer me miró con asombro: seguramente pensó que era loco. Para sacarla de su error, le dije que era la persona que acababa de enviar una carta a la estancia Los Ombúes."

Desafortunadamente, no logra sacarla de su error. Bien que su petición no es irrazonable, lo es la manera en que la plantea, y la pobre empleada acaba en un estado de confusión y asombro. En un intento de convencerla, Castel habla del 'autor del reglamento de correos', identificándolo con una persona normal, o como comenta García-Gómez, 'con un alguien que no es un loco' (p. 24). Castel dice que el reglamento existe para servir a la gente; por lo tanto le parece lógico querer romperlo si las circunstancias lo exigen. La interpretación de García-Gómez en cuanto a los pensamientos de Castel apoya lo que hemos afirmado sobre locura y razón. Dice que el pintor: (3)

"Presiente que la realidad o es racionalidad (cordura) o ilogicidad (locura), y tiene que optar entre los extremos del dilema, ya que su vida es una u otra."

Angela Dellepiane también ha notado y comentado este problema de Castel. Lo compara con un jugador de ajedrez, un ser calculador que maneja con exactitud sus reflexiones. Dice que la claridad del

2. El túnel, p. 124.

3. García-Gómez Jorge. "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel" en Giacomán, Helmy F. Los personajes de Sábato, p. 24.

raciocinio de Castel es superficial, lo que es propio de un paranoico. Castel sostiene que no se ha vuelto loco, mas Dellepiane no comparte ese parecer, y coloca al personaje en un territorio ambiguo entre la razón y la locura, que no logra explicar satisfactoriamente.

Beverly Jean Gibbs, autora de "El túnel: Portrayal of Isolation", opina que el raciocinio de Castel no hace más que aniquilarse, puesto que lo usa de tal manera que frustra lo que se propone. Dice que en el caso de Castel, paradójicamente, la razón equivale a la locura. Además de constituir una especie de locura por ser exagerado, su uso de la razón lo lleva a merecer el epíteto de "insensato", el cual le arroja el ciego Allende. Esta razón tan 'personal' lo aísla de las demás personas, conduciéndolo primero al crimen, y después a la celda de un manicomio.

Castel Veamos ahora algunas maquinaciones del cerebro febril del pintor, tomando en cuenta la noción de Dellepiane. En la superficie, todo está tan claro como en un teorema, pero debajo de esa delgada costra se mueven todos los fantasmas de la locura, que se hacen patentes en la confusión que experimenta. En todos los ejemplos que ofrecemos de los pensamientos de Castel, encontramos una relación dialéctica entre razón y confusión. El excesivo uso de razón produce confusión, y ésta busca 'curarse' en la razón. Sabe que muchos de sus lectores se dan cuenta de que él se distingue precisamente por su manera de razonar. Se acuerda de una época, ahora remota, en que tenía amigos, y dice que éstos se reían de su 'manía de elegir siempre los caminos más enrevesados' (p. 59); mas se justifica preguntándose por qué ha de ser simple la realidad, pudiendo ser complicada (tan complicada como su mente

que la contempla, la agarra y la destroza, diríamos). En más de una ocasión, habla de una especie de locura que le va creciendo a consecuencia de las actitudes desagradables que toma María hacia él. Su noción de que la realidad no tiene que ser sencilla encuentra un complemento en otra de sus tendencias: la de buscar significados profundos en lo que es aparentemente trivial (como una conversación). Aquí su locura lo lleva a examinar todo con una lupa, en búsqueda de algo que a lo mejor ni existe, o si existe, lo ve con proporciones amplificadas.

A la confusión se oponen momentos más lúcidos. Se encuentra una metáfora de esto en palabras como 'una amargura triunfante me poseía ahora como un demonio' (p. 140), y 'un minucioso infierno de razonamientos, de imaginaciones' (p. 146), expresiones en las cuales se puede entrever cómo él siente que el no poder pensar con claridad, o sentir las cosas de modo voluntario, equivale al Mal (cf. 'demonio', 'infierno'). La confusión es algo malo: cualquier impedimento a un raciocinio cristalino la alimenta y por ende es obra del diablo.

Al principio de la novela, el pintor se empeña en describirse con mucho detalle para iluminar a sus lectores. Estas explicaciones, que se centran en sus procesos mentales, revelan a veces su tendencia hiper-razonante, en otras la confusión que predomina como enfermedad crónica en su cerebro. El mismo lamenta su costumbre de tratar de justificar cada uno de sus actos, rasgo que revela su obsesión por razonar (;y su locura!). Después dice que sus edificaciones imaginarias son tan presuntuosas como las reconstrucciones que se intentan hacer de un dinosaurio a partir de una vértebra rota. Cuando en un estado deprimido trata de pensar con claridad, confiesa

que su cerebro es 'un hervidero'. Además, dice que cuando está nervioso las ideas se le suceden 'como en un vertiginoso ballet'. Ha ido desarrollando su capacidad para 'gobernarlas y ordenarlas rigurosamente', (lo cual equivaldría a la razón), y está convencido de que si no fuera por ese control, no tardaría en volverse loco (p. 36). (De allí el comentario de Dellepiane sobre su cordura.) En otra ocasión en que habla de su mente, emplea el mismo vocablo que hemos escogido para la temática sabatiana: laberinto. Dice que es un laberinto oscuro dentro del cual se alumbran algunos corredores con relámpagos. Lamenta: 'Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas' (p. 41). Desde este extremo de confusión, retorna en seguida a la comfortable razón, declarando: (4) "...¿acaso yo no razonaba? Por el contrario, mi cerebro estaba constantemente razonando como una máquina de calcular..."

Al describir su memoria, la califica de sorprendente, pero agrega que de pronto tiene lagunas inexplicables. Esta confusión contrasta con la razón en afirmaciones tales como que la imprecisión lo ha irritado siempre, o que los detalles, y no las generalidades, son lo que le emocionan. Aparece otro retrato de su cabeza, esta vez 'un pandemonio' en que están mezclados 'cantidad de ideas, sentimientos de amor y de odio, preguntas, resentimientos y recuerdos' (p. 55). Establece una comparación de su pensamiento con 'un explorador perdido en un paisaje neblinoso' (p. 62) quien sólo mediante un gran esfuerzo logra vislumbrar las siluetas vagas de hombres y cosas, indicios borrosos del peligro o del abismo.

Con respecto a María, las dudas interminables que tiene Castel lo enloquecen. (él mismo lo dice); no encuentra más remedio que lanzar

4. El túnel, p. 41.

otro ataque de interrogatorios. Así, el temor a volverse loco lo impulsa a sumirse en la razón exagerada. Pero estos mismos interrogatorios, junto con las dudas, lo envuelven todo, 'como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama' (p. 75). Cuando está con María en la estancia, no experimenta ningún sentimiento agradable al contemplar las maravillas de la naturaleza, sino una ineludible tristeza, y se pregunta si todos sienten como él, o si es otro defecto de su 'desgraciada condición' (p. 112).

Es difícil apreciar el amor que Castel pudiera tener por María, ya que rara vez habla de sus sentimientos, prefiriendo limitarse a su obsesión sobre sus lucubraciones. Evoca ahora (p. 115) una imagen de pantano: dentro de los oscuros confines, su cabeza guarda sombríos pensamientos atrapados, chapoteando, y 'gruñendo sordamente en el barro' como en 'un sótano pantanoso', esperando sólo la oportunidad para salir. Y a menudo les da esa oportunidad de escapar. Sólo después de abandonar la estancia y librarse de la presencia de María puede orientar sus pensamientos hacia 'la precisión y la violencia de otras veces'. Sin embargo, después de dejar a María, todo le parece 'fugaz, transitorio, inútil, impreciso'. Dice que su cabeza no funciona bien (¡como si fuera una máquina!), y que su amante se le aparece 'como algo incierto y melancólico' (p. 120). Castel nos brinda muchas descripciones de su cerebro y pensamientos; hemos enumerado tan sólo una muestra de ellas. Lo que es importante notar es el "equilibrio" delicado que existe entre la razón y la confusión, y cómo éste contribuye a la cordura o locura del pintor.

Fernando Se puede aplicar lo arriba dicho a Fernando Vidal Olmos, de

Sobre héroes y tumbas. Como Castel, Fernando también es un loco razonante que deforma el proceso de la lógica para salirse con la suya y ver realizadas sus fantasías. Analizar la locura de Fernando en todas sus facetas es una tarea complicada. Por lo tanto, en esta primera parte en la que estudiamos locura/razón, nos limitamos a unos cuantos ejemplos que ampliaremos adelante, en otros capítulos.

La crítica, en sus comentarios sobre la locura de Fernando, concuerda básicamente con lo que se afirma de Castel. Luis Wainerman analiza 'La constelación mítica del celador ciego', parte de su libro Sábato y el misterio de los ciegos. Dice que Fernando lleva sus razonamientos a un extremo: (5)

"La locura de Vidal Olmos consiste, entonces, en haber pasado por alto el peldaño principal de su cadena de razonamientos: en restringir los atributos de los mendigos a los ciegos, en haber pasado de las simples hipótesis a las rotundas ilusiones de toda una mistificación religiosa."

Este paso de simples hipótesis a rotundas ilusiones es lo que señalábamos al principio. Las hipótesis abandonan el 'carril' del pensamiento científico para ingresar en el reino de la fantasía, donde todo se tuerce al servicio de los propósitos de Fernando.

También en Fernando se realiza una lucha entre las fuerzas de la razón y las de la confusión. Si una palabra clave para Castel es cerebro, con Fernando se encuentra repetidamente el término lucidez. Habla de una feroz lucidez que posee, como un faro que alumbra vastas regiones de su memoria, como un ente que lo guía. En otra parte dice que tiene una asombrosa lucidez en los momentos que preceden su muerte. En contraste con esa claridad, alude a los estados de confusión de

su mente, y dice que es como si las circunvoluciones de su cerebro 'estuvieran rellenas de tierra y enredadas en telarañas' (p. 354).

Las descripciones que Fernando ofrece de sí mismo, en conjunto con algunas observaciones de Bruno sobre este personaje, crean el retrato de un hombre que pasa por periodos muy intensos de razón ('cordura') alternados con otros de confusión ('locura'). El mismo dice que después de periodos de radiante lucidez, siguen otros en que parece que alguna fuerza exterior lo gobierna (tanta es la confusión a que llega). Le parece que otra persona ordena y ejecuta sus actos, y durante esas etapas se encuentra con 'desbarajustes peligrosísimos' (p. 274). En estos lapsos de control, las tinieblas lo succiona 'mediante el alcohol y las mujeres'; dice que 'así se interna uno en los laberintos del Infierno, o sea...el universo de los Ciegos' (p. 275).

Le parece difícil la "simple" tarea de vivir cuando se siente así, 'como el capitán de un barco en medio de una tempestad' (p. 257). Trata de mantener esa lucidez que tanto aprecia, ya que piensa que sólo así puede quedar todo en su debido lugar. Pero cuando la confusión se apodera de él, surgen grandes huecos en su memoria.

En un estado en que lo ya sucedido queda como 'vagas reminiscencias', batalla contra esas fuerzas de confusión en un intento de volver a la 'vida normal' (loc. cit.). Hace un esfuerzo, y su cabeza empieza a funcionar con mucha rapidez y claridad.* Lúcido, toma 'decisiones precisas y limpias, todo es luminoso y resplandeciente como un teorema' (p. 275). Sin embargo, estos periodos duran poco tiempo,

* Es interesante que Fernando haya escogido la palabra 'despertaba' para describir su transición de los periodos oscuros a otros mejor alumbrados. Esto confirma el parentesco de locura-sueños que establecimos antes.

porque Fernando no tarda en encontrarse, una vez más, en medio de la confusión. El no se siente responsable de eso, sino que dice que: (6) "...resoluciones o personas que conozco en ese lapso de inteligencia, me conducen pronto y una vez más a un lapso incontronable."

Hay otros elementos que contribuyen a esta confusión. El dice que a pesar de su afán sistemático, es capaz de actos muy inesperados y peligrosos. Mas otra vez culpa a factores externos de estos desbarajustes, y afirma que ha cometido 'los disparates más incalificables' por causa de las mujeres (p. 274). No puede analizar su problema ni dar con la clave de ello.

Confiesa que tiende a imaginar cosas horribles, y califica de feliz a esta propensión. Cree que al esperar siempre lo peor, se prepara mejor para las condiciones adversas, y así puede triunfar. Porque está dispuesto a luchar contra fuerzas más potentes que las que encuentra en la realidad, ésta le resulta menos difícil. Aunque no es nuestro propósito hacer un estudio comparativo de la locura de Castel y la de Fernando, resulta tentador observar la diferencia entre los objetos de las fantasías de cada uno. Castel centra toda su línea de pensamiento (razón-locura) en una situación que está bastante bien cimentada en la realidad. En cambio, Fernando presenta otra especie de locura, con sus alucinaciones aisladas de la vida real (imaginaciones sobre una Secta de Ciegos, visiones de paisajes surrealistas, etc.).

Nuestro recorrido por el laberinto de la temática sabatiana nos obliga a menudo a volver sobre nuestros propios pasos. El tema de la

6. Sobre héroes y tumbas, p. 275.

locura es especialmente complejo, y por eso emprendimos su estudio con un punto clave, los nexos entre la locura y la razón. El resto de los subtemas que quisiéramos comentar son la locura en su relación con la literatura contemporánea, el loco como rebelde, la locura en la 'construcción en abismo', las calidades de la locura y las características más frecuentes de los locos sabatianos, tales como un delirio de persecución, alucinaciones y un espíritu atormentado.

lit. contem-
poránea Si preguntamos por qué varios de los personajes principales están locos, podemos encontrar algunos indicios al examinar la función de la locura en la literatura contemporánea. Charles I. Glicksberg, en "Modern Literature and the Sense of Doom", habla de nuestros tiempos, con su sentido de culpa y su locura colectiva, y dice que para huir de todo eso, la mente del hombre contemporáneo se ha ensimismado. Para Glicksberg, la introversión es una suerte de escapatoria. El dolor que siente este hombre frustrado resalta en los locos de Sábado. En Sobre héroes y tumbas, Bruno explica la enajenación del hombre, la cual se puede interpretar como un suburbio de la locura: (7)

"...el dolor producido por una pasión con obstáculos, y sobre todo con obstáculos oscuros e inexplicables, es siempre causa más que suficiente...para que el hombre más sensato piense, sienta y actúe como un enajenado."

Estos 'obstáculos oscuros e inexplicables' son los problemas de la vida.* La vida, o bien nuestra confrontación con ella, es dolorosa para muchos hombres, y de allí su enajenación y posible locura.

En su artículo "Forms of Madness in Literature", Glicksberg

7. Ibid., p. 373.

* Quizá nos parecen más numerosos en la época moderna debido a todo lo que nos lega la ciencia: mayores conocimientos por un lado y por otro, una conciencia más agudizada de todo lo que nos falta conocer.

hace una distinción muy importante entre la locura clínica, que requiere tratamiento en una institución, y una locura que él llama metafísica, por ser la búsqueda de sentido en un universo caracterizado por el enigma y la paradoja. Es el espíritu de rebelión lo que faculta al escritor para rebasar la frontera de lo 'normal' y 'sano' (la cual nunca se puede definir en forma estricta), a través de las acciones simbólicas de sus personajes. Si proyectamos lo que dice Glicksberg, Sábato, como hombre consciente de su necesidad de escapar y rebelarse, vierte en sus personajes la enajenación y locura que le producen las circunstancias vitales de la actualidad. Así, el hombre creativo, que vive en un estado de crisis, en que tiene que confrontar lo desconocido y el destino inevitable del desastre, se encuentra impulsado hacia los límites de la existencia, y refleja este estado extremo en su literatura.

Marcelo Coddou prefiere otra explicación para este fenómeno de la locura en la literatura. En un artículo dice: (8)

"Una línea fundamental de la concepción filosófica del mundo que concibe como una categoría ontológica la soledad esencial del hombre es aquella que conduce al predominio de lo patológico en la literatura vanguardista."

Para él, si la locura (que es parte de lo patológico) es muy evidente en la literatura contemporánea, esto se debe a la concepción filosófica que le da sustento. El relaciona soledad con locura. Esto, en realidad, no contradice lo que afirma Glicksberg, aunque éste no haya mencionado la palabra soledad.

A esta idea de locura en la literatura contemporánea se puede agregar la observación de Carmelina de Castellanos en "Ernesto

8. Coddou, Marcelo. "La teoría del ser nacional argentino en Sobre héroes y tumbas", p. 64.

Sábato en su primera novela". Ella opina (y a nuestro parecer su observación es acertada) que la técnica narrativa que utiliza Sábato, la del narrador en primera persona, es la 'más adecuada para transmitir un proceso delirante' (p. 97).

el loco-
rebelde

La imagen de un rebelde contra la sociedad, o contra sí mismo, es otra configuración del loco que encuentra una realización en los de Sábato. Glicksberg advierte que el rebelde, por negarse a aceptar sus limitaciones como ser humano, corre el riesgo de volverse loco. Los rebeldes metafísicos, según Glicksberg, creen que la locura es el sentido divino. Esta vinculación entre locura y Dios indica una valoración positiva para aquélla. Y si el rebelde metafísico parece participar de la naturaleza de la locura, es porque padece una enfermedad especial, una ruptura de su ser. Está convencido de que la mayoría de la gente sufre una existencia mucho más absurda que la suya. Un ejemplo de este rebelde es Fernando, quien emprende un viaje por las cloacas de Buenos Aires. Allí abajo ve los desperdicios de la sociedad, que según él ejemplifican la suciedad de los demás y, al mismo tiempo, dan una prueba de su propia pureza. Por eso puede declararse héroe al revés.

construcción
en abismo

Como un breve comentario sobre técnica, quisiéramos notar que, gracias a la construcción en abismo de que habla Nelly Martínez en la solapa de Abaddón, los personajes de una novela pueden opinar sobre otros locos de novelas anteriores. Hélène Baptiste admira esta técnica: (9) "...examinar el crimen de un neurópata de una novela desde la perspectiva de un paranoico de otra es una idea genial que da a la obra de Sábato una vertiginosa profundidad." Ella se refiere a Fernan-

9. Baptiste, Hélène. "Análisis estructural comparado de tres novelas", en: Giacoman, Helmy F. Los personajes de Sábato, p. 170.

do, quien analiza el crimen de Juan Pablo Castel. Mas las observaciones de Fernando, no se limitan a un sencillo comentario, pues aprueba el que hayan encerrado a Castel en un manicomio, el lugar más adecuado para el plan de la Secta, pues: '¿Quién va a creer en los argumentos de un loco?' (Sobre héroes y tumbas, p. 326). De la misma manera, Sabato-personaje de Abaddón se refiere a Fernando de Sobre héroes. En su papel de personaje y también autor de El tunel y Sobre héroes, Sabato dice: (10) " - Vidal Olmos es un paranoico...No cometerá la ingenuidad de atribuirme a mí todo lo que ese hombre piensa y hace." Es obvio que Sábado no es todo lo que son sus personajes, y en este pasaje de Abaddón le advierte a Schneider lo mismo, aunque sea disfrazado de Sabato.

rasgos Aunque la locura de Castel y Fernando es inobjetable, debemos detenernos, aunque sea brevemente, para examinar algunos rasgos de sus personalidades que contribuyen a esa demencia. Angela B. Dellepiane nos recuerda un juicio que emite Bruno sobre Fernando. Si no está loco en el sentido más usual, dice Bruno, lo está en otro sentido más profundo. Es una 'personalidad frágil e inestable' (p. 171) que está enajenada, que vive aislada de la realidad cotidiana, como Castel. Se puede decir que Castel y Fernando están locos no sólo en el sentido literal, sino, más importante, en el sentido figurado: son rebeldes metafísicos.

La crítica sobre El túnel se ha concentrado en el análisis del personaje principal más que de cualquier otro. Citemos a tres comentaristas que ayudan a iluminar la personalidad de Castel-loco. Fred Petersen, en su artículo "El túnel de Sábado: Más Freud que

10. Abaddón, p. 75.

Sartre", alega que la descripción que Castel ofrece de su último sueño es una prueba de 'la progresiva fragmentación de su personalidad' (p. 98). Consideramos que en términos clínicos, esto tendría que interpretarse como una locura incipiente. Además, añade Petersen, la enfermedad emocional de Castel, simbolizada por 'su túnel patológico de protección y aislamiento', impide que alcance la posibilidad de nacer para el mundo a través de la obra artística (pp. 104-5). Es decir, Castel brinda una visión del mundo en su pintura, pero una frustrada por su enfermedad; si fuera 'normal', podría experimentar este nacimiento, que nos sugiere la idea de una comunicación. El túnel se vuelve no sólo símbolo de la incomunicación, sino también de esta enfermedad emocional, de esta locura.

En su artículo "El concepto, mensaje artístico llevado a sus últimas consecuencias en la novela de la soledad y la destinación", J. L. Acquaroni concluye que la duda de Castel, de proporciones torturantes y patológicas, convive con la soledad, o tal vez es consecuencia de ella. Si esta duda fuera resultado (aunque tan sólo indirecto) de la ubicación del personaje en un túnel, quedaría comprobada nuestra aseveración con respecto al posible significado de este símbolo. Finalmente, otra característica que su condición de atrapado le causa es su 'constante preocupación por ser observado o criticado por los mismos que cree despreciar o ignorar' (Carmelina de Castellanos: "Ernesto Sábato en su primera novela", p. 100).

En cuanto a Fernando, el número de comentarios críticos que pudimos hallar fue menor. Sin embargo, hay una riqueza de material en la novela: algunas observaciones proceden del mismo Fernando y otros

de Bruno, que tiene un conocimiento íntimo de aquél. Fernando no acepta estar loco, pero nos lo da a entender con muchas de sus reflexiones. Cuando habla de la escalera larga que ha de subir para adentrarse en la gran estatua, dice que el vértigo y la fatiga obran en su contra, dificultando su ascenso. Tal como hemos visto en la sección de locura/razón, atribuye sus dificultades a factores externos, pues dice que 'el fanatismo y la desesperación' lo poseen salvajemente (p. 359). En otro momento se describe con las palabras alucinado y estático. También alude a una ruptura catastrófica de su personalidad, que nos hace pensar que se está llamando esquizofrénico. Le preocupa su obsesión por que la realidad no se deforme: piensa que lo único que puede hacer para evitar que se distorsione es concentrar su voluntad para mantenerla estable. Teme que el mundo pueda empezar a moverse, disgregarse, transformarse, y en última instancia perder todo sentido. Lamenta que la gente a su alrededor no comprenda su mirada fija, y crea que se está volviendo loco. Mas según él, es precisamente por este esfuerzo enorme que logra conservar su relación con la realidad. El empeño para mantener su mente 'despierta, atenta, vigilante y enérgica' lo agobia, y de repente desea estar encerrado en un manicomio, donde—así lo cree—nadie está obligado a mantener la realidad 'como se pretende que es' (p. 249). Así, aunque se halle convencido de que no está loco, quisiera disfrutar la supuesta libertad que le brindaría la demencia.

Bruno Bassán es un personaje muy reflexivo y a menudo el blanco de sus pensamientos es Fernando Vidal Olmos, quien ejerce sobre él la virtud de un imán. Bruno no afirma abiertamente que Fernan-

do esté loco, sino que hace un retrato "objetivo" de este ser endemoniado, y deja que el lector obtenga sus propias conclusiones. Parece impresionar a Bruno sobremanera el contraste entre los periodos de confusión y los de lucidez que sufre Fernando. Dice que: (11)

"De pronto razonaba con una lógica de hierro, y de pronto se convertía en un delirante que, aun conservando todo el aspecto del rigor, llegaba hasta los disparates más inverosímiles, disparates que sin embargo le parecían conclusiones normales y verdaderas."

La locura de Fernando reside, en gran parte, en insistir en que sus ideas son normales. Para Bruno, Fernando es 'todo lo contrario...de lo que se estima por una persona equilibrada' (p. 380). La única coherencia que ve en él es la de sus rigurosas obsesiones. Lo describe como un ser en que habitan varias personas diferentes (tanto es su asombro ante el espectáculo de la personalidad esquizofrénica de Fernando) y lo llama un 'santo del infierno' (loc. cit.).

Bruno, además, habla de los sufrimientos 'físicos, mentales y hasta espirituales' de este personaje, que incluyen alucinaciones, 'sueños enloquecedores', y la pérdida de conciencia (p. 407). Fernando se vuelve casi catatónico en un estado en que, vuelto hacia sí mismo, se ve ausente, y no habla ni oye ni ve a los que lo rodean. Muestra síntomas de ser un maniacodepresivo, ya que 'caía de la exaltación más violenta a la pasividad y la melancolía más absolutas' (p. 407). Bruno piensa que la condición de Fernando se debe a su herencia morbosa: sus contradicciones son una consecuencia de su naturaleza individual.

El 'Informe sobre Ciegos' es un episodio imprescindible para la interpretación de la locura de Fernando. Bruno confiesa no conocer

11. Sobre héroes y tumbas, p. 379.

'vastos espacios de su vida', aunque sí le adjudica un vínculo con espiritistas y la magia negra (p. 378). Cree que no hay que tomar el Informe como un documento fotográfico, sino como la auténtica representación de algo más profundo. Bruno está consciente de las posibles explicaciones psicológicas del comportamiento de Fernando, y por lo tanto puede notar que el Informe parece ser el testimonio de sus momentos de delirio y de alucinación, 'momentos que en rigor abarcaron casi toda la última etapa de su existencia' (p. 379). El Informe, prosigue, da constancia de la partida de un ser que se hunde en los abismos del infierno (¿no será en un mundo distinto, de locura?). Sus parlamentos son 'delirantes e irónicas palabras de despedida' o bien 'desesperados gritos de socorro' (p. 379).

Emilce Beatriz Cersósimo ha analizado a este personaje en su libro "Sobre héroes y tumbas": de los caracteres a la metafísica. Hace una alusión a la psicología de Hitler en relación con los aspectos paranoicos de Fernando. Opina que los delirios de este personaje son increíbles, y concluye que si en la realidad diurna es un loco, en la realidad profunda u onírica es una fuerza cósmica. Puesto que sería difícil comprobar su teoría, sólo diremos que Fernando, visto en un plano profundo, es un símbolo de los problemas del hombre contemporáneo. Cersósimo analiza el mal de Fernando en dos planos: superficialmente, es una enfermedad mental; en esencia, es 'un laberinto regido por el odio' (p. 15).

delirio de persecución Los personajes que sufren un delirio de persecución son Fernando en Sobre héroes y tumbas, y Sabato-personaje en Abaddón, el exterminador. Fernando lo niega; dice que es posible atribuir ciertos

actos suyos a tal delirio, pero que los hechos comprueban que sus temores no eran tan exagerados como parecía. Sin embargo, describe a su enemigo en términos típicos de un paranoico: (12)

"Yo quisiera verlo a cualquiera de mis críticos en una situación como la mía, rodeado por un enemigo infinito y astutísimo, en medio de una red invisible de espías y observadores, debiendo vigilar día y noche cada una de las personas y acontecimientos que hay o suceden a su alrededor."

Fernando está convencido de que alguien (ALGUIEN, dice) lo observa desde lugares invisibles. La famosa Secta de los Ciegos tiene espías, y los actos de Fernando se vuelven propiedad 'pública' de ellos. La Secta se materializa ante sus ojos en muchas formas, como por ejemplo en la señora de Etchepareborda. E irónicamente, cuando cree estar pensando con mayor astucia y lucidez, más de cerca lo están vigilando. Sabe que los 'realistas', quienes exigen comprobaciones tangibles de lo que él afirma de manera tan descabellada, creen que está loco. Se burla de esas personas que le achacan un delirio de persecución. En su delirio huye incluso de personas conocidas, como Bruno (Sobre héroes y tumbas, p. 375). Piensa que la diabólica Secta de Ciegos ha escogido a personas conocidas por él a propósito, para despistarlos.

Abundan las reacciones de la crítica ante el delirio persecutorio de Fernando, ya que éste es uno de los rasgos más distintivos de su locura. En su libro, Angela Dellepiane se ocupa, más que nada, del "sujeto" de este delirio, los ciegos, y equipara su obsesión por los no videntes con su 'horripilante diversión de pinchar los ojos a los pájaros' (p. 172). Ella no se atreve a explicar la

12. Ibid., pp. 274-275.

fijación de Fernando (y de Sábado) por los ciegos; dice que eso requeriría una investigación psicológica aparte. Se conforma con declarar que Fernando es un psicópata que 'escapa a toda medida' ("Del barroco y las modernas técnicas novelísticas en Ernesto Sabato", p. 231). Emilce B. Cersósimo nos brinda una feliz comparación entre la paranoia de Fernando y una serpiente: (13)

"La paranoia de Fernando instala ese laberinto en el interior de su mente. Concluye siempre perseguido por aquellos o quienes perseguía, como si su estructura mental fuera la de una serpiente que se muerde la cola."

Lucía Fox también apunta el delirio persecutorio de Fernando. Aunque no vamos a dar ejemplos específicos del delirio de persecución de Sabato-personaje, basta mencionar al Dr. Schnitzler, a R., y a Schneider, aparte de los episodios de la mujeres enceguecidas, para dar testimonio de su idea de que existen fuerzas perversas que lo persiguen a él, y a otros.

alucinaciones No resulta sorprendente que los mismos personajes que sufren un delirio de persecución sean los que exhiben mayor proporción de alucinaciones. Una de las alucinaciones más surrealistas de Fernando ocurre durante su viaje hacia el centro de la estatua: (14)

"Pero en los segundos que duró el ascenso hacia aquel Centro, pasaron ante mi conciencia una vertiginosa muchedumbre de rostros, catástrofes y países. Vi seres que parecían contemplarse aterrorizados, nítidamente vi escenas de mi infancia, montañas de Asia y Africa de mi errabunda existencia, pájaros y animales vengativos e irónicos, atardeceres en el trópico, ratas en un granero de Capitán Olmos, sombríos prostíbulos, locos que gritaban palabras decisivas pero desdichadamente incomprensibles,* mujeres que mostraban lúbricamente su sexo abierto, caranchos merodeando sobre hinchados cadáveres en la pampa, molinos de viento en la estancia de mis padres, borrachos que

13; Cersósimo, Emilce Beatriz. "Sobre héroes y tumbas"; de los caracteres a la metafísica, p. 17.

14. Sobre héroes y tumbas, pp. 360-361.

*Que los locos dicen cosas incomprensibles, lo destacamos antes, al hablar de túnel-locura-incomunicación.

hurgaban en un tacho de basura y grandes pájaros negros que se lanzaban con sus picos filosos sobre mis ojos aterrados."

Las alucinaciones de Sabato-personaje son de varios tipos. En una se imagina en un proceso de metamorfosis, como una rata con alas. En otra cree vivir toda una serie de sucesos tenebrosos relacionados con una mujer que pierde la vista, en una noche determinada, sólo para encontrarse al día siguiente con que un colega-científico le dice que está equivocado (¿o loco?), pues ellos pasaron juntos la velada anterior. En otras más ve animales que le dan asco, como las ratas. También hay varias visiones del personaje Soledad. Sabato tiene alucinaciones, pero esto no quiere decir que esté completamente loco. Más bien, se encuentra al borde de la locura.

espíritu atormentado

Bruno dice que la locura de Fernando es hereditaria. Esto parece confirmarse al examinar a la hija de Fernando. Alejandra es un ser anormal, como su padre, y sufre muchísimo por causa de sus aberraciones. Tiene un espíritu atormentado y parece estar siempre al borde de la locura, si es que aún podemos decir que no está loca. Sabemos que esto corresponde no sólo al presente, sino también al pasado: Alejandra le cuenta a Martín cómo en su adolescencia retaba a un amigo, Marcos Molina, a desnudarse con ella. El joven no podía aceptarlo y le decía que estaba completamente loca y endemoniada. (Recuérdese la conexión entre locura y mal.) Mas ella se sentía satisfecha, y hasta poderosa.

Esa obsesión de jugar con las relaciones íntimas podría ir de acuerdo con otro exceso de ella en aquella época: su fanatismo religioso, que dice que le inspira tanta pasión como nadar o correr a caba-

llo -- es como una especie de furia, añade. De tal manera se manifiesta su gran tormenta interior. Tampoco hay que olvidar que sufre de epilepsia (que a nivel popular se considera una forma de locura). En fin, Alejandra (como Fernando) es una persona desequilibrada que sirve de símbolo para el desajuste del hombre en nuestros tiempos.

En la casa de Barracas, solar de los 'aristocráticos' Olmos, residen dos locos, arquetipos de la enajenación y desintegración de dicha familia. Uno es el tío Bebe, que impresiona a Martín por sus 'ojos extraviados y brillantes' (Sobre héroes y tumbas, p. 404). El tío sólo toca el clarinete, produciendo una especie de garabato. Es un loco tranquilo que anda por la casa; no está encerrado, y cuando Martín se topa con él inesperadamente, queda aterrorizado. Según Alejandra, es habitual tener un loco encerrado en esas casas antiguas. Dice que la suya es una familia de locos, y le cuenta la historia de la niña Escolástica, quien enloqueció cuando unos soldados arrojaron la cabeza de su padre por una ventana de la casa. A partir de entonces vivió encerrada en el Mirador durante ochenta años. Conservó la cabeza en un escondite que nadie conocía, 'con esa astucia que tienen los locos' (p. 44). La locura de Escolástica se limitaba a su padre y la cabeza; podía hablar normalmente sobre cualquier otro tema. Jamás llegó a hablar de su padre como muerto, sino que parecía esforzarse por ahuyentar esa realidad al no hablar de ella. Así, daba 'rodeos astutos'-como hacen los chicos-para esquivar ese tema tan desagradable.

En Abaddón las manifestaciones de locura son tan abundantes que sería difícil enumerar a todos los personajes aberrados. Los lo-

cos allí sirven para simbolizar lo mismo, o sea, la sociedad contemporánea en su desintegración y la pérdida de individualidad y sosiego por parte del hombre. Bruno describe la agonía de su padre, Marco Bassán. El moribundo ve monstruos o fantasmas, y en seguida se comporta con sensatez, si no fuera porque habla con naturalidad con hombres que ya tienen veinte años o más de muertos. Estos cambios abruptos nos recuerdan los de Fernando o Castel, quienes pueden pasar repentinamente de un estado tranquilo, de pensamientos cristalinos, a uno sumamente agitado. No sugerimos que Marco Bassán esté loco, pero destacamos cómo al final de la vida, cuando comienza a desintegrarse, cae en el delirio, como si lo estuviera.

libertad En algún lado Sábato dice que los locos son más libres y que pueden ejercer mejor su voluntad. En Sobre héroes y tumbas, y luego en Abaddón, retrata a un hombre llamado el Loco Barragán, un profeta de los peligros que nos aguardan. En varias ocasiones se le aparece Cristo, en medio de un esplendor rojizo. Le da un mensaje que el Loco intenta comunicar después al resto del mundo (o por lo menos a la parte de él representada por los muchachos del bar de Chichín). Anuncia el fuego sobre Buenos Aires, pero nadie le cree, hasta que sus admoniciones se convierten en realidad un día de junio de 1955. Luego sus compañeros del bar guardan silencio cuando entra, y recuerdan sus profecías de sangre y fuego purificadores. Mas el vaticinio y su cumplimiento cambian a este ser desdichado, antes 'disparatado pero bondadoso' y ahora callado, con ojos que parecen 'guardar un terrible secreto' (Abaddón, p. 497).

sueños No podríamos abandonar este tema sin comentar un hecho signi-

ficativo. Ya en nuestro tratamiento de sueños, vimos ciertos puntos de contacto entre éstos y la locura. En primer lugar, el alma viaja en los dos estados; además, las fantasías son un elemento común a los dos. Pero, si a alguien se le impide soñar (como en los experimentos a que alude Sabato en Abaddón), o si sencillamente no sueña, se vuelve loco. ¿Qué sucede, entonces, con Bruno Bassán, que a lo largo de las dos novelas en que aparece, Sobre héroes y Abaddón, no sueña más que al final de la última? Parece difícil atribuir este hecho a una falta de información de carácter psicológico en las novelas, ya que todos los demás personajes principales sueñan y en abundancia. Sin embargo, cabe la siguiente posibilidad: en la novellística sabatiana, los sueños son por lo general una manifestación del subconsciente atormentado de personajes que han perdido el equilibrio psíquico. Mientras Bruno logra mantener su esfera emocional en armonía con las circunstancias externas, no sueña. Esto no quiere decir que su vida haya sido idílica; basta recordar su fracaso amoroso con Georgina (Sobre héroes) o la frustración que siente ante un creador auténtico como Sabato (Abaddón) para comprobar que su existencia también aloja motivos que podrían conducirlo a la desesperación. Mas, a diferencia de lo que sucede con otros personajes, Bruno consigue sortear estas tormentas y permanecer a flote. Es hasta que se ve obligado a presenciar la agonía de su padre, que su vieja obsesión por la muerte alcanza echar a pique el navío de su tranquilidad. Al enfrentar no sólo la muerte de su padre sino también la de Sabato (ésta en una alucinación), afloran los sueños. Bruno sueña solamente dos veces, una con su padre muerto (Abaddón, p. 523), un sueño 'agitado y sufrien-

te', y otra vez con algo que trata de desentrañar hasta que se da cuenta de lo imposible que es la tarea de descifrar los sueños. Por esos sueños, se salva de la locura. Bruno, un personaje que razona mucho, podría haber enloquecido (como lo hicieron Castel y Fernando) por excesos en este procedimiento; sin embargo, cuando le es indispensable, sueña como todos soñamos, y logra su salvación.

A lo largo del proceso de su locura, van creciendo las dudas de Juan Pablo Castel con respecto a lo que María pudiera sentir por él. Hasta que, en determinado momento, le lanza una serie de interrogaciones sobre sus relaciones íntimas con su marido, Allende. Como es de esperarse, al principio ella se niega a contestar, pero dada la insistencia del pintor acaba por confesar que, en efecto, suele hacer el amor con su esposo. Ella aclara que no ha dicho que lo desea, y de allí Castel concluye que María hace creer a su marido que lo desea; por lo tanto es capaz de disimular hasta sus sensaciones. Veamos la escena: (1)

"El fondo es que sos capaz de engañar a tu marido durante años, no sólo acerca de tus sentimientos sino también de tus sensaciones. La conclusión podría inferirla un aprendiz: ¿por qué no has de engañarme a mí también? Ahora comprenderás por qué muchas veces te he indagado la veracidad de tus sensaciones. Siempre recuerdo cómo el padre de Desdémona advirtió a Otelio que una mujer que había engañado al padre podía engañar a otro hombre. Y a mí nada me ha podido sacar de la cabeza este hecho: el que has estado engañando constantemente a Allende, durante años.

"Por un instante, sentí el deseo de llevar la crueldad hasta el máximo y agregué, aunque me daba cuenta de su vulgaridad y torpeza:

-Engañando a un ciego."

Tanto el engaño como los ciegos son temas claves en Sábato. La combinación de los dos puede explicarse si recurrimos al existencialismo, y en especial a las ideas de Sartre. Helmy F. Giacomán ha realizado un estudio interesante sobre este problema. Según él: (2)

"...el ciego es un 'objeto perfecto', o sea, no puede tras-

1. El túnel, p. 85.

2. Giacomán, Helmy F. "La correlación 'sujeto-objeto' en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela 'El túnel' de Ernesto Sábato" en: Giacomán, Helmy F. Los personajes de Sábato, p. 166.

cender a nadie por faltarle la mirada, se ve forzado a depender de otra persona y vivir dentro de la subjetividad de ésta, construyéndose un universo en el cual vive de 'mala fe': autoengaño."

El problema para Allende, quien depende de María, es que se ve forzado a vivir dentro de la subjetividad de ella: él es ciego, y no puede proyectarse porque no tiene la mirada. Cuando Castel le dice a Allende que María lo engaña (después de habérselo dicho a ella), el ciego lo llama "insensato", y: (3) "Termina por suicidarse ya que su vida no tiene valor sin la presencia de una subjetividad ajena."

el 'Informe' La ceguera es una obsesión de Sábato, hecho que se puede constatar por la aparición de ciegos como personajes claves en todas sus novelas. Existen en distintos niveles, y ahora nos proponemos descubrir su función en la novelística. Ciertos locos de las últimas dos novelas demuestran una propensión por apuntar sus fantasías precisamente hacia los ciegos. Una sección bastante larga de Sobre héroes está dedicada exclusivamente al "Informe sobre ciegos", que entrega Fernando Vidal Olmos. Este personaje, a cuya hija Alejandra conocemos desde el principio del libro, permanece ausente durante las primeras dos secciones. Sólo lo vislumbramos a través de los demás, que ofrecen comentarios y descripciones de él. En su "Informe", Fernando relata con detalle su persecución de y por los ciegos. Por él llegamos a conocer a la Secta de los Ciegos, sus operaciones y vinculaciones con el Mal. Intercaladas en su relato hay varias escenas surrealistas que pueden ser alucinaciones debidas a su locura, producidas por la Secta, u otra cosa. El lector queda libre

3. Op.cit.,loc.cit.

para interpretar estos paisajes y pasajes surrealistas.

Es inútil buscar una interpretación definitiva del 'Informe'. A Sábato le han preguntado en innumerables ocasiones sobre su significado; contesta que no se puede dilucidar: el 'Informe' es su propia explicación. Este texto ha suscitado tanto interés que el Centro Editor de América Latina decidió publicarlo por separado.*

En "desafío" a las afirmaciones de Sábato, los estudiosos de Sobre héroes y tumbas a menudo brindan sus hipótesis sobre el significado del 'Informe'. Algunos postulan que es un sueño, otros que es una manifestación del subconsciente. Dice Lucía Fox: (4)

"El Informe sobre ciegos es una de las más logradas parábolas de la sordidez y la violencia del mundo onírico. Muchos críticos han interpretado esa realidad caótica como el subconsciente, el infierno, la noche insondable y brutal del género humano, la angustia existencial del hombre que explora desde su origen y prehistoria hasta su fin y destrucción, el torrente delirante de la religión, la filosofía, el arte, o la confusión intelectual de un personaje nietzscheano."

El 'Informe sobre ciegos' es un símbolo, cuya clasificación no importa tanto como el aprehenderlo para poder adentrarse más en el laberinto de Sábato y en su obsesión por los ciegos. En efecto, en Abaddón, Sabato-personaje-escritor siente las influencias de un poder oculto. Alude a fuerzas misteriosas que lo impulsan a escribir, para luego no permitirselo. Huye de algo que no describe bien, pero sabemos que está vinculado con los ciegos. Tanto R. como el doctor Schnitzler y Schneider se hallan relacionados con los no videntes. Y la 'locura' de Sabato-personaje también se centra en ellos.

Tanto interés ha provocado este tema que Luis Wainerman es-

* Aunque no tratamos cuestiones de estructura, queremos aclarar que nos parece muy equivocado extraer el 'Informe' de la entidad que le da vida. Equivale al acto de mostrar sólo la ventanita del cuadro de Maternidad. Podría ser la clave, pero tiene que presentarse en relación con la unidad de la cual forma parte.

4. Fox, Lucía. "La novela de Ernesto Sábato", p. 31.

cribió todo un libro al respecto, Sábato y el misterio de los ciegos, en el que afirma que 'las novelas de Sábato son sistemas de tuberías que siempre van a dar a la ceguera' (p. 12). Wainerman está convencido de que Sábato estructuró su novela así intencionalmente, de modo que, visto a la luz de los ciegos, entidades tales como 'el Sueño, el Mal, lo Demoníaco, lo Sagrado, el Eterno Femenino, la Criollofilia, lo Abstracto, lo Objetivo, el Magnetismo, el Inconsciente', (p. 13) cobran vida y sentido.

Dijimos ya que no hay una interpretación única para el 'Informe sobre ciegos'; tampoco la hay para la función de la ceguera en la obra sabatiana. Es el blanco de la locura de ciertos personajes, pero también encontraremos que es el símbolo de una variedad de cosas, entre ellas, el lado oscuro del hombre, la videncia, y el mal.

María Angélica Correa opina que la persecución de que es objeto Fernando por los ciegos, que al principio puede semejar una novela policial, acaba por ser una muestra de la literatura fantástica. Al bajar a 'los cenagosos laberintos de la secta', Fernando invierte los papeles y, además de investigar el mundo de los ciegos, acaba por lanzarse a la exploración de su propio mundo.

Fernando está consciente de eso, como se puede ver casi al principio del 'Informe'. En un cuarto oscuro que desea conocer, se encuentra golpeando las paredes con un bastón blanco, 'como un auténtico ciego', y reflexiona que si ha sufrido esta transformación, es precisamente porque no se puede luchar largos años contra un enemigo poderoso sin acabar por parecerse a él.

Así, Fernando dice que ha ido adquiriendo muchos de los de-

fectos y virtudes de los ciegos.* Al explorar el universo de ellos, indaga al mismo tiempo sobre el significado de su 'propio y tenebroso mundo' (p. 303). Esta autoindagación es una característica saliente de la novela contemporánea, sobre todo de la existencialista, siempre en busca de nuevas respuestas a viejas preguntas. Jean Franco ha escrito un artículo sobre "El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea", y aunque no menciona a ningún personaje ni novela de Sábato, sus reflexiones nos parecen pertinentes. Analiza la función del viaje en la novela contemporánea en América Latina, y después de referirse a Rayuela de Julio Cortázar y a La Casa Verde de Mario Vargas Llosa, concluye que: (5)

"Los viajeros no descubren nada. Vuelven sobre sus propios pasos. El viaje aquí tiene algo de ilusorio."

En cuanto al viaje que Fernando realiza en el "Informe sobre ciegos", aunque es cierto que vuelve sobre sus propios pasos, también descubre varios aspectos del mundo 'externo', a diferencia de los viajeros que describe Jean Franco. Después enumeraremos los descubrimientos de este viajero de ruta circular.

De acuerdo con estas concepciones, Emilce Beatriz Cersósimo contribuye la idea de que la persecución a los ciegos que intenta llevar a cabo Fernando es inútil, porque 'están dentro de él; él es también Tiresias'. Los ciegos en la novela son en gran parte 'anónimos' o desconocidos; sin embargo, Fernando nombra a algunos que son protagonistas de la literatura clásica, en especial a Tiresias. En el 'Informe' también habla de Edipo, cuyo fin** ha llegado a obsesionarle. Relata el estremecimiento que experimenta al leer a Homero,

* Sirve de ejemplo el comentario que hace sobre la expresión "pobres cieguitos". Dice que de ninguna manera son "pobres"; y si a él lo temen, es porque es tan canalla como ellos. Es uno de ellos, o sea, 'un sujeto despiadado que no se va a dejar correr con pavadas y con lugares comunes' (p. 279).

** Se arranca los ojos después de oír las palabras de Tiresias.

5. Franco, Jean. "El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea", p. 119.

quien describe 'con aterradora fuerza y precisión casi mecánica, con perversidad de conocedor y vengativo sadismo' cómo Ulises y sus compañeros 'hinden y hacen hervir el gran ojo del Cíclope con un palo ardiente' (p. 353).

Cersósimo, cuyo estudio se limita a la segunda novela, cree que el odio que Fernando siente por los ciegos está íntimamente relacionado con la figura de Edipo. El se identifica con los ciegos (y con Tiresias) cuando los pájaros lo enceguecen. Paradójicamente, se insinúa que en el estado de ceguera uno puede ser vidente de su destino. Cersósimo explica que son: (6)

"...seres cuyos ojos han vaciado sus cuencas para la realidad cotidiana, pero están dirigidos hacia abismos en los que el hombre se 've' culpable y destinado a la muerte."

La ceguera es símbolo de la videncia, en que los ojos se 'abren' para descubrir nuevas realidades. El vidente no está enceguecido por lo cotidiano, sino que está liberado de todos sus prejuicios.

reacciones
ante... Quien estudia a los ciegos difícilmente puede permanecer indiferente ante ellos. Podrá tenerles una gran compasión o mucho miedo. A lo largo de su 'Informe' Fernando Vidal Olmos demuestra la gran repugnancia que experimenta por los no videntes. Cada vez que se enfrenta con un ciego su reacción es la misma. La presencia de Iglesias (que tiene poco de haber perdido la vista, y usa siempre anteojos oscuros) lo inquieta sobremanera; cree que en lugar de los ojos normales tiene otros, invisibles y astutos, que quedan fijos sobre él, es-
crutándolo 'hasta el fondo' (p. 285). Fernando siente una profunda desconfianza hacia los ciegos; supone que aun el de apariencia más

6. Cersósimo, Emilce Beatriz. "Sobre héroes y tumbas": de los caracteres a la metafísica, p. 36.

inocente lo vigila secretamente. Cuando va al taller de Domínguez cuenta cómo apenas vio a la ciega, Louise, 'erizó' su piel 'un estremecimiento helado'. Lamenta: '¡Dios mío, nunca pude habituarme a ver sin estremecimiento la aparición de un ciego!' (p. 335).

La posición de Alejandra con respecto a los ciegos es similar a la de Fernando. Si no fuera porque existe una relación incestuosa entre ella y su padre, se podría creer que esta aversión a los ciegos es hereditaria. Según Carmelina de Castellanos, Alejandra rechaza cualquier mención de los ciegos porque eso le recuerda a su padre (lo cual la trastorna aun físicamente).

En el Mirador, Martín es testigo de la reacción que la palabra "ciegos" provoca en Alejandra: (7)

"-Pero Alejandra, ¿no hay lámpara por ahí?... Esto es muy bueno para ciegos.

"Sintió que Alejandra se detenía como paralizada por una descarga eléctrica.

-¿Qué te pasa, Alejandra?- preguntó Martín, alarmado.

-Nada-respondió con sequedad-, pero haceme el favor de no hablarme nunca de ciegos."

Esta actitud inexplicable de Alejandra lleva a Martín a preguntarse, más adelante, '¿Qué pasaba con los ciegos?' No puede definirlo, aunque sabe que es algo importante, en vista de la reacción tan violenta de la muchacha.

A estas actitudes negativas se suma la de Juan Pablo Castel. En Sobre héroes Fernando se refiere al pintor de El túnel, y dice que en algún lugar de su testimonio Castel confiesa que siempre tuvo prevención por los ciegos. La prueba de eso está en lo que piensa

después de conocer a Allende: (8)

"Y ese ciego, ¿qué clase de bicho era? Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos no me gustan nada y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras."

Mencionamos a Alejandra y a Castel no tanto para subrayar sus actitudes individuales, sino para comprobar la aversión de Fernando. Alejandra sostiene con su padre relaciones que la conducen a odiarlo, así como a todo lo conectado con él; Fernando describe la reacción de Castel sólo para abundar en sus propios sentimientos.

locura Si los ciegos le parecen seres repugnantes, ¿por qué el empeñamiento de Fernando en investigarlos? El hecho es que la locura lo lleva a emprender semejante proyecto. Ni su desequilibrio mental ni su obsesión por los ciegos son recientes. Confiesa que en su infancia ya tenía ciertas pesadillas y alucinaciones que le trajeron 'la primera revelación' (lo que constituye desde esa época una hipótesis que mantiene sobre los ciegos y su mundo). Según él, va en pos del ciego impulsado por la misma fuerza que lo induce a uno a asomarse a un abismo.

Bruno Bassán, que se dedica a retratar a Fernando con mayor empeño que a sí mismo, habla de la morbosidad de este personaje hacia los ciegos. En la calle lo nota distraído, y atribuye ese estado a su 'locura con los ciegos' (p. 390). Deja de verlo durante los dos últimos años de su vida, y otra vez explica este alejamiento en términos de locura y obsesión. A Bruno le parece que Fernando, en ese periodo, está sumido en una desatinada exploración del mundo subte-

8. El túnel, p. 55. Lo subrayado es del autor.

rráneo (si se juzga -dice él- por los papeles que deja). Desde que él lo recuerda (y lo conoció en la infancia), ha vivido obsesionado por los ciegos; de ahí su tenebrosa costumbre de atrapar pájaros y pincharles los ojos con una aguja, para luego soltarlos y disfrutar su dolor, miedo y desorientación.

Fernando cree que los ciegos lo vigilan, y por eso lucha contra ellos. A través de sus comentarios es posible hallar dos ejemplos más de la vinculación entre su locura y la investigación de los ciegos. Antes de emprender su exploración, Fernando realiza ciertos preparativos, y comenta: (9)

"Se me podrá decir que es fácil tomar determinaciones razonables para un viaje a las sierras de Córdoba, pero no se ve cómo, a menos de estar loco, se pueden tomar medidas razonables para la exploración del universo de los ciegos."

Se entiende que en esta cita Fernando utiliza la palabra 'loco' en sentido figurado, pero eso no impide su significado en un plano profundo.

Fernando cree que con anterioridad a él otros han intentado 'penetrar en el mundo secreto' (p. 297). Supone que ha habido muchos otros investigadores de ciegos a lo largo de la historia, y sospecha de dos: el primero -Strindberg- pagó con la locura, mientras el otro Rimbaud- fue perseguido 'ya antes del viaje al Africa'.

Hemos establecido que el 'Informe sobre ciegos' es el producto de las investigaciones de Fernando. La sencilla aparición de la ciega que vende baratijas le impulsa a hacer la siguiente reflexión: ella mueve su campanilla para despertarlo de su 'insensato sueño', y advertirle que su existencia anterior ha llegado a su fin.

9. Sobre héroes y tumbas, p. 294. Lo subrayado es nuestro.

Ahora tiene que enfrentarse con la realidad (el peligro que representa la Secta). Fernando piensa que la Secta 'domina el mundo mediante las fuerzas de las tinieblas' (p. 338); por lo tanto el mejor método para comprobar esa hipótesis es 'hundirse en las atrocidades de la carne y del espíritu', en donde podrá estudiar esas fuerzas más directamente. Como táctica complementaria, se dedica a la observación sistemática del comportamiento de cuanto ciego encuentra en la ciudad. Esta actividad es muy peligrosa debido a la naturaleza maléfica de la Secta y a su habilidad para desenmascarar a los que tratan de penetrar en sus recintos.

universo
prohibido El universo de los ciegos es tenebroso y prohibido. Lo protegen defensas exteriores que Fernando debe vencer para llegar a aquellas 'regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica' (p. 237). Al principio los sujetos de su investigación le parecen fantasmales; más adelante se da cuenta de su verdadero carácter. El mundo de los ciegos es uno de seres abominables, aun más de lo que se imagina, y los ciegos comunes son sólo una capa exterior, menos impresionante que todo lo que esconde.

Lo que nos atrae al estudio del universo de los ciegos es ese carácter misterioso que nota Fernando. El conocimiento verdadero de los ciegos nos está vedado. El que quiere conocer los secretos de la gente normal puede atisbarlos a través de sus ojos, intersticios que permiten espiar lo que hay en el interior de una persona. Esto es imposible con los ciegos, y por lo tanto ellos logran guardar sus secretos. Para penetrar en ese mundo habría que buscar el acceso con una serie de 'sutiles transformaciones', 'dada la índole

secreta y atroz del universo de ciegos' (p. 257). Fernando nos recuerda la naturaleza indescifrable de los ciegos en repetidas ocasiones, como por ejemplo cuando dice: (10)

"En rigor, tenemos tanta posibilidad de entender el universo de los ciegos como el de los gatos o serpientes."

No sólo el mundo sino también el comportamiento de esos seres atroces le resulta incomprensible. Al iniciar su viaje se encuentra en un departamento que cree que es tan sólo una sala de espera. No puede imaginar lo que podría estar detrás de la puerta; puede ser algo inconcebible, 'tratándose, como se trataba, de ciegos' (p. 300). Y si los ciegos son seres monstruosos, nada relacionado con ellos puede ser sencillo. Al contrario, todos sus mecanismos son ambiguos, y se necesita de un esfuerzo especial para comprenderlos.

Con todo, el universo de los ciegos no es tan impenetrable; a pesar de las dificultades que experimenta, Fernando logra hacer tres descubrimientos importantes. El primero es que no todos los ciegos son iguales, sino que tienen jerarquías. Advierte: (11)

"Hay, como ya lo he dicho, ciegos y ciegos. Y si bien todos ellos tienen un esencial atributo común, que les confiere ese mínimo de peculiaridades raciales, no debemos simplificar el problema hasta el punto de creer que todos son igualmente sutiles y perspicaces."

La división básica entre 'ciegos y ciegos' se hace así: algunas personas nacen ciegas, mientras otras llegan a esa condición mediante un accidente o una enfermedad. Los primeros se consideran la casta superior, y guardan resentimientos contra los advenedizos, a quienes odian aun más que a los que pueden ver.

10. Ibid., p. 247.

11. Ibid., p. 292.

Aunque no tienen las mismas vivencias, los nuevos ciegos pronto se instruyen en los secretos de la Secta, lo cual les gana el desprecio de los ciegos 'de primera'. Fernando explica que los advenedizos también fueron víctimas de los otros hasta el día en que a su vez se convirtieron en ciegos; puesto que conocen mejor el mundo de los videntes, se encuentran en una posición ventajosa para descubrir sus ideas y sentimientos. Según Fernando, un ejemplo de un ciego reciente al que la Secta podría tomar a mal es Allende de El túnel. Éste le cuenta a Castel que perdió la vista hace pocos años, y que todavía puede imaginar bastante bien las cosas (¡otro motivo para que lo odien!). A Fernando le parece que Allende trata de disculparse de su ceguera, lo que le indica que a lo mejor éste ya empieza a percibir el peligro.

Otro ciego reciente es Iglesias. Después de que se queda ciego en un accidente, le sirve a Vidal Olmos de conejillo de Indias. Fernando describe la transformación que sufre una vez que en- ceguece* y apunta los cambios que le van indicando el ingreso del desafortunado a la Secta. Lo primero que nota es la expresión vacía y abstracta de su rostro, rasgo que anuncia el inicio de la metamorfosis. Iglesias se mueve con torpeza, y todavía no maneja con soltura el báculo que le han traído. Le falta mucho 'para completar su aprendizaje' (p. 294).

Empiezan a cambiar otros aspectos de Iglesias; por ejemplo su mentalidad, que Fernando equipara con 'raza' o 'condición zoológica', puesto que para él (como para Castel) los ciegos son 'bichos'. Algunas de estas modificaciones son muy sutiles, pero Fernando ex-

* La transformación en el plano físico es sencilla; lo que le interesa a Fernando (y a nosotros) es su metamorfosis espiritual.

plica que las alcanza a percibir gracias a su astuta y sistemática vigilancia del sujeto. Sólo espera que Iglesias le produzca asco, como lo hacen los auténticos ciegos, para asegurarse de su ingreso definitivo al nuevo reino. Le sirve de prueba sentir la piel de su mano. La piel de un auténtico ciego segrega un sudor frío, casi imperceptible; como otros atributos, confirma el parentesco de los ciegos con 'los sapos y, en general, con los saurios y animales semejantes' (p. 285).

calidades
de... El segundo descubrimiento de Fernando consiste en una mayor apreciación de las cualidades físicas y espirituales que caracterizan a los ciegos. Observa que, por su condición misma, están emparentados con los animales de sangre fría y piel resbaladiza (como la que espera sentir en la mano de Iglesias). Todos esos bichos habitan en lugares subterráneos, oscuros, fríos, húmedos y viejos, tales como 'cuevas, cavernas, sótanos...caños de desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas... y ... cuevas subterráneas' (p. 237).

Los ciegos tienen un sentido de orientación muy desarrollado que empiezan a adquirir desde el momento en que pierden la vista. Esta facultad les permite moverse en las tinieblas fácilmente. Puesto que el ciego se guía por el oído, el silencio total le resulta aterrador. No sabe a qué atenerse, porque se han roto todos sus vínculos con el mundo exterior. El silencio absoluto equivale a las tinieblas para el ciego, quien se ve obligado a permanecer atento a cualquier ruido, en medio del peligro.

Las observaciones de Fernando no se limitan a Celestino

Iglesias, y ni siquiera a los seres humanos desprovistos del don de la vista. En una escena en que los pájaros alucinados le van a pinchar los ojos, (al revés de lo que ocurría en su juventud), habla de la expresión de un pájaro: tiene una mirada abstracta, como la de los ciegos, porque le faltan los ojos y se le ven las cuencas vacías. A Fernando le parece una antigua divinidad antes del sacrificio. La imagen de las cuencas vacías es un leitmotiv de la obsesión de Sábato por los ciegos.

Los ciegos tienen un 'instinto que les advierte cualquier peligro que aceche sus secretos' (p. 239). En general poseen una personalidad secreta y perversa, que se manifiesta a través de otras cualidades esenciales. Tienen una enorme desconfianza de todos los que no pertenecen a su casta, por los cuales sienten un 'rencor helado'. Exhiben una propensión a la maldicencia y al chismorreo, que si bien son características de todos los seres humanos, se encuentran aumentadas entre los ciegos en 'proporciones patológicas'. Podemos ver que Fernando tiene una visión sumamente negativa de los ciegos, quienes le son totalmente repugnantes. Merecen el nombre de enemigo.

el Mal El tercer descubrimiento de Fernando es la confirmación de una sospecha que ha guardado a lo largo de muchos años: que la Secta de los Ciegos es un instrumento del Mal. Para entender por qué los ciegos son un símbolo del mal para Fernando y probablemente para Sábato también, veamos un comentario que hace el autor en El escritor y sus fantasmas. Habla de la interpretación que ciertos psicoanalistas le han dado al 'Informe', la cual -aunque sorprendente para Sábato- es útil para el punto que estamos examinando. Los psicoanalistas

postulan que la ceguera es una metáfora de las tinieblas, y de allí deducen que el viaje de Fernando es 'un descenso a los infiernos', o 'al tenebroso mundo del subconsciente y del inconsciente'; que es 'la vuelta a la madre o al útero', que es la noche (p. 18).

Ya que las tinieblas constituyen una metáfora común del Mal, se puede llegar a la conclusión de que la ceguera es símbolo del Mal. A esa conclusión llega no sólo Fernando sino también Joaquín Neyra (que lo ha estudiado en su libro Ernesto Sábato). Neyra dice que Fernando no es ciego, que ve por los poros, y que penetra en el mundo de los ciegos, quienes tampoco lo son en el sentido literal. Fernando hace un viaje a un mundo que 'permanece ciego, inconfesado en el hombre que ve hacia afuera', y no hacia dentro, al inconsciente o al subconsciente donde habitan los 'instintos reprimidos', las 'depravaciones ocultas', y los 'monstruos dormidos' (p. 92). María Angélica Correa afirma lo mismo: la ceguera es símbolo de todos los poderes ocultos o malignos, y tal vez de la parte oscura y desconocida de nuestro ser.

En "El 'Informe sobre Ciegos', o el optimismo de la voluntad", Tamara Holzapfel apoya nuestra aseveración de que Fernando tiene una sospecha que confirma al investigar el mundo de los ciegos. Según ella, Fernando tiene una hipótesis sobre el mal, y realiza una serie de experimentos en un intento de comprobar dicha teoría. Esos experimentos empiezan en su juventud (cuando pincha los ojos de los pájaros y cuando destruye el hormiguero), para culminar ya en la madurez con su investigación de la secta. En vista de lo que dicen Sábato y sus críticos, podemos aceptar como legítima la

posibilidad de una relación metafórica entre la ceguera y el Mal.

El concepto de Bien y Mal tiene una relación estrecha con la religión. Fernando, para quien los ciegos equivalen al Mal, los compara con una divinidad, cuando nota que la sociedad llama a los ciegos 'No Videntes', impulsada por el mismo temor que induce a ciertas sectas religiosas 'a no nombrar nunca la Divinidad en forma directa' (p. 242). Mas si los ciegos son una divinidad, lo son dentro del reino del Mal. Son instrumentos del diablo. Fernando rechaza rotundamente la posibilidad de que algún dios bondadoso gobernase la tierra, y llega a una conclusión que le parece obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas, quien tiene a su servicio la Secta Sagrada de los Ciegos.*

La Secta a su vez tiene muchos seres a su servicio, entre los cuales se encuentran hombres y mujeres normales. A través de sus múltiples colaboradores invisibles (colocados por todas partes y en los puestos más insospechados) y de otras armas como 'los anónimos, las intrigas, el contagio de pestes, el control de los sueños y pesadillas, el sonambulismo y la difusión de drogas' (p. 242), la Secta logra mantener su dominio sobre la tierra y sobre la carne.

El dominio que ejerce la Secta sobre el mundo tiene un carácter muy especial: es secreto. Vigila y persigue a los seres humanos, para quienes decide el destino. No revela sus arcanos a nadie, aunque exige saberlo todo de sus nuevos miembros. Piensa Fernando: (12)

"...que antes de largar un nuevo ciego a la circulación, por decirlo de este modo, los jefes querían conocer a fondo sus

* Aunque Fernando habla de Dios y del Príncipe de las Tinieblas, confiesa que no es teólogo. Sus aseveraciones en cuanto a cuestiones religiosas son tan sólo el testimonio de lo que ha visto y sufrido: son hechos reales.

12. Ibid., loc. cit.

características, sus condiciones y sus tareas, su grado de perspicacia o su tontería: un buen jefe de espionaje no da una misión a uno de sus agentes sin un previo examen de sus virtudes y defectos."

Según Fernando, esto demuestra el sumo cuidado con que se mueve la Secta. Se imagina que nadie puede conocer a los Tetrarcas de la Secta, debido a su sistema de promoción tan esotérico. Además de hacer un riguroso examen a sus nuevos miembros y mantener la identidad de sus dirigentes en absoluto secreto, la Secta utiliza informaciones falsas. Afirma que estos procedimientos contribuyen a mantener el misterio, una de sus armas más poderosas.

El dominio de la Secta de los Ciegos tiene una finalidad muy importante: ver que se cumpla el destino. Ellos son los ayudantes del Diablo, cuya voluntad consiste en el cumplimiento de un destino perverso. Así como el tacto del rey Midas convertía todo en oro, los ciegos llevan el infortunio a todo ser del que logran apoderarse.

Para que sus ayudantes puedan obrar con máxima eficacia y cumplir con este destino, Satanás les confiere ciertos poderes y facultades, entre las cuales la magia ocupa un lugar primordial. En varias ocasiones Fernando atribuye a los ciegos poderes mágicos. Según él, la Secta maneja el mundo: (13) "...mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y, en general, todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas."

La magia de los ciegos se manifiesta claramente con el personaje de la Ciega. La primera vez que ve a esta medusa temible, Fernando dice que parece venir de un infierno helado y negro. Queda

13. Ibid., p. 353.

muy impresionado, aunque no sabe si esto se debe al pavor que ella le inspira o a sus poderes mágicos, que equipara con fuerzas demoníacas (p. 310). Atribuye a la Ciega su peregrinaje y su ascenso hacia la Deidad; dice que fue 'una fantasmagoría producida por las artes mágicas de la Ciega o de la Secta entera' (p. 362). Y la Ciega no es un caso aislado; al contrario, ella le sirve a Fernando de punto de apoyo para afirmar que los ciegos en general tienen poderes especiales: (14)

"No dudo ahora de que aquel ser tenía la facultad de manejar los poderes inferiores; que, si es que no crean la realidad, son en cualquier caso capaces de levantar terribles simulacros fuera del tiempo y del espacio, o, dentro de ellos, transformándolos, invirtiéndolos o deformándolos."

Otra característica de la Secta es su habilidad para planear con gran cuidado cada uno de sus pasos. En la página 282, Fernando afirma que cree poco en las casualidades, y menos en las que tienen que ver con los ciegos. Estos tienen una estrategia muy bien elaborada que les permite cumplir con los deseos del Diablo.

Destino Fernando se encuentra en la red de la Secta una y otra vez. Analiza su situación, y se da cuenta de que aun sin querer, va siempre en busca de su destino. No lo hace intencionalmente, como tampoco lo hicieron los personajes de la tragedia griega. Estos sufrían porque a pesar suyo llegaban a menudo al punto preciso que trataban de evitar. Seguían una trayectoria de la cual no tenían conciencia. Tal es el caso de Fernando, quien revela que: (15)

"...durante más de tres años yo había creído estar siguiendo a los ciegos, cuando en realidad habían sido ellos los que me ha-

14. Ibid., p. 365.

15. Ibid., p. 323. El subrayado es del autor.

bían perseguido. Imaginé que la búsqueda que yo había llevado a término no había sido deliberada, producto de mi famosa libertad, sino fatal, y que yo estaba destinado a ir en pos de los hombres de la secta para de ese modo ir en pos de mi muerte, o de algo peor que mi muerte."

Esta idea de encontrarse con su destino se repite en varias ocasiones. Fernando describe su viaje por el mundo, su huida, y relata cómo en Bombay se encuentra 'de pronto en un prostíbulo de ciegas' (p. 344). Esto prueba que su Destino siempre lo espera, vaya adonde vaya, y que no confía en las casualidades. Lamenta que todos sus actos lo conducen al 'Dominio Prohibido', y postula que un olfato infalible lo hace unirse a él.

El personaje que encarna este sentido fatal es el pintor Domínguez. Fernando va a su atelier y topa una vez más con su destino. Cuando Domínguez le enseña el retrato de una modelo ciega, Fernando lo interpreta inmediatamente como prueba de la inminencia de su destino. Cuenta la historia de Víctor Brauner, otro hombre condenado. Brauner, un pintor obsesionado con la ceguera, venía pintando durante años retratos de hombres con un ojo pinchado o saltado. Incluso llegó a hacer un autorretrato en que uno de sus ojos aparecía vaciado. En el taller de uno de los pintores del grupo surrealista, tuvieron una orgía. Allí Domínguez, ya borracho, arrojó un vaso contra alguien que se hizo a un lado, y el vaso le arrancó un ojo a Brauner.

Fernando utiliza este caso para corroborar su teoría sobre el destino. Dice que los hombres 'se mueven como sonámbulos hacia fines que muchas veces intuyen oscuramente, pero a los que son atraí-

dos como la mariposa hacia la llama' (p. 343). Si Brauner fue hacia el vaso de Domínguez y su ceguera, Fernando a su vez se acercó a aquél en 1953, sin darse cuenta de que una vez más iba en pos de su destino. Cree que Domínguez estaba relacionado con la Secta, que estaba a su servicio. Por todo eso, vuelve a afirmar que ¡No hay casualidades!, y Sábado pone esta frase en un cuadro, para que sirva de 'aviso a los ingenuos' (p. 343).

La unión de Fernando y la Secta se realiza gracias a ese 'sonambulismo' de Fernando y al plan cuidadoso que tiene la Secta para atraparlo. Ellos le ponen una trampa y él colabora para caer. Tal como espera que vengan los ciegos en pos de Iglesias, aguarda el día en que lo busquen a él. Sabe que la Secta es muy poderosa, y supone que su 'inmenso y enmarañado sistema de informaciones y de espionaje' (p. 263) les ayudará a encontrarlo. Por medio de ese sistema, los ciegos se enteran de las investigaciones de Fernando, y le ponen una trampa. Louise (la ciega que Fernando conoce en el taller de Domínguez) lo lleva a la casa que comparte con su esposo, un señor que se hace pasar por ciego, paralítico y mudo. Fernando descubre que el marido de Louise no es inválido como había creído; piensa que el engaño es una trampa que le ha preparado la Secta para obligarlo a confesar todo.

No olvidemos que Fernando tiene una convicción muy firme: que la Secta, como perseguidor, finge ser el objeto de una persecución que llevara a cabo el otro; procede de tal manera que 'tarde o temprano la víctima cae en sus manos' (p. 325). Podemos relacionar esto con el eterno retorno (característico de los viajes en la lite-

ratura latinoamericana, según Jean Franco) y también con la noción de una auto-indagación, término que algunos críticos utilizan para explicar 'El Informe'. Así, Fernando hace un sondeo de su propio ser, y en el proceso es perseguido 'por sí mismo'.

culpa La Secta acosa a Fernando porque busca la venganza contra él. Una pregunta lógica es: Venganza ¿de qué? ¿Por qué se quieren vengar de Fernando? La respuesta es que Fernando es culpable. En un pasado remoto era inocente: tenía los ojos cerrados al Mal y al mundo de los ciegos. Mas al descubrir la existencia de la Secta, "abre" sus ojos; la Secta ya puede ir en su búsqueda para castigarlo, pues ahora es vulnerable. Lo castigan por el incesto que comete con su hija,* y también por pinchar los ojos a los pájaros. No obstante, lo que desencadena la venganza de la Secta es que Fernando ya sabe de ellos. Luis Wainerman habla del castigo en la novelística sabatiana, el cual se inflige al pecador, quien ha 'penetrado un secreto, por su curiosidad científica y su violación de lo sagrado' (Sábado y el misterio de los ciegos, p. 18). En un análisis profundo y a veces enredado de la función de los ciegos en Sábado, Wainerman se refiere a menudo a la religión. Habla de 'la Caída Primera' de 'probar el fruto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal', que es justamente lo que hace Fernando: ve más de la cuenta y tiene que ser castigado.

Fernando está consciente de que la Secta busca vengarse de él. Dice que la Ciega ejecuta 'el Castigo que, desde épocas inmemoriales, la Secta Sagrada había imaginado, sádicamente preparado' y por fin lanzado contra él (p. 364). Tal vez la Secta piense ente-

* Algunos críticos han propuesto que la Ciega, con quien se ayunta Fernando en el 'Informe' es, en realidad, su hija Alejandra.

rrarlo vivo en la pieza en que se encuentra encerrado, un fin parecido al que sufren la mucama y el portero.* Está convencido de que éstos perecieron no por azar, sino por una 'obra concienzuda y planeada de la Secta' (p. 319), pues 'sólo esa gente podía inventar una tortura semejante' (p. 340).

Es interesante que Fernando no se considere la única víctima de la Secta. Además de mencionar a la mucama y el portero, relata el caso de Juan Pablo Castel, el protagonista de El túnel.** Afirma que sin duda alguna, el crimen del pintor era 'el resultado inexorable' de una venganza de la Secta. Castel, por lo visto, había pecado igual que Fernando, ya que tenía una obsesión muy profunda con respecto a los ciegos. La manifestó de tal modo que fue captada por la Secta, que decidió castigarlo mediante Allende. Fernando analiza todas las posibles explicaciones del asesinato de María y el papel que pudiera haber desempeñado Allende (véase páginas 325 y 326 de Sobre héroes). Lo importante es esa repetida visión de la Secta como instrumento del Mal, y como medio por el cual se cumple el destino adverso, atrapando a la víctima con la doble trampa de hacerle creer que él es el perseguidor y algún truco como el del ciego mudo y paralítico.

Abaddón Ya que hemos analizado la obsesión de Fernando Vidal Olmos por los ciegos paso por paso, podremos notar en Abaddón la repetición de ciertos patrones, como por ejemplo la relación entre los ciegos y la culpa, los no videntes como instrumento del diablo para el cumplimiento del destino nefasto, el simbolismo de la ceguera. Lo que más destaca en esta tercera novela (con respecto a estos seres) es la diferencia de matiz que se puede notar entre la obsesión de Sabato-

* Relata el caso de estos dos sirvientes, quienes quedaron atrapados y murieron en el ascensor de la casa donde trabajaban, cuando se disponían a salir tras los dueños de la casa, quienes se habían ido de vacaciones.

** Ya hemos mencionado esta construcción en abismo en nuestra discusión de locura.

personaje, y la de Sabato-personaje-escritor. Ernesto Sábato está obsesionado con los ciegos, y sus personajes participan de esa fijación, aunque cada uno a su manera.

Cuando hablamos de Sabato-personaje-escritor nos referimos al protagonista de Abaddón que expresamente confiesa ser novelista. Sabato-personaje-escritor satura su obra con su preocupación por los ciegos, y mucha gente lo advierte y se lo comenta. Mas es un círculo vicioso, pues ante los comentarios de estas personas, Sabato reacciona pensando que ellos son parte de la Secta.

Un personaje que percibe esta fijación de Sabato y lo fastidia es el doctor Schneider, ser diabólico que la considera motivo de risa. Otro, el doctor Schnitzler (al que Sabato describe como una especie de pájaro-ratón) también la nota, y le parece curioso que Sabato haya incluido a los ciegos en Sobre héroes y tumbas. Sabato-escritor tiene conciencia de que lo ha hecho: al principio de Abaddón, lamenta haber publicado la novela anterior. Dice que muchas veces ha creído conveniente destruir el 'Informe sobre ciegos', aunque no sabe bien por qué. Intuye que su 'pecado' consiste en haber penetrado un continente prohibido que de alguna forma está relacionado con los ciegos y con el mal. Eso lo ha hecho precisamente en la segunda novela, y de allí su aclaración de que la publicó contra su voluntad, mientras que en el caso de El túnel lo había hecho: (16)

"...con toda decisión, ya sea porque en aquel tiempo aún mantenía bastante candor, o porque el instinto de conservación no era todavía suficientemente intenso, o, en fin, porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido..."

Le dice a Bruno que permitió la publicación de Sobre héroes a pesar

16. Abaddón, p. 22.

de las intuiciones que durante años le venían aconsejando el absoluto silencio. Explica que esto se debió a fuerzas misteriosas que lo obligaban a escribir, aunque también reconoce la presencia de un conjunto de fuerzas opuestas que operaban para retenerlo o hacerle tropezar.*

Como consecuencia de su osadía al consentir que aparezca Sobre héroes, se desata sobre él toda una serie de fuerzas maléficas que lo torturan. Así, algunas de las peripecias que describe en Abaddón, como por ejemplo los episodios de las mujeres enceguecidas, serían pruebas de ese castigo que le imponen fuerzas 'sin duda provenientes de ese territorio que gobiernan los Ciegos' (p. 21). Otro ejemplo más mundano consistiría en todos los obstáculos e interrupciones que se presentan cada vez que intenta escribir.

De nuevo surge la pregunta: ¿de qué es culpable? Vimos que la Secta de los Ciegos toma venganza contra Fernando porque él ha vislumbrado sus secretos gracias a las investigaciones que ha realizado. El pecado de Sabato-personaje-escritor es haber tratado de arrancar los secretos a las potencias de la noche (o sea, los ciegos) por medio de su novela, que es otro tipo de investigación. Sabato-personaje-escritor está seguro de que las fuerzas del Mal lo odian: (17) "...por el mismo motivo que los colaboracionistas detestaban a los que con riesgo de sus vidas combaten al enemigo que ocupa la nación."

Varios aspectos del problema de los ciegos cobran importancia en Abaddón. A diferencia de Fernando, Sabato-personaje-escritor sufre de una obsesión más intelectualizada en cuanto a los ciegos.

* Con esto, Sabato-personaje-escritor se disculpa por las desigualdades de su prosa, las cuales -dice- cualquier lector refinado puede advertir.

17. Ibid., p. 338.

Es decir, sus sentimientos por ellos están teñidos por consideraciones racionales (aunque esto no quiere decir que sienta menos en un plano emotivo).* Ya en Heterodoxia** Sábato trata el tema de la mirada que, al igual que la suciedad, se relaciona con el cuerpo. Dice que la vista es el sentido menos corporal, y por lo tanto más intelectual. Comenta que en Sartre la vista es una función activa: la mirada de los otros constituye un poder sobrenatural. Estas bases existencialistas sirven de asiento para su teoría sobre la mirada y sobre su propia obsesión. En Abaddón, Sabato-personaje-escritor descubre que su preocupación por Sartre se debe al problema de la mirada y los ciegos, y que no piensa en ello intencionalmente, sino que le obligan a hacerlo estas mismas fuerzas que lo manejan como títere. Ahora dice que la mirada de los otros es el infierno: 'mirarnos es petrificarnos, esclavizarnos' (p. 50).

Sabato-personaje, en cambio, tiene con los ciegos vivencias surrealistas. Sabato-personaje será el mismo, pero nunca hace referencias al hecho de que es escritor. Se parece más a Fernando Vidal Olmos; el relato de sus aventuras no está salpicado de digresiones, sino demuestra una experiencia más profunda y pura.

Un personaje que aterroriza a Sabato es el misterioso R., quien lo conoce desde la infancia, y por eso está en una posición ventajosa: puede analizar los actos que S. cometió en el pasado. Cuando vuelven a encontrarse, ya como adultos, R. le recuerda 'lo del gorrión', episodio que emparenta a S. con Fernando.*** Sabato-personaje se irrita con la simple mención de este episodio, en que había sacado los ojos al pájaro. Estos experimentos demuestran no

* Esta mezcla de sentimientos y reflexiones es un rasgo de la prosa sabatiana, como ya hemos visto.

** Sabemos que a menudo es posible encontrar en los ensayos, motivos precursores de las preocupaciones que vierte en las novelas.

*** Es interesante que R. lo describa como 'experimento', lo cual nos recuerda la preparación científica de Sábato.

sólo sadismo, sino también una curiosidad morbosa con respecto a los ojos y la ceguera.

Si bien la plática con R. se limita a un nivel consciente, Sabato-personaje revela, además, una preocupación arraigada que atañe a su subconciencia. En por lo menos dos ocasiones describe alucinaciones que demuestran hasta qué punto lo atormentan tanto los ciegos como la idea de quedar ciego. En una escena escalofriante (página 446), relata una visión en que alguien se le acerca con un cuchillo puntiagudo, para luego agarrarlo de la cabeza y meterle la punta en el ojo izquierdo. Con sádica exactitud, aclara que no entra precisamente en el ojo, 'sino entre el globo ocular y el hueso de la órbita'. El individuo extrae el ojo, que cae a los pies pero luego salta como una pelotita, alejándose de él.*

En otra alucinación, se imagina como víctima de una metamorfosis que lo convierte en una rata gigante con alas (cf. el sueño de Castel en que se transforma en un gran pájaro). Empieza a perder la vista, al principio paulatinamente: apenas ésta comienza a debilitarse, él se va haciendo a la idea de que no es un fenómeno pasajero; peor aún, es un proceso que conduce a la ceguera. Así es, en efecto, y eso le causa inconmensurable angustia: dice que los segundos que tardó su vista en apagarse por completo, en convertirse en una negrura absoluta, 'le parecieron siglos de catástrofes y pesadillas' (p. 500).

Una sección de Abaddón se parece bastante al 'Informe sobre ciegos': los episodios de las mujeres enceguecidas, y las consecuencias averiguaciones de Sabato-personaje que va en pos de la verdad.

* Es un sueño que se repite, hecho que confirma su carácter obsesivo.

Este pasaje empieza en el Metro, o sea, el subterráneo (lo cual es significativo, dado que sirve de escenario para varios encuentros entre Sabato-personaje o Fernando y seres de la Secta); allí Sabato-personaje ve a una mujer con los mismos ojos de su maestra, María Etchebarne. Aclara que no se trata de un parecido, sino que lo son literalmente. Describe dos escenas semejantes en que va hacia la casa de una mujer,* entra, oye sus gemidos y la busca hasta hallarla acostada -en el suelo o en un sofá- retorciéndose de dolor. Alguien les ha arrojado ácido en los ojos; mas la maestra María nunca quiso decir quien había sido. Confiesa que cuando va detrás de la mujer del Metro, siente 'la misma e irresistible fuerza' que lo había impulsado, años atrás, a penetrar en la casa de los Etchebarne. En la casa de la segunda mujer, se encuentra en un patio grande, delante de una escalera por la cual sube como si alguien lo condujera. Camina hasta llegar a la puerta de un cuarto, entra y no ve nada porque está muy oscuro, aunque alcanza a oír los gemidos de una mujer. A la manera de Fernando cuando estaba en aquel cuarto del 'Informe', Sabato-personaje se mueve a tientas, palpando las paredes hasta dar con la llave de la luz. Necesita la luz para ver a la ciega, que describe así: (18)

"Tenía sus manos apretadas como garras sobre su cara, sin dejar de gemir del mismo modo que ciertos animales moribundos. Quedé petrificado en la puerta, sin atreverme a hacer nada, pero sabiendo exactamente lo que pasaba."

Presenciar esto una sola vez sería bastante espantoso, pero vivirlo dos veces es ya una verdadera pesadilla. Sabato-personaje no puede explicar todo esto ni para sí mismo ni para los demás (en el plano

* Primero la maestra, y después la mujer del Metro.

18. Ibid., pp. 319-320.

de 'narrador'), sino que atribuye estos eventos a la Secta. Tarda treinta años en darse cuenta de que es la Secta la responsable; probablemente fue necesario que se revitiera el enceguamiento para que llegara a esa conclusión.

Aunque se puede entender la historia de esas mujeres como una supuesta venganza de la Secta de los Ciegos, también habría que verla como una alucinación del personaje. El día siguiente al episodio de la mujer del Metro, Sabato lo cuenta a Bonasso (su colega-científico en los Laboratorios Curie, de París) lo que provoca en éste gran asombro. Sabato piensa que Bonasso duda de la historia por ser inverosímil, pero su compañero le recuerda que la noche anterior estuvieron juntos con Alejandro Sux. Para Sabato-personaje, es 'un duro golpe' (p. 321); lo significativo de esta desilusión es que se la administra un científico, que simboliza el mundo racional e iluminado, el mundo de la luz, mientras que sus obsesiones y alucinaciones pertenecen a un mundo antagónico, el de la oscuridad y la irracionalidad.

Entre los casos que hemos visto hasta ahora, los de Sabato-personaje-escritor y Fernando se podrían considerar como dos extremos de un continuo. El punto de conciliación sería Sabato-personaje, quien participa en la construcción en abismo: no dice que es escritor, pero tampoco se limita a ser un mero personaje (como María, Juan Pablo, Alejandra, etc.) pues hace referencia a Fernando Vidal Olmos. Lo menciona como si fuera otra persona a su nivel, un hombre que llegó a conocer directamente y no el personaje de una novela que leyó. De nuevo en el Metro, ve al ciego de las ballenitas, figura

que le recuerda a Fernando: (19)

"Me estremecí al recordar vertiginosamente a Fernando en el mismo subterráneo y en la misma persecución (pero de quién a quién?) y tuve el palpito de lo que iba a suceder: el ciego no pasó delante de Schneider como de una persona cualquiera; su olfato, su oído, acaso algún signo secreto sólo entre ellos conocido, lo hizo detener para venderle ballenitas."

No nos sorprende encontrar en la obra de Sábato un episodio de 'déjà vu'.* Este fenómeno está íntimamente vinculado al concepto del tiempo interior y a todas las cuestiones psíquicas que participan del mundo de la subconsciencia y de la irracionalidad, por el que tanto se interesa la novela contemporánea. Y si decimos que es la segunda vez que ve al ciego, es porque quizá Fernando es Sabato-personaje, y Sabato-personaje es la continuación de Fernando.

Dejemos a un lado la calidad de la obsesión de Sabato-personaje por los ciegos para considerar brevemente una de las posibles interpretaciones de la ceguera: como imagen de la culpa. Sabato-personaje llega a esta conclusión al pensar en Sartre. Dice: (20)

"...hacia 1947, advertí que en Sartre todo provenía de la vista, y que también él se había refugiado en el pensamiento puro, mientras que sus sentimientos de culpa lo forzaban a las buenas acciones. Culpa=ceguera? "

Fernando Vidal Olmos descubre que la Secta de los Ciegos es un símbolo del Mal, un instrumento del Diablo. En vista de lo arriba citado, es evidente que Sabato-personaje lo sabe demasiado bien, y que por eso sufre tanto. Además, Sabato cree que la ceguera está relacionada con otros fenómenos, como por ejemplo la vida sexual. En varias ocasiones (cf. la estatua en el 'Informe', Soledad de Abaddón).

19. Ibid., p. 350.

20. Ibid., p. 338.

* Ha colaborado en un libro de ensayos llamado Las ciencias ocultas. Véase la bibliografía para la ficha completa.

una mujer revela un ojo en el lugar donde debería estar su sexo. Desde luego este simbolismo es muy poco sutil, pero a pesar de ser tan obvio, el ojo encuentra una relación con el sexo por varios motivos: como símbolo de ceguera y culpa; como agente de la mirada, que se puede considerar una proyección activa de la persona, una forma de comunicación. Como otra muestra de este simbolismo, tenemos la escena de Abaddón en que Sabato-personaje ve a una mujer misteriosa en el bar La Tenaza, absorta en un libro: (21)

"S. pasó al lado de la mujer y ella cerró el libro y lo puso a un costado (como para que él leyera su título?)...El título lo sobrecojió: LOS OJOS Y LA VIDA SEXUAL."

Pensamos que no sería desatinado afirmar que a lo largo de la novelística sabatiana hay tres símbolos que predominan: el túnel, el ojo y la ventana. En El túnel aparece el primero, naturalmente, y también la tercera. El túnel es una construcción que aísla, que impide la comunicación; la ventana una abertura que la permite. En el cuadro de Juan Pablo Castel, la sección más importante es precisamente esa ventana que descubre la esencia de la maternidad: una larga espera, una expectativa. Al final de la novela, Castel está en una celda cuyo único punto de contacto con el mundo exterior es una ventana. En Sobre héroes y tumbas figuran las cloacas, que son una variación del 'túnel'. Martín dice que su madre no quería tenerlo, y le llama 'madre-cloaca'. La estatua en la alucinación de Fernando contiene un túnel por el cual éste sube; en otra parte de su viaje, en los canales de desagüe de Buenos Aires, Fernando también viaja por 'túneles'. El ojo es el símbolo de la ceguera y también del sexo, como mencionamos líneas atrás. La ventana representa una manera

21. Ibid., p. 415.

de alcanzar la comunicación, y una esperanza. El balcón del Mirador, (una especie de 'ventana' para el mundo), es la morada de Alejandra, y sirve de escena para varios intentos de comunión entre esta muchacha desdichada y Martín.

En Abaddón el túnel no tiene un lugar destacado como símbolo, pero sí lo tienen el ojo y la ventana. En más de una ocasión, Sábato utiliza la imagen del ojo en su función de aquello que ve; sin embargo, tiene connotaciones más profundas, ya que lo que interesa es lo que podemos saber de la persona detrás de esos ojos: (22)

"...las pequeñas arrugas en torno de los ojos, esas imprecisas imágenes de los habitantes interiores, esos desconocidos que se asoman a las ventanas de los ojos, de modo ambiguo y fugitivo y casi traslúcido: las figuras de los fantasmas interiores."

Una persona puede observar a los demás, o sea, ver hacia afuera, por la ventana que son sus ojos. Pero también los demás pueden llegar a conocerla a través de lo que éstos dejan al descubierto: los habitantes interiores que se asoman a sus 'ventanas', a la manera del mismo Sábato cuando joven, y de Martín en Sobre héroes.^{*} Esta idea de una ventana que permite observar otras cosas es algo así como la ventana o muro de vidrio en el túnel de Castel. En el caso de los ciegos todo cambia, porque ellos tienen su ojo-ventana clausurado. Deben recurrir a otros métodos para conocer a los demás, y viceversa.

El último aspecto que trataremos de los ciegos en Abaddón es esencialmente una repetición de dos motivos que ya vimos en Sobre héroes. Sabato-personaje-escritor habla de Fernando Vidal Olmos, lo que enfurece a la Beba.^{**} Después del 'discurso' del doctor Gandulfo sobre Dios y la tierra, Sabato-personaje-escritor reitera la conclusión

* Los dos se quedan mirando por una ventana, y dan una impresión fuerte de sentirse aislados del mundo.

** Le dice ella: "Lo único que faltaba. Que cités a tus propios personajes!" (p. 375).

a que llegó Fernando en Sobre héroes (que sigue gobernando en la tierra el Príncipe de las Tinieblas, y que ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos). También describe el incidente de Victor Brauner (al que Sábato conoció en la vida real). Ya apareció esta historia en Sobre héroes: Brauner era un artista obsesionado por los ciegos y, al parecer, torturado por ellos. El hecho de que Sabato-personaje-escriptor incluya estos detalles en Abaddón da autenticidad a lo que dijo Fernando. La obsesión por los ciegos permanece viva, arraigada e indestructible.

Sentido de la vida

"El hombre es el primer animal que ha creado su propio medio. Pero -irónicamente- es el primer animal que de esa manera se está destruyendo a sí mismo." (1)

Ernesto Sábato revela en su obra una preocupación por encontrar un sentido a la vida. Tanto en sus ensayos como en sus novelas, deja traslucir las angustias que le causa el vivir en un tiempo y un espacio que nunca escogió, y que probablemente nunca escogería si se le permitiera semejante opción. Sus personajes buscan abiertamente este sentido de la vida y sufren cuando no lo encuentran. Justamente por ser un animal más entre muchos -si bien separado por su naturaleza de todos los demás- se desespera ante su posible autodestrucción, y cree ver en los otros animales una especie de felicidad que él siente haber perdido. En Sobre héroes y tumbas Martín experimenta esta envidia al ver cómo Bonito, su perro, corre delante de él, saltando en pos de algún gorrión y ladrando alegremente. Dice: 'Que feliz es ser perro' (p. 446). Con esta nota patética, Sábato nos revela el grado en que Martín se siente realizado como ser humano.

la ciencia y el Mal Según Sábato, el hombre ha sufrido grandes calamidades por culpa de la ciencia. El universo se ha vuelto abstracto, y el hombre un juguete dominado por lo que originalmente se creó para su servicio. En Hombres y engranajes describe con mayor detalle su teoría de la ciencia y el efecto de ésta sobre la vida humana. Al final del Renacimiento, el auge de la ciencia y de la máquina llegó a tal

1. Hombres y engranajes, pp. 53-54.

grado que el hombre se halló abatido y conquistado. Desde entonces la ciencia y la máquina se vuelven contra él para sujetarlo como a un objeto más. Uno de los cambios más drásticos que propició esta circunstancia fue la modificación del concepto de tiempo. En la Edad Media el tiempo era una entidad cualitativa, pero en la época moderna se ha vuelto cotizable, pues la velocidad de nuestras comunicaciones confiere al tiempo un valor tergiversado, que convierte al hombre 'en un enloquecido muñeco que depende de la marcha del segundo' (Hombres y engranajes, p. 57).

Dominado por la ciencia, el ser humano se torna un 'hombrecosa', mecanizado y carente de una vida genuina. Los personajes de Sábato reconocen este problema y lo comentan en distintas formas. Dice Fernando: (2) "En Estados Unidos, paraíso de la mecanización, los dos tercios de la población son neuróticos."

Esto puede ser consecuencia de que la preocupación metafísica y la angustia religiosa, ambos elementos esenciales del pensamiento medieval, hayan sido reemplazados, desde el Renacimiento, por el saber técnico, la eficacia y la precisión. Considera esto negativo y que la ciencia es un instrumento que ha sido aplicado muy equivocadamente por el hombre: ese uso erróneo la ha convertido en la llave que desata las fuerzas del Mal. De ninguna manera es novedoso concebir una vinculación entre la ciencia y el mal; ésta es por lo menos tan antigua como el libro del Génesis y en la filosofía existencialista, entre otras, reaparece como un ente ligado al pecado original. José Ignacio Alcorta trata este concepto en relación con un autor cuyas obras conoce bien Sábato, el escritor y filósofo ruso León Chestov.

2. Sobre héroes y tumbas, p. 273.

Según Alcorta, Chestov mantiene que: (3)

"El conocimiento especulativo racional nace...del pecado original, ligado a la soberbia demoníaca del hombre, que a partir de él quiso descubrir el mal por la ciencia."

Alcorta analiza las consecuencias de este pecado original, y concluye que probar la fruta prohibida, o sea, conocer el árbol de la ciencia del bien y del mal, ha dejado huellas profundas en el hombre. El drama del bien y del mal -el de la ciencia- ha producido en el hombre esas desgarraduras que son su martirio: 'sus hiatus entre tiempo y eternidad, entre finitud y hambre de inmortalidad, entre ser y nada, entre existencia y muerte' (Alcorta, p. 169).

Se establece esta relación estrecha entre la ciencia y el mal en varias obras sabatianas. En Abaddón, el exterminador Sabato-personaje describe el poder diabólico como algo pluralista y ambiguo, y dice que en él no se encontrará la coherencia, más bien privativa del conocimiento luminoso y en particular de las matemáticas. Parecería que esto fuera una contradicción de lo que acabamos de afirmar, pero el asunto se rectifica más tarde, cuando el mismo Sabato-personaje considera los papeles que desempeñan dos figuras temibles y misteriosas -Schneider y Schnitzler: (4)

"Pero mientras Schneider era evidentemente un agente de las tinieblas, Schnitzler defendía la ciencia racional.

"Luego quedó cavilando largamente ese 'pero'. No sería una simple repartición del trabajo?"

En esta última cita se ve claramente la posición madura de Sabato: las tinieblas y la ciencia racional pertenecen a una misma unidad mayor: el mundo del mal.

3. Alcorta, José Ignacio. "El existencialismo, filosofía del pecado original", p. 176.

4. Abaddón, p. 453.

¿Qué cualidades posee la ciencia, o no posee, que le hacen formar parte del mundo tenebroso y amenazar al hombre? En Hombres y engranajes, y otra vez en El escritor y sus fantasmas, Sábato dice que la ciencia estricta -la matematizable- es ajena a todo lo que es más entrañable para el hombre: sus emociones y sentimientos, las vivencias de belleza, arte o justicia, las angustias metafísicas que siente frente a la soledad y a la muerte. En vista de esta limitación de la ciencia, Sábato llega a la conclusión de que mientras más imponente y poderosa se vuelve la torre del conocimiento, más insignificante se torna el 'hombrecito de la calle', más exacerbada su soledad y más sombrío su destino dentro de la gran civilización tecnócrata.

Desde el fin del siglo XVI, la ciencia ha ido ocupando un lugar más y más importante en la vida del hombre, y esto ha sido una de las causas de su creciente enajenación. Este hombre-cosa del que habla Sábato, este hombre-masa, es el hombre natural convertido en un 'engranaje de una gigantesca maquinaria anónima' (Hombres y engranajes, p. 18). Conserva rasgos humanos, especialmente los emotivos; sin embargo, se parece más bien a una máquina. Pero en este papel el hombre falla, porque dura poco tiempo. Vemos esto en la reflexión que hace Bruno Bassán al regresar a su pueblo natal, Capitán Olmos, tras una larga ausencia: (5)

"VEINTICINCO AÑOS DESPUES, LAS COSAS, LOS HOMBRES
Todo era igual y todo era diferente...Porque, pensaba, los seres humanos se gastan más que las cosas y desaparecen más pronto."

El hombre no dura, y sabe que no dura. Mas las cosas son indiferen-

5. Ibid., p. 503.

tes a esa marcha inexorable del tiempo; Bruno nos lo demuestra cuando habla de la maquinaria del molino de su pueblo (una imagen que Sábato conoció bien en Rojas, el lugar de su nacimiento). Contrasta el isócrono golpeteo de la maquinaria, esta marcha indiferente de las cosas, con la agonía del hombre que las creó.

Entonces la ciencia domina al hombre, exacerba su soledad, lo enajena, lo convierte en engranaje de una máquina. El hombre puede reaccionar de distintas formas. Tomemos dos ejemplos de Sobre héroes y tumbas: Martín y Fernando. Martín es un adolescente al que, como a la mayoría de las personas de su edad, le falta la seguridad (¿falsa?) que le ha de proporcionar la madurez. Cuando va ante Molinari* en búsqueda de trabajo, siente deseos de mortificarse y humillarse, 'de confesar de una vez su horrible insignificancia frente al mundo y hasta su estúpido candor...' (p. 129). De decir 'vengo a depositar veinte rublos', como lo hace un pobre diablo en un cuento ruso, cuando por fin penetra en el recinto del gerente de un banco. Martín es un ser enajenado y solo. No se rebela; al contrario, adopta una actitud sumisa frente a las fuerzas deshumanizantes que lo aplastan. Fernando, en cambio, se siente por encima del problema, y nos comunica una visión bastante irónica de lo que esta enajenación del hombre significa para él: (6)

"...no podía dejar de meditar sobre esa característica de la existencia humana consistente en que un crucificado o un desollado vivo con el tiempo se convierte en una marca de fideos o de conservas en lata."

Fernando sí se rebela. Como Martín, está consciente de esta cosifi-

* Símbolo de la enajenación.

6. Sobre héroes y tumbas, p. 266.

cación del hombre, pero se burla de ella en vez de permitir que se apodere de él.

Para precisar un poco más esta cosificación del hombre, volvamos un momento a Hombres y engranajes. Los seres humanos son oscuras e impotentes piezas de un Gran Engranaje que consiste en 'triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica, unidos a las formas más misteriosas y demoníacas del dinero' (p. 64). El Gran Engranaje encuentra su más perfecta ejemplificación en estos elementos puros de la ciencia. Así, la distinción que hace Sábato entre el mundo de la luz y el de la oscuridad se concreta en la oposición entre el universo de la razón y la ciencia y el de la irracionalidad. Sabato-personaje describe el primero como 'incorruptible y eterno, la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparentes pero rígidos teoremas' (p. 405). Al confrontar esta perfección, el hombre no puede menos que sentirse inferior.

Los personajes de Sábato no toman una actitud unánime frente a esta realidad, sino que responden a ella según su naturaleza. Martín (como ya hemos visto) es un muchacho inseguro; le infunden pavor los seres humanos, que considera imprevisibles, perversos y sucios. Intenta refugiarse en el 'mundo ordenado, bello y limpio' que le proporcionan las estatuas, debido a la 'tranquila felicidad' que le confieren (p. 14 de Sobre héroes).

En cambio, Fernando es un cínico y perverso, quien no encuentra consuelo alguno en el regazo de la ciencia ni en el mundo de las cosas bellas y perfectas. Se considera un canalla y no se respeta en lo más mínimo. Dice que ha profundizado en su propia conciencia, y

que nadie que ha hecho eso puede respetarse. Con todo, se considera honesto, dado que no es su intención engañarse ni engañar a los demás. Se declara un investigador del Mal y, por lo visto, el mundo que escudriña ha influido en él de manera determinante: confiesa ser tan despiadado consigo mismo como lo es con los demás.

Otra consecuencia importante de la ciencia es el determinismo mecánico que fomentó. En Hombres y engranajes, nuestro autor advierte que este determinismo desbordó los límites de su ámbito natural, para invadir el territorio del alma humana, quedando descartado el libre albedrío. Dadas estas circunstancias, la libertad y la voluntad se volvieron meras ilusiones, ya que el hombre ignoraba 'las infinitas causas que rigen el movimiento del Reloj Universal' (p. 50). Todo esto es cierto (según Sábato) desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Hemos dicho que el saber técnico, la eficacia y la precisión reemplazan a la vieja preocupación metafísica y a la angustia religiosa medievales. Sábato opina que el Diablo ha tomado el lugar de la metafísica: equipara la ciencia con el Demonio. El hombre moderno conoce las fuerzas que gobiernan al mundo y las ha sometido para prestarle servicio; en resumen, es un títere del dios de la tierra, el Diablo. Y si su lema es 'todo puede hacerse' (Hombres y engranajes, p. 29), sus armas son el oro y la inteligencia (el dinero y la razón), las cuales manipula de manera calculadora.

La concepción del diablo como el amo de estas fuerzas aparece más claramente en Abaddón, el exterminador, en una escena en que el doctor Gandulfo expone su punto de vista. Relata una serie de

hechos que se refieren al pueblo hebreo, alegando que Satanás lo convirtió en su esclavo a cambio de la riqueza y la protección. Hace una advertencia ominosa en cuanto al materialismo: (7)

"El Divino Padre no es otorgador de bienes materiales. Y esto es lo que deberían tener presente los creyentes de cualquier religión, incluso los católicos: cuando pedimos riquezas o maldades es Satanás quien recibe nuestras peticiones, y es él quien las otorga a los que tienen afinidad con el mal, y así actúan como instrumentos de sus perversos designios."

Gandulfo mantiene que los principales instrumentos del diablo son la ciencia médica,* el clero, el catolicismo y el judaísmo. Lo esencial aquí es la concepción del dinero como fuerza del mal, en su calidad de corruptor del hombre.

deshumanización El dinero y la razón son dos fuerzas dinámicas y amorales que han causado la deshumanización de la humanidad (Hombres y engranajes, p. 17). A lo largo de las tres novelas, desfila una serie de personajes que se ven comprometidos a enfrentarse con esta realidad. Examinemos los efectos de la deshumanización en algunos de ellos.

Juan Pablo Castel sufre de una serie de trastornos psíquicos que en parte provienen del medio en que vive. Comete hechos atroces y los atribuye a una maldita división de su conciencia. Lamenta: (8)

"Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduce de él y me acusa a mí mismo de lo que denuncio en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculidad de todo sentimiento de felicidad."

De sentirse realizado como ser humano, no podría pedirle perdón a María diciéndole que él es una basura que no merece su amor: un

7. Abaddón, pp. 369-370.

8. El túnel, pp. 86-87.

* Es significativo que ésta sea una de las ciencias más íntimamente ligadas a los problemas cotidianos del hombre, y que la haya escogido Gandulfo como representante de las demás.

hombre 'condenado, con justicia, a morir en la soledad más absoluta' (p. 93). Si Castel utiliza la palabra 'basura' para describirse, habría que entenderla como un testimonio de su deshumanización.

Martín del Castillo es otro ser deshumanizado que representa una etapa diferente en la vida del hombre: la adolescencia. En Sobre héroes y tumbas, Bruno Bassán arroja una pregunta retórica que atañe a los seres de la edad de Martín, entre otros: (9)

"...¿dónde, Dios mío, sería posible encontrar seres humanos exentos de esa basura, sino en los dominios, casi ajenos a la condición humana, de la adolescencia, la santidad o la locura?"

Sobre héroes y tumbas presenta ejemplos de cada una de estas categorías: el adolescente, Martín; la santa, Hortensia Paz; el loco, Barragán. Según Bruno, estas personas están exentas de 'basura' y lo que logramos saber de ellos confirma esa hipótesis. Después (en Abaddón) Bruno señala a los adolescentes, en especial, como: (10)

"...los seres que más sufren en este mundo implacable, los más merecedores de algo que a la vez describiera su drama y el sentido de sus sufrimientos, si es que alguno tenían."

Con esta concepción como tela de fondo para ubicar a Martín, podemos examinar su relación con el mundo, y el sentido que ha podido encontrar a la vida. Carmelina de Castellanos (en "Dos personajes de una novela argentina") opina que Martín está por encima de lo sucio, pues una pureza de fondo lo orienta, por instinto, a seres generosos y simples como Bucich. El muchacho no tiene un punto de vista hostil ni resentido hacia el mundo en general (cf. Fernando).

Pero Martín sí sufre. No logra encontrar un sentido satisfactorio a la vida. Está desorientado, como un niño chiquito, como

9. Sobre héroes, p. 412.
10. Abaddón, p. 16.

un extraviado 'perdido en un bosque nocturno' (Sobre héroes y tumbas, p. 372). Y si la "solución" para Castel (al mismo problema) consistía en matar a María Iribarne, Martín opta por suicidarse, propósito que se ve frustrado gracias a la intervención de Hortensia Paz. La vida para él no tiene ningún objetivo, no cree en nada ni en nadie, y dice que no necesita ir a ninguna parte en especial. Y aunque no podemos achacar la situación deplorable del adolescente a la ciencia de manera directa, sabemos que la sociedad deshumanizada que ésta ha producido es responsable de su desasosiego.

Fernando Ya que Fernando Vidal Olmos es un personaje clave de la novelística sabatiana, nos incumbe realizar un examen de su búsqueda del sentido de la vida. Para ubicarlo entre los otros personajes, recurramos a dos comentarios críticos. Tamara Holzapfel ha escrito varios artículos sobre Sábato. En "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo", habla de la influencia que Fernando ejerce sobre los demás protagonistas de la obra. Dice que está destinado a morir 'por falta de orden y de moral en su propia vida' (p. 120), pero que al mismo tiempo ha dejado huellas profundas en los demás personajes merced a su apasionada búsqueda del verdadero sentido de la vida. Podríamos agregar que este intento de indagación le ha permitido vivir más plenamente que muchos otros (aunque es cierto que no se podría decir que mejor). Quizá por eso mismo, gente como Bruno puede aprender algo de Fernando.

Raymond D. Souza, nos ayuda a profundizar sobre el papel de Fernando en la novela: (11)

"Fernando's existence serves as a synthesizing axis which

11. Souza, Raymond D. "Fernando as Hero in Sabato's Sobre héroes y tumbas", p. 241.

"La existencia de Fernando sirve como un eje de síntesis que combina todas las fuerzas destructoras y creadoras que se encuentran en la existencia humana. La misión de Fernando es explorar los elementos desconocidos e inconfesados de la vida humana, los aspectos repugnantes y sórdidos, con el fin de que se pueda hacer un intento de reintegrar y coordinar el 'yo' astillado del hombre contemporáneo" (nuestra traducción).

combines all the destructive and creative forces found in human existence. It is Fernando's mission to explore the unrecognized and unadmitted elements of human life, the repulsive and ugly aspects, in order that an attempt can be made to reintegrate and coordinate the splintered self of contemporary man."

Desafortunadamente, Souza no da mayores explicaciones sobre este punto optimista (la noción de que Fernando pudiera servir, de alguna forma, como una orientación para el hombre).

Fernando sabe que va en pos de su esencia, que ha de llegar hasta los reductos finales de la existencia. Cuando por fin se encuentra delante de la estatua-diosa, está seguro de que allí acabará su largo peregrinaje y que quizás ya encontrará, finalmente, el sentido de su existencia. Al menos para él su viaje tiene cierto sentido; no es un experimento gratuito ni un capricho. Se considera un ser aparte, una especie de héroe. En las cloacas de Buenos Aires, dice que los de arriba quieren olvidar todo lo que pasa allá abajo, en el mundo subterráneo y secreto. Se hacen los desentendidos frente a esa parte de la existencia humana, y no saben que los que sufren -los que penetran los lugares prohibidos- son 'héroes al revés' (p. 347) destinados a realizar esa maldita tarea de dar cuenta de la realidad profunda. En ese mundo oscuro y tenebroso, Fernando acaba por imaginarse un 'héroe negro y repugnante, pero héroe' (p. 348). Hace una comparación significativa con otra figura: (12) "...de pronto me sentí...una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales."

Además de héroe, Fernando se proclama un 'místico de la Basu-

12. Sobre héroes y tumbas, p. 348.

ra y del Infierno' (p. 353) en quien los demás deben creer. En un pasaje lleno de connotaciones religiosas, señala un paralelo entre sus intentos para escudriñar las fuerzas del mal y las de los místicos para alcanzar al 'dios de la luz y de la bondad' (p. 353). Es un héroe negro -la antítesis de un santo- que se sumerge en las profundidades para descubrir el sentido de la vida, que cree que está bajo el control del diablo.

Muchos rasgos de su personalidad concuerdan con esta concepción de investigador del Mal. Al igual que Bruno, Fernando emite varios juicios sobre aspectos de la vida cotidiana mediante los cuales es posible vislumbrar lo que constituye para él la verdad última. Pronto en el 'Informe' expone sus ideas con respecto a los periódicos, que a su juicio, ofrecen dos secciones importantes: los avisos y la sección policial. Cree que esas dos partes revelan la naturaleza del hombre; le sirven para estudiar los grandes problemas metafísicos. Indiscutiblemente, si alguna vez sale en aquellos diarios, será en la sección policial. Con idéntico cinismo, declara que las inscripciones que aparecen en los baños proporcionan aún otra ruta para asir 'la verdad última de la raza' (p. 291). Por otra parte, sabemos que, como Juan Pablo Castel, se sume en las profundidades del ambiente de las prostitutas y del alcohol, pues ésta, a su modo de pensar, es otra manera de adentrarse en el mundo auténtico.

Este viaje al interior de su 'yo', que tiene como fin el hallar un sentido a su existencia, toma una desviación muy especial, en su relación incestuosa* con su hija Alejandra. Este tema ha inspirado mucho interés en los críticos. En el capítulo "Un santo del infierno"

* En una discusión de la obra sabatiana, es inevitable tratar el tema del incesto en algún punto. Ya que no lo hemos separado como tema autónomo, porque no lo consideramos así, nos parece conveniente tratarlo como un reflejo del sentido de la vida de estos personajes.

de su libro Ernesto Sábato, Joaquín Neyra equipara el viaje de Fernando con un esfuerzo para llegar a 'la revelación casi onírica de su monstruosidad de padre incestuoso'. Es una jornada poblada de fantasmas y monstruos que va hacia el interior de este ser inmundo, pero bendito: de allí la aparente paradoja de 'un santo del infierno'.

No pretendemos dar una larga explicación psicológica o psicoanalítica del significado de las relaciones incestuosas que aparecen en las dos últimas novelas. Cecilia Beuchat Reichardt ya se propuso esa investigación.* Sin embargo, reconocemos que no se podría entender del todo el incesto (y el de Fernando y Alejandra en particular) sin mencionar las alteraciones psíquicas que sufren quienes lo cometen.

Mas que un ente autónomo, el incesto funciona como instrumento para descubrir el sentido de la vida; es un método bastante heterodoxo (¿y no es bastante excéntrico Fernando?) para llegar a la verdad. Raymond D. Souza, en el artículo sobre Fernando que ya hemos mencionado, hace una cita de "The Birth of Tragedy", traducido por Clifton P. Fadimon, en el libro The Philosophy of Nietzsche.** Plantea la hipótesis de que el incesto es la forma más adecuada para obligar a la naturaleza a rendir sus secretos, porque representa una oposición victoriosa a sus leyes, un reto al orden que ella establece, lo no natural. Fernando va en búsqueda del sentido de la vida, y pretende descubrir los secretos de la naturaleza a través de esta especie de rebelión, que desde luego no es la única que emplea.

Angela B. Dellepiane interpreta la búsqueda de Vidal Olmos

* Véase la bibliografía.

** The Philosophy of Nietzsche. New York, 1954, p. 995 (p. 244 del artículo de Souza).

desde un punto de vista psicológico. Dice que en términos freudianos, sería la manifestación de un caso patológico, la actividad de una personalidad enferma. Según ella, el incesto es un medio, entre muchos otros posibles, para llegar a las esencias últimas del hombre. Subraya el hecho de que es una opción de Fernando entre muchas aberraciones psíquicas o físicas que le podían haber servido. Y no olvidemos que estas aberraciones existen precisamente por su deshumanización: está perdido, o extraviado como Martín, y desea encontrar un camino o una salida del bosque opresor que es la sociedad tecnólatra.

Hemos dicho que el incesto es tan sólo una posibilidad entre muchas otras. Sería interesante considerar por qué Sábato lo eligió. Emilce Beatriz Cersósimo postula que la unión entre Fernando y la diosa significa una vuelta al útero y que, según el contexto, la Ciega es Alejandra. Es un doble incesto: (13) "...elaborado en forma tal que impone a la conciencia sensible (no racional) del lector imágenes horrorosas, ya que desde los tiempos más remotos la humanidad ha temido a esta clase de relación." Por otra parte, el incesto es una aberración muy dramática; indagar el sentido de la vida mediante este instrumento que es rechazado en todo el mundo, equivale a conferir una naturaleza perversa a la investigación: de allí la filiación que el viaje (o indagación) de Fernando tiene con las fuerzas del mal. Dellepiane reconoce este elemento cuando describe el recorrido de Fernando por el mundo de los ciegos como 'la indagación que él hace dentro de sí de esa fuerza ciega que lo arrastra hacia su hija' (p. 195, nota al pie de la página, 1). Cabe notar que la indagación en sí no es una actividad "ciega"--es algo completamente intencional

13. Cersósimo, Emilce B. "Sobre héroes y tumbas": de los caracteres a la metafísica, p. 19.

y premeditado. La fuerza que lleva a Fernando hacia Alejandra sí es "ciega" en la medida en que proviene de su subconsciente, y remite a las potencias oscuras de la parte desconocida del ser humano.

Alejandra es otro ser deshumanizado y torturado. Sufre de un desequilibrio psíquico exacerbado por la relación anormal que sostiene con su padre y, además, por haber carecido de una figura materna durante la mayor parte de sus años formativos. Rompe con una cantidad de normas sociales, y en ese sentido se parece a su padre, el gran rebelde. Uno de los principios a los cuales se opone es el religioso. Dellepiane atribuye su violenta ruptura con Dios al hecho de que Alejandra lo considera un estafador que está de parte de su tía Teresa.* Está convencida de que tanto su tía como Dios quieren que ella sea una perdida; esto explica las escenas en que Alejandra tienta a Marcos Molina, y también su incursión más tarde en el mundo de la prostitución.

Dellepiane nota una diferencia entre Alejandra-adolescente y Alejandra-mujer: ya crecida, la muchacha deja de culpar a Dios por su condición de perdida para culparse a sí misma; ella lleva la basura dentro. En la primera etapa justifica sus flaquezas con factores externos, y remite a Dios la responsabilidad de fijar un sentido a la vida. En la segunda, concluye que ella es la portadora de su propia condena.

Alejandra se parece a Fernando por otro motivo, como indica Carmelina de Castellanos.** Fernando se nombra héroe al revés, y místico de la basura; según esta autora, Alejandra es una 'heroína de la pureza al revés' que 'se jacta de ser sucia y no negarlo; de vivir

* Personaje que siempre ha expresado una opinión pésima de la chica, advirtiéndole que es una perdida.

** Castellanos, Carmelina de, "Dos personajes de una novela argentina".

fuera de las convenciones y de los disimulos' (p. 153). Una figura inmunda, producto de la influencia de un padre enfermizo, hace su propia versión de una investigación del sentido de la vida, al igual que Fernando, aunque ella no lo sabe a nivel consciente. Lleva una fuerza que la impulsa a la auto-destrucción (y purificación por el fuego) dentro de su ser, y la relación incestuosa que mantiene con Fernando no es más que el catalizador que desencadena su trágico final.

Hasta aquí hemos visto un panorama bastante deprimente de los personajes sabatianos que se esfuerzan, en mayor o menor grado, por conocerse a sí mismos y así conocer a los demás. El sentido de la vida que descubren en sus diversas investigaciones no es alentador.

Sabato-personaje En Abaddón el exterminador, volvemos a encontrar un ser des-humanizado en la figura de Sabato-personaje. En él predomina una concepción del mundo como concatenación de las fuerzas del Bien y del Mal, alrededor de la cual giran sus ideas sobre el significado de la existencia. La vida consiste en una lucha entre estas fuerzas contrarias; hay hombres que intentan librarse de los elementos diabólicos del ser humano, otros que sucumben a ellos, y aun otros que ni siquiera logran vislumbrar estas potencias siniestras.

El Bien y el Mal forman parte de la problemática humana: (14)

"Alguien había dicho que en cada criatura está el germen de la humanidad entera; todos los dioses y demonios que los pueblos imaginaron, temieron y adoraron se hallan en cada uno de nosotros..."

Hasta cierto punto esto concuerda con una idea científica, a saber, que cada ser humano -desde su concepción hasta el momento en que na-

14. Abaddón, p. 404.

ce- reproduce las etapas evolutivas de las especies: la ontogenia recapitula la filogenia. En Sobre héroes y tumbas, Fernando sufre una metamorfosis zoológica de especie en especie que podría significar lo mismo.

Lo que tienen en común estas dos teorías es la noción del hombre como producto de una larga línea de desarrollo y como recipiente de los elementos de esa línea. Algunos seres tendrán mayor proporción de mal que otros; e incluso se podría encontrar ejemplos extremos de los dos, sin que dejen de tener algo de lo opuesto.

En Abaddón, Sabato-personaje relata una historia de dos muchachos que bien pueden ejemplificar esta tendencia: Florencio, el Bien, el muchacho bondadoso, y Soledad, el Mal, la niña de las tinieblas. Soledad es un misterio temible para Sabato, mientras Florencio es 'como la lejana lucecita de un refugio' (p. 306).

Los seres humanos pueden simbolizar uno de los dos extremos por aproximarse más a determinada tendencia, pero también podrían quedar en medio. No nos referimos a los matices intermedios de gris, a alguien que fuera tanto bueno como malo, sino a los intermediarios entre el Bien y el Mal. En una entrevista para "Semana Gráfica", el reportero Del Busto habla con Sabato-personaje acerca de los departamentos modernos. Dice que en sí, son impecables construcciones de cemento, plástico, vidrio y aluminio-- 'abstractos', añade Sabato. Del Busto los contrasta con los sótanos, infestados de ratas sobre las calderas. Concluye que entre estos dos extremos sirve de intermediario el portero: 'una raza misteriosa, el hombre que maneja la compuerta entre los dos mundos' (pp. 345-346).

Habría que distinguir entre las personas que por su esencia simbolizan el Bien o el Mal, y los que son agentes del uno o del otro -de acuerdo con las actividades a que se dedican. El científico Molinelli, al que Sabato-personaje conoce en los laboratorios Curie en el París de 1938, es un intermediario, aunque probablemente sin querer. El es agente: en el fondo no es un hombre malo, sino que constituye un 'vocero grotesco de verdades superiores a su vida y a su apariencia' (p. 344).

A raíz de su indagación sobre el Bien y el Mal, Sabato concluye que el Mal domina la tierra,* hecho que le parece indiscutible. No todo el mundo se deja engañar: algunos sospechan esta verdad, pero al atreverse a decirla, sufren una infinidad de torturas y hasta la muerte. La sociedad sabe crear organismos que le permiten deshacerse de estos enemigos del progreso (la luz): la Inquisición era uno de ellos, ¿no será la Secta de los Ciegos otro?!

Definir de manera subjetiva este mundo en que vivimos, equivale a dar una versión personal del sentido de la vida. Los personajes de Sabato creen que el mundo es horrible; cada uno siente estar en su propio infierno y tiene conciencia de su relación con este mundo.

Sabato-personaje fija los límites de su mundo cuando dice: (15)

"...el mundo que para nosotros cuenta es éste de aquí: el único que nos hiere con el dolor y la desdicha, pero también el único que nos da la plenitud de la existencia, esta sangre, este fuego, este amor, esta espera de la muerte; el único que nos ofrece un jardín en el crepúsculo, el roce de la mano que amamos, una mirada destinada a la podredumbre pero nuestra: caliente y cercana, carnal."

* Juicio al que también llega Fernando, aunque por un proceso bastante diferente.

15. Ibid., pp. 405-406.

Esta concepción se distingue del pensamiento típico de la Edad Media, en que la existencia terrenal fue considerada tan sólo un prelude para la vida perdurable en el cielo. Según estos hombres, la vida en esta tierra no era más que una etapa preparatoria para el más allá. Pero Sabato y los demás personajes de estas novelas tienen como primera preocupación esta vida de aquí y ahora. Además de ser una ruptura con el pensamiento medieval, esta actitud es representativa de la filosofía moderna, sobre todo del pensamiento existencialista.

El mundo que importa, el de aquí y ahora, es algo que llevamos dentro. No es externo al hombre: está 'en lo más recóndito de su corazón, en sus vísceras e intestinos, en sus excrementos' (Sabato-personaje, Abaddón, p. 405). Las posibles conclusiones de estos postulados (que el mundo es horrible, y que el que importa lo llevamos dentro) son: 1) el mundo es horrible porque lo somos nosotros y 2) aquella parte del mundo que hemos creado es lo que nos ha echado a perder. Pensamos que en el fondo, Sábato se inclina más bien por el segundo, aunque es un poco difícil de comprobar. Hemos visto que considera la ciencia* culpable de la situación deplorable del hombre; no dice que el hombre ha ido por mal camino por iniciativa propia. Se ve en seres como Hortensia Paz de Sobre héroes y Marcelo Carranza de Abaddón, la pureza que subyace en todo ser humano.

mundo horrible Son varios los personajes sabatianos que se quejan de que el mundo en que viven es horrible. Juan Pablo Castel dice que se trata de 'una verdad que no necesita demostración' (p. 10). Sin embargo, lo confirma con un ejemplo: relata que en un campo de concentración, a un ex-pianista que se quejó de hambre lo obligaron a comerse una rata

* Esperamos que haya quedado claro que Sábato no juzga la ciencia en sí como mala, sino que piensa que el problema reside en su mala aplicación.

viva.

A Jorge Ledesma -un personaje clave de Abaddón, a pesar de que nunca aparece en carne y hueso- lo conocemos a través de tres cartas que escribe a Sabato. Estas misivas están teñidas de un tono oscuro, de una desesperación que define el sentido de la vida en el universo de Abaddón. * Jorge Ledesma manifiesta el deseo de no haber nacido nunca. En su primera comunicación confiesa que no quiso venir a este mundo; estaba muy cómodo cuando le tocó salir, y por eso se resistió: 'me puse de culo' (p. 114). Nació porque lo sacaron a la fuerza, procedimiento que se sigue siempre 'en nombre de lo mejor'. El mundo 'no podía ser más que una cagada' y él -como Sabato- un perdedor, un desgraciado. Proyecta estos sentimientos al propio Sabato, pues le parece que a éste le ha de haber ocurrido algo semejante. Sin embargo, Ledesma ve una diferencia esencial entre ellos - en que, gracias a la ignorancia, él tiene la ventaja de superar esta situación difícil que es la vida. En cambio Sabato, escritor y pensador dado a cavilaciones profundas, no puede escapar de la realidad.

La visión del mundo que tiene Ledesma es sumamente pesimista. A la manera en que se resistió a nacer, también quiso evitar ser feto: como espermatozoide trató de perder 'la carrera'. No logró su intento, pues el útero ya se había cerrado -según cuenta- con él adentro. Como Martín, dice que él no es resultado del amor, sino más bien un 'subproducto de la náusea' (p. 183). Concluye que 'el mundo sigue patas arriba' (p. 113). No quiso nacer, pero ya que no pudo salirse con la suya, decide escribir lo que siente, para desahogarse y comunicar esa verdad terrible que es estar vivo.

* Nos atrevemos a decir que de las tres novelas, Abaddón es la que brinda el universo más realista. Sentimos los personajes y acontecimientos más cercanos a nuestra vida cotidiana, y la novela cobra un significado especial debido a eso.

El hombre busca lo eterno. Lo humano es eterno, dice Sábato en Heterodoxia: '...el amor, la muerte y el destino' (p. 125). En el plano ideal (en la abstracción) lo humano es anacrónico, pero en lo concreto (en la realidad - la que viven los personajes de Sábato) esto no es cierto, y de allí la desilusión y el pesimismo con que se enfrentan a la vida. Cuando jóvenes, queremos encontrar la gran felicidad; no sólo pensamos que ésta existe, sino que nos creemos capaces de alcanzarla. Pero llega el momento del desengaño. Como Bruno le dice a Martín en Sobre héroes y tumbas, la felicidad se da en pedazos y por momentos. De chico uno espera hallar 'la gran felicidad, alguna felicidad enorme y absoluta' (p. 145). Pero por aguardar ese fantasma escurridizo, el hombre se priva de otro tipo de felicidad, el único posible, 'las pequeñas felicidades, las únicas que existen' (p. 145).

El hombre siempre va en pos de lo absoluto; de allí su ansia de eternidad, y de una felicidad perfecta. El padre de Bruno, Marco Bassán, ha pasado toda la vida en su tierra. Desde su lecho de moribundo, insiste en que alguien vaya a cuidar un pedazo de terreno que ya no le pertenece. Para él, la tierra que fija, su vieja manía, encarna lo absoluto. Encuentra una seguridad, un sentido para la vida, en la tierra que aparentemente es inmutable, con la cual cree que es posible combatir aun la muerte. En distintos planos, 'tierra' y 'gran felicidad' equivalen a lo mismo: una forma de alcanzar lo absoluto.

En su búsqueda de un sentido de la vida, de lo absoluto y de la eternidad, el hombre va creando defensas que lo escuden contra la verdad de su insignificancia y transitoriedad. Fernando describe uno de estos mecanismos: la vanidad. Con su típico sentido de humor e iro-

nía, traza una relación entre este defecto humano y la posible inmortalidad del alma: (16)

"¿Vanidad post mortem? Tal vez: la vanidad es tan fantástica, tan poco 'realista' que hasta nos induce a preocuparnos de lo que pensarán de nosotros una vez muertos y enterrados.

¿Una especie de prueba de la inmortalidad del alma?"

Creer en la felicidad absoluta o en la tierra que arraiga, no sería más que otro tipo de defensa.

El mundo es horrible porque las metas que nos proponemos son sumamente difíciles de alcanzar: no somos eternos, ni podemos ser felices siempre, como suele suceder sólo en los cuentos de hadas. En Sobre héroes, Bruno cavila largamente en estas cuestiones. Comenta que le resulta siniestro volver a un lugar que ha presenciado 'un instante de perfección' (p. 196). La felicidad que los mortales podemos experimentar se da en instantes fugaces que debemos apreciar, porque 'no hay una felicidad absoluta' (Abaddón, p. 527).

Ante la clase de felicidad que ha conseguido gozar, Martín del Castillo tiende a desesperarse. Después de su primer contacto físico con Alejandra, permanece mirándola con ansiedad. A partir de la imagen de un 'dragón-princesa' de que habla en páginas anteriores, es más fácil entender sus sentimientos. Teme que todo pueda desintegrarse de un momento para otro, que: (17) "...como en los cuentos infantiles, el palacio que se había levantado mágicamente en la noche desapareciese con la luz del alba, en silencio."

En otra escena con Alejandra, volvemos a advertir lo mismo: la transitoriedad e imperfección de esa relación en particular (y de todos los momentos 'felices' del ser humano, en general). Con el tiempo,

16. Sobre héroes y tumbas, p. 333. Lo subrayado es de Sábato.

17. Ibid., p. 118.

Alejandra le impone una condición para estar con ella: la de prescindir de las relaciones íntimas. Perdidamente enamorado, el muchacho lo acepta, y por unos momentos reina sobre ellos una especie de serenidad. Pero el joven se da cuenta de que quizás su adorado palacio se esfuma y, por lo tanto, su actitud optimista se va tificando de melancolía. Sabe que la paz, esa pausa feliz en sus relaciones con Alejandra, se debe precisamente a la condición aceptada. Bruno opina que en lo que a ella se refiere, la serenidad que se produce por momentos entre ellos no es más que 'una suerte de paréntesis' precario (p. 196).

Si Alejandra y el sosiego son incompatibles, si Martín no comparte con ella una felicidad más duradera, es porque rodea a la muchacha un aura de inquietud e inseguridad que Martín no logra penetrar. Alejandra es voluble e inconstante, y es inútil tratar de confiar en ella. Cuando Bruno le pregunta si había sido feliz con Alejandra, Martín no puede responder más que casi feliz, inmensamente, pero sólo casi feliz. Lo que había sentido con Alejandra fue una mera aproximación a la felicidad, 'porque la palabra "felicidad", en efecto, no era apropiada para nada que tuviera alguna vinculación con Alejandra' (p. 120).

Sucede muchas veces que ideas que han recibido un tratamiento novelesco en las dos obras anteriores, aparecen en Abaddón como discusiones filosóficas. Así ocurre con el sentido de la vida en cuanto a búsqueda de la felicidad. En un coctel en casa de la Beba (amiga íntima de Sabato-personaje) se reúnen varias personas que empiezan a dialogar sobre este tema. Frente a una conversación orientada por el pesimismo, una tal Lulú protesta que no hay que fijarse solamente en

las cosas negras, ya que la vida tiene momentos muy hermosos llenos de ternura, alegría y aun felicidad. Un misterioso ingeniero replica que tal vez eso mismo sea lo más perverso de la existencia, pues los momentos de felicidad parecen existir sólo para acentuar el horror. Estamos ante un paradójico trastrocamiento de diversas realidades, una técnica predilecta de Sábato.* Esta presentación de las realidades en contra de lo establecido nos despierta de la fatua complacencia, que no lleva a ningún lado.

Al oír las palabras optimistas de Lulú, Margot menciona tan sólo unas cuantas razones para dudar de que la vida sea gran cosa: el cáncer, los asaltos, las drogas, la leucemia, la muerte de Parodi. El dogmático Arrambide objeta que la ciencia sí progresa, y da como ejemplo su capacidad para combatir pestes tales como la fiebre amarilla. Entonces Sabato -casi siempre reticente en estas reuniones que tanto le disgustan- se siente obligado a decir, con su típico sentido de humor, que 'felizmente todo eso (de las pestes) ya pasó' y que gracias al progreso de la ciencia, 'ahora en lugar del cólera se prefería la gripe asiática, el cáncer y los infartos' (p. 90).

Así, en gran parte por culpa de la ciencia, el hombre está deshumanizado, como pudimos comprobar tras un examen de varios personajes sabatianos. Además, el mundo es horrible; no les proporciona los medios que requieren para alcanzar el absoluto que tanto anhelan. Y si el hombre tiene aspiraciones muy altas que no puede satisfacer en este mundo horrible, tarde o temprano se convencerá de que la vida no tiene sentido.

visión
negativa

Muchos personajes de Sábato comparten esta visión tan negativa

* Recuérdese la discusión sobre si el verdadero señor de la creación es el Diablo, y también la que plantea la posibilidad de que todos estamos muertos, ambas en Abaddón.

de la existencia. Castel, Fernando, Bruno, Alejandra, Sabato-personaje, Jorge Ledesma y Marcelo Carranza se sienten decepcionados de la existencia que les ha tocado y, como pájaros enjaulados, tratan de escapar: unos con fantasías, otros por medio de la expresión artística, otros sumergiéndose en los aspectos perversos de la vida. Los personajes no son más que especímenes del hombre moderno quien, según Tamara Holzapfel en "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo", es un desheredado que ha perdido su identidad, que 'vive en un caos, en circunstancias catastróficas' (p. 119). De allí que para él la vida no tenga sentido.

Cabe mencionar que este tema está íntimamente relacionado con el existencialismo. Afirmar que la vida carece de sentido, como lo hacen los personajes de Sábato, podría interpretarse como nihilismo. Sin embargo veremos en el siguiente capítulo, "Metafísica de la esperanza", que Sábato sí ofrece una disyuntiva a este dilema crucial de la existencia humana. Juan Pablo Castel dice lo siguiente en cuanto a la vida terrenal: (18)

"En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil."

Quizá se podría decir que al declarar que la vida no tiene ningún sentido, los personajes están proyectando hacia afuera lo que llevan en su interior. O sea, no pueden encontrarle un sentido, debido a esa deshumanización imputable a la ciencia. Luchan por hacerlo, por tener una vida distinta, con algún sentido, pero no lo logran. Veamos una afirmación de Sabato-personaje que se parece bastante a la

18. El túnel, p. 44.

de Castel en la cita anterior: (19)

"Crecerían, tendrían ilusiones, se enamorarían, disputarían la existencia con ferocidad, sus mujeres engordarían y se volverían vulgares, ellos retornarían al café y a la antigua barra de amigos (ahora canosos, gordos y calvos, escépticos) y luego sus hijos también se casarían y por fin llegaría el momento de la muerte, el solitario instante en que se abandona esta tierra confusa: solos."

En esta cita aparecen varios elementos importantes. La vida se repite: es un eterno retorno, si se considera al ser humano como especie y no como individuo. Pero a menudo el hombre individual no se da cuenta de ello. Lo único que sabe es que un día morirá. Y al mismo tiempo, guarda la esperanza de que sus hijos sigan adelante.

La ciencia y la sociedad moderna producen en el hombre una especie de enajenación de la cual difícilmente se escapa. En nuestro tiempo, el hombre está a la intemperie, o al menos tiene la sensación de estar sin hogar. Este mundo, producto de nuestra voluntad, 'cruje y amenaza derrumbarse' (p. 15), porque el Mal domina la tierra. Un ejemplo concreto de este derrumbe espiritual es la casa de Alejandra. Según Emilce B. Cersósimo, el Mal es el señor de ese hogar, paradero de una familia decadente cuya pobreza es símbolo de una caída espiritual. Los seres que allí habitan están condenados a una existencia sin sentido: Alejandra, deshumanizada, una 'pérdida'; el tío Bebe y Escolástica, limitados por la locura; el abuelo Pancho, abrumado por un mundo de fantasías. Bruno se imagina que es una familia integrada por fantasmas o distraídos sonámbulos que no sienten ni oyen ni comprenden la realidad brutal que los rodea: (20)

"...lo que curiosa, y hasta cómicamente les daba de pronto la ventaja paradójica de atravesar el durísimo muro de la realidad, como si no existiera."

19. Abaddón, el exterminador, p. 26.
20. Sobre héroes y tumbas, p. 381.

Bruno se preocupa mucho por precisar esta realidad, que juzga sorpresiva y a la larga trágica. Cuando ve el 'leproso caserón' de la ya desaparecida Alejandra, no puede dejar de reflexionar sobre su significado, y propone que la decadencia de la casa es símbolo de su propia condición. Se pregunta por qué le afecta tanto el fin de esa casa, y se responde que es porque le hace intuir que también para él se acerca una temporada de existencia desolada, de 'un vertiginoso viaje hacia la nada' (Abaddón, p. 501). Para muchos personajes, la vida equivale a eso: una negación absoluta (¡el único absoluto que alcanzan!).

Un personaje del que casi no hemos hablado nos brinda un fresco de palabras que muestra cómo esta vida carece de sentido. Nos referimos a Nacho, de Abaddón, el exterminador. En una sección bastante extensa, este joven desdichado nos permite ver su colección de recortes de periódico en el momento en que piensa destruirlos y destruirse a sí mismo. En quince largas páginas (pp. 417-431), arma un collage de notas y avisos periodísticos que da una visión bastante amplia de la sociedad contemporánea y de sus preocupaciones. Fernando Vidal Olmos dice que lo que más le gusta del periódico son los avisos y la sección policial; parecería que Nacho tiene los mismos gustos.

Hace una yuxtaposición de recortes de sucesos tenebrosos con asuntos muy triviales. Por ejemplo, coloca el relato de la tortura de una mujer del 'Movimiento Rural de la Acción Católica Argentina' entre un artículo sobre la contaminación de las aguas y una carta del auditorio de una telenovela. En cuanto a técnica, Sábato utiliza esta

ensamble hábilmente para recalcar el sin-sentido de la vida (o de la vida vista por los ojos de Nacho).

Otro factor que contribuye a esta falta de propósito es el desencanto, que va creciendo paulatinamente. En su infancia y juventud, el hombre tiene nociones muy idealistas que le hacen creer que puede conquistar el mundo. Más tarde, si logra la madurez espiritual, se percata de la necesidad de ajustar sus ideas originales: el mundo no es lo que pensaba. Sábato expresa esto en el prólogo a la segunda edición de Uno y el universo, escrita después de un lapso de siete años. Al releer su obra, encuentra que ahora está muy lejos de la posición que allí declaraba; al ver aquellas ideas que tuvo en otro tiempo, siente 'la misma tierna ironía' con que uno mira 'las viejas fotos familiares' (p. 11). El tiempo y un continuo proceso de cambios ideológicos han abierto abismos muy grandes entre el muchacho de antaño -el de la fotografía- y el hombre de ahora: (21)

"Cuántas ilusiones se advierten allí que han sido agostadas por el frío y las tormentas, por los desencantos y las muertes de tantas doctrinas y seres que queríamos!"

El ejemplo arriba citado opera en un nivel racional y filosófico. Los personajes de Sábato agregan aún otra dimensión al mismo concepto del tiempo que pasa. En Sobre héroes y tumbas Bruno piensa en un día que ya terminó, que nunca volverá. Para él este día, como todos los demás, es algo irrecuperable que lo acerca a la muerte. Siente que ahora los años se van volando, mientras antes 'corrían con mayor lentitud y todo parecía posible' (p. 149). En su juventud el tiempo 'se extendía ante él como un camino abierto hacia el horizonte' (p. 149); ahora, por los mismos desencantos de que habla Sábato

21. Uno y el universo, p. 11.

en Uno y el universo, todo ha cambiado.

Martín siente algo muy parecido: 'el tiempo de los seres humanos no vuelve nunca para atrás' (p. 155), ni tampoco los sentimientos. Cuando se transforman nada puede restaurarlos a su calidad inicial. Si la vida puede cobrar un sentido en nuestra juventud, cuando experimentamos sentimientos bellos, lo pierde cuando pasamos a la etapa de las desilusiones.

El tiempo es el enemigo del hombre, ya que es uno de los estorbos más eficaces para la felicidad, y para una mayor comprensión de la vida. Con su paso, todo se nos va, y la tarea de aprender a vivir resulta muy ardua. Así, Bruno lamenta no haber logrado una relación satisfactoria con su padre, pero lo hace cuando éste ya está a punto de morir: (22)

"Pero siempre entendemos demasiado tarde a los seres que más cerca están de nosotros, y cuando empezamos a aprender este difícil oficio de vivir ya tenemos que morirnos, y sobre todo ya han muerto aquellos en quienes más habría importado aplicar nuestra sabiduría." La vida es una lucha (a veces inconsciente) contra el tiempo, y si no tiene sentido es en parte porque el tiempo siempre gana. A pesar de su buena fe, Bruno pierde a su padre sin haber alcanzado jamás una verdadera comunión con él.

búsqueda del ser

A pesar del tono pesimista que permea las reflexiones existenciales de los personajes, hay también una nota de esperanza que aparece bajo la forma de una búsqueda del ser. Algunas personas se encuentran mejor capacitadas para esta tarea: para Sábato, sobre todo los artistas. El artista tiene el don de poder crear en la fantasía lo que no ha podido realizar.*

22. Sobre héroes y tumbas, p. 416.

* Algo semejante ocurre con los sueños, de los que todos participamos, seamos artistas o no.

Según Sábato, hay periodos en la vida de cada ser en que está más dispuesto a emprender la búsqueda. Hablando del escritor en general, y de sí mismo, dice: (23)

"No puedo sino escribir sobre las grandes crisis que atravesamos en nuestra existencia, esas encrucijadas en que nuestro ser parece hacer un balance total, en que reajustamos nuestra visión del mundo, el sentido de la existencia en general. Esos periodos del hombre son pocos, muy pocos: el fin de la adolescencia, el fin de la juventud, el fin de la vida."

En estas épocas cruciales de la existencia, el hombre siente la necesidad de examinar su propia vida a fondo. Busca una orientación; muchas veces lamenta cómo ha dejado pasar los años sin aprovecharlos.

En las novelas se confirma esta teoría: los más preocupados por el sentido de la vida pertenecen a los grupos que señala Sábato en El escritor. Ejemplos del primero son Martín, Alejandra, Nacho, Marcelo y Sabato-personaje (joven, cuando conoce a Soledad). Los que se sienten en el fin de la juventud serían: Juan Pablo Castel, Fernando, Sabato-personaje y Bruno (en Sobre héroes y Abaddón). Los que ya están cerca del fin de su vida serían el abuelo Pancho de Sobre héroes y Marco Bassán de Abaddón.

En Sobre héroes y tumbas, Bruno nos da la oportunidad de examinar, junto con él, una de estas épocas de su vida, la del fin de la adolescencia. Habla de su situación anímica en el año 30, y dice que en aquel entonces, su existencia entró en una especie de crisis o enjuiciamiento; todo empezó a vacilar bajo sus pies. Perdió la firmeza de antaño sobre el sentido de su vida, el de su país y el de la raza humana. Opina que es imposible enjuiciar una existencia individual

23. El escritor y sus fantasmas, p. 16.

sin poner también en tela de juicio a la humanidad entera.

Jorge Ledesma es un personaje de Abaddón que, como hemos dicho, conocemos exclusivamente a través de las cartas que escribe a Sabato. Por eso no sabemos bien en qué época se encuentra. En cambio, sí conocemos lo que para él es el meollo de la problemática del hombre: la búsqueda del ser. Tiene muchas ambiciones de escribir sobre la angustia e inconformismo del hombre contemporáneo. Admira a Schopenhauer, que según él, vio esto claramente a los treinta años de edad. Para este ser atormentado, todo se reduce a una lucha entre el intelecto y la voluntad; la búsqueda del ser es 'la gran lucha del hombre, el avión desprendiéndose del portaaviones' (p. 378).

El escritor -tal vez más que nadie- está consciente de ese paso del tiempo que a todos nos atañe. Al principio de Abaddón, Bruno se condeule de que 'nada en nosotros puede resurgir como antes' (p. 14). El tiempo que pasa se lleva todo, dejando apenas un recuerdo tenue o confuso de lo que antes era una vivencia profunda. Surgen nuevas pasiones y desdichas que ayudan a apagar la flama de esos viejos acontecimientos. Y una vez más, es al escritor a quien le corresponde conservar, hasta donde es posible, estos momentos fugaces que conforman la vida. Bruno vuelve a pensar en estos problemas al final de la novela, donde nos relata su siempre presente deseo de recordar el pasado y eternizarlo mediante sus espectros, de 'fijarlos de alguna manera en un poema o en una novela' (p. 522). Siente que la tarea de 'lograr al menos un fragmento de eternidad' es desproporcionada a sus fuerzas, pero una que quisiera emprender en su búsqueda del ser.

Ya que el tiempo desempeña un papel primordial en la defini-

ción de un sentido para la vida, es lógico que el hombre lo busque en la recuperación del pasado (que a menudo idealiza a costa del presente más intenso). En Sábato vemos por lo menos dos maneras en que el hombre puede buscarse a sí mismo a través del pasado. En cuanto a sus actos, puede intentar regresar a formas más puras del vivir. En una discusión agitada con Norma Pugliese e Inés González Iturrat (dos mujeres de quienes se burla), Fernando les habla de esta posibilidad de retornar a viejos patrones: (24)

"Los apóstoles de la máquina nos dijeron que cada día daría al hombre más tiempo para el ocio. La verdad es que el hombre tiene cada día menos tiempo, cada día anda más enloquecido. Hasta la guerra era linda...Hasta sana...si a uno no lo lanceaban o degollaban podía vivir luego cien años, como mi tatarabuelo Olmos. Claro: la vida al aire libre, el ejercicio, las cabalgatas. Cuando un chico era débil lo mandaban a la guerra, a que se fortificase."

Otra manera de unirse con el pasado es a través de los recuerdos, que ocupan un lugar importante en las novelas de Sábato. Bruno en particular tiene una obsesión por los recuerdos. Habla de cierto 'brillo lacrimoso' (Sobre héroes, p. 29) que despiden los ojos de los ancianos y dice que nunca se sabe si éste se debe a causas fisiológicas, o bien, si es consecuencia de la memoria, la nostalgia o 'el sentimiento de frustración o la idea de la muerte' (loc. cit.).

Desafortunadamente, las remembranzas a menudo nos engañan por su imprecisión; además, son difíciles de evocar en el momento deseado. Por más que se esfuerza, Bruno no puede recuperar su infancia con lógica ni orden. Sus recuerdos 'emergían al azar de un fondo nebuloso y neutro, sin que le fuera posible establecer vínculo temporal entre ellos' (Abaddón, p. 514). Y si trata de usarlos para encontrar un sen-

24. Sobre héroes y tumbas, p. 273.

tido a la vida, descubre que no le proporcionan más que 'el océano gris...el eterno olvido' (p. 514). Con todo, es una manera de buscarse a sí mismo, como también lo son otras que veremos en seguida.

A través de sus ensayos, Sábato permite entrever algunas de sus tendencias políticas; su biografía nos informa que en su juventud pasó por épocas de anarquista, socialista y comunista. Diríamos que las actitudes políticas que predominan en sus novelas son de tendencia liberal. El anti-peronismo de Sábato es un ejemplo, uno que se manifiesta no sólo en las novelas sino también -y principalmente- en una carta a Mario Amadeo (autor de Ayer y hoy), la cual publicó bajo el título de El otro rostro del peronismo. Según el grado en que se profundiza en la existencia, una tendencia política podría considerarse una indagación de la vida. Muchas de las experiencias políticas de Fernando son autobiográficas; por ejemplo, su participación en grupos anarquistas. Bruno, que siempre demuestra una actitud más desinteresada que Fernando, opina que 'una sociedad sin clases y sin problemas sociales tal vez sea tan violenta e inarmónica como ésta' (Sobre héroes, p. 423). Aunque también nos acuerda que los anarquistas eran 'los verdaderos depositarios de los mejores valores humanos: de la justicia y la libertad, de la hermandad y el respeto al ser viviente' (p. 424). De esta manera, una organización política o bien una ideología puede subrayar, o aun ayudar a encontrar un sentido a la vida. Es parte de la búsqueda del ser.

la muerte A veces -quizá a pesar suyo- el hombre puede encontrar un sentido a la vida en su negación. La muerte es un tema fundamental en la obra sabatiana, como ya hemos tenido ocasión de observar. Funciona en distintos niveles: como castigo o purificación, en el caso de Alejandra y su padre; como consuelo, alivio para un sufrimiento mayor,

como en el caso de Marcelo Carranza;* como el simple fin de una vida que enseña muchas cosas a los que quedan atrás.

En Abaddón, el exterminador, Bruno Bassán vive intensamente la muerte de su padre Marco. Por primera vez pasa una noche entera al lado de un moribundo, e intuye que apenas en ese momento ha llegado a ser hombre, 'porque únicamente la muerte de un solo ser unido a otro con vínculos entrañables permitía comprender la vida y la muerte de otros seres...' (p. 517). Además de examinar su situación respecto a su padre, compara su circunstancia vital con la de su hermano Juancho. La oportunidad de atender a su padre le hace sentir 'verdaderamente útil' y más hermano de Juancho. Comprende que él, 'que había recorrido tierras y doctrinas, que había leído muchos libros sobre el dolor y la muerte, era inferior a aquel hermano que no lo había hecho nunca' (Abaddón, p. 516). Entonces, se da cuenta de que para buscarse a sí mismo, el hombre no necesita una instrucción formal; puede encontrar el sentido de la vida por otras vías más sencillas, como son las vivencias puras, las del campo. Y esto nos remite a un precepto sabatiano que encuentra una primera expresión en Uno y el universo, en la advertencia que abre el libro: (25)

"Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno-mismo."

* En Abaddón, el exterminador, Marcelo Carranza se pregunta sobre la existencia que pronto ha de perder, en los momentos en que está siendo torturado. Cavila sobre una tarea que es 'nada más' la de vivir, pero luego se detiene a pensar en esas palabras nada más. Tiene conciencia de los problemas inherentes a la vida, de su sin-sentido; por eso, antes de perder el conocimiento, contempla con alegría su inminente muerte. La vida es un eterno sufrir, es la suciedad y porquería de seres como los que lo capturan. Ve en la muerte un consuelo ante esa terrible realidad.

25. Uno y el universo, p. 15.

"Metafísica de la esperanza" es el nombre que nuestro autor ha escogido para designar el misterioso mecanismo que permite al hombre tener deseos de seguir adelante a pesar de todos los fracasos. Es misterioso porque se encuentra fuera del dominio de la razón. Hemos visto esto a lo largo de nuestra discusión de la temática sabatiana: el hombre busca varias formas de escape de la soledad que lo aplasta. Las metas que establece, como comunicarse con otro ser humano, o compartir el amor de manera perfecta, son ilusiones que no se pueden alcanzar en forma cabal. Y aunque hay hombres que se engañan sobre lo difícil que es ese peregrinaje hacia lo absoluto, existen otros, como Sábato y sus personajes, que saben que las metas que se proponen son inalcanzables. El existencialismo nos ha enseñado justamente eso, que la vida es un viaje en el territorio de la Nada. Sábato lleva esta manera de ver las cosas un paso más adelante: cree que la vida tiene un sentido precisamente porque todo es absurdo. En esta especie de contradicción reside uno de sus presupuestos fundamentales.

en Sábato La metafísica de la esperanza se encuentra en muchas partes de su obra, se asoma en lugares inesperados. Y aunque podríamos dedicarnos a comprobar la hipótesis de que está presente en el final de cada una de las tres novelas, preferimos verla como una base importantísima que no necesariamente se limita a las conclusiones de estos libros: es una manera de ver la vida; subyace en toda la obra. Quisiéramos compartir con el lector un pasaje de Sobre héroes y tumbas que

para nosotros ejemplifica su sentido profundo: (1)

"Toda consideración abstracta, aunque se refiriese a problemas humanos, no servía para consolar a ningún hombre, para mitigar ninguna de las tristezas y angustias que puede sufrir un ser concreto de carne y hueso, un pobre ser con ojos que miran ansiosamente (¿hacia qué o hacia quién?), una criatura que sólo sobrevive por la esperanza. Porque felizmente (pensaba) el hombre no está sólo hecho de desesperación sino de fe y de esperanza; no sólo de muerte sino también de anhelo de vida; tampoco únicamente de soledad sino de momentos de comunión y de amor. Porque si prevaleciese la desesperación, todos nos dejaríamos morir o nos mataríamos, y eso no es de ninguna manera lo que sucede. Lo que demostraba, a su juicio, la poca importancia de la razón, ya que no es razonable mantener esperanzas en este mundo en que vivimos. Nuestra razón, nuestra inteligencia, constantemente nos están probando que ese mundo es atroz, motivo por el cual la razón es aniquiladora y conduce al escepticismo, al cinismo y finalmente a la aniquilación. Pero, por suerte, el hombre no es casi nunca un ser razonable, y por eso la esperanza renace una y otra vez en medio de las calamidades. Y este mismo renacer de algo tan descabellado, tan sutil y entrañablemente descabellado, tan desprovisto de todo fundamento es la prueba de que el hombre no es un ser racional. Y así, apenas los terremotos arrasan una vasta región de Japón o de Chile; apenas una gigantesca inundación liquida a centenares de miles de chinos en la región del Yang Tse; apenas una guerra cruel y, para la inmensa mayoría de sus víctimas sin sentido, como la Guerra de los Treinta Años, ha mutilado y torturado, asesinado y violado, incendiado y arrasado a mujeres, niños y pueblos, ya los sobrevivientes, los que sin embargo asistieron, espantados e impotentes, a esas calamidades de la naturaleza o de los hombres, esos mismos seres que en aquellos momentos de desesperación pensaron que nunca más querrian vivir y que jamás reconstruirían sus vidas ni podrían reconstruirlas aunque lo quisieran, esos mismos hombres y mujeres (sobre todo mujeres, porque la mujer es la vida misma y la tierra madre, la que jamás pierde un último resto de esperanza), esos precarios seres humanos ya empiezan de nuevo, como hormiguitas tontas pero heroicas, a levantar su pequeño mundo de todos los días; mundo pequeño, es cierto, pero por eso mismo más conmovedor. De modo que no eran las ideas las que salvaban al mundo, no era el intelecto ni la razón, si-

1. Sobre héroes y tumbas, pp. 192-193.

no todo lo contrario: aquellas insensatas esperanzas de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio. Y si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa sobre ella, porque si no todos nos suicidaríamos) ¿no sería que ese Sentido Oculto es más verdadero, por decirlo así, que la famosa Nada?"

La cita que acabamos de transcribir nos ayuda a fijar el dominio de la metafísica de la esperanza, pero no nos orienta a un mayor entendimiento del término en sí. En los ensayos, Sábato define lo metafísico como algo relacionado con las cuestiones últimas de la existencia.

Es indispensable hacer una distinción entre la sola palabra "esperanza" (que se podría reemplazar por otras como optimismo, fe, anhelo, o ilusión) y la expresión metafísica de la esperanza: hasta cierto punto ésta se apega a lo que dice el diccionario de la palabra "metafísica".* La expresión presupone una esperanza o ilusión, mas de nada sirve al que la quiere entender, recurrir a métodos racionales para descubrir cómo se alimenta; la metafísica de la esperanza afirma que la esperanza es una de las cuestiones últimas del hombre, una de sus salidas de la soledad.

dualismo Es otra indagación, ahora, la del filósofo-escritor Sábato.** Este se pregunta sobre el fundamento, sobre los cimientos de esta esperanza; llega a la conclusión, que ya hemos visto, de que existe a pesar de la razón, y no gracias a ella. Jamás se sabrá por qué el hombre se levanta una vez más en el mismo sitio donde lo sorprendió el

* "Parte de la filosofía que se ocupa de las ideas más generales sobre la esencia del universo; consideraciones de orden especulativo y muy profundas acerca de cualquier cosa." María Moliner, Diccionario del uso del español, p. 402.

** Niega ser filósofo; sin embargo hace filosofía, o expone con mucho detalle la suya.

desastre; lo único cierto es que lo hace. Y en la misma manera en que el hombre está constituido por vida y muerte, por fe y desesperanza, vemos que la obra de Sábato participa de una mezcla de pesimismo y optimismo. La metafísica de la esperanza funciona como el contrapeso sin el cual la novela (y el hombre que esta novela indaga) caería en una desesperación aniquiladora.

En su rechazo de la ciencia, la cual le había servido en una época lejana como apoyo, Sábato llegó a sentir la necesidad de llenar el vacío que ésta dejaba. El mundo tranquilo, puro y abstracto de los teoremas dejó de funcionar como modelo de la perfección que inspirara una fe en la existencia; al encontrarse frente a la realidad de este mundo imperfecto -el único que cuenta-, tuvo que sembrar su fe en el absurdo. La razón ya no era tierra adecuada para la esperanza; ni siquiera servía como instrumento para probar la validez de su nueva fe construída sobre una base efímera y quizá no-existente.

En Heterodoxia (libro en que Sábato describe algo de este largo y doloroso proceso de cambio), se asoma la metafísica de la esperanza que posteriormente tendría un lugar tan importante en las novelas: (2)

"Frente a la soledad y a la desesperación, aparecen la comunicación y el amor, los trabajos en común, los sentimientos en común, la fe en la existencia. Y creemos en todo eso porque es absurdo."

La vida es contradictoria, y la concepción dualista que tiene Sábato del mundo tiñe las reflexiones que los personajes sabatianos ofrecen sobre ella. Por eso Bruno, en Abaddón, puede decir de la vida que es 'fugitiva y cruel pero maravillosa en cada segundo del presen-

2. Heterodoxia, p. 111. El subrayado es de Sábato.

te' (p. 522).

sustentos
de la...

Hay varias formas de sostener la esperanza, o quizás sería más preciso decir: hay varias actividades humanas que tienden a prolongar esa ilusión que es la esperanza. Una de ellas es el amor. Veamos en Sobre héroes y tumbas que Martín defiende este mundo contra los ataques de una Alejandra amargada que no encuentra otra forma de describirlo que decir: '...es una porquería' (p. 104). Para Martín, hay muchas cosas lindas en el mundo; pero tal vez el muchacho no sabe que es su amor por Alejandra lo que le permite hacer semejante afirmación. El amor, aunque sea por un tiempo corto, sirve de sustento a la esperanza de Martín.

Otra fuerza que intenta alimentar esta esperanza es el arte. Según Eligio García Márquez en su artículo, "Un anarquista de la existencia: Ernesto Sábato"*, la solución que propone Sábato no reside en ningún sistema político, sino en el arte, que él ofrece 'como instrumento no sólo de cambio social intrínseco, sino en última y quizá en primera instancia de salvación única' (p. 362).

La comunicación es otro instrumento capaz de propiciar la esperanza. En general, la crítica sobre Sábato reconoce la importancia de la comunicación para crear una esperanza. Carmelina de Castellanos interpreta así la visión de Bruno sobre el sentido de la vida: (3) "En la comprensión, en la entrega, en el olvido de lo propio para buscar lo ajeno, en sentirse parte de otros, encuentra Bruno el sentido. Y en ser para otros apoyo, guía..." Encontrar un sentido a la vida permite tener esperanzas. Tamara Holzapfel** comenta que a la idea de la esperanza, que es escéptica en la segunda novela, se une

* Véase la bibliografía.

** En su artículo "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo".

3. Castellanos, Carmelina de. "Aproximación a la obra de Ernesto Sábato", p. 501.

la noción de la solidaridad humana, lo más importante en la vida. El propósito de la vida, y consecuentemente una esperanza en ella, se halla en 'el sentido comunitario, de mutua ayuda y comprensión' (p. 121).

Señalamos algunas escenas en que se ve esta comprensión. Carmelina de Castellanos analiza el encuentro entre la señora de zona Norte y el muchacho peronista durante la quema de las iglesias (Sobre héroes). Es obvio que un abismo cultural separa a estos dos seres. No obstante, ella ve una nota bastante optimista: (4)

"Dos mundos, pues, con lenguajes diferentes se han unido contra la barbarie en un arranque espiritual que está por encima de cualquier diferencia ideológica o social. Que nos indica que los planos de encuentro existen y que hay que luchar para encontrarlos."

Es curioso que estos planos no se limiten a los seres humanos, sino que incluyen también a los animales. La imagen de un perro le proporciona cierto consuelo a Bruno. Cuando encuentra uno en la realidad, se ayudan uno al otro en la búsqueda de un sentido de la vida: (5)

"Y cuando llegaba a ese punto y cuando parecía que ya nada tenía sentido, se tropezaba acaso con uno de esos perritos callejeros, hambriento y ansioso de cariño, con su pequeño destino (tan pequeño como su cuerpo y su pequeño corazón que valientemente resistirá hasta el final, defendiendo aquella vida chiquita y humilde como desde una fortaleza diminuta), y entonces, recogéndolo, llevándolo hasta una cucha improvisada donde al menos no pasase frío, dándole algo de comer, convirtiéndose en sentido de la existencia de aquel pobre bicho, algo más enigmático pero más poderoso que la filosofía parecía volverle a dar sentido a su propia existencia. Como dos desamparados en medio de la soledad que se acuestan juntos para darse mutuamente calor."

Y frente al perrito hipotético de Bruno, emerge Milord de Abaddón,

4. Ibid., p. 500.

5. Sobre héroes y tumbas, p. 149.

que le dará a Nacho Izaguirre un apoyo suficiente para seguir viviendo en momentos en que piensa suicidarse. (Véanse las páginas 492-493 de esta novela).

sentido
oculto

Los sistemas racionales no ayudan a comprender la esperanza. Una vez más, nos es posible seguir la trayectoria de ensayo a novela. En Hombres y engranajes Sábato explica una paradoja que abre el camino a la esperanza: (6)

"Creo que el enigma empieza a ser menos enigmático si invertimos la cuestión: no preguntar cómo es posible que se luche cuando el mundo parece no tener sentido y cuando la muerte parece ser el fin total de la vida; sino, al revés, sospechar que el mundo debe de tener un sentido, puesto que luchamos...

"Lo maravilloso es que lo hagamos a pesar de que nuestra razón nos desilusione permanentemente."

En las novelas hay numerosas situaciones imprevistas e inexplicables: las vivencias de los personajes no se orientan alrededor del supuesto imán que es la razón. La vida es una serie de eventos sorprendentes que nos toman desprevenidos, pues la razón nos hacía esperar un desenlace distinto. Bruno aprende esto cuando acompaña a su padre moribundo y ve con qué dedicación y cariño lo atiende su hermano Juancho, a quien Marco Bassán había 'desterrado' de la casa años atrás. Para Bruno, esto demuestra las fuerzas de la especie y de la sangre frente a la debilidad, o según él, 'la precariedad' de las palabras que a menudo se pronuncian. En Abaddón, Sabato-personaje relata los problemas que ha sufrido desde la aparición de su segunda novela. Cree que debe superar una serie de fuerzas desconocidas, y le nace un optimismo cuyo origen ignora. Este sentimiento surge en medio de lo que según la razón no es buena tierra para sembrar esperanzas.

6. Hombres y engranajes, pp. 111-112. El subrayado es de Sábato.

En Sobre héroes y tumbas, Martín guarda una esperanza con respecto a Alejandra que no está fundada en los hechos. El muchacho tiene fe en la vida y ciertas ilusiones, gracias a su amor por ella. No somete estos sentimientos a la prueba de la razón; seguramente fracasarían. Bruno considera que el anhelo de Martín de volver a ver a Alejandra es grotesco; se pregunta si todas las ilusiones de los hombres no serán así. Dice que 'tenemos esperanzas en acontecimientos que, de producirse, sólo nos proporcionarían frustración y amargura' (p. 26). Esto comprueba que para existir, la esperanza necesita ser ciega y no sujetarse a la razón: (7) "...la esperanza no deja de luchar aunque la lucha esté condenada al fracaso, ya que, precisamente, la esperanza sólo surge en medio del infortunio y a causa de él."

En la metafísica de la esperanza, se afirma que el sentido de la vida está en la vida misma. Souza* define la meta del hombre como la capacidad de convivir consigo mismo y con los demás; para el ser humano esto no es posible sin haber antes confrontado sus elementos contradictorios y negativos. El hombre dispone de varios recursos para efectuar esta depuración: por ejemplo la religión, con su promesa consoladora de un paraíso. Los experimentos de carácter político constituyen otro esfuerzo del hombre por ubicarse y purificarse con el fin de establecer una condición en que pueda florecer la esperanza. El anarquismo, una corriente que nuestro autor conoce de primera mano, se ofrece en las novelas como posible solución, ya que lucha por la libertad y la dignidad del ser humano.

la muerte y
lo eterno

La afirmación del valor y la fuerza de la vida ante el infor-

7. Sobre héroes y tumbas, p. 155.

* Souza, Raymond D. "Fernando as Hero in Sábato's Sobre héroes y tumbas".

tunio se extiende hasta incluir la lucha contra la muerte. En Abaddón, Sabato-personaje se ve transformado en una rata con alas; después de hacer muchos intentos por comunicar su deplorable situación a los demás, ve que es inútil y decide tratar de vivir de cualquier manera. 'Porque el deseo de vivir es así: incondicional e insaciable' (p. 500). Así, no importa en qué circunstancias, el hombre se esfuerza por vivir. El padre de Bruno resiste heroicamente a la muerte a pesar de su extrema debilidad. Parece decir 'que triste es morir'. Para él, la vida siempre ha sido un gran esfuerzo por defender su parcela de tierra, lo mismo contra los seres humanos que contra la naturaleza, y no quiere perder esta última batalla. Por esta vida que comprende presente y pasado, esta encarnación de la metafísica de la esperanza que, como toda esperanza verdadera es ilógica, su cuerpo se resiste.

Cuando por fin vence, la muerte es la aniquilación de toda esperanza. Al final de Abaddón, Bruno ve la tumba de Sabato y medita sobre algunas cuestiones de índole metafísica. Aparece el poema siguiente como un resumen de esta actitud: (8)

"piedras ensimismadas
vueltas hacia qué patrias del silencio
testigos de la nada
certificados del destino final
de una raza ansiosa y descontenta
abandonadas minas
donde en otro tiempo
hubo explosiones
ahora telarañas"

Y si el hombre mantiene una esperanza a pesar de que algún

8. Abaddón, el exterminador, pp. 525-526.

día la muerte logrará extinguirlo, es porque hay algo eterno en la existencia humana. Sábato explica esto en Hombres y engranajes: en la página 120 habla de Kiriloff, un personaje de Dostoievsky, quien cree en la vida eterna en este mundo, porque a veces el tiempo se detiene, dando lugar a la eternidad.

Sábato tiene un punto de vista distinto en cuanto a lo eterno: (9)

"¿Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos instantes fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto?

"Ese es el sentido de la esperanza para mí y lo que, a pesar de mi sombría visión de la realidad, me levanta una y otra vez para luchar."

Lo eterno es a la vez lo más fugaz y lo más precioso: los momentos transitorios de comprensión y felicidad.

En su análisis de Martín del Castillo, Emilce B. Cersósimo insiste en el aspecto eterno del hombre. Si después de cada catástrofe la humanidad renueva su lucha es, para ella, porque hay algo incorruptible en el espíritu del hombre, que ni el mal puede destruir. Frente a Fernando y Alejandra, hay un Martín. Y frente a los Bordenave y Molinari, hay una Hortensia Paz. Vemos que en el caso de Martín la fe es algo eterno. En Sobre héroes y tumbas (pp. 26-27) Bruno dice que el muchacho espera 'Grandes Cosas de los hombres en particular y de la Humanidad en general'. Pero, ¿no se trata del mismo muchacho que hablaba de su madre-cloaca, el que sufría horriblemente por su fracaso amoroso con Alejandra, el que intentó suicidarse? Así es, y esto comprueba que a pesar de las circunstancias

9. Hombres y engranajes, p. 120.

adversas, Martín logra mantener la esperanza. El mismo Sábato (como escritor) también lo hace, a pesar suyo, pues Martín no logra suicidarse, como el novelista había planeado.

la sencillez La metafísica de la esperanza de Ernesto Sábato encuentra su mejor expresión en la sencillez de algunos personajes y algunos paisajes: aquellos seres y lugares que son la más perfecta encarnación de la metafísica de la esperanza. Sábato fija estas cuestiones últimas en los seres menos complejos. Carmelina de Castellanos dice de D'Arcangelo (Sobre héroes y tumbas): (10)

"En él - y también son declaraciones del autor - quiso demostrar que las preocupaciones últimas del hombre no tienen que estar necesariamente en los círculos intelectuales. Están en la calle, como lo prueba el fondo metafísico de las letras de tangos..."

Hemos afirmado que el apoyo de otro ser a menudo sirve de sustento a la esperanza. Hortensia Paz le brinda a Martín el apoyo que necesita. Cuando el muchacho intenta suicidarse, ella lo encuentra, y al llevarlo a su casa humilde, le ofrece no sólo consuelo y una imagen materna (de la cual carece) sino también un motivo para seguir viviendo, un punto de partida para la esperanza. Esta mujer es el modelo de la sencillez; vive en un cuarto muy pequeño -con su hijo, cuyo padre desconocemos- en condiciones muy reducidas en todos sentidos; sin embargo, parece ser feliz. Tiene una actitud esperanzada hacia la vida, un optimismo que se le contagia a Martín. El muchacho la observa, y no ignora 'los sufrimientos y el trabajo, la pobreza y la desgracia' que 'no habían podido borrar del rostro de aquella mujer una expresión dulce y maternal' (p. 453). Hortensia Paz halla gran consuelo en las cosas sencillas de la vida: la música

10. Castellanos, Carmelina de. "Aproximación a la obra de Ernesto Sábato", p. 495.

ca, las flores, los pájaros, los perros... y su nene, la mayor expresión de su esperanza. A pesar de su pobreza, trae al mundo una criatura con toda esperanza de que pueda seguir adelante.

Martín recapacita ante la esperanza que refleja Hortensia Paz; quisiera prolongar este anhelo: cuando ella le acaricia la mano tímidamente, él le dice que el té que acaba de darle le ha hecho bien. Este comentario tan sencillo levanta el ánimo de la mujer, cuyo único deseo por el momento consiste en que se componga Martín. Para agradecer sus atenciones, Martín insiste que ella acepte el anillo que le había dado su abuela: un gesto tierno y sencillo que demuestra hasta qué punto el muchacho aprende de golpe la lección de Hortensia Paz.

Igualmente, el paisaje del campo argentino destaca por su simplicidad. Martín radica en Buenos Aires, una ciudad compleja donde es difícil, si no imposible, apreciar la naturaleza de cerca. En varias partes de la novela, alcanzamos a entrever lo significativa que le será la Patagonia, una región diametralmente opuesta a la metrópoli. En la página 107, Alejandra le habla de la 'Ciudad Encantada', destino de una expedición que realizaron sus antepasados. En ese momento no queda claro el significado de esta referencia; no es sino más adelante cuando se puede apreciar la importancia metafísica que cobra la Patagonia. El sur representa lo puro y lo limpio, lo que el hombre (y la ciencia) todavía no ha llegado a tocar y ensuciar. En relación con Buenos Aires, parece ser un lugar muy lejano, casi inalcanzable: una suerte de paraíso frío que desde los días de su triste infancia en el altillo, Martín ha querido conocer; sin

embargo, emprende el viaje añorado sólo al final de su adolescencia, en las últimas páginas de la novela: (11)

"...empezó su marcha hacia el puente Avellaneda, iniciando el viaje interminable 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, nombres que había mirado a lo largo de años, desde su infancia allá en el altillo, en largas horas de tristeza y soledad; nombres que sugerían remotas y solitarias regiones del mundo, pero limpios, duros y purísimos, lugares que parecían no haber sido ensuciados aún por los hombres y sobre todo por las mujeres."

Ir hacia el sur acompañado por un ser sencillo como Bucich, constituye un aliciente para Martín: lo llena de esperanza para un futuro desconocido y sin embargo prometedor. Proyecta este optimismo en el paisaje a su alrededor, que se vuelve imponente. Quizá lo más importante de la esperanza es la actitud que Martín toma frente a lo que imagina que lo aguarda en la Patagonia; es decir, no acude a la razón para analizar el lugar adonde se dirige. Ve su viaje como una liberación y, al igual que Bruno cuando atiende a su padre moribundo, Martín se siente útil (ya que tiene algún quehacer que lo distraiga) y en paz (ya que tiene con quién compartir su amor por la Argentina).

El contrapunto del viaje de Martín hacia el sur es la épica marcha del ejército de Lavalle hacia el norte. Angela B. Dellepiane* considera que desde el punto de vista de la estructura de Sobre héroes, esta marcha ayuda a reforzar la metafísica de la esperanza: las acciones de las tropas se derivan de su propósito infatigable de sal-

11. Sobre héroes y tumbas, p. 457. El subrayado es de Sábato.

* En su artículo "Del barroco y las modernas técnicas novelísticas en Ernesto Sábato".

var los despojos del jefe Lavalle. Los soldados toman un rumbo hacia el norte, abandonando su lugar de origen. Para ellos, como para Martín, el sur representa la esperanza; en el caso del muchacho encarna la promesa de una vida nueva, una oportunidad para empezar otra vez; los soldados lo ven como el lugar de su nacimiento y el hogar donde han quedado los suyos, y del cual ellos deben alejarse obligados por las circunstancias. A fin de cuentas el sur representa la esperanza para todos.

la salva-
ción Otra forma de la esperanza es la salvación. Ya hemos visto que la sencillez de los personajes o del paisaje es un paso hacia esa meta. Sábato parece estar diciendo que la razón, en la medida en que pretende ser el único instrumento para conocer la verdad, complica la vida y dificulta las esperanzas. Y esta pureza ¿no representa, quizá, una liberación de las cadenas de la razón, que permite buscar y encontrar la salvación? Dos figuras que parecen ser portadores de tal salvación son Martín y el loco Barragán (Sobre héroes y tumbas), ambos sencillos en el fondo, a pesar de que presentan cuadros complicados en un plano superficial.

Martín no nace con la esperanza; tampoco la encuentra muy pronto en su búsqueda del sentido de la vida. Al contrario, tiene que pasar por muchas experiencias desagradables antes de conocerla, antes de hallar, quizá a pesar suyo, la clave para su salvación. Carmelina de Castellanos nota que: (12)

"Es después de la entrevista con Bordenave cuando se le destruye por completo la imagen* que de alguna manera trataba de conservar, cuando entrará en una desesperación que será salvadora.

"Al aceptar lo definitivo, al liberarse de la imagen domi-

12. Castellanos, Carmelina de. "Dos personajes de una novela argentina, p. 159.

* La de Alejandra.

nante, empieza a recuperarse, a salir del encierro donde todo se subordinaba a su única preocupación. Madura repentinamente..."

Aparte de liberarse de esta imagen que lo domina, Martín se purifica -no por el fuego, como Alejandra, sino mediante la amistad o el simple trato con seres como Bucich, Tito, D'Arcangelo y, desde luego, Hortensia Paz. Como dice Carmelina de Castellanos más adelante en el mismo artículo, el mundo en que estas personas se mueven es completamente opuesto al que había conocido Martín; ahora se efectúa una transformación en su interior que las fuerzas positivas pueden aprovechar.

También Dellepiane habla de esta etapa por la que pasa Martín: según ella, el muchacho no puede desertar el pelotón, ya que 'ha encontrado fuerzas para volver a vivir' (Sábato: un análisis de su narrativa, p. 204). En este pelotón encuentra algo por qué luchar. Sabe que su problema no será fácilmente resuelto: si la esperanza ha de sobrevivir, él tendrá que alcanzar esta salvación: (13)

"Se sintió como si, perdido en medio de una agitada muchedumbre de millones de seres humanos, debiera reconocer el rostro de un desconocido que le trae un mensaje salvador y del que no sabe más que eso: que es el portador del mensaje que puede salvarlo."

Martín presiente la urgencia de hallar la salvación, pero la busca fuera de sí mismo, en el mundo externo. No se da cuenta de que también él puede representar una salvación para otros.

El loco Barragán subraya esta capacidad del muchacho. El loco ha tenido una existencia bastante desesperanzada: es un alcohólico al que unas visiones de Cristo le revelan una realidad aun más terrible de la que ha vivido.* En estas visiones, Cristo le hace ver la purifi-

13. Sobre héroes y tumbas, p. 448.

* Ha perdido todo, está solo y desamparado: su esposa pereció en el incendio de las iglesias.

cación por sangre y fuego que aguarda al hombre. Entra al café de Chichín y, rodeado por gente vulgar que no lo puede comprender, anuncia estas 'premoniciones', pero nadie le presta atención. La escena se repite durante años; sólo después del incendio de las iglesias, empieza a contar con el auditorio y respeto que merece. En una ocasión en que Martín está presente, el loco Barragán dice a los demás muchachos que se pueden reír, pero que después verán que él no inventa ni miente. La 'ciudad emputecida' (p. 189) tendrá que recibir un castigo y además 'Alguien' habrá de venir a administrárselo, porque el mundo no puede seguir así. En esta dramática ocasión, apunta a Martín y le dice: (14) "...pero vos, pibe, vos no, porque vos tenés que salvarnos a todos..." En parte escoge al muchacho porque sólo él comprende lo que el loco dice; siente lograr una comunicación con Martín, lo que constituye un paso importante hacia la salvación y la esperanza. De esta manera, el loco señala a Martín como 'depositario de la esperanza' (Carmelina de Castellanos, "Dos personajes de una novela argentina", p. 155).

lo absoluto Otro aspecto importante de la metafísica de la esperanza es la posibilidad de que existiera un absoluto hacia el cual se podría orientar la vida. Una figura de importancia relativamente menor en cuanto a la trama, aunque desempeña un papel crucial en la parte histórica, es Celedonio Olmos, antepasado de Fernando y alferez en el ejército de Lavalle. Lo conocemos en la adolescencia, que Sábato considera una de las épocas de crisis. Es un muchacho idealista que vierte su esperanza tanto en la vida como en la misión del ejército, en una construcción mental hecha de 'torres': (15)

"...está luchando por defender esas torres, aquellas claras

14. Ibid., pp. 188-189. El subrayado es de Sábato.

15. Ibid., p. 437.

y altivas torres de su adolescencia, aquellas palabras refulgentes que con sus grandes mayúsculas señalan las fronteras del bien y del mal, aquellas guardias orgullosas del absoluto."

Alimenta su esperanza con la pureza de su inocencia. Y cuando muere Lavalle, no se destruye ese anhelo, sino que se modifica de acuerdo con la nueva realidad. El sargento Sosa le dice que Oribe jamás tendrá la cabeza del general, y así sus torres, en lugar de ser destruidas, se convierten en una sola, 'refulgente' e 'indestructible' (pp. 455-456). El muchacho conserva un símbolo de lo absoluto: cree que vale la pena vivir y morir por ese ideal.

Este concepto de lo absoluto también afecta a Martín. El tiene esperanzas de encontrarlo en el amor que, de realizarse, sería la forma más perfecta de la comunicación. Su desengaño con el mundo y con los seres humanos -primero con sus padres y luego con Alejandra- lo llevan a la triste conclusión de que el absoluto no existe. Y a partir de ese momento, como sucede con una persona que no puede corregir algún defecto de personalidad hasta que se dé cuenta de él, Martín está mejor preparado para seguir adelante y encontrar una justificación para vivir, una esperanza por ciega que sea.

El tema de lo absoluto asoma por muchos lados en las novelas de Sábato; parece habitar las partes más recónditas de las mentes de los personajes. En Abaddón, el exterminador se habla de lo absoluto en un momento inesperado. Nacho y su hermana Agustina están en su casa, en una típica escena melodramática (¿no será que para muchos la vida es como una obra de teatro barata?). Nacho, solo y pensativo, recibe la llegada de Agustina con esperanzas, pero su ilusión se de-

rrumba porque ella ha estado con 'otro', con Pérez Nassif. (Existe una relación incestuosa entre estos hermanos que semeja el lazo que une a Fernando y a Alejandra, pues en ambos casos, el hombre es el que exige y domina esa relación. Sabemos que Alejandra la acepta, pero no tenemos esa seguridad en cuanto a Agustina.)

Nacho ve que su hermana se dispone a salir de nuevo. Aprensivo, le pregunta a gritos: "¿Qué te he hecho?" Luego quiere saber a dónde va. Ella le contesta: (16)

"-No hay absoluto en la vida-...Y si no hay absoluto todo está permitido..."

"-No, no es eso. No es que todo esté permitido. Estamos obligados a hacer todo, a destruir todo, a ensuciar todo."

Como Alejandra, la hermana de Nacho es un ser amargado que no aprecia la existencia, y cuya rebeldía consiste en sumirse en relaciones sin sentido con hombres que no la quieren. El muchacho se resiste a aceptar la actitud deprimente de su hermana y le grita que nunca podrá compartir con ella semejante visión del mundo. En otras palabras, él se esfuerza por creer en algún absoluto que pudiera justificar el sentido de la vida.

nihilismo? Hemos dicho que la metafísica de la esperanza tiene muchos puntos de contacto con el existencialismo. Varios críticos se empeñan en calificar a Sábato de nihilista. Se podría postular un continuo que tuviera en un extremo el nihilismo -la negación rotunda del sentido de la vida- y en otro la metafísica de la vida. Mientras no negamos que existe una tendencia nihilista en Sábato, pensamos que se debe en gran parte a su vinculación con los surrealistas. Dentro de la corriente del surrealismo tiene cabida la concepción del arte como

16. Abaddón, p. 456. El subrayado es de Sábato.

una expresión del 'sin-sentido' de la vida. Quizá sea por eso que algunos toman la actitud iconoclasta y pesimista de Sábato como prueba de un nihilismo subyacente. Pero están equivocados.

Tamara Holzapfel* afirma que Bruno y Martín perviven a una 'crisis nihilista' (p. 96) después de la cual surge una nueva cosmovisión.** Es una esperanza terca 'que sobrevive a causa y a pesar de todos los contratiempos que tiene que sufrir el hombre' (loc.cit.). Incluso Fernando participa de esta esperanza, porque 'reconoce el sentido trágico de la vida, pero niega el verdadero pesimismo con el vigor de su lucha' (loc.cit.). Encontramos un apoyo para esta afirmación en tales pasajes de Sobre héroes como el de la página 313, en que Fernando alude a los pájaros que le van a pinchar los ojos. Habla de la 'desatinada esperanza' que guarda, y cree que los pájaros la quieren destruir. Más adelante (p. 364) describe la esperanza negra que le inspira la Ciega, quien muestra deseos de acostarse con él. Explica que la esperanza es negra porque ha de existir en el infierno, lugar a que pertenece nuestro Príncipe de las Tinieblas, Místico de la Basura y Héroe al Revés. De esta manera podemos encontrar la metafísica de la esperanza aun en sus formas más paradójicas.

conclusión Sería interesante considerar la metafísica de la esperanza en función de un optimismo o pesimismo que sirviera de fondo a las tres novelas en conjunto. Como es de esperarse (dada la complejidad del material temático), la crítica no concuerda al fijar dónde surge esta esperanza por primera vez. Dellepiane se refiere a su falta en El túnel: (17)

"El llama a la escena de la ventanita un mensaje de desespe-

* En su artículo: "El 'Informe sobre ciegos', o el optimismo de la voluntad".

** O bien, una metafísica de la esperanza.

17. Dellepiane, Angela. Sábato: un análisis de su narrativa, p. 43.
El subrayado es de Dellepiane.

ranza. Y esta es la actitud fundamental de esa primera época de la obra sabatiana -tanto para la ficción como para los ensayos-: Sábato cree que el hombre está perdido en este planeta que corre hacia la nada; que no hay salvación para él, porque el hombre camina inexorablemente hacia su destrucción. La esperanza no existe."

Pensamos que recalca demasiado el pesimismo que predomina en la primera novela. Carmelina de Castellanos nos ayudará a refutar esta posición, ya que: (18)

"...los hechos desmienten su pesimismo. Porque después del crimen sigue pintando...Castel sigue proyectándose hacia el futuro en busca del Otro...En El túnel se asoma ya la metafísica de la esperanza que Sábato mostrará trece años después en su segunda novela."

Tras un examen superficial, Juan Pablo Castel parece dar motivo a creer que un pesimismo total rige la novela, mas el asunto no se reduce tan fácilmente a esos términos. Quiere encontrar aunque sea un solo lector que lo comprenda; veamos un pasaje que corrobora el juicio ofrecido por De Castellanos: (19)

"A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe, que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad, antes que aniquilar la fantasmagoría con un acto de propia voluntad."

Ese acto de propia voluntad -el suicidio- es algo que se opondría, de manera dramática, a toda ilusión. Sabemos que Sábato tenía la intención de llevar a Martín (Sobre héroes) a este crimen, pero en la versión final su propósito se malogró. En Abaddón, Silvia (al realizar una entrevista con Sábato-personaje-escritor) comenta que a pesar de que a S. le persigue la idea de la auto-destrucción, Martín no se suicida. Sabato no sabe contestarle, y la muchacha llega a la conclusión de que en el fondo, él no aprueba el suicidio (página 277).

18. Castellanos, Carmelina de. "Ernesto Sábato en su primera novela", pp. 112-113.

19. El túnel, p. 90.

Si hay una negación del pesimismo total en El túnel, o bien, una nota de esperanza, y si en Abaddón (entre otras fuentes) descubrimos que Sábato no pudo permitir a uno de sus personajes que se suicidara, nos faltaría volver a insistir en que la esperanza se revela en forma más patente en Sobre héroes y tumbas, donde 'la vida no es un fracaso, sino una ilimitada posibilidad' (Dellepiane, p. 167).

Ha llegado el momento de "cerrar" nuestro estudio de la temática sabbatiana. Como en cualquier trabajo, hemos tenido que limitar el terreno que sondeamos; esa tarea -la de selección y eliminación- ha sido sumamente difícil, pues nuestro escritor se esfuerza siempre por indagar la realidad en su totalidad.

El concepto de laberinto nos ha ayudado a demostrar que esta temática, como la vida misma, es un conjunto de interrelaciones que no se somete fácilmente a un encasillamiento riguroso. No hemos pasado por todos los "túneles" del dédalo, mas confiamos en haber alcanzado nuestra meta: identificar y recorrer los que a nuestro juicio son los temas capitales en la novelística de Sábato.

Al principio de esta investigación explicamos nuestro concepto de laberinto, así como un hilo que podría servir de orientación a quienes han decidido emprender este viaje con nosotros. En el hilo aparecen algunos temas que no han sido tratados en los capítulos anteriores. Ahora nos ocuparemos (aunque sea de manera más es-cueta) de esas otras galerías que hemos alcanzado a vislumbrar.

Es obvio que nadie podría fijar los temas de una novelística en veintidós, ni en dos, ni en treinta. Lo que hicimos fue fijar unos límites que definieran el terreno que habríamos de trabajar. Al darnos cuenta de la cantidad de material y comentarios que habíamos reunido, decidimos limitar los temas principales a los que aparecen en los capítulos anteriores. Estos son en general los mismos de que más se ha ocupado la crítica, lo cual no significa que nos hayamos

limitado a ofrecer un sumario de opiniones críticas. Al contrario, nuestro propósito ha sido mantener un delicado equilibrio entre los juicios ajenos y la contribución personal.

Tiempo

Uno de los factores esenciales en cualquier novelística es la concepción particular que se tiene del tiempo. El tipo de tiempo que predomina en la obra sabatiana es el psicológico. En El túnel, resalta gracias al protagonista, Juan Pablo Castel, cuyos pensamientos estructuran el argumento. Este tiempo psicológico es individual y, en el caso de Castel (entre otros), encierra al personaje empujándolo hacia una soledad absoluta. Es subjetivo y atemporal: cobra vida sólo en el espíritu del personaje, y está íntimamente relacionado con procesos psíquicos; en la parte histórica de Sobre héroes y tumbas, el general Lavalle "envejece" en cuestión de momentos debido a las circunstancias que lo afligen. Esta concepción es mental, existencial y hasta onírica (¿y no son los sueños de lo más íntimo del hombre?). Incluso el plano narrativo se ve afectado por el tiempo que permea toda la obra: en Sobre héroes y de nuevo en Abaddón, a menudo es difícil conocer la edad de un personaje, pues el narrador acaba por confesar que no la puede apreciar.

Podemos entender este concepto peculiar del tiempo si nos remitimos al texto de un artículo de Jorge García Gómez: (1)

"El tiempo viene a ser apropiado no sólo como cuestión fundamental... como la conexión de la serie de lo que me acontece y que yo asumo, sino porque se estructura en multiplicidad de tiempos míos. Hay el tiempo que adquiere su sentido temporal como formación (de un

1. García Gómez, Jorge. "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel" en: Giacomani, Helmy F. Los personajes de Sábato, p. 28. El subrayado es del autor.

amor) o como derrumbe (de un amor) o como espera (de mi muerte). El tiempo vivido se constituye y se colora a base de 'nuestros sentimientos' en función de 'nuestros destinos.' "

Este tiempo personal e individual que rige las novelas de nuestro autor es como un círculo compuesto de pasado, presente y futuro. Tanto el pasado como el futuro vienen a imponerse sobre el presente en que vivimos. Angela B. Dellepiane considera que el tiempo circular no se explica como el producto de preocupaciones estilísticas, sino más bien temáticas; estamos de acuerdo con ella: (2)

"...todos estos desplazamientos temporales y esta dimensión interior del tiempo, que dan una forma circular a la novela, no aparecen en Sábato—como en Carpentier o en Rulfo y tantos otros— por una mera voluntad de estilo, sino por la auténtica necesidad de exponer al ser humano en su más intrínseca realidad...Funde pasado, presente y porvenir para captar al personaje en su totalidad, en su indestructible unidad."

Como ya hemos visto, los ensayos sabatianos nos ayudan a esclarecer ciertos puntos de su filosofía. En Hombres y engranajes dice que la mentalidad utilitaria aprecia el tiempo a tal grado que proclama que 'es oro'. Sábato piensa que fue necesario esperar hasta la novela contemporánea para recuperar el tiempo intuitivo, perdido desde la Edad Media.

En el nivel metafísico, el tiempo contiene dos facetas muy importantes (¡de nuevo el dualismo de Sábato!): por un lado, lo transitorio, el presentimiento de que todo es pasajero; por otro, el anhelo de lo permanente, lo eterno, el deseo de paralizar el tiempo —mediante el amor, quizá—, la fe en un "eterno retorno", el déjà vu.

2. Dellepiane, Angela B. Sábato: un análisis de su narrativa, p. 190.

Pasado

Nuestro siguiente tema se encuentra íntimamente vinculado con la concepción del tiempo. El pasado influye sobre todos los pensamientos y acciones de los personajes sabatianos: es un imán que proporciona orientación "temporal" a las novelas. La época de la vida individual que aparece en primer plano repetidas veces es la infancia. Casi todos los personajes están obsesionados por ese periodo de sus vidas; seguramente los que como adultos son desdichados querrían regresar a esa etapa más feliz* de su existencia. La infancia es un fantasma etéreo que surge repentinamente a través de la memoria. María Iribarne dice que vivir equivale a construir futuros recuerdos. Alejandra nos brinda una visión de algunos episodios de su infancia: cuando descubre a su padre con otra mujer; cuando experimenta sus aventuras (y desventuras) con Marcos Molina. También Martín tuvo una infancia desdichada: su relación fracasada con una 'madrecloaca' y un padre indiferente constituye una verdadera carga emocional. Sin embargo, se esfuerza por romper los viejos patrones de infelicidad que se establecieron en sus primeros años de vida. Al final de la trama (en un sentido cronológico) Alejandra se incorpora también al conjunto de recuerdos tristes de Martín.

Depositario de estos recuerdos es la memoria, otro aspecto del pasado, que puede ayudar a alcanzar la eternidad; para Bruno se parece a los sueños y a la novela. Alejandra y Bruno (cada uno en distintos pasajes) dicen que su memoria es una entidad estática compuesta de recuerdos aislados que no logran conformarse en un todo organizado, algo así como una colección de viejas fotos que carece de orden. Para seres como el abuelo Pancho y Marco Bassán, sirve pa-

* Para algunos personajes la infancia, efectivamente, fue más feliz. Otros, en cambio, idealizan este pasado en vista de los horrores de su presente.

ra idealizar todo, o para desechar lo desagradable de su existencia. Y como crítica a la sociedad, se puede notar en las novelas de Sábato (sobre todo en Sobre héroes y tumbas) que el olvido nos permite decir que 'todo tiempo pasado fue mejor'.

Muchas veces el recuerdo del pasado es una idealización que no hace más que subrayar que el presente está vacío. Es una manera de congelar el tiempo que se puede lograr -quizás- a través de objetos, como el cortaplumas de Martín, que llega a ser una seña de identidad; los recortes de Nacho, o el mismo Mirador. Estos permiten a los personajes aferrarse al pasado. Los necesitan, en parte, para poder conocer mejor el futuro.

Por lo menos Bruno quisiera poder volver en el tiempo con la misma facilidad con que puede regresar a ciertos lugares. Para él, la infancia, lo único verdadero, es un trozo de la eternidad. Jorge Ledesma, crítico y filósofo de Abaddón, el exterminador, declara con tristeza que 'lo único que nos pertenece es lo que ya no tenemos: el pasado' (p. 378).

Otro aspecto del pasado es la historia de la gran patria, una suerte de infancia colectiva. La nueva libertad del país naciente, descrita en Sobre héroes y tumbas con los episodios de Lavalle, revela la esencia del pueblo; Lavalle sirve para idealizar a la Argentina. Es imprescindible señalar la fórmula "pueblo-infancia-raíces-madre" que el mismo Sábato nos indica en muchas ocasiones. Se ha propuesto que Alejandra es la Argentina, ya que representa para Martín tanto madre como pueblo, infancia, raíces, hogar y calor materno. Esto no se discutirá aquí; basta decir que el pasado es un elemento temático muy importante en Sábato.

Argentina

Los dos siguientes temas, 'Argentina-Identidad' y 'Argentina-Sociedad', son tan parecidos que a veces se hallan traslapados. Tanto la identidad del país o del ser argentino, como la sociedad argentina son preocupaciones básicas de Sábato en todos los géneros que domina. Mientras es cierto que su obra cobra sentido desde un punto de vista de la universalidad, habría que añadir que rara vez el lector pierde de vista que el escenario novelístico de este escritor es sin duda Argentina, y más específicamente Buenos Aires.

**Argentina-
Identidad**

'Argentina-Identidad' es el nombre que proponemos para designar aquella búsqueda de identidad (tanto de la nación como del individuo) que permea el mundo ficticio sabatiano. Veremos primero algunas de las modalidades generales de esta búsqueda, y luego consideraremos ciertos problemas específicos que se plantean en las novelas.

A nivel de nación, la identidad de Argentina será algo así como el sentido de la vida para el país--una indagación sobre sus raíces, una aproximación a su estado actual y a su pasado. Sábato retrata al argentino como un ser que participa de las siguientes características: un sentimiento de inferioridad, resentimiento (contra Europa, en parte), tristeza, inseguridad debida a la situación inestable de la población (los inmigrantes). Habla de la hibridez y del desasosiego social que produce en el argentino la sensación de no tener una patria fuerte y definida. Opina que: (3)

"...el hombre argentino es de contornos indecisos, complejos, variables y caóticos. El mundo es hoy un caos, pero nuestro país lo es doblemente, pues al caos universal suma el que resulta de su condición de país inmigratorio. Nuestra tragedia consiste en buena parte en que no habíamos terminado de hacer un país cuando el mundo comenzó a derrumbarse..."

3. Sábato, Ernesto. Heterodoxia, p. 132.

En la parte 'diurna' de su obra, o sea, los ensayos, se refiere a la propensión metafísica del argentino contemporáneo; dice que hasta cierto punto el ambiente físico propicia esta tendencia: el desierto, la pampa, lo favoreció en un principio. Le preocupa mucho el factor de la inmigración, que contribuye a explicar el acento metafísico de las letras argentinas. En La cultura en la encrucijada nacional, afirma que Argentina es el país de la inmigración, y habla de Buenos Aires, su máximo representante: (4)

"El crecimiento violento y tumultuoso de esta urbe, la llegada de centenares de miles de seres humanos esperanzados y su casi invariable frustración, la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión, la sensación de inseguridad y de fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente, el no encontrar un sentido claro de la existencia, la falta de jerarquías absolutas, todo se expresa de una manera o de otra en esa propensión metafísica del argentino...si el mal metafísico atormenta a un europeo, a un argentino lo atormenta por partida doble, puesto que si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más, ya que tenemos la sensación de vivir esta transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal, sin ese respaldo de la eternidad que allá es la tradición milenaria."

En su búsqueda de identidad, Argentina carece de una larga tradición que la pudiera apoyar. Sin embargo, sí posee ciertas tradiciones que ayudan a captar esta identidad, en especial el tango. A Ernesto Sábato siempre le ha fascinado esta forma de arte que es baile y música, o como dijo Discépolo: un pensamiento triste que se baila. En El escritor y sus fantasmas, resume lo que cree que ha sido la aportación del tango a la autoindagación del hombre argentino: (5)

"El tango es triste, es dramático, expresa muy bien el rasgo esencial del hombre rioplatense: su frustración, su nostalgia, su espíritu introspectivo, su desencuentro, su rencor y su descontento."

4. Sábato, Ernesto. La cultura en la encrucijada nacional, pp. 80-81.
5. Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas, p. 31.

El tango es un ejemplo -y resultado- de la propensión metafísica del argentino. Es sólo una forma de arte que intenta captar la esencia del país. Sábato está convencido de que se necesitarían muchas novelas y muchos escritores para dar: (6)

"...un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria: la oligarquía en decadencia, el gaucho pretérito, el gringo que ascendió, el inmigrante fracasado o pobre, el hijo y el nieto de ese inmigrante, el habitante cosmopolita de Buenos Aires (indiferente y apátrida, el hombre que vive aquí como se vive en un hotel)."

De las tres novelas que ha escrito, dos* intentan -en mayor o menor grado- esa aproximación a un cuadro de la realidad argentina.

En Sobre héroes y tumbas sobresale el deseo de saber qué es la Argentina y cómo es el ser que allí vive. Joaquín Neyra ha visto esta novela como el símbolo de una nueva Argentina que ha de surgir; Angela B. Dellepiane la considera a la vez resultado y documento de la realidad social argentina. La indagación del ser argentino se lleva a cabo en distintos planos. A nivel de país, hay una búsqueda de las raíces nacionales, como nos advierte María Angélica Correa. Como un "sub-nivel" de lo nacional, se le confiere una importancia primordial a la ciudad de Buenos Aires, que en forma simbólica toma el lugar de todo el país: representa la nación y tiene un papel capital en la novela. A nivel de individuos, vemos en Sobre héroes algunas de las características del bonaerense, un hombre solo que espera: (7)

"Burgueses y proletarios, damas empingorotadas y cínicos bufones, gentes humildes atrapadas en el vórtice de esta sociedad feroz, hipócrita, intolerable que es la Argentina de hoy pintada por Sábato en su novela: la mezcla de amargura, descreimiento, ironía, reiterada tendencia a la esperanza, rencor, resentimiento, sentido

6. Sábato, Ernesto. La cultura en la encrucijada nacional, p. 29.

7. Sarusky, Jaime. "Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato", p. 121.

* Sólo en El túnel encontramos que esta preocupación es mínima, ya que el mundo de la novela está limitado al universo paranoico de Castel.

crítico y finalmente candidez que caracteriza a un tipo muy argentino."

La cuestión de la identidad se plasma en distintos problemas a lo largo de la novela. Hay una mezcla de actitudes, de preocupaciones esenciales. Por un lado, el esfuerzo por buscar una serie de definiciones. '¿Qué es la Argentina?' es una pregunta que Martín del Castillo y Bruno Bassán plantean repetidas veces. Este describe Buenos Aires como una 'Babilonia', nombre que apenas nos permite vislumbrar el caos a que alude. En la parte histórica de la novela, también se siente este esfuerzo por encontrar una respuesta adecuada a la misma pregunta. En Sobre héroes destacan varias características del argentino. En un sentido físico, se habla de estereotipos del argentino, y aparecen descripciones de personajes tales como Alejandra, Fernando y Bordenave. También hay frecuentes referencias a rasgos de personalidad del argentino ya mencionados por Sábato en sus ensayos. Finalmente, en cuanto al tema de la inmigración, se emiten varios juicios sobre los nuevos argentinos. Según Bordenave, éstos han contribuido a la prostitución del país. Tito (uno de los seres sencillos con quienes Martín se relaciona) dice si se quejan tanto los italianos, ¿porqué no regresan a Italia? (p. 172). Sobre héroes y tumbas ofrece un cuadro muy complejo, si no completo, de la realidad argentina en cuanto a su identidad.

En Abaddón, el exterminador, esta preocupación sobre la identidad de Argentina no es tan vigorosa. En realidad, la problemática de esta novela está enfocada hacia otras direcciones, como el intento de valorar el desquiciamiento de los tiempos modernos, o el de escudriñar los problemas que enfrenta la expresión artística en la actua-

lidad. Aquí ya no se busca una definición: Jorge Ledesma se limita a decir que la Argentina es incomparable. Si en Sobre héroes y tumbas "se define" Buenos Aires como una 'Babilonia', en Abaddón es la ciudad 'anónima'. En esta última novela no hay una parte histórica que haga paralelo con la de Sobre héroes; es más, Bruno dice que Argentina no tiene historia ni monumentos de piedra. En una escena de la novela, quitan las estatuas de un parque, lo cual hace aun más difícil la tarea de encontrar alguna identidad para Argentina.

Las descripciones de rasgos físicos o de la personalidad del argentino no tienen un lugar importante en la tercera novela. Lo que sí vuelve a cobrar importancia es la cuestión de los inmigrantes. Bruno dice que ellos son indiferentes al destino del país, que sólo vienen a hacer su fortuna: 'Consideraban su vida aquí como la transitoria estadía en un pobre hotel' (Bruno p. 504). Sabato-personaje, en cambio, habla de las fuerzas que ha brindado al país la poderosa combinación de tres pueblos, todos inmigrantes a Argentina: los judíos, que no pueden vivir sin una guerra; los españoles, con su individualismo; los italianos, con su cinismo (pp. 212 y 213). 'Argentina - Identidad' es un tema complicado que subyace casi toda la obra sabatiana.

Argentina-Sociedad

Quizá se podría decir que 'Argentina-Sociedad' es un estudio del mismo sujeto desde otro punto de vista. 'Argentina-Identidad' busca definiciones y emite juicios sobre la esencia del país y sus habitantes; 'Argentina-Sociedad' es una valoración de tipo sociológico de la realidad argentina, la cual no deja de tomar en cuenta su pasado. Carmelina de Castellanos dice que en Sobre héroes y tumbas se analiza la

realidad argentina a través de ciertos temas nacionales. Marcelo Coddou expresa otra opinión más desarrollada, con la cual no estamos de acuerdo. En la página 64 de su artículo "La teoría del ser nacional argentino en Sobre héroes y tumbas" dice que 'la circunstancia argentina es un factor operante en la novela de Sábato, pero no...parte integrante de la esencialidad artística de la obra'. Es posible que al usar el término "esencialidad artística", este crítico se refiera al estilo en vez de la temática, pero aun así no se podría negar que el caos de la circunstancia argentina está reflejado a nivel estilístico. En sus ensayos, Sábato advierte que no se puede establecer una división tajante entre estilo y tema: operan uno sobre el otro.

En El túnel hay apenas una breve alusión al problema social: Juan Pablo Castel habla de unos supuestos 'estratos horizontales' que según él están formados por personas de gustos semejantes. En realidad, Castel se preocupa demasiado por sí mismo y por su relación con María para perder el tiempo cavilando sobre la situación nacional.

Como ya hemos dicho, Sobre héroes y tumbas ofrece un retrato más complejo de la sociedad argentina; en este análisis nos ocuparemos de tan sólo cuatro facetas de ella. La primera es la situación política que sirve de trasfondo al incendio de las iglesias en 1955 (véase la p. 226 para la descripción de algunas escenas). Sábato retrata una ciudad 'sobrecogida y minada por rumores'. El incendio de las iglesias tiene un efecto desastroso sobre la sociedad; se crean dos naciones en un mismo país, las cuales son enemigas mortales: las gentes hablan y piensan con distintos lenguajes, y sus corazones no laten al mismo tiempo. Buenos Aires se vuelve un caos en que nadie

sabe dónde está la verdad y nadie cree firmemente en nada. Respecto al peronismo, se expresan opiniones tanto de los peronistas como de los anti-peronistas.* En el mismo escenario (la quema de las iglesias) se oponen dos personajes muy dispares en cuanto a nivel social y económico, que se distinguen además por sus creencias políticas. El lazo que los une es una estatua de la Virgen que rescatan de una iglesia; el muchacho peronista ayuda a la mujer burguesa, quien desea salvar la imagen de las llamas (pp. 232-233). En una conversación breve, discuten una posible vinculación entre los que queman las iglesias y los peronistas: la mujer alega que son los mismos, pero el muchacho dice que los responsables de los incendios son 'pistoleros'.

El problema político y su efecto sobre la sociedad no se limita al incendio. En otras partes de la novela, varios personajes ofrecen sus opiniones sobre el peronismo. Así, en el bar de Chichín, Méndez dice que el peronismo es 'la única defensa contra la barbarie soviética' (p. 142). Molinari, el hombre de negocios, se queja cuando Perón interviene en el engranaje de la libre empresa, 'echándolo todo a perder' (p. 135). La señora Etchepareborda, de quien se burla Fernando, habla del alto costo de la vida, que ella atribuye a Juan Domingo Perón (p. 287). Estos son tan sólo unos cuantos ejemplos de Perón y la sociedad argentina en la novela.

El segundo punto del tema 'Argentina-Sociedad', según se desarrolla en Sobre héroes y tumbas, será la idea de progreso. ¿Hay progreso, o está todo estancado? ¿Es el progreso -tal como se ha presentado- beneficioso o nocivo para el hombre argentino? Sin responder directamente a la segunda pregunta, Alejandra hace un comentario car-

* No hay que olvidar la carta de Sábato a Mario Amadeo, El otro rostro del peronismo (1956).

gado de ironía cuando al ver una locomotora, un tractor y un hidroavión, habla del 'supuesto Progreso de la Nación' (p. 167). Sin embargo, no sentimos que Alejandra sea el personaje más adecuado para juzgar la calidad del progreso de su país; su reacción es irónica, como también sería la de su padre. Pero en realidad ambos están demasiado ocupados -uno con su investigación de los ciegos; la otra con su comercio con los hombres- para poder experimentar, de manera directa, el progreso.

En los comentarios de Tito encontramos una visión de lo que el progreso puede significar para los inmigrantes. Su actitud ante la sociedad argentina es de profunda desconfianza: dice que es una sociedad desquiciada, un país donde hay que cuidarse si uno no quiere perder todo. Considera a su padre una víctima del progreso de la urbe, pues venera lo antiguo, en especial un coche que pierde porque uno de sus hijos lo vende, con la idea de respetar el progreso. De allí se podría concluir que si los viejos inmigrantes sufren por causa del progreso, es porque tienen que desligarse de cosas o costumbres que los atan al pasado.

Un tercer enfoque sería el carácter de la ciudad como conjunto, o sea, la sociedad. Para Bruno, Buenos Aires es una ciudad indiferente, compuesta por gente hipnotizada. Este mundo impersonal tendrá su eco en Abaddón, el exterminador.

Por último, se considera a la sociedad argentina desde una perspectiva ética, y se llega a la conclusión de que es una sociedad completamente desmoralizada. Molinari, un despreciable y mundano hombre de negocios, se queja de la falta de higiene en la prostitución

clandestina. En el mismo pasaje (pp. 137-138) lamenta que el número de católicos verdaderos haya disminuido tanto. Según él, estos dos hechos son testimonio de la caída moral del país. Aunque Alejandra jamás se dedica a un estudio sociológico de su país, en cierta forma revela sus ideas al respecto con un comentario sarcástico sobre el 'honorable' Molinari: (8)

"Molinari es un hombre respetable, un Pilar de la Nación. En otras palabras: un perfecto cerdo, un notable hijo de puta."

En Abaddón, el exterminador, la visión que Sábato nos comunica de la sociedad argentina es de otra estirpe. Mientras que en la novela anterior el pasado más remoto desempeña una función importante, en la última novela, la historia contemporánea adquiere el lugar primordial. Los primeros dos enfoques que vimos en la discusión de Sobre héroes (uno sobre la situación política y el otro sobre el progreso) se mezclan en una descripción de la tortura de Marcelo Carranza (Abaddón). En una crítica feroz de las medidas represivas, se muestra cómo Marcelo es torturado porque sospechan de él: sus captores no tienen la seguridad de que sea guerrillero, pero justifican sus acciones diciendo que Marcelo les puede proporcionar datos importantes sobre Palito -en otro tiempo su compañero de cuarto- de quien sí sospechan que sea guerrillero. Turco (uno de los torturadores) habla del instrumento que se utiliza para atormentar a la gente: la picana eléctrica, que según él es un invento argentino. Comenta con ironía: (9)

"Después dicen que los argentinos no sabemos más que copiar lo extranjero. Industria Nacional, si señor y a mucha honra."

En cierto sentido esto se podría entender como una afirmación mordaz

8. Sobre héroes y tumbas, p. 139.

9. Abaddón, el exterminador, p. 478.

sobre el progreso del país.

La actitud que se toma al contemplar el pasado es de nostalgia. No nos sorprende que Bruno sea el personaje que transmite dicha añoranza. Se queja de que en la sociedad argentina, ya no se respetan las tradiciones: quitan los bancos de madera del parque, lo que confirma la propensión estúpida de sus compatriotas a no dejar ni un solo resto de su pequeño pero conmovedor pasado (p. 230). Implícita en su queja va una súplica porque se respete ese pasado en vez de destruirlo en nombre del progreso.*

Como Bordenave o Molinari (Sobre héroes), Rubén Pérez Nassif es un hombre odioso, otro 'Pilar de la Nación', como dijo Alejandra. Aquí la crítica a la sociedad argentina surge a raíz del falso optimismo que manifiesta este tipo despreciable: (10)

"La Argentina tiene, gracias a Dios, esa gran cualidad que permite alcanzar las posiciones más altas por obra de la perseverancia y la fe en su brillante futuro."

El comentario de este hipócrita es irónico porque no sirve más que para describir su propio caso: no incluye a la gran mayoría de los seres que forman la sociedad argentina. Por toda la perseverancia y fe que tuvieran, muchos jamás alcanzarían las posiciones de que habla Pérez Nassif.

Mal y Bien

El tema de 'Mal y Bien' en Sábato es mucho más que un simple enjuiciamiento de cuestiones morales: el Mal es un hecho que debe ser aceptado.** Hasta cierto punto se podría considerar a Sábato como heredero del romanticismo, debido a la actitud que toma hacia el Mal;

* Habría que recordar la distinción entre progreso y mejoría. Para muchos personajes de ninguna manera son sinónimos.

** En Heterodoxia, nuestro autor dice que quien acepta la vida se ve obligado a reconocer la existencia del Mal.

10. Ibid., p. 118.

en sus ensayos, dice que los románticos admitieron las fuerzas demoníacas como algo positivo, y que buscaron una conciliación del cielo y el infierno.

La crítica se ha detenido en varios aspectos del Mal en la obra de Sábato. Emilce Beatriz Cersósimo dice que este escritor conjura y crea demonios, y que presta una estructura armónica a estas fuerzas que desata. Ella define las fuerzas demoníacas como todas las que pueden destruir 'lo humano en su aspecto de esencial dignidad' (p. 58). Éstas pueden provenir del interior del hombre o bien de afuera, de fuerzas cósmicas.

Lupe Rumazo alega que Sábato fabrica una mística del mal que equivale a una imitación de los elementos siniestros de la Naturaleza. Como en Dostoievsky, prosigue, en Sábato el Mal tiene un carácter de pureza.* También establece una distinción para el origen de la maldad: algunos seres son perversos por naturaleza, otros por el destino, aun otros por la presión de fuerzas dialécticas, o bien por una combinación de estos factores (como en el caso de Fernando y Alejandra, de fuerzas oscuras que pueden ser heredadas, instintivas, o quizá parapsicológicas).

Iris Ludmer se interesa por la relación entre el Mal y la sociedad. Habla de una 'moral metafísica de la Burguesía', señalando que Sábato invierte los papeles tradicionales; según éstos, para un burgués su clase representa el bien, y el proletariado el mal. Pero en Sábato, en donde los hombres se encuentran divididos cristianamente en buenos y malos, el Mal está encarnado por la burguesía y la aristocracia decadente** y el Bien por los elementos populares.***

* Recuérdese que Fernando se describe como un místico del Mal, un Dios de las Tinieblas. Al combinar el concepto de tinieblas con la figura de Dios, une las imágenes de Mal y pureza.

** Cf. Mimi, Hunter; Molinari, Bordenave, la familia Olmos; Rubén Pérez Nassif.

*** Cf. Hortensia Paz, Bucich, Tito, D'Arcangelo; Palito, El Che, Marcelo Carranza, Esther (la muchacha torturada delante de Marcelo).

Sábato utiliza varias imágenes para designar el Mal. Entre ellas, algunas ya establecidas, como el dragón, el murciélago y la serpiente (antiguos símbolos del demonio) y otras menos obvias, como los ojos. Para una discusión más amplia de este punto, sugerimos que el lector consulte el libro de Luis Wainerman (Sábato y el misterio de los ciegos).

Ahora pasaremos a algunos puntos sobresalientes del Mal y Bien en las tres novelas. Una vez más, encontramos que este tema está poco desarrollado en El túnel. Muy pronto en la novela (p. 10) Castel afirma que a su juicio, los criminales son la gente más limpia y menos ofensiva. Según el pintor, liquidar una persona indeseable o pernicioso es un acto digno de alabanza, una buena acción. De allí en adelante no vuelve a tocar este punto, y la narración se preocupa más bien por la relación entre Castel y María.

En Sobre héroes y tumbas, este tema recibe un tratamiento extensísimo. Hay personajes que demuestran cualidades nefastas; otros son buenos (aunque tal filiación no se da en ninguno de manera absoluta, esto es, siempre hay matices de la condición opuesta). Además, el Mal se concreta en relación con el incesto, la culpa, y Dios.

Al hablar del Mal, nuestra atención se dirige, naturalmente, a Fernando Vidal Olmos y a su hija Alejandra. Vemos a Fernando desde distintas perspectivas, mas la conclusión a que llegamos es siempre la misma. Martín describe lo único que conoce de él: unos rasgos duros, una cara que parece tallada con hacha, unas manos equiparables con las garras de un águila o un halcón, un aire de ave de rapaña, una belleza tenebrosa. Es natural que en vista de esto, Fernando le

parezca un ser cruel, capaz de todo (p. 220 de Sobre héroes). Por otro lado, la imagen que Bruno nos ofrece de Fernando no toma en cuenta su aspecto físico, sino más bien su personalidad. Nota en él una frenética energía que emplea invariablemente para la negación o la destrucción. Este demonio padece de la herencia enfermiza de su padre, a quien intentó envenenar. Y además, como ya hemos visto, su simple presencia física puede matar el amor.

Alejandra provoca en Martín una reacción semejante a la que el muchacho siente ante Fernando: la quiere mucho, mas eso no le impide darse cuenta de su carácter misterioso y siniestro: (11)

"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.

. . .

"Como si en medio de excrementos y barro, entre tinieblas, hubiese una rosa blanca y delicada. Y lo más extraño de todo era que él quería a ese monstruo equívoco: dragón-princesa, rosafango, nifamurciélago."

En estas citas se ve claramente la combinación de Mal y Bien en esta joven. Es capaz de transmitir lo que lleva adentro a objetos exteriores, pues en Sábato a menudo se concibe el Mal como algo tangible que pasa del alma de una persona a las cosas que la rodean. Sólo tenemos que evocar la imagen del cuarto abandonado y desdichado

11. Sobre héroes y tumbas, pp. 113-114.

de esta muchacha para comprobarlo.

Alejandra sabe que es perversa. Al describir una escena de su pasado, un verano en el mar, recuerda la sensación que le producían las olas que se levantaban a su alrededor mientras nadaba: se sentía muy poderosa y solitaria y al mismo tiempo 'poseída por los demonios' (p. 58). En otra parte de la novela, confiesa que nunca ha podido dominar cosas horribles que trae adentro.

A Fernando y Alejandra los une una relación incestuosa, que es otra manifestación del Mal. María Angélica Correa señala los tres planos del incesto que, a su juicio, pueden verse en la novela: en el plano abisal, Fernando desea y realiza esta relación; en el plano consciente, se insinúa para Bruno, pero él la rechaza; en otro plano (que Correa no nombra), Martín la niega en absoluto. El incesto entre Alejandra y su padre atraviesa varias etapas dentro de la estructura de la novela. Primero Martín, al observarlos en secreto, se da cuenta de que entre ellos hay alguna pasión, quizá vehemente; son como dos águilas que, aunque se pueden amar, también son capaces de destruirse con sus garras. Cuando le dice a Alejandra que cree que ella quiere a Fernando, la muchacha lo niega, mas él insiste, y ella no tarda en descubrir que la ha estado espiando y le grita "¡imbécil!" Después de explicarle quién es Fernando, Alejandra le cuenta cómo ha sufrido horrores por culpa de sus padres: cuando tenía once años, sorprendió a su padre en el Mirador con una mujer que no era su madre. En otro momento, cuando Martín le pregunta a quién se parece, responde que quizá sea la encarnación de alguno de los demonios menores que son sirvientes de Satanás, lo que se podría interpretar como un sentimiento

de culpabilidad por su participación en el incesto.

Sabemos que la Ciega del "Informe sobre ciegos" podría ser Alejandra. (Fernando realiza una cópula tenebrosa con la "Ciega".) Además, en la 'Noticia preliminar' del libro, se abre la posibilidad de que el crimen cometido en la casa de Barracas no se deba a la locura, como se había pensado, sino a un acto más tenebroso (¿quizás una acción desesperada para acabar con el incesto?). Existe otra relación ilícita "menor" entre Fernando y su prima Georgina, de la que nace Alejandra. Al parecer, Georgina no participa con toda su voluntad, sino más bien bajo el dominio de su primo. Para Bruno, por lo menos, Georgina no es 'malvada', aunque lo ha hecho sufrir por no corresponderle su amor.

Sería imposible hablar del Mal sin tocar el tema de la culpa, que está relacionado con los castigos que sufren los personajes. Se podría postular que el espíritu de ciertos personajes (Fernando y su hija en especial) sucumbe al poder del Mal sobre la tierra; al perpetrar el incesto, se exponen al castigo que les han de infligir tanto los hombres como los dioses. También habría que hablar de una culpa colectiva, un 'Mal' que nadie asume. Aunque el destino obliga a ciertos personajes a obrar con maldad, conocen la enormidad de su pecado, si bien no logran evitarlo. Fernando sabe que es culpable (de haber deseado a su madre, de tener relaciones incestuosas con una prima y luego con su hija). El incesto encuentra una metáfora en la ceguera, puesto que el que participa en él es impulsado por fuerzas oscuras. No obstante, Fernando sabe que su acción constituye un pecado: tiene conciencia de ello (y pensamos que Alejandra también lo intuye). De

allí su terrible angustia. Además, Fernando reconoce que está destinado a sufrir un castigo por ser culpable, y no por el capricho de un dios. Y como se convence, con el tiempo, de que debe merecer ese destino, se vuelve aún más malvado.

Hemos visto que el tema de 'Mal y Bien' tiene profundas raíces en la filosofía religiosa. No nos sorprende que siempre que aparece Dios en la novela, sea en relación a este concepto. Ya hemos visto que Alejandra termina por ver a Dios como a un enemigo. Su tía Teresa le dice que es el retrato de su padre, que va a ser una perdida. Desde ese momento, Alejandra toma partido en contra de Dios y al mismo tiempo de su tía, una persona muy religiosa, a quien le desea la muerte. Se siente estafada por Dios, ya que Este apoya a su tía. Razona que si Teresa ha pronosticado su perdición, Dios ha de desearle lo mismo. Más tarde se vengará de tal destino, tomando a Marcos Molina como chivo expiatorio. Juega cruelmente con él en la playa en donde también desafía a Dios, diciéndole que la aniquile con sus rayos, si es que existe. En otro contexto, se combinan los temas de incesto y Dios. Al darse cuenta de que Alejandra vacila en nombrar a Fernando, Martín piensa que la muchacha tiene miedo a hacerlo, a la manera de ciertos pueblos que no se atreven a nombrar la divinidad en forma directa.

También Martín nos permite entrever su relación con Dios. Destrozado por la muerte de su amada Alejandra, quiere matarse, y reta a Dios, diciéndole que si la vida tiene algún sentido, si El existe, que se presente, para impedir que se mate. Se pregunta cómo sería, si llegara a aparecer. En otro momento oye una canción: 'Dónde

estaba Dios cuando te fuiste...' (pp. 446-447) y se acuerda del perro Bonito, que murió aplastado por un camión de la Anglo. Bonito no tenía ninguna culpa que pagar; merecía una muerte menos violenta. Asimismo Alejandra necesitaba de Dios pero jamás recibió su ayuda.

Como epígrafe a su 'Informe', Fernando transcribe un poema que revela la actitud que toma hacia la Deidad, o bien, las deidades: (12)

"¡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!"

En esta invocación, aparecen muchos elementos del 'Mal' que se observan en las novelas (no solamente en ésta, sino también en Abaddón). En Sobre héroes, Dios no siempre es la encarnación del 'Bien': para Alejandra y Fernando, al menos, puede representar todo lo contrario.

En Abaddón, el exterminador, el tema de 'Mal y Bien' toma otras sendas: aquí lo que interesa son las fuerzas del Mal como tales, las formas en que se hacen patentes, en que operan, y no tanto los distintos efectos que producen en los personajes. Mientras aquí también hay personajes echados a perder, la diferencia reside en que se ve con más claridad la existencia de las fuerzas del Mal tras ellos. Comparemos, por ejemplo, a Fernando de Sobre héroes con Schneider de esta novela: aquél es malo, pero no sabemos exactamente

12. Ibid., p. 235.

por qué se ha vuelto así (podría traer consigo una culpa, desde su nacimiento); Schneider es malo porque es un instrumento de esas fuerzas.

En Abaddón se establecen puntos de contacto entre el Mal y la ciencia. Sabato le habla a Bruno del mundo de ésta como el de la luz (el Bien). Y el doctor Schnitzler escribe una carta a Sabato, diciéndole que en el piano, los tonos bajos u oscuros se hallan a la izquierda, y los altos o claros a la derecha. Deducer que la mano derecha toca la parte racional y comprensible (la melodía), que para él equivale al Bien y, llevando la comparación un paso más lejos, al mundo de la razón, o de la ciencia.

Examinaremos ahora algunas características de las fuerzas del Mal como son retratadas en Abaddón. Sabato dice que la aparición de Sobre héroes y tumbas desató las fuerzas del Mal, que considera sumamente peligrosas, ya que son muy difíciles de reconocer. ¿Y cómo combatir las? Por ejemplo, cómo protegerse de Schneider, un instrumento del Mal que a su vez tiene otros instrumentos bajo su control (la mujer misteriosa de La Tenaza, las drogas, su compañera Hedwig Rosenberg). ¿Hay manera de defenderse contra él?

El que pretenda vencer las fuerzas del Mal tendrá que sostener una lucha tremenda con ellas. Sabato-personaje se preocupa demasiado por este problema: (13)

"Había que estudiar cada palabra, cada gesto, no se debía dejar un solo rincón de la realidad sin examen, un solo paso de Schneider o de sus amigos sin escrutar."

"Es que se trata de una lucha incesante y sin cuartel, con

13. Abaddón, el exterminador, pp. 390 y 352.

avances y retrocesos. Hay que mantener un combate permanente, no dejarse estar ni un segundo, no confiar en la toma de una colina cualquiera o una retirada del enemigo que simplemente puede ser una treta. Esta lucha la vengo librando durante años, con escaramuzas tan extrañas como la de la estatua."

Con lo último, se refiere a la misteriosa aparición de una estatua en su jardín; está convencido de que eso tiene que ver con las fuerzas del 'Mal'.

En la página 355, Sabato nos da una clave para entender estas potencias: 'Las Fuerzas no temen a las ideas, los Dioses ni se molestan. Los sueños, las oscuras imaginaciones, eso es lo que temen'. En vista de lo anterior, se puede apreciar la amenaza que pudiera representar el movimiento surrealista en que participaron tanto Sábato-hombre como Sabato-personaje. Este afirma que: 'Las grandilocuentes declaraciones teóricas del movimiento afirmaban que el surrealismo se proponía abrir las compuertas del mundo secreto, del territorio prohibido...' (p. 340). El surrealismo constituía un peligro porque valoraba los sueños y las oscuras imaginaciones.

Otro caso de lo mismo será el loco Barragán, un pecador y vago que mantenía en secreto la Visión. Su pecado contra la Secta no era guardarse lo que veía, sino simplemente tener esa Visión, que participa de las oscuras imaginaciones.

Finalmente, quisiéramos señalar ciertos paralelos entre el desarrollo del tema de 'Mal y Bien' en Abaddón y en Sobre héroes. Dirigiremos nuestra atención principalmente a los puntos comunes de personajes, incesto, culpa y Dios.

Las descripciones de los personajes muestran cierto parecido.

Al igual que Fernando, R. es retratado como una gran ave de rapiña, un gran halcón nocturno. Soledad, mujer serpiente que tiene un extraño vínculo con R., comparte su condición nocturna, atroz y fascinante con Alejandra.

El incesto también se encuentra en esta novela. En el plano teórico, el doctor Gandulfo dice que el Demonio cometió monstruosidades como los incestos. A nivel real -de personajes- tenemos el caso de Nacho y su hermana Agustina Izaguirre. Aun Sabato-personaje participa en el incesto a través de una imaginación: ve a Calsen Paz (criminal) convertido en Costa (conocido tenebroso), y la mujer de La Tenaza en la hermana y amante de Costa.

En cuanto a culpa, veamos unas palabras de Strindberg que Weininger apuntó en su diario. Confiesa que nació culpable, que tiene una mala conciencia y miedo a todo, a los hombres y a la vida. Presiente que cometió algo malo antes de nacer, lo cual nos hace pensar en el primer pecado (vea p. 448). El castigo aparece en la forma del sacrificio apenas insinuado de Agustina, y en la tortura de Marcelo, un personaje bueno que sufre por otros. Además, se habla del castigo de Polanski por haberse atrevido a filmar El Bebé de Rosemary. Este cineasta es otro hombre que se opone a las fuerzas del Mal mediante una revelación; como los surrealistas, ha invadido el territorio prohibido.

Dios se presenta en relación con distintas problemáticas de la novela. Marcelo, como Martín, se halla en un estado de tortura mental; sin embargo, su angustia también es física. Implora: Dios mío, ¿por qué me has abandonado? Cree que Dios está loco; ¿de otra

manera cómo podría permitir que sus torturadores violen a una muchacha humilde (Esther) delante del angustiado novio? Pregunta: ¿Dónde está?!

En su última comunicación a Sabato-personaje, Jorge Ledesmas da una clave del título de la novela; al mismo tiempo, comenta sobre lo que piensa de Dios: (14)

"Sus últimos trabajos, sus cavilaciones sobre la nada y la angustia y la poderosa esperanza demuestran (me demuestran a mí) que ha llegado a un punto muerto. Y únicamente podrá salir retrocediendo. Abaddón o Apollyón, el Angel Bello o Satanás. Basta de intermedarios. DIOS, EL EXTERMINADOR."

Vinculados con el tema de 'Mal y Bien' hay otros dos que a primera vista parecen ser fuerzas antagónicas: nos referimos a Destino y Voluntad.

Destino

El 'Destino' es una preocupación básica de Sábato, y también de los demás existencialistas. En su artículo "Modern literature and the sense of doom",* Charles I. Glicksberg apunta que los existencialistas están convencidos de que no hay forma de escapar de la trampa que es el Destino. Alega que fracasan en la medida en que subrayan sólo los aspectos negativos y nihilistas de nuestra crisis espiritual, olvidándose de que el hombre puede dar un sentido a su vida sólo por medio de un trabajo creativo en conjunto y una convivencia creativa. Asimismo, prosigue, el escritor -representante responsable de su cultura- prefiere creer que el destino humano puede ser sometido de alguna forma. Precisar en qué consiste ese mando, o sea, ese equilibrio entre destino y voluntad, será una de nuestras tareas.

14. Ibid., p. 458. Las mayúsculas son del autor.

* Véase la bibliografía.

¿Cómo es el Destino en las novelas que estudiamos? Lupe Rumazo opina que Sábato crea: (15)

"...un destino succionador, especie de torbellino íntimo que hace de cada ser lo que ese ser debe ser y no otra cosa, y que dentro de ese fatum no pueden existir ni casualidades ni imprevistos."

Esto corresponde más bien a la calidad del Destino en la segunda novela. En El túnel el Destino desempeña un papel secundario, y por los mismos motivos que ya hemos visto: Juan Pablo Castel está demasiado preocupado por modificar la realidad que lo circunda. Le importa más su voluntad, ya que trata de moldear los sucesos a su gusto. No obstante, habla de casualidades (su encuentro con María), admitiendo la posibilidad de que haya sido parte de su destino, que todavía no se siente como nefasto. En otro pasaje da una visión más sombría del Destino: reflexiona sobre la forma en que recibe una carta de María (ella se va y le deja la carta con Allende): (16)

"¿Era posible que María sintiera placer en emplear a Allende de intermediario? ¿O era él quién buscaba esas oportunidades? ¿O el destino se había divertido juntando dos seres semejantes?"

José Luis Acquaroni cree que el Destino que opera en El túnel siempre llega tarde. Ofrece el siguiente ejemplo: dado que el destino de Castel era encontrarse con María, tuvo la mala suerte de conocerla ya casada e incluso 'adúltera por partida doble' (p. 391).

Sobre héroes y tumbas nos ofrece un material más rico. El Destino desempeña un papel importante en la novela; los personajes lo discuten, y a menudo lamentan el carácter inevitable de los acontecimientos. Emilce B. Cersósimo cree que: (17)

"Sus novelas no son búsquedas de nuevas formas sino indaga-

15. Rumazo, Lupe. "La presencia del sadismo en Sábato", p. 557. Lo subrayado es de Rumazo.
16. El túnel, p. 60.
17. Cersósimo, Emilce B. "Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica", pp. 9-10.

ciones sobre la fatalidad y el destino. Estudiar sus caracteres es entreabrir la puerta de su metafísica.

"En ellos el elemento fáctico proviene de la herencia familiar y de la circunstancia social, que sin llegar a un determinismo absoluto marca a los individuos de manera indeleble. Este psiquismo proyecta sobre sus criaturas una 'fatalidad interior' que se ejerce desde las profundidades del inconsciente."

Sábato no crea un mundo fatalista en el sentido usual de la palabra. Cersósimo tiene razón al advertir que hay que reconocer los distintos niveles de conciencia. Bruno habla largamente de su relación con Fernando; se topa con él una y otra vez, a pesar de que se propone eludirlo. Conscientemente, quisiera evitar todo contacto, mas alguna fuerza desconocida (¿el Destino?) lo impulsa repetidamente a su encuentro. Llama a esta potencia 'una obsesión casi inconfesable' (p. 414). Y aunque se esfuerza por huir de ese monstruo, siempre lo encuentra, por su desgracia. Dice: 'sólo podía traerme, como me tra-jo, perturbación y dolor' (loc.cit.).

Bruno siente que el Destino es más poderoso que sus esfuerzos por evitar a Fernando. Dice que hechos 'minúsculos' lo volvieron a su camino (p. 409). El término que utiliza, o sea "minúsculos", es significativo: nos indica que a nivel consciente, esos hechos no le parecen importantes. Esos eventos "insignificantes" toman varias formas en la novela: por ejemplo, cuando se encontró con Max Steinberg, pensó que 'gente desconocida y al parecer encontrada por azar' (p. 413) lo llevó hacia ese muchacho que era del mismo pueblo e incluso de una familia estrechamente vinculada a la suya. Esto lo hace concluir que Fernando acierta al afirmar que no hay casualidades sino destinos, que no se encuentra sino lo que se busca y que eso es algo escondido

en lo más profundo del corazón.

Así, el Destino tiene un carácter inexorable, y 'uno termina por encontrarse al final con las personas que debe encontrar, quedando así la casualidad reducida a límites muy modestos' (Bruno, p. 413). Según esta concepción, el Destino parece ser una fuerza antagónica a la Voluntad; pero en realidad se inserta en las personas, obligándoles a cumplir con el programa que ha trazado, como si fueran sonámbulos. Esto podría ser una explicación de la 'fatalidad interior' de que habla Cersósimo: aclara que esta fuerza obra sobre la base de traumas que datan de la infancia. Alude al complejo de Edipo: (18)

"El conflicto triangular padre-madre-hijo, bajo la forma de memoria inconsciente, hace que en toda relación amorosa necesite del padecimiento de un tercero."

El personaje que mejor ejemplifica esto es Fernando, quien al acaparar a Georgina, hace sufrir a Bruno.

Con Fernando vemos el Destino desde adentro: Cersósimo dice que 'las potencias oscuras que decretan la desaparición y extinción de Fernando se encuentran instaladas en la mente del personaje' (pp. 26-27). Pero Fernando los siente como reales, y por ello son capaces de inspirarle horror. Cree que su destino estaba decidido desde sus primeras investigaciones del mundo de los ciegos. Después de su aventura en el paisaje desolado y de su entrada a la deidad, declara que todo aquello lo había estado aguardando, que sólo por eso no se había derrumbado antes. Sabe que lo espera la muerte por el fuego. Mas lo curioso en su caso es que participa activamente en su destrucción.

18. Ibid., p. 13.

Tamara Holzapfel* piensa que la interrogación de Fernando, 'Pero ¿cómo nadie puede escapar a su propia fatalidad?', implica que el destino y la voluntad no son más que dos nombres para la misma cosa. Ya que no logra escapar de su destino, lo suscita con su propia voluntad. Fernando lo llama intuición, algo misterioso que lo arrastra hacia sus 'inexplicables objetivos' (p. 306).

En Martín del Castillo también podemos observar la relación antagónica entre el Destino y la Voluntad. Cersósimo opina que en la relación entre el joven y Alejandra no existe el libre albedrío. Ella lo atrae de una manera casi mágica, aunque en el fondo es tan corrupta como la madre-cloaca del joven. En su búsqueda de afecto, Martín repite patrones de su infancia; y si el Destino se apodera de él, es precisamente por esa debilidad: en su inconsciente, domina la imagen materna que moviliza estas fuerzas diabólicas. Así, antes de su intento de suicidarse, Martín se encuentra 'a la deriva, como un bote sin tripulantes arrastrado por corrientes indecisas' realizando movimientos mecánicos como 'los enfermos que han perdido casi totalmente la voluntad y la conciencia' (p. 444). Y aunque no se haya dicho en la novela claramente, quisiéramos postular que Juan Pablo Castel también obra arrastrado por fuerzas oscuras que él desconoce, que florecen en su mente enfermiza.

Hemos afirmado que los personajes de Sobre héroes y tumbas se preocupan por el Destino, y ofrecen sus hipótesis al respecto. En un pasaje lleno de imaginación infantil y a la vez tenebrosa, Alejandra nos relata su visión personal: (19)

"El destino esta vez era un negro grandote y feroz, un esclavo

* En su artículo "El 'Informe sobre ciegos' o el optimismo de la voluntad", p. 103.

19. Sobre héroes y tumbas, pp. 74-75. Ella habla aquí de la concepción del Destino que tenía cuando era niña.

vo de mi tataratatarabuelo, un negro Benito. Porque el Destino no se manifiesta en abstracto sino que a veces es un cuchillo de un esclavo y otras veces es la sonrisa de una mujer soltera. El Destino elige sus instrumentos, en seguida se encarna y luego viene la joda...

"...Por eso el Destino es algo confuso y un poco equívoco: él sabe bien lo que quiere, en realidad, pero la gente que lo ejecuta, no tanto...

"...Así que el Destino se ve obligado a proceder como Sarmiento: hacer las cosas, aunque sea mal, pero hacerlas."

También Bruno reflexiona sobre estos instrumentos del Destino: al observar al loco Barragán, profeta-borracho, se pregunta: ¿Cómo es posible que un borracho sea instrumento del Destino? Por contestación, postula que tal vez el Destino con su 'ambigua perversidad' (p. 188) envíe sus mensajes precisamente 'a través de seres que raramente se toman en serio como son los locos y los chicos' (loc.cit.). Otro personaje al parecer inocente es Carlos, quien -según Bruno- también es instrumento del Destino, pues sin saberlo, ha propiciado nuevos encuentros entre Bruno y Fernando. La idea de que el Destino tiene instrumentos viene a reforzar su vinculación con el Mal.

La conformación del Destino en la tercera novela es bastante similar. Sabato-personaje dice que los hombres, como sonámbulos que toman determinado rumbo impulsados por fuerzas misteriosas, encuentran lo que consciente o inconscientemente buscaban. Cree que fuerzas oscuras e invisibles operan sobre ellos, a menudo sin que lo sepan. Así, sólo después de varios años puede afirmar que su encuentro con Domínguez fue decisivo. El tiempo se encarga de poner en su lugar lo que al ocurrir parecía fortuito. Los seres humanos recorren un laberinto, topándose con otros no por azar, sino arrastrados por fuerzas

oscuras que maneja el Destino. Sin embargo, Sabato postula que los propósitos del Destino a veces se malogran (cf. la nota 19 de este capítulo). Al igual que en Sobre héroes y tumbas, los personajes de Abaddón ignoran lo que les depara el Destino.

No obstante, a veces les es posible vislumbrar lo que sucederá. Fernando* toma la lección del 'castigo' de Castel y decide fuggarse antes de que la Secta lo alcance. Pero no logra su propósito, pues como afirma Sabato-personaje,** no hizo 'otra cosa que encontrarse de nuevo con su destino' (p.355). También Sabato quisiera rehuir su destino, esa fuerza equívoca que lo obliga a hundirse cada vez más en lo mismo que desea esquivar. Y si se pregunta ¿quién persigue a quien? es porque ya intuye que, a pesar suyo, tanto él como Fernando participan en su propio destino.

Bruno dice que un truco del Destino consiste en hacerle creer a uno que es capaz de gobernar el curso de su vida, cuando, en realidad, muchas veces una "voluntad" desconocida, poderosa e inmanejable, lo lanza hacia los sitios en que debe encontrarse con cosas o gentes que de alguna manera se vinculan con su destino. Otra vez el Destino que se aprovecha de la voluntad de su "víctima" para su cumplimiento.

El 'Destino' en Abaddón es ese círculo que para Sabato se cierra después de casi cincuenta años (se refiere a Soledad); un orden secreto debajo del caos producido por actos absurdos o inconexos; un conjunto de 'grandes y pavorosas potencias' (p. 502) que actúan bajo ese nombre, las cuales no deben ser 'invocadas en vano o para hechos menores' (loc.cit.). De allí que Marco Bassán puede exclamar; 'Es el desti-

* y ** Es curioso que la técnica de la construcción en abismo se plasme dos veces en el tema del Destino.

no' frente a la muerte inesperada de un hijo, y no ante la pérdida de una cosecha.

Voluntad

La 'Voluntad' será la otra cara de la unidad que comprende Destino y Voluntad; es el sentido de la vida respecto al supuesto dominio que el hombre tiene sobre los eventos. A veces parece que el Destino maneja a los personajes, produciendo desenlaces tenebrosos como la muerte de Alejandra y su padre por el fuego, el incendio de las iglesias, o la tortura de Marcelo. En otras ocasiones la Voluntad parece triunfar. Desde la perspectiva del existencialismo, la Voluntad está emparentada con El Mal y Bien: (20)

"El pecado plantea los problemas del bien y del mal, penetra en ellos porque tanto el bien como el mal son problemas de una libertad concreta e individual que recoge toda su responsabilidad ante el absoluto."

La teoría que propone Alcorta es interesante; sin tratar este punto detenidamente, apuntamos que se puede ver la relación entre Voluntad y Mal claramente en los personajes que dominan a otros.

En El túnel no hay referencias directas a la voluntad. El protagonista razona incesantemente sobre su relación con María y con el mundo en general, pero nunca se preocupa por la Voluntad como un instrumento para conseguir lo que busca. Hay un aura de misterio en las situaciones que lo rodean; mas Castel siempre impone su visión torcida de la realidad. En la medida en que trata de forzar el amor de María (ver el capítulo sobre 'Amor'), se puede decir que ejerce su voluntad.

20. Alcorta, José Ignacio. "El existencialismo, filosofía del pecado original", p. 172.

Sobre héroes y tumbas ofrece un panorama de la Voluntad mucho más amplio. Y otra vez Fernando Vidal Olmos será el personaje central de esta discusión. Dos críticos han propuesto que tanto la soledad de Fernando como su ingreso en el reino laberíntico de la Secta son productos de su voluntad. Según Tamara Holzapfel,* Fernando es un rebelde que, como todos, rompe con las formas habituales de la vida; la soledumbre absoluta en que se envuelve es el precio que debe pagar por su libertad. Mas la condición solitaria de este personaje obedece a su voluntad. Por otra parte, Lucía Fox** afirma que Fernando ingresa al mundo de la Secta de los Ciegos por su propia voluntad.

Podemos encontrar muchos datos para corroborar estas dos teorías, que en realidad se funden en una sola: Fernando sufre porque él ha trazado su propio destino. Si la Secta logra torturarlo, es porque él ha optado por investigarla: confiesa que su intención de penetrar en su universo data de la infancia. Además, advierte que, 'cuando uno se propone enérgica y sistemáticamente un fin' (p. 256), las potencias tanto conscientes como inconscientes se movilizan, y acaban por crear 'un campo de fuerzas telepáticas en torno de uno que impone a otros seres nuestra voluntad' (p. 256): los sucesos aparentemente casuales están determinados por el poder del espíritu. Así, Fernando se pregunta si el enceguecimiento de su amigo Iglesias fue accidental, o si de alguna manera provocado por su deseo.

En el 'Informe', Fernando confiesa tener la sensación de participar en el episodio de la Ciega, y en su propia muerte, con plena voluntad: sentía que la Ciega se había acercado a él 'en virtud de un

* En su artículo "El 'Informe Sobre Ciegos' o el optimismo de la voluntad".

** Véase la bibliografía.

oscuro pero tenaz llamamiento' de su propio ser (p. 363). Asimismo la persecución de la Secta fue facilitada por su voluntad. Y también su muerte, pues él irá al sitio en que se ha de cumplir el vaticinio.

Una manera en que la Voluntad se expresa es a través de un dominio que ejerce sobre otros seres. Fernando es un ejemplo excelente de eso, ya que logra 'hechizar' a varias personas imponiéndoles su voluntad; como consecuencia, sus víctimas pierden el albedrío. Raymond D. Souza* cree que la mayoría de los otros personajes son secundarios con respecto a Fernando, en virtud de su carácter de vórtice alrededor del cual giran las demás existencias, de esfera de influencias y poderes que altera a todos los que entran en él. Joaquín Neyra** califica de negativa a esta influencia, ya que quienes rozan con Fernando son heridos y estremecidos por 'sus extrañas teorías o su pensamiento diabólico, su mordacidad, su cinismo, sus juicios despiadados' (p. 95). Bruno da numerosos ejemplos de su facultad de subyugar a la gente: el señor que le regala una casa suntuosa a pesar de que Fernando es el amante de su mujer y se burla de su hija; la enorme cantidad de jóvenes que caen bajo la influencia de sus ideas obsesivas; Carlos, quien pierde la fe apenas naciente debido a su manía por la destrucción.

Los que sufren de forma más constante bajo la tiranía de Vidal Olmos son Georgina y Bruno. Bruno, quien está enamorado de ella, nos explica el poder que este ser diabólico ejerce. En presencia de su primo Fernando, Georgina se convierte en un ser indefenso, tímido y callado, de movimientos torpes que, al verse obligado a responder a alguna pregunta de Bruno, siempre contesta 'mirando de reojo hacia su

* En su artículo, "Fernando as Hero in Sabato's Sobre héroes y tumbas".

** Véase la bibliografía.

primo' (p. 401). Esta niña tierna está subyugada por un demonio que la hipnotiza, forzándola a obedecerlo ciegamente. Bruno no sabe si lo que le sucede a Georgina se debe a una suerte de fascinación o bien de miedo, o quizá una combinación de ambos. Para él hay dos Georginas: (21)

"...una dulce y femenina como su madre; y otra poseída por los poderes de Fernando."

No puede comprender la extraña relación que existe entre Georgina y su primo: los ve como dos universos opuestos pero de algún modo unidos por 'un vínculo ininteligible pero poderoso' (p. 407). Nota en Georgina una especie de compasión que se revela cuando defiende a Fernando con palabras tales como 'No imaginás cuánto sufre' (p. 407). Sin embargo, eso no convence a Bruno, como vemos cuando describe esta pareja extraña: (22)

"Aquellos dos primos vivían aislados del resto de la casa, solitarios, como un rey con un único súbdito, aunque más apropiado sería decir, como un sumo sacerdote con un único creyente, y como si a mi llegada yo me hubiese convertido en única víctima de aquel culto tenebroso."

Bruno es víctima no sólo de ese "culto" sino también del mismo Fernando. Entra otra vez a su 'órbita' después de muchos años de libertad; y aunque lo ve en pocas ocasiones, las frases, teorías e ironías de aquél, tienen un impacto enorme sobre él en ese periodo crítico de su vida. Volver a encontrar a Fernando y sufrir esa crisis, aumentan su sensación de soledad, y acaba por tener unas ansias terribles de retornar a casa de los Vidal, a Georgina. No puede recordar nada importante en su propia vida donde no se encuentre inmiscuido de

21. Sobre héroes y tumbas, p. 408.

22. Ibid., p. 406. Cf. la afirmación de Cersósimo sobre el amor y el padecimiento de un tercero (la cita 18 de este capítulo).

alguna manera aquel demonio que aun después de morir sigue dominándolo. Lo significativo de esta tiranía espiritual es la muestra de los excesos que puede ocasionar la Voluntad desenfrenada y usada para fines de maldad.

En contraste con esta concepción de la Voluntad como un instrumento del Mal, Tamara Holzapfel considera que Fernando se salva por la voluntad de su lucha y 'el anhelo de expiación que se despierta en él' (op. cit., p. 97). Lo cierto es que Fernando se siente seguro cuando su voluntad le responde porque confía en ella para salir del caos y reorganizar su mundo. Cuando funciona, su voluntad es poderosa; desafortunadamente, hay momentos en que se disgrega su 'yo' y, junto con él, la voluntad. Tal vez aún le pertenece la voluntad, pero las partes del cuerpo que la transmiten ya no son suyas. Quizá ese cuerpo no ha dejado de ser suyo, sino que algo se interpone entre él y su voluntad.

Los demás personajes de esta novela hablan poco de la Voluntad. Martín está convencido de que Alejandra lo busca con toda su voluntad. Ahora podemos relacionar dos ideas que vimos antes: 1) la idea de una comunicación telepática entre estos jóvenes (véase el capítulo sobre la comunicación) y 2) la creación de un campo de fuerzas telepáticas que cumplen con la voluntad (Fernando, p. 256). Si Alejandra busca a Martín mediante su voluntad, que se plasma en un campo de fuerzas telepáticas, la telepatía equivale a un instrumento de la Voluntad muy poderoso.

En Abaddón, el exterminador la Voluntad tiene características no menos siniestras. Abundan los ejemplos de personajes dominados por otros. El mismo Sabato-personaje se ve tiranizado por R., quien le ame-

naza de la siguiente manera: (23)

"- Este será el centro de tu realidad, desde ahora en adelante. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí. Y cuando no vuelvas por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber."

R. se refiere a la iglesia de Belgrano, uno de los nudos del universo de los Ciegos. Las palabras que utiliza en su intento de moldear el comportamiento de Sabato son muy parecidas al lenguaje que manejan los hipnotizadores. A la telepatía se suma el hipnotismo como instrumento de la Voluntad.

Sabato-personaje resiente los poderes de ese ser diabólico: alega que R. lo forzó a abandonar la ciencia y escribir ficciones. Bajo su 'maléfica influencia' (p. 309), empezó a redactar La fuente muda; más tarde R. se convirtió en el protagonista de unas Memorias de un desconocido, que jamás se publicaron.

Schneider es otro ser poderoso que subyuga a su compañera Hedwig de una manera que semeja la relación entre Fernando y Georgina. En las descripciones de esta pareja nefasta, resalta ese paralelo: (24)

"...la cercanía de aquel individuo convertía a esa mujer en otra persona. Y aunque no llegaba a los extremos del hipnepta en el escenario con el mago que la maneja, sentí que algo semejante sucedía en su espíritu."

Al igual que Bruno, quien medita en el poder que Fernando ejerce sobre Georgina, Sabato se ocupa de esa subyugación de un ser delicado por otro vulgar. Llega a la conclusión de que Schneider funciona como un mago que emite una señal silenciosa que su médium, Hedwig, capta y obedece inmediatamente.

Después, Sabato plantea la teoría de que Haushofer era un ins-

23. Abaddón, el exterminador, p. 467.

24. Ibid., p. 74. (Habla Sabato-personaje.)

trumento del Demonio, cuyo médium era Hitler. Esta repartición de trabajo (mago/médium) es típica de las fuerzas del Mal; reaparece en su descripción del doctor Alberto J. Gandulfo (página 366) a quien retrata como una marioneta grotesca que alguien manipula (aunque no sabe quién ni desde dónde). Percibe algo irreal y artificioso en el rostro inmóvil de Gandulfo.

Casi todos los personajes que ejercen una voluntad poderosa sobre otros, son masculinos. Una excepción extraordinaria es Soledad, quien domina a Sabato-personaje y también a Nicolás de Rozas, amigo de éste desde la infancia. Delante de esa muchacha-serpiente Nicolás enmudece, mostrando actitudes de alguien 'intimidado por la presencia de un superior' (p. 302).

Sabato-personaje está casi hipnotizado por Soledad; pasa varios meses obsesionado por la idea de ir a visitarla. Un día Nicolás le dice que irá a la casa de ella, y Sabato se ofrece a acompañarlo. Sabe que su encuentro con Nicolás no fue fortuito y que, si va con él, es 'sin que interviniera mi voluntad consciente' (p. 304). Se insinúa que Soledad emite una fuerza telepática que lo atrae.

Hemos visto que el Destino puede ser un instrumento del Mal: es la trampa en que se encuentran enjaulados los personajes sabatianos, es su perdición. El Destino tiene muchos instrumentos, entre otros la telepatía, la hipnosis y la propia Voluntad de su víctima. La Voluntad permite ejercer un dominio poderosísimo sobre otros seres. Para Fernando, esta Voluntad es un consuelo parcial y, según un crítico, hasta su salvación.

Mujer

La mujer tiene un papel bastante importante en las novelas de Sábato y lejos de formarse una imagen unívoca de ella, aparecen varios tipos de personaje femenino, cada uno con características y funciones propias. Las imágenes que estas obras ofrecen de la mujer son tan complejas que sería absurdo tratar de resumirlas como lo hace Iris J. Ludmer: (25)

"Sábato crea y vive intensamente dos tipos de mujeres: la de primer plano, objeto de amor erótico, es misteriosa, desgarrada en la lucha contra el demonio y el mal -concretado en el sexo- que la poseen y la arrastran: mujer mal, mujer sexo, mujer demonio, mujer culpa, mujer misterio. A estas mujeres aman hasta la locura hombres tan solos y tan carentes que eligen por error, contra sí mismos, como si al elegir las estuvieran condenándose... La otra mujer, que se asoma como recuerdo y vivencia pasada e idealizada, es la verdadera y esencial madre, que acoge y da... Ana María, Georgina, Nadia."

No es que sea falso lo que afirma Ludmer. Seguramente existen estas dos mujeres, pero también hay otras muy importantes que ella ha dejado de enumerar. Veamos primero estos dos tipos, para abordar luego los demás. La primera mujer es misteriosa porque el hombre no logra comprenderla. Simboliza un mundo complejo e imprevisible que para algunos hombres resulta confuso, para otros tentador, para otros más, siniestro. Los personajes masculinos reaccionan de distintas maneras ante esta mujer-misterio. Castel quisiera penetrar el aura de misterio que rodea a María; Martín parece ser menos obstinado y al mismo tiempo más capaz de conformarse con el amor que le da Alejandra, sin forzarla a revelar todos sus secretos; Bruno parece estar aun más dispuesto a respetar a Georgina en ese sentido. Para esta mujer miste-

25. Ludmer, Iris Josefina. "Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso", pp. 93-94.

riosa es posible señalar varios rasgos distintivos. María tiene: (26) "un amargo rencor hacia la vida...una personalidad caótica, ambigua hasta el desespero". Alejandra es un ser enfermizo cuyo misterio se deriva, sin duda, de su desequilibrio mental. Georgina es tan misteriosa que apenas la conocemos.

En cuanto a la madre, habría que enjuiciar la afirmación de Ludmer. ¿Se podría decir que Ana María, Georgina y Nadia acogen y dan, y por lo tanto son madres esenciales y verdaderas? Pensamos que lo que se llega a saber de ellas es insuficiente para sostener que son madres que cumplen con su 'misión' (a nivel de estereotipo). Pero justamente por la misma razón, tampoco nos atreveríamos a afirmar que: (27) "En las novelas de Sábato, la relación con la madre se da siempre fuera de los cauces normales..." Correa considera que sólo la sirvienta santiagueña parece tener una actitud materna 'normal' (la cual no define). Pasa revista a los personajes de la segunda novela para comprobar que no hay ninguna figura verdaderamente materna, y tampoco ninguna relación sana con la madre. Seguramente Correa se basa en las teorías psicoanalíticas, aunque no lo admite, pues apoya la hipótesis de que 'esta anomalía es causa del fracaso en la relación hombre-mujer' (p. 119). Lo que afirma de Martín (que siente repulsión por su madre-cloaca) es fácil de comprobar.* Dice que Alejandra detesta a su madre; eso lo podemos ver en varios pasajes de la novela (como por ejemplo en la página 384, en que Bruno habla de ellas dos). El mismo Bruno perdió a su madre cuando él tenía apenas dos años (p. 393) y más tarde, al hablar de ella, su madre fantasmal,

26. García Márquez, Eligio. "Un anarquista de la existencia: Ernesto Sábato", p. 360.

27. Correa, María Angélica. Genio y figura de Ernesto Sábato, p. 119, nota 2.

* Véase la p. 21 de Sobre héroes y tumbas.

afirma que Ana María* constituye 'la única aproximación a una madre carnal que conocí' (p. 433). Correa nos recuerda que Bruno se enamoró de esta mujer-madre, y que Fernando también la amaba, al mismo tiempo que odiaba a su padre. Opina que esta mujer no tiene ni un solo rasgo materno. Y por lo visto, eso es algo que también caracteriza a la madre de Alejandra (Georgina).

Los ejemplos de Correa son indiscutibles: ninguno de los personajes que analiza, sostiene una relación estable y feliz con la madre. Pero la imagen materna no siempre está teñida de este hábito patológico. Además de la sirvienta santiagueña, existen otras madres normales, como por ejemplo la mamá de la Beba o la misma Matilde (esposa de nuestro escritor y madre de sus dos hijos).** Confesamos que destacan más las figuras poco maternales, y que hay que escarbar algo para encontrar lo 'normal'. Mas, por otra parte, se sugiere -en un plano general- que la madre y la mujer son símbolos de la salvación; esto lo veremos al final de esta sección.

A veces el hombre busca a la madre que rechaza, en otra mujer que cree amar. Ya vimos esto con Bruno. En su relación con Alejandra, Martín trata de recuperar la protección y el sentido de bienestar que nunca encontró con su verdadera madre. Carmelina de Castellanos dice: (28)

"Jamás se imagina sostén para ella, porque de ninguna manera quiere destruir la imagen de la mujer-madre, capaz de mimarlo y darle seguridad."

Pero a esta visión agradable se contraponen la imagen de la

* Madre de Fernando.

** Abaddón, el exterminador.

28. Castellanos, Carmelina de: "Dos personajes de una novela argentina", p. 157.

madre terrible, 'símbolo del lado siniestro de la naturaleza, símbolo de la muerte' (Cersósimo, p. 20). Se encuentra un ejemplo clarísimo de esto en el 'Informe sobre ciegos' con la deidad de piel negra que fue para Fernando: (29) "...prostituta sagrada, caverna y pozo, pitonisa y virgen propiciatoria." El paisaje que acompaña a esta figura está preñado de una atmósfera de ruina, de disolución (véase Sobre héroes y tumbas, pp. 365-366). Lo que ocurre en el plano del delirio o sueño de Fernando, encuentra una correspondencia en la vida diurna en el odio que siente hacia su madre por haberlo rechazado. Y este sentimiento se generaliza hasta incluir a todas las mujeres, a quienes trata de corromper. A Fernando le proporciona un placer infinito degradarlas, como se puede ver en sus conversaciones con Norma Pugliese. En las secciones narradas no deja de emitir juicios negativos sobre la mujer: (30)

"...los únicos razonamientos que para la mujer tienen importancia son los que de alguna manera se vinculan con la posición horizontal. A la inversa de lo que pasa con el hombre. Motivo por el cual es difícil poner a un hombre y a una mujer en la misma posición geométrica en virtud de un razonamiento auténtico: hay que recurrir a paralogismos o al manoseo."

Está convencido de que 'una mujer es capaz de mentir fríamente hasta en los momentos más apasionados' (Sobre héroes, p. 335-6). Demuestra una total desconfianza y desprecio por ella.

Al hablar de Fernando, Bruno confirma esta actitud: describe su inclinación a las mujeres muy jóvenes o maduras y su desprecio total por la raza humana y en especial por la mujer. Según él, Fernando cree que ciertas mujeres necesitan un ramo de flores, otras una cache-

29. Sobre héroes y tumbas, p. 366.

30. Ibid., p. 276.

tada... y aun otras, las dos cosas.

Al igual que Fernando, Juan Pablo Castel expresa su aborrecimiento hacia algunas mujeres, sin llegar a profesar odio por todas; además, no sabemos si ha sufrido un rechazo materno. Cuando se acuesta con la rumana, algo de la expresión de ésta le recuerda a su amante María y, desilusionado y 'lleno de desprecio a la humanidad entera y de odio' (p. 133), la corre de su taller, amenazando matarla si no se larga en seguida.

Hemos visto a la mujer misteriosa y a la madre. Cerraremos esta sección con un examen de la mujer como salvación del hombre, lo que equivale a indagar el papel que desempeña en la metafísica de la esperanza. En "Sobre la metafísica del sexo", Sábato dice que el hombre anhela fijar lo absoluto, lo eterno; cree hacerlo mediante la posesión completa del 'enemigo': la mujer. Si sospecha que no logra apoderarse de ella en forma total, enloquece de celos, que para Sábato no se limitan a un hecho psicológico sino más bien son un fenómeno metafísico. Gracias a su esencia unitaria y creadora, la mujer puede salvar al hombre de la angustia que le causa su condición mortal. María Angélica Correa trata esta concepción de la mujer respecto a El túnel: (31)

"Para Castel la posesión es el principio, el medio...de apoderarse de la realidad-mujer...Castel...ve en María el ancho mundo, la naturaleza, lo concreto. Adueñarse de ella es adueñarse del mundo, insertarse en la realidad a secas, de la cual la mujer (madre, amante, patria, tierra) es cifra. A través de ella, Castel alcanza ese universo, pero no puede retenerlo..."

Correa llega a la conclusión de que tanto la mujer como el acto de amor funcionan como símbolos. En tal caso, la mujer simbolizaría la

31. Correa, María Angélica. Genio y figura de Ernesto Sábato, p. 124.

realidad-universo de la cual se quiere apoderar el hombre, en su búsqueda de la esperanza y lo absoluto.

En el terreno de la metafísica de la esperanza, la mujer cobra dimensiones significativas como símbolo. Se puede reconstruir una cadena de relaciones entre mujer-madre, infancia, calor, fuego, hogar, tierra y patria, que culmina en la esperanza. Sobre héroes y tumbas ofrece un material rico en cuanto al desarrollo de este tema, que permanece en un nivel esquemático en los ensayos.* Según Bruno, 'la mujer es la vida misma y la tierra madre, la que jamás pierde un último resto de esperanza' (p. 193). En la parte histórica, el general Lavalle piensa en su madre e infancia, las cuales le ofrecen un refugio del caos que constituye su lucha contra la derrota.

Martín recuerda lo que Bruno decía de la patria, que él quisiera re-nombrar patria: (32)

"...la soledad era mayor en el extranjero, porque la patria era también como el hogar, como el fuego y la infancia, como el refugio materno; y estar en el extranjero era tan triste como habitar en un hotel anónimo e indiferente; sin recuerdos, sin árboles familiares, sin infancia, sin fantasmas; porque la patria era la infancia y por eso quizá era mejor llamarla patria, algo que ampara y calienta en los momentos de soledad y frío."

Martín se siente a la deriva: sin el consuelo que le pudiera proporcionar una madre cariñosa, sin el amor que quisiera compartir con Alejandra, se enfrenta a esa gran catástrofe que es la vida solitaria sin ningún apoyo que le sirviera de escondite, aunque fuera tan sólo por unos instantes. No tiene ni casa ni patria,** y se siente sumamente solo.

Algunos críticos consideran que esta relación entre mujer y

* Por ejemplo, en El escritor y sus fantasmas, Sábato dice que la patria no es sino la infancia.

** Se explica antes, en el mismo pasaje, por qué la Argentina no tiene ni siquiera un simulacro de eternidad. Véase la p. 225 de Sobre héroes.

32. Sobre héroes y tumbas, p. 225.

patria se concreta en el personaje de Alejandra. Veremos el ejemplo más importante que justifica esta afirmación. En una época de tristeza y soledad, Martín se pregunta sobre una variedad de cuestiones últimas: la vida, la muerte, el amor, el absoluto, su país -que él ve dividido en dos*- , el destino de la sociedad, su propio futuro. Estas reflexiones son impuras; se orientan inevitablemente -como a un imán- hacia la tierra prohibida de Alejandra. Mediante palabras y recuerdos de ella, intenta comprender la confusión que es su vida, y de pronto le parece que ella y la patria son una y la misma cosa: (33)

"Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín...

"...en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y opaco."

Creemos que en ese momento, Alejandra es un símbolo de su país natal; sin embargo, sería algo arriesgado postular que lo es en toda la novela. Quien lee a Sábato nunca debe olvidar que todo es relativo, y que no hay constantes cuando se trata de la vida humana. Así, en todo caso, será un simbolismo parcial.

Alma-Cuerpo- Espíritu

Sin llegar a tener una implicación netamente religiosa, el tema de alma-cuerpo-espíritu brota sorprendentemente tanto en las novelas como en los ensayos. En su artículo "Desintegración y reintegración del hombre", Sábato distingue: el cuerpo, que nos une a la naturaleza, ya que somos precederos y relativos; el espíritu, que nos permite par-

* Durante el episodio de los incendios de las iglesias.

33. Ibid., p. 179.

ticipar de la eternidad y lo absoluto; y el alma, que parece ser 'la verdadera representante de la condición humana y la auténtica sede de nuestra infelicidad' (p. 9). Para Sabato-personaje, el alma está entre el cuerpo y el espíritu, y tiene un papel importantísimo: (34)

"Pero los seres humanos son ajenos al espíritu puro, porque lo propio de esta desventurada raza es el alma, esa región desgarrada entre la carne corruptible y el espíritu puro, esa región intermedia en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño."

El alma necesita del cuerpo para lograr la comunicación, según nos informa Sabato en Heterodoxia. Todo lo que constituye un alma humana -sean miradas, gestos, emociones, pensamientos, palabras, sonrisas- son 'sutiles vibraciones de la carne' (p. 107). Es preciso establecer una relación íntegra entre alma y carne para que el 'yo' pueda salir de sí mismo, escapar de la soledad y alcanzar la comunión. En aquellos casos en que dicha integridad no se establece, el 'yo' queda atrapado en un aislamiento total.

Otra faceta de este tema que le preocupa sobremanera a nuestro autor es la posibilidad de que el alma se desplace por sí misma, fuera del cuerpo. Al ver a una mujer desconocida en un bar, Sabato-personaje trata de adivinar cuántos años tiene, hasta que se da cuenta de que la edad espiritual de los seres humanos no se puede medir a partir de la edad cronológica, pues 'el alma envejece mientras el cuerpo descansa, por su visita a los antros infernales en la noche' (Abaddón, p. 412). En Sobre héroes y tumbas un tema paralelo, el de la reencarnación, toma la forma de un poema que Bruno le recita a Martín (véase la página 146). En él, describe la desintegración del cuerpo que se filtra

34. Abaddón, el exterminador, p. 406.

en la tierra, convirtiéndose primero en yugo, luego en alimento de ganado, sangre, esqueleto y excremento. Mientras esto sucede, el alma emigra -después de la muerte- a un insecto, un árbol, un animal, o a otro ser humano al que llegará a torturar, quizás a un niño inocente que sufrirá al "revivir" momentos tenebrosos de la existencia del intruso.

De nuevo vemos la relación entre alma y muerte en otros versos que aparecen en Abaddón, el exterminador (p. 523). Al regresar a su pueblo natal, Bruno se halla delante del viejo caserón de los Olmos, y sus pensamientos se dirigen al territorio (siempre prohibido para él) de Georgina. En un poema, afirma que su alma estará entre los despojos del cuerpo de esta mujer, 'como un antiguo habitante de la tierra devastada, ya sin hogar y sin patria', y la compara con un huérfano que busca a seres queridos entre los escombros. El alma de un ser vivo anhela unirse al cuerpo de uno ya muerto: y esto en un nivel imaginario.*

Pasemos a otro personaje que ha perdido a su amada, Alejandra, en un plano real. Hablamos de Martín, quien se empeña en hablar de ella con Bruno. Este último piensa que lo hace motivado por el deseo de reconstruir, o bien restaurar un alma ya en descomposición. Martín habría querido que esa alma fuera inmortal, pero a su pesar ve que se disgrega lentamente, tal como lo hizo su cuerpo. El alma se va disolviendo hacia la nada final; acaso desaparecería para siempre, si no fuera por los fragmentos que perduran en las almas de los demás, en su memoria. Y al igual que el alma, la carne también sufre transformaciones; Bruno dice que el cuerpo de Alejandra trasciende la pura carne -es recuerdo, por lo menos para Martín. Y si no puede defenderse de la muerte y de la corrupción, sí puede hacerlo una vez transformada en recuerdo, pues

* Georgina aún vive, pero ha desaparecido de la vida de Bruno, tal vez para siempre.

así goza de 'cierta calidad de lo eterno e inmortal' (Sobre héroes, p. 145). A Martín le parece imposible fijar una edad al alma de Alejandra; siente que viene desde el fondo del tiempo. De esta manera, trátase de un ser ya fallecido (Alejandra) o de un ser alejado (Georgina), quien lo ama se esforzará por reunirse con él, mediante una comunión de almas que atraviesa incluso las fronteras de la muerte.

Por lo que pudiera tener de inmortal, el alma sirve de sustento a la metafísica de la esperanza, en tanto que es posible anhelar 'una especie de inmortalidad del alma' (Abaddón, p. 226). En esta tercera novela, Bruno se ocupa otra vez de la transformación del alma después de la muerte. Dice que con el paso del tiempo, ésta se vuelve ambigua y confusa, dividiéndose en parcelas turbias y lejanas; algunas regiones se esfuman conforme van muriendo quienes estuvieron en contacto con ella.* El alma se va reduciendo cada vez que desaparece alguien que la tenía en su conciencia. Poco a poco sobreviene la muerte final: ya no la del cuerpo, sino la del espíritu. Quizá por eso puede hablarse de cierta inmortalidad del alma, la cual, por relativa que sea, no deja de apoyar esa maravillosa metafísica de la esperanza.

También interesa el espíritu. Al analizar el problema de Castel, José Luis Acquaroni escribe: (35)

"Soledad y duda, originando, como siempre, el desequilibrio entre cuerpo, alma y espíritu, haciendo que este último se recrezca como un sarcoma y traiga la inevitable discordia."

Esto plantea la posibilidad de que el desequilibrio entre dichas partes del ser influya de manera definitiva sobre el individuo. En Sobre

* En este caso, se refiere a Alejandra.

35. Acquaroni, José Luis. "El concepto, mensaje artístico llevado a sus últimas consecuencias en la novela de la soledad y la destinación", p. 389.

héroes, Fernando demuestra la veracidad de esta aseveración. Confiesa que pierde la identidad de su 'yo', el cual se deforma horriblemente; al mismo tiempo, grandes regiones de su espíritu empiezan a hincharse, causando una presión física en su cuerpo. Compara estas porciones de su espíritu con pseudopodios sigilosos y ciegos, que se dirigen a otras regiones de la raza y finalmente a ámbitos zoológicos.

El espíritu puede dominar a los otros elementos de una manera más agradable. Sabato-personaje afirma que: (36)

"... el corazón de los seres humanos es inagotablemente desconocido y el poder del espíritu sobre la carne, milagroso."

El espíritu -lo bueno y eterno en uno- predomina en por lo menos dos personajes que conocemos gracias a Bruno. En Sobre héroes habla de Max, en quien se interesó por su contacto con Fernando. Le parece 'puro espíritu', 'como si su carne hubiese sido calcinada por la fiebre' (p. 418). El otro personaje comparte las mismas características y también conoció a Fernando durante los años 30. Carlos habría sufrido mucho, piensa Bruno, hasta que se volvió espíritu puro. Su cuerpo se redujo a un mínimo de huesos y piel, sólo 'para soportar la tensión de la existencia' (Abaddón, p. 194).

En estos ejemplos, el espíritu tiene poderes milagrosos sobre la carne, pues hace posible que sobrevivan personas cuyos cuerpos están muy debilitados. El alma y el espíritu del general Lavalle perviven a su cuerpo podrido, lo que demuestra que la carne perecedera no puede competir con el espíritu. Lavalle (muerto) ve que lloran por él y piensa: --Yo ya no importo. No deben sufrir por mí. Lo que en mí se corrompía lo están arrancando, y se juntará con el río para que pueda

36. Abaddón, el exterminador, p. 35.

crecer una planta o un árbol. Todo esto no les debe entristecer. Además, lo que quedará de mí, los huesos, es lo único que se acerca a la piedra y a la eternidad--. El espíritu trasciende al cuerpo. Queda sólo aquello que en la vida valía más.

Rostros

En las obras de Sábato, los rostros interesan en cuanto a revelación del espíritu a través de la carne y también como símbolo. El rostro -en el sentido literal- está constituido por ese conjunto de rasgos físicos que el hombre lleva desde la niñez, o por lo menos desde la juventud. Así, cuando Bruno ve a Fernando después de muchos años, lo reconoce en seguida, e incluso comenta que sus rasgos se han fortalecido; observa que Vidal Olmos es uno de aquellos individuos que desde jóvenes tienen las facciones tan pronunciadas que no llegan a perderlas después. Para él, la cara de Fernando es inolvidable. Hacia el final de Abaddón, el mismo Bruno se convierte en sujeto de reflexiones sobre este primer tipo de rostro, cuando se dirige a la estación de tren para abandonar su pueblo natal después de una visita breve;* allí ve al viejo Medina, que durante varias décadas ha conservado su puesto en la taquilla. Al principio, el anciano lo desconoce, pero poco a poco lo va recordando, hasta llamarlo por su nombre. La siguiente cita nos permite apreciar la huella de los rasgos infantiles en el adulto: (37)

"Y del mismo modo que cuando se borra un retrato al lápiz, van quedando los rasgos que por ser esenciales fueron los más trabajados, empezaron a develarse ante él los rasgos del Bruno infantil."

A lo largo de las novelas, se habla repetidas veces de los rasgos físicos que caracterizan determinadas nacionalidades. Se opina

* Ha tardado veinticinco años en regresar.

37. Ibid., p. 506.

que Alejandra es una mujer típicamente argentina, y se discute el fenotipo 'judío'... Después de semejantes disquisiciones, se afirma que por mucho que descubra del espíritu del individuo, el rostro jamás deja entrever todo. Es sumamente importante reconocer la distancia que separa el rostro en sentido literal (carne) de la esencia del individuo (espíritu). Tanto Bruno como Sabato-personaje se encargan de recordárnosla. Dicen que los huesos y la carne de un rostro poco significan, que las sutilezas son lo que produce las diferencias entre las gentes. Según Bruno el rostro es: (38)

"...infinitamente menos físico que el cuerpo: está calificado por la mirada, por el rictus de la boca, por las arrugas, por todo ese conjunto de sutiles atributos con que el alma se revela a través de la carne."

Y en Abaddón, Bruno retoma este punto, observando la cara de Sabato, divisando los sentimientos, pasiones, rencores, afectos, fe, ilusión, desencantos... todo lo que Sabato ha vivido o presenciado. Motivado por el deseo de conocer la verdad escondida por esa cara, emprende un viaje por: (39)

"... la móvil geografía que el alma termina por construir sobre la sutil y maleable carne del rostro... esa materia que a la vez es su prisión y su única posibilidad de existencia."

En el capítulo sobre los ciegos, ya vimos la importancia de la mirada para Sábato (como también, y en aún mayor grado, para Jean Paul Sartre). Así como el rostro es menos físico que el cuerpo, la mirada de un ser humano cobra dimensiones metafísicas. Castel se pregunta innumerables veces sobre las expresiones de María, pues le evocan recuerdos algo imprecisos. La mirada, de orden espiritual, refleja

38. Sobre héroes y tumbas, p. 16.

39. Abaddón, el exterminador, pp. 57-58.

todo un conjunto de atributos propios del alma -y no de la carne-. En Sobre héroes, a Martín se le presenta la oportunidad de observar a Bruno sin sus lentes, y nota que sin esa capa protectora de cristal se le agrandan los ojos. Por lo mismo, su mirada se vuelve 'más abstracta y como desamparada frente a un universo minucioso y rico' (p. 192). La mirada, los ojos que la conforman, constituye la doble ventana que deja escapar el alma del individuo y a través de la cual podemos escudriñar el misterioso interior.

Intimamente vinculado al rostro está el concepto de máscara. Bruno, filósofo, nos recuerda que persona quiere decir máscara, y que cada ser humano tiene muchas. Este hecho atormenta a Martín, quien se preocupa sobre todo por el rostro-boutique de Alejandra.* Aparte de esta multiplicidad de fachadas, se subraya también la dificultad para que el interior, la esencia, se filtre hacia afuera. Bruno confiesa que no conoce de Fernando más que la parte que estaba vuelta hacia los demás (como la luna). Y esto es cierto de Castel y María, de Martín y Alejandra, en parte por los mismos motivos. Si bien se ponen máscaras para los demás, en la soledad desnudan su alma. Martín sorprende a Quique a solas en la boutique (sin que éste se dé cuenta) y: (40)

"Sin saber bien por qué, de pronto sintió pena por aquel individuo solitario... 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, quizá hasta de sagrado, y a la vez de horrendo y vergonzoso. Siempre -decía- llevamos una máscara, una máscara que nunca es la misma sino que cambia para cada uno de los papeles que tenemos asignados en la vida... Pero ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad, 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

40. Sobre héroes y tumbas, p. 208.

* En la boutique, la muchacha se muestra muy superficial y frívola.

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 desnudeces, porque muestra el alma sin defensa."

Volvamos un momento a la multiplicidad de rostros. Al pensar en Alejandra, Martín se da cuenta de que 'nunca somos la misma persona para diferentes interlocutores, amigos o amantes' (Sobre héroes, p. 141). Uno cambia ante los demás, a tal grado que ni siquiera conserva la misma máscara para determinado amigo. Podemos verificar esto si pasamos revista a algunos de los rostros que Alejandra revela a Martín. El habla de uno profundo y anhelante, como en espera de algo, que le había subyugado cuando la conoció. Sin embargo, en la boutique se le presenta un aspecto distinto de ella, que le repugna. En ese ambiente absurdo, Alejandra le contesta el saludo con una superficialidad cortés que le molesta sobremanera, pues lo hace pensar que proyecta la misma frivolidad que debe reservar para Wanda y Quique, y que ella pertenece a otra raza; que no sólo habla otro idioma sino que sería incapaz de comprender a la Alejandra que él adora. Martín sabe que su amada tiene varios rostros, pero prefiere creer que hay uno que se reserva sólo para él. Cuando contempla una foto de Alejandra, considera que de sus muchos rostros, el que tiene delante —una expresión profunda y triste, anhelando algo que sabe que es imposible alcanzar, un rostro desesperanzado y ansioso a la vez, con un gesto de desdén contra algo indefinido— es el verdadero, el suyo.

El uso de una máscara no se rige ni por el azar ni por ningún otro mecanismo misterioso. En algunos casos es posible que una persona

la use sin que intervenga su voluntad consciente: Martín observa que en una ocasión, Alejandra lucha -sin éxito- por mantener una cara indiferente, pero su rostro, 'como independiente ya de su voluntad' (p. 212), empieza a revelar emociones que ella preferiría encubrir. También se puede poner un rostro enigmático que no permite entrever nada, como lo hace el tío abuelo de Marcelo, cuya faz se describe como un 'paisaje desértico y silencioso' (Abaddón, p. 98). En este caso no sabemos si esta acción es voluntaria o no; sólo podemos decir que no es malintencionada.

No se podría afirmar lo mismo de Fernando, quien utiliza los rostros para cumplir con sus siniestros propósitos de engaño. Para Bruno, el verdadero rostro de Fernando, aunque no el único, es despiadado y cruel: Vidal Olmos puede organizar la superficie de su cara de tal forma que disimula a su conveniencia cualquier sentimiento o emoción. En Sabato-personaje, este disimulo malintencionado se vuelve un dualismo obligatorio, una serie de caretas que debe mostrar a los demás, debido al carácter público de su vida. La actitud que se ve forzado a tomar en sitios tales como la Embajada de Francia, o las reuniones de señoras gordas, es una de mentiras y lugares comunes que contrasta con otra existencia más genuina, la de los sueños y los vicios secretos. Otra manera de fingir que nada tiene que ver con el Mal, es un engaño colectivo: una familia entera adopta un rostro ante los demás. Un buen ejemplo de esto es la familia de Bruno (los Bassán). Ellos esconden todos sus sentimientos vinculados a hechos importantes. Y permiten entrever tan sólo las emociones menores, que parecen superficiales.

No siempre es posible encontrar una relación tan clara entre

el rostro* y el engaño. En algunos de los ejemplos que siguen, lo que destaca es el engaño, sea a nivel superficial del rostro-carne, o de todo el ser en sus actos. Según Carmelina de Castellanos, Juan Pablo Castel quiere engañarse, y lo hace bien al suponer que frente a su cuadro, María sintió lo mismo que él experimentó mientras lo pintaba. Como posible explicación del deseo de auto-engaño, esta estudiosa postula que lo hace porque 'necesita creer que empieza una etapa en la que se realizará' (p. 109 del artículo "Ernesto Sábato en su primera novela"). Creemos que otros personajes sabatianos también son 'culpables' de este engaño reflexivo: Martín, Bruno, Alejandra.

No obstante, el engaño más común es el que se hace a los demás. En cuanto a las relaciones entre los sexos, podemos observar varios casos en que la simulación de una mujer, aun apenas sospechada, tiene profundos efectos en el hombre que la quiere. El celoso Castel se enfurece con María y le advierte que si alguna vez llega a sospechar que lo haya engañado, la matará como a un perro. No obstante, María le permite advertir que existen otras personas misteriosas en su vida. Castel juzga que hay demasiadas sombras en el comportamiento de María, que ella es capaz de simular y, cuando la situación se hace intolerable, cumple su amenaza. Martín, en cambio, pierde a Alejandra sin participar en su desaparición. Sabe que ella se mueve en un medio cínico y farsante, y que esconde celosamente un mundo interior que él jamás logra conocer. Lo engaña, pero en lugar de que el muchacho sienta celos y furia, experimenta un triste sentimiento de desesperación ante su imposibilidad de aprehender la realidad-Alejandra. En un momento de desencanto, piensa: (41)

"Pero había sido como buscar refugio en una caverna de cuyo

* Vimos que el rostro puede ser una revelación del espíritu, lo que constituye un símbolo; igualmente, aunque en otro nivel, puede simbolizar el engaño.

41. Ibid., p. 225.

fondo de pronto habían irrumpido fieras devoradoras."

En Abaddón, el tema de rostro-engaño se encuentra emparentado con el Mal. Bruno sugiere que, puesto que la cara puede revelar los secretos de la persona, los hombres de ciencia deben auscultarla bien para descubrir la verdad (lo que equivale a alejarse de lo oscuro y aproximarse al mundo de la luz). A nivel de símbolo, el Mal puede disfrazarse en la figura de un ser grotesco y secreto, como Schneider. Detrás de sus carcajadas yace una verdad temible. Este rostro es una máscara risible, un semblante duro y esquemático, una cara del infierno, dice Sabato. La palabra engaño se vincula con el Mal en esta tercera novela por lo menos de dos maneras. El doctor Schnitzler habla con Sabato-personaje sobre las novelas que éste ha escrito, y después lo estudia con una astuta sonrisa que para Sabato significa 'a mí no se me engaña', y ante la cual se pregunta, con creciente alarma, a qué engaño se refiere Schnitzler. Sabemos que lo dice por los ciegos---Sabato se ha atrevido a penetrar en el mundo de los no videntes y el Dr. Schnitzler lo sabe, no se deja engañar por el autor. Y en otra conversación, en un coctel de la Beba, el Profesor Gandulfo habla de que el Diabolo ha perpetrado un engaño colectivo con los judíos, del cual se sirvió para establecer un vínculo que aún persiste entre Israel y Satanás.

Símbolos

Como en cualquier conjunto de novelas de un mismo autor, las de Sabato ofrecen una serie de símbolos que se repiten. Nos limitaremos a analizar su participación en el desarrollo de la temática. No pretendemos estudiar el simbolismo -o sea, la mecánica que les permite funcionar,

la manera especial en que Sábato los ha manejado- sino más bien los símbolos en sí, lo que pertenece al estudio de la temática.

El nombre de la primera novela nos brinda el símbolo del túnel, el cual se vincula con la ventana. En esta novela, dice Beverly J. Gibbs, la separación en el espacio que implican estas imágenes, equivale al aislamiento y soledad del pintor; para romper la barrera espiritual, Castel tiene que penetrar la barrera física. Sin eso, la comunicación no es posible. (El pintor se imagina en un túnel que lo separa de su amante, María, y del resto del mundo; en su cuadro Maternidad hay una ventana que es la clave de la pintura y de la problemática de Castel.) Ese aislamiento se va exacerbando a lo largo de la novela, hasta que al final, el vacío de Juan Pablo ha invadido todo. Dice Dellepiane: (42)

"Y para que quede completa la línea parabólica que los símbolos describen en el libro, Pablo (sic) es quien mira ahora al mundo desde una ventanita, en el túnel -más hermético que nunca- de su celda, es decir, de su yo."

Luis Wainerman nota la importancia que para nuestro autor, tuvo en la infancia la ventana de su casa. Añade que representa la distancia que lo separa del universo, que es una metáfora de la melancolía. Esta tristeza impregna también el Buenos Aires de Sábato. Wainerman observa que las metáforas oníricas de nuestro cuerpo, prisión del alma (en que los ojos son como ventanas), se emparentan con la de las ventanas -en sentido literal- como ojos de una casa. En parte, esta insistencia en la ventana, se puede atribuir al interés de Sábato en el conocimiento - interés que no contradice en nada el

42. Dellepiane, Angela B. Ernesto Sábato: un análisis de su narrativa, p. 85. El subrayado es de la autora.

hecho de que el novelista haya abandonado el campo de la ciencia.*

Otro símbolo que se remite al tema de la comunicación es el de los puentes. En Sobre héroes y tumbas, Martín y Bruno hablan en distintas ocasiones de que entre los seres humanos se establecen puentes levadizos, que no tardan en alzarse. Como en otros casos, podemos encontrar esta concepción también en los ensayos. En Hombres y engranajes, cuando Sábato habla de las artes y las letras en la crisis, afirma que existen fugaces instantes de comunión: ante la belleza, ante el dolor (cuando a menudo se produce una solidaridad entre la gente), -en fin, en todas las situaciones propicias para la comunicación. Compara estos instantes con puentes que se levantarán sobre 'el abismo sin fondo de la soledad' (p. 119). Y aunque frágiles y transitorias, estas formas de escape existen, lo cual debe bastarnos para saber que 'hay algo fuera de nuestra cárcel y que ese algo es valioso y da sentido a nuestra vida' (loc.cit.).

En contraste con este aspecto positivo de los puentes, vemos en Sobre héroes y Abaddón que los túneles son símbolos del Mal. En un nivel superficial, Fernando habla de los túneles y cloacas que encuentra en su descenso bajo la ciudad de Buenos Aires y demuestra su repugnancia ante estas 'estructuras'. Los canales subterráneos representan lo nocturno, lo prohibido, lo enigmático, lo perverso del hombre. Fernando pasa su existencia, o por lo menos gran parte de ella, en pozos... y también Sabato-personaje, aunque no por los mismos motivos.

En un nivel más profundo, Bruno puede reflexionar que el túnel, o bien el pozo, es un símbolo del aislamiento (¿voluntario?) de Sabato, quien rompe toda posibilidad de comunicación con los demás durante

* Esta tendencia se refleja en su afán insaciable de conocer a la gente para conocer la vida. Como él lo ha explicado repetidamente, la ciencia es un instrumento insuficiente para indagar la condición humana.

periodos largos. Al pronunciar la palabra 'pozo', siente que encierra 'una temible verdad' (Abaddón, p. 11), que para nosotros significa el poder del Mal sobre este personaje. Y al igual que a Fernando, a Sabato-personaje le repugnan los túneles, hecho que puede verificarse en la página 287 de Abaddón, cuando describe la Iglesia de la Inmaculada Concepción y medita en los Ciegos y en sus criptas (tumbas) y túneles.

El túnel significa, en aún otro plano, el Mal a través de la muerte. En las últimas dos novelas, hay túneles-vaginas que si bien algún día dieron a luz, después reclaman al hombre para que regrese a su lugar de origen con ritos tenebrosos. En el 'Informe sobre ciegos', Fernando describe su ascenso por un túnel con paredes de caucho que empiezan a contraerse, empujándolo hacia una gruta oscura y húmeda, llena de 'aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes' (p. 361). Este regreso al útero es también una vuelta a otras formas biológicas; el cuerpo de este demente se va convirtiendo en el de un pez, y en los de muchos otros animales. Es como si en carne propia hiciera un recorrido por todas las eras zoológicas. En Abaddón, Sabato-personaje relata su encuentro con Soledad a la edad de quince años. Se acuerda que tenía que caminar por 'un estrecho pasadizo cavado en la tierra, sin siquiera la defensa de paredes de ladrillo' (p. 465). El túnel no permitía pasar a más de una gente a la vez, y Soledad iba delante de Sabato con una lámpara. Como el pasadizo de Fernando, el de Sabato se va ensanchando hasta desembocar en una caverna del tamaño de un cuarto, en donde se desarrolla una escena de lujuria entre Soledad y él. En otro lugar de la novela, Sabato se muestra consternado por la aparente falta

de interés que han suscitado los túneles de Buenos Aires. Le sorprende que, aunque se mencionen en diarios y revistas de la ciudad, nadie haya querido o podido explicar estos túneles 'construidos en los tiempos de la Colonia y descubiertos durante la construcción de subterráneos y rascacielos' (loc.cit.). No obstante que este último ejemplo no es de túnel-vagina, muestra el carácter siniestro que tienen los túneles para Sábato, ya que son misteriosos e insondeables.

Una serie de animales que en conjunto hemos decidido llamar el zoológico, es otro de los símbolos sabatianos; también se encuentra relacionado con el Mal. Tamara Holzapfel* habla de 'una estética de la violencia y de la repulsión' que Sábato crea 'a base de numerosas imágenes zoológicas'. Según ella, los animales interesan principalmente por 'su capacidad de sugerir agresión y repulsión', y son símbolos tradicionales del Mal. Como un ejemplo, tenemos al dragón (Alejandra como la princesa-dragón, en la mente de Martín; el dragón de las visiones del Loco Barragán, que anuncia sangre, fuego y destrucción). Otro animal que por lo visto repugna al autor son las ratas que, curiosamente, aparecen fuera y dentro del cuerpo de S.-personaje. Afuera, cuando en una escena de terror, Sabato-personaje se halla encerrado en un sótano con una infinidad de ratas gigantescas y asquerosas con 'ojitos malignos, rechinantes y feroces' (Abaddón, p. 471). Históricas, algunas lo atacan, lo cual produce en él 'indecible repugnancia y desesperación'. Momentos después (aunque a él le parecen siglos), logra salvarse de ellas. Estos animales, como los túneles subterráneos, simbolizan el Mal.

En cuanto a las ratas 'adentro', en el capítulo UNA RATA CON

* En su artículo: "El 'Informe sobre ciegos' o el optimismo de la voluntad", pp. 99-100.

ALIAS, vemos a S.-personaje transformado en un animalejo casi del tamaño de un ser humano. Se describen las distintas etapas de la metamorfosis de tal manera que el lector llega a tener tanto asco como el autor. Horrorizado ante este infortunio, Sabato llora en silencio. Si la simple vista de una rata le da asco, uno puede imaginar -nos dice cómo se sentiría ante uno de esos roedores 'con inmensas alas cartilaginosas, con la repulsiva piel arrugada de esos monstruos. Y él dentro!' Como el pájaro gigante en que Castel se convierte durante un sueño, Sabato-personaje-rata grita con un chillido horrible que para quienes lo rodean suena normal. Ellos no se dan cuenta del cambio, y la escena, una vez más, sirve para demostrar una falta de comunicación. Aparte del dragón y las ratas, no debe olvidarse los reptiles con los cuales compara a los ciegos, o por lo menos su piel húmeda y resbalosa. Así, como nota Holzapfel: 'La animalización de Iglesias como la de los ciegos sirve para reforzar su asociación con el mal'.* En realidad, el único animal que recibe un tratamiento favorable es el perro - sea Bonito o el que salva a Nacho en Abaddón.

A la lista de elementos siniestros se suma el fuego, símbolo que gira principalmente en torno de la figura de Alejandra, aunque es posible ver una conexión entre el fuego y Martín, o Fernando. Cersósimo analiza el alcance de este símbolo en Sobre héroes, y cree que: (43)

"Si el fuego es un atributo demoníaco en Fernando, en Alejandra es la expresión de sus insatisfechas ansias de purificación." Esta investigadora dice que el fuego tiene una simbología contradictoria, la cual se hace patente en la novela, dado que es signo de condenación para Fernando, de purificación para Alejandra, y de transfigu-

* Se refiere a Celestino Iglesias, quien queda ciego como resultado de un accidente (Sobre héroes).

43. Cersósimo, Emilce Beatriz, "Sobre héroes y tumbas": de los caracteres a la metafísica, p. 56.

ración para Lavalle y Martín. Con respecto al primero, explica que 'en el plano judeo-cristiano, el fuego es el signo de la caída y confinación de Fernando como entidad diabólica' (p. 40). Es símbolo del castigo, o sea, de la muerte, y así lo ve Fernando en la descripción de un incendio imaginario (p. 366 de Sobre héroes).

Para Martín, la purificación que puede lograr con el incendio en que muere Alejandra, es una transformación en que pierde parte de su alma desgarrada. Cuando el cuerpo de la muchacha se convierte en cenizas, el alma de Martín se libera, y el muchacho ya puede iniciar el proceso de la madurez. Según Cersósimo: (44)

"El fuego destruyó lo corruptible en Alejandra y transformó a Martín en adulto."

El fuego como purificador se despliega en el ámbito individual -con Alejandra- y en el de la sociedad. Alejandra, con sus repetidas visiones de llamas, intenta proyectar su ansia de purificación. Sin embargo, las llamas también pueden significar calor -físico o espiritual-.

Tanto el incendio de la casa de Barracas como el de las iglesias, simbolizan purificación en cuanto al espíritu colectivo. Joaquín Neyra, al hablar de fe y esperanza, cree que el fuego no sólo quema el pecado de Alejandra y Fernando sino también el tiempo viejo en cuanto decadente: la corrupción, la arbitrariedad y el cinismo -muestras del dominio de las fuerzas del Mal sobre la inocencia. Este crítico lo ve como un exorcismo que actúa sobre todo el país, para que el hombre, liberado de sus inmundicias, pueda resurgir purificado. Iris J. Ludmer se pregunta si Sábato escogió la quema de iglesias por ser un hecho

44. Ibid., p. 49.

representativo en la historia argentina, o porque realmente crea que las culpas y los males se purifican con las llamas. Ella parece inclinarse por la segunda hipótesis, con lo cual estamos de acuerdo.

En términos más obviamente religiosos, el Loco Barragán predica el advenimiento de tiempos de sangre y fuego, que tendrá que purificar la ciudad maldita, la Babilonia, porque todos son pecadores. Se le aparece Cristo, que le advierte que esta purga por el fuego es necesaria e inevitable. Para resumir, como individuo tenemos a Alejandra y a su padre que perecen en las llamas para alcanzar la purificación; además, la sociedad como clase social (la casa de Barracas), como unidad corrupta (las iglesias) o como pecadores en el sentido religioso (el fuego del Loco Barragán).

Es interesante que se haga un paralelo entre el fuego y los ojos, otro símbolo importantísimo. Bruno habla del fuego de pasión que observa en los ojos intensos de la madre de Max (Sobre héroes). En su 'Informe', Fernando describe a la deidad sin rostro del paisaje desierto. Esta mujer de piedra tiene un ojo gigantesco en el lugar del ombligo; Fernando ha podido llegar hacia ella gracias a este ojo, quizá una enorme piedra preciosa -dice- pero más probablemente 'el reflejo cambiante de un fuego interior y perpetuo' (p. 357). Si en el primer ejemplo, el fuego brilla a través de los ojos para demostrar una pasión humana, en el segundo deja entrever el poder sobrenatural del Mal.

Para concluir, conviene notar dos símbolos que tienen que ver con la sociedad argentina. La familia Olmos, decadente y aislada del mundo, constituye una metáfora del final de un antiguo linaje en medio de una ciudad moderna que lo ha dejado atrás. Los Olmos, con la excep-

ción de Fernando y su hija, padecen de un irrealismo, y dan la impresión de no advertir ni participar de la brutal realidad que los rodea — afirma Bruno. El proceso de mercantilización que deja sus huellas en el país, casi no afecta a esta familia, que para Bruno es 'un conmovedor y melancólico símbolo de algo que se iba del país para no volver nunca más' (Sobre héroes, p. 398). Jaime Sarusky los describe así: (45)

"La declinación de esta familia de abolengo en la Argentina del siglo XIX es un símbolo de una realidad actual."

La tradición que representan los Olmos se opone a la sociedad moderna, con sus nuevos valores y unas incontenibles olas de inmigración que amenazan derrumbar todo lo que se había construido.

Hemos visto que Sábato incluye como tema la sociedad argentina, y que le interesa la oposición entre el proletariado y la burguesía. En Mal y Bien, vimos que los personajes humildes a menudo representan el Bien, es decir, la salvación. En la parte en que describe a Fernando, Bruno dice que le gustaba asaltar los bancos no solamente con el fin de aliviar su mala situación económica, sino también porque esa acción tenía para Vidal Olmos, el valor simbólico de ultrajar el templo del espíritu burgués, el Banco.

45. Sarusky, Jaime. "Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato", p. 121.

Conclusión

Al principio de este trabajo hicimos un intento por ubicar a Ernesto Sábato en cuanto a su vocación. Vimos que después de un largo periodo en que se consagró a actividades científicas, viró hacia un camino muy distinto, el de las letras. El proceso que ese cambio implicó fue muy doloroso; en las novelas y ensayos de nuestro autor, es posible aquilatarlo. Quien cree que Sábato abandonó la ciencia por completo, seguramente olvida que sus novelas constituyen una búsqueda de un sentido a la vida, una investigación de la realidad del hombre contemporáneo en el contexto de la sociedad en que vive. En esa medida, este novelista realiza su tarea de literato sin desechar la preparación científica, y sobre todo analítica, que tuvo. En contraste con esto, el mismo Sábato estuvo en contacto con el surrealismo, un movimiento que ha influido de manera definitiva en su obra. Muchos de los temas que hemos destacado tienen que ver con esa apertura, pues representan un intento genuino de encontrar una clave para comprender la existencia, que no se apoya exclusivamente en la razón.

Es sumamente difícil sintetizar todo ese trayecto, toda esa búsqueda, que Sábato comparte con sus congéneres. Hemos delineado una serie de enfoques que esperamos puedan servir a los lectores para un mayor entendimiento de estas novelas. Y según nuestra concepción de "laberinto metafísico", ha sido posible comprobar que efectivamente, la temática de Sábato reconstruye en su complejidad, la que revela la vida misma. Resalta su concepto dualista, que permea la obra completa — novelas y ensayos. Entre la ciencia y el surrealismo —el cual

no pudo aceptar del todo debido a la posición unilateral de éste frente a la realidad-, entre lo particular y lo universal, entre lo diurno y lo nocturno, entre la desesperación y la esperanza, Ernesto Sábato se ubica en una encrucijada personal que es al mismo tiempo la del hombre moderno.

Como un apunte final, deseamos anotar lo que a nivel personal ha significado hacer esta tesis. En el estudio de la literatura, nos enfrentamos siempre a una variedad enorme de obras y de textos críticos. Surge la necesidad de definir un juicio crítico, al igual que una posición frente al problema de volverse "experto" en un solo autor o bien, llegar al punto de saber "un poco de todo". Ante esta disyuntiva, hemos preferido la primera opción; y mientras lamentamos haber descuidado la investigación de muchos otros autores que nos interesan, al mismo tiempo que nos entregamos al escrutinio de uno en particular, reconocemos que este trabajo es tan sólo un punto de partida. Leer la obra completa de un autor y asimismo valorar el material crítico disponible, con miras a profundizar en su universo, nos parece una experiencia imprescindible para quienes se dedican al estudio de la literatura. Agradecemos infinitamente a Sábato por lo que tuvo de cómplice, en el inicio de nuestro viaje.

BIBLIOGRAFIA

Como en todo trabajo de investigación, hemos recurrido a materiales de diversas fuentes para abrir nuestras perspectivas en torno a Sábato. En esta bibliografía se incluyen los libros y artículos de revista que tuvimos oportunidad de consultar para lograr ese fin. Sin embargo, cabe notar que también quisimos hacer una aportación en cuanto a la bibliografía total de Sábato, tanto directa como indirecta. Por ese motivo, hemos incluido algunas fichas de escritos que no consultamos, con la esperanza de que los resultados de este trabajo puedan servir a quienes deseen estudiar a nuestro autor.

En algunos casos, existen varias ediciones de un mismo texto. Hemos indicado la edición que consultamos, con un asterisco. Esto será especialmente importante para las novelas de Sábato.

INDICE *

Bibliografía directa

Novelas.....	1 - 14
Ensayos.....	15 - 35
Colaboraciones.....	36 - 38
Antologías.....	39 - 40
Edición escolar.....	41
Traducciones.....	42 - 44
Ciencia.....	45 - 46
Contribuciones a revistas.....	47 - 124
Cuento.....	125
Cuadro teatral.....	126
Fragmento de novela o ensayo.....	127 - 133
Entrevistas, reportajes, diálogos, encuestas.....	134 - 198

Bibliografía indirecta

Libros sobre Sábato.....	199 - 213
Libros que incluyen a Sábato.....	214 - 247
Libros de interés general.....	248 - 306
Antologías.....	307 - 310
Artículos sobre Sábato.....	311 - 386
Artículos que incluyen a Sábato.....	387 - 405
Reseñas de libros de Sábato.....	406 - 470
Notas bibliográficas.....	471 - 488
Miscelánea-- sobre Sábato.....	489 - 493
Reseñas de libros sobre Sábato.....	494 - 501
Artículos de interés general.....	502 - 538
Tesis sobre Sábato.....	539 - 545
Tesis que incluyen a Sábato.....	546 - 547
Tesis de interés general.....	548 - 551

* Los números corresponden a la enumeración que se siguió para los asientos.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

NOVELAS

1. Abaddón, el exterminador. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974. 528 pp.
2. Informe sobre ciegos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. 132 pp. (En: Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, 51).
3. Obras de ficción. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966. 724 pp.
4. Sobre héroes y tumbas. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961, 1962, 1963, 1964; 481 pp. (Col. Anaquel).
5. Sobre héroes y tumbas. La Habana: Casa de las Américas, 1967. 626 pp. (Col. Literatura Latinoamericana).
6. Sobre héroes y tumbas. Barcelona: Editorial Planeta, 1967.
- * 7. Sobre héroes y tumbas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. 465 pp. Decimotercera edición. (Col. Piragua, 99). (en la 5ª ed. aparece un apéndice en el cual Sábato explica algunos cambios que hizo a la novela).
8. Sobre héroes y tumbas. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 350pp.
9. El túnel. Buenos Aires: Ed. SUR, 1948.
10. El túnel. Buenos Aires: Emecé Editores, 1951. 161 pp. 2ª ed.
11. El túnel. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
12. El túnel. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961, 1968, 1969, 1970. 150 pp. (Col. Piragua, 127).
- * 13. El túnel. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. 151 pp. Undécima edición. (Col. Piragua, 127).
14. El túnel. Buenos Aires: KUDEBA, 1966. 131 pp. (Serie de los contemporáneos, 2).

ENSAYO *

15. Sábato, Ernesto y Manuel Peyrou. Buenos Aires. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1946. 186 pp.
16. El caso Sábato. Torturas y libertad de prensa. Carta abierta al general Aramburu. Buenos Aires: Ed. del autor, 1956. 62 pp.
17. Sábato, Ernesto y Aníbal Troilo. "14 con el tango". Buenos Aires: Ediciones Internacionales Fermata, 1966. Partitura (no paginado).

* Se incluyen partituras y libros sobre música.

18. Claves políticas. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971. 122 pp.
(Col. Documentos).
19. La convulsión política y social de nuestro tiempo. Buenos Aires: Edicom S.A., 1969. 433 pp.
20. La cultura en la encrucijada nacional. Buenos Aires: Editorial Crisis, 1973. 118 pp. (Col. Rescate).
21. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Aguilar, 1963. 268 pp.
- * 22. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Aguilar, 1971. 269 pp. 4a ed.
23. Heterodoxia. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952.
- * 24. Heterodoxia. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970. 136 pp. 4a impresión.
(Grandes Ensayistas).
25. Hombres y engranajes; reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1951. 129 pp.
- * 26. Hombre y engranajes. Buenos Aires: Emecé Editores, 1971. 124pp. 5a impresión.
(Grandes ensayistas),
27. Obras, ensayos. Buenos Aires: Losada, 1970. 1054 pp.
28. El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo. Buenos Aires: Imprenta López, 1956. 62 pp.
29. Sábato, Ernesto y Eduardo Falú. "Romance de la muerte de Juan Lavalle; cantar de gesta." Buenos Aires: Lagos, 1966. Partitura, 17 pp.
30. Tango, canción de Buenos Aires. Buenos Aires: Ediciones Centro Arte, 1964. Ilustraciones y láminas de Juan Carlos Castagnino. Prólogo de Luis Emilio Soto.
31. Tango, discusión y clave. Buenos Aires: Losada, 1963. 167 pp. Con una antología de informaciones compuesta por T. de Paula, Noemí Lagos y Tulio Puzini.
- * 32. Tango, discusión y clave. Buenos Aires: Losada, 1968. 165 pp. 3a ed.
33. Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968. 93 pp. (Col. Letras de América).
34. Uno y el universo. Buenos Aires: Sudamericana, 1945, 1948, 1952, 1968, 1969. 205 pp. (Col. Ensayos Breves).
35. Uno y el universo. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 141 pp. edición definitiva. (Col. Índice, 3a ed.).

COLABORACIONES

36. "20 de junio de 1820", pp. 11-23 en: Crónicas del pasado. Buenos Aires: J. Alvarez, Ed., 1965.
37. Prólogo. Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. (Selección de textos y notas de Carmelina de Castellanos y Luis A. Castellano).
38. "Una teoría sobre la predicción del porvenir", pp. 135-154 en: Las ciencias ocultas. Buenos Aires: Editorial Merlin, 1967. 154 pp. (Col. Espejo de Buenos Aires).

ANTOLOGIAS

39. Itinerario. Buenos Aires: SUR, 1969. 278 pp. (Antología de ensayos y de trozos de las primeras dos novelas.).
40. Páginas vivas. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1974. 231 pp. (Estudio preliminar y notas de M.I. Murtagh; selección del autor).

EDICION ESCOLAR

41. El túnel. New York: The MacMillan Company, 1968. 124 pp. 6a ed. (Paperbound 40495). Edición, ejercicios, notas y vocabulario de Louis C. Pérez.

TRADUCCIONES *

42. Sobre héroes y tumbas. Knopf. Trad. al inglés.
43. El túnel. The Outsider. Trad. al inglés por Harriet de Onís.
44. El túnel. Trad. al francés por Carman Sangrador. París: Gallimard, 1956.

CIENCIA

45. Física. tomo V. Ed. Jackson. 426 pp. (Trabajos prácticos).
46. Manual del telescopio. París.

* Para una lista más completa, ver Dellepiane, Sábato: un análisis de su narrativa.

CONTRIBUCIONES A REVISTAS

47. Sábato, Ernesto y Anibal Troilo. " 'Alejandra' tango." La Estafeta Literaria, n. 379-380, sept.-oct. 1967, 13.
48. "Algo más sobre la novela." La Capital (Rosario, Argentina), 15 de nov. 1967, 2,5.
49. "Aquella patria de nuestra infancia." Sur, n. 237, nov.-dic. 1955, 102-106.
50. "Argentina: Madurez nacional y literatura nacional." La Estafeta Literaria, n. 372, jun. 1967, 13.
51. "Arthur Stanley Eddington." Sur, n. 123, ene. 1945, 38-48.
52. "Borges y Borges." Revista de la Universidad Nacional de México, v. 18 n. 5, ene. 1964, 22-26. (Re-elaboración y síntesis de las opiniones sobre Borges que el autor había venido expresando desde su primer libro, Uno y el universo.)
53. "Borges y Borges el argentino y la metafísica." Vida Universitaria (Monterrey, México), 12 de abr. 1964, 3-18.
54. "Calendario." Columna que aparece en Sur
 - n. 94, jul. 1942, 97-101.
 - n. 95, ago. 1942, 84- 87.
 - n. 96, sept. 1942, 107-113.
 - n. 97, oct. 1942, 130-135.
 - n. 98, nov. 1942, 98-100.
 - n. 99, dic. 1942, 100-104.
 - n. 100, ene. 1943, 121-126.
 - n. 101, feb. 1943, 88- 91.
 - n. 102, mar. 1943, 90- 94.
 - n. 104, mayo-
jun. 1943, 121-126.
 - n. 105, jul. 1943, 110-114.
 - n. 106, abr. 1945, 84- 86.
55. Sábato, Ernesto y Victoria Ocampo. "Cartas." Sur, n. 213-214, jul.-ago. 1952, 158-164.
56. "Censuremos la censura." Extra (Buenos Aires, revista), feb. 1969, 51-55.
57. "Contra la parálisis." Sur, n. 119, sept. 1944, 118-119.
58. "Crisis de la novela o novela de la crisis?" Eco (Bogotá), t. 17 n. 6 (n. 102) oct. 1968, 627-638.
59. "Decadencia o vitalidad de la novela?" Índice (de Artes y Letras), v. 17 n. 172, 1963, 7.
60. "Desagravio a Borges." Sur, n. 94, jul. 1942, 30- 31. (Análisis de las influencias literarias en Jardín de senderos que se bifurcan.)
61. "Desintegración y reintegración del hombre." Davar, n. 123, otoño 1970, 8-13.

62. "Los dos Borges." Índice (de Artes y Letras), n. 150-151, jul.-ago. 1961, 6-7. (Compendio de la materia publicada en la misma revista, n. 143, dic. 1960, 1 y 30, bajo el título: "Voluntad de estilo.")
63. "En torno a Borges." Casa de las Américas, año 3 n. 17-18, mar. - jun. 1963, 7-12.
64. "La estructura de la novela actual." Señales, n. 141, mar.- jun. 1963, 5- 10.
65. "Los fantasmas de Flaubert." Lyra (Buenos Aires), año 23 3er sem. 1965, n. 195-197, 4p. ilus, fot. (Traducido al francés por el autor, al final de la revista.).
66. "¿Hay quorum?" Leoplán (Buenos Aires, revista semanal), jun. 1964. (Cinco artículos sobre el voseo argentino).
67. "Heterodoxia." Davar, n. 43- 44, nov. 1952- feb. 1953, 116- 123.
68. "El infierno de los lingüistas." Cuaderno Cultural (Departamento Cultural de la Embajada Argentina en Madrid), n. 7, 1966, 79-82.
69. "La invención de Morel." Teseo (Argentina).
70. "Judíos y antisemitas." Comentario (Buenos Aires), v. 11 n. 39, 2a entr. 1964,6-14.
71. "Les deux Borges. L'Argentin, la métaphysique et le tango." L'Herne (París), n. 4 1964, 168-178. (Trad. Simone Beckmann, Jean de Milleret).
72. "La literatura argentina en la crisis." Bolívar (Bogotá), v. 48 n. 10, oct. 1957, 405-420.
73. Sábato, Ernesto y Domínguez. "Litocronismo." Minotaure (París, ed. por Skira), 12 números de 1933- 1938; este artículo aparece en uno de los últimos números.
74. "Noticia-- renuncia de Sábato." Sur, n. 271, jul. 1961, 97.
75. "Palabras, palabras, palabras." Sur, n. 267, nov.- dic. 1960,38-41. (en el artículo " A 150 años de la Revolución; examen de conciencia.")
76. "Poderío e importancia de Einstein." Atenea, año 32 v. 121 n. 360, jun. 1955, 360- 369.
77. "Las pretensiones de Robbe-Grillet," El Escarabajo de Oro, n. 30, jun. 1966, 18- 20; 60- 61.
78. "Realidad y realismo de nuestro tiempo." Cuadernos Hispanoamericanos, v. 60 n. 178, oct. 1964, 5- 20.
79. "Realidad y realismo en la literatura de nuestro tiempo." Comentario (Buenos Aires), año 9 n. 33, 3a entr. 1962, 10- 21.
80. "Reflexiones sobre la obra de arte; a propósito de un pintor argentino. (Antonio Berni)." Sur, n. 296-299, ene.-abr. 1966, 92- 96.

- 81. "Los relatos de Jorge Luis Borges." Sur, año 14 n. 125, mar. 1945, 69-75. (Sobre Ficciones).
- 82. "Reseña de Bloy Casares, Adolfo: Plan de evasión." Sur, n. 133, nov. 1945, 67-69.
- 83. "Reseña de Cortés Plá: Galileo Galilei." Sur, n. 103, abr. 1943, 98-101.
- 84. "Reseña de Dalf, Salvador: Vida secreta de Salvador Dalf."
"Reseña de Ludwig, Ed. : La Mediterránea."
Sur, n. 125, mar. 1945, 83-84.
- 85. "Reseña de Denis-Krause, A.: El sueño del Sr. Andrés." Sur, n. 127, mayo 1945, 74-75.
- 86. "Reseña de Eddington, A.S.: The Philosophy of the Physical Sciences."
Revista de la Universidad de Buenos Aires, año 1 n. 2, oct.-dic. 1943, 325-328.
- 87. "Reseña de Gálvez, M. : Vida de Sarmiento."
"Reseña de Pereyra Olazábal, René: Mitre."
Sur, n. 129, jul. 1945, 115-116.
- 88. "Reseña de Gamow, G.: Mr. Tompkins in Wonderland." Sur, n. 97, oct. 1942, 117-119.
- 89. "Reseña de Kraus, René: Vida pública y privada de Sócrates." Sur, n. 108, sept.-oct. 1943, 74-75.
- 90. "Reseña de Paccioli, Luca: La divina proporción." Sur, n. 142, ago. 1946, 90-99.
- 91. "Reseña de Peyrou, Manuel: El estruendo de las rosas." Sur, n. 168, oct. 1948, 76-78.
- 92. "Reseña de Planck, Max: ¿Adónde va la ciencia?" Revista de la Universidad de Buenos Aires, año 1 n. 2, oct.- dic. 1943, 328-330; Sur, n. 84, sept. 1941, 67-70.
- 93. "Reseña de Ray Pastor, Julio: La ciencia y la técnica en el descubrimiento de América." Revista de Filología Hispánica (Buenos Aires y Nueva York), v. 4 n. 4, 1942, 396-399.
- 94. "Reseña de Russell Harrison, George: Átomos en acción." Sur, n. 93, jun. 1942, 62-67.
- 95. Reseña de Ugar, Maya y Otero: El gran parto." Sur, n. 198, abr. 1951, 72-73.
- 96. "Saludos a Chile." Nueva Atenea, n. 424, oct.-dic. 1970, 12.
- 97. "Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela." Sur, n. 311, mar.-abr. 1968, 31-45; Casa de las Américas, año 8 n. 47, mar.-abr. 1968, 30-41.

98. "Seamos nosotros mismos." Marcha, año 31, n. 1482, 20 de feb. 1970, 31.
(Sobre Nathalie Sarraute).
99. "Significado de Pedro Henríquez Ureña." La Torre, año 14 n. 54, sept.-dic. 1966, 75-91; La Gaceta (Buenos Aires, periódico), 5 de sept. 1965.
100. "Sobre el arte abstracto de nuestro tiempo." Atenea, año 33 tomo 124 n. 369, mar. 1956, 229-242.
101. "Sobre la existencia del infierno." Janus, n. 6, jul.-sept. 1966, 91-94.
102. "Sobre Heterodoxia." Sur, n. 228, mayo-jun. 1954, 128. (Contesta la crítica hecha por A. Fernández Suárez).
103. "Sobre el método histórico de Jorge Luis Borges." Ficción (Buenos Aires), n. 7 mayo-jun. 1957, 86-89, (Refutación de los puntos expresados por Borges en su nota en la misma revista, n. 6, mar.-abr. 1957, 55-56).
104. "Sobre la metafísica del sexo." Sur, n. 209-210, mar.-abr. 1952, 24-47.
105. "Sobre la metafísica del sexo." Sur, n. 213-214, jul.-ago. 1952, 158-161.
106. "Sobre Norteamérica la hermosa." Sur, n. 195-196, ene.-feb. 1951, 67-69.
107. "Sobre el sentido común." Sur, n. 121, nov. 1944, 64-65.
108. "El tango." Índice (de Artes y Letras), n. 154-156, nov.-dic. 1961--ene. 1962, 143.
109. "Tango, canción de Buenos Aires." Así es la Argentina (Buenos Aires), n. 8, oct. 1968, 22-29, ilus.
110. "Tango, canción de Buenos Aires." Ficción (Buenos Aires), n. 24-25, mar.-abr., mayo-jun. 1960, 63-70.
111. "Tango, canción de Buenos Aires." Índice (de Artes y Letras), v. 12 n. 140, sept. 1960, 1-2, 18.
112. "Tango, canción de Buenos Aires." Negro sobre blanco, n. 29, 1963, 19-22.
113. "Tango, canción de Buenos Aires." Revista de la Universidad Nacional de México, v. 17 n. 9, mayo 1963, 4-7.
114. "El tango convoca a la poesía." La Nación (Buenos Aires, periódico), 15 de julio, 1966.
115. "Tres glosas." Teseo (La Plata, Provincia de Buenos Aires), 1942, 18.
116. "La tristeza de los argentinos." Gaceta Literaria, año 2 n. 12, ene.-feb. 1958, 1-2.
117. "Una aclaración de Ernesto Sábato." Razón y Fábula, n. 23, ene.-feb. 1971, 54-56. (en respuesta a una entrevista que le hizo Miguel de Francisco, publicada en la misma revista, n. 21, sept.-oct. 1970, 122-123).

118. "Una efusión de Jorge Luis Borges." Ficción (Buenos Aires), n. 4, nov.-dic. 1956, 80-82. (Sábato censura la actitud de Borges frente al peronismo. Borges contesta en una nota titulada "Un curioso método" publicada en la misma revista, n. 6, mar.-abr. 1957, 53-56).
119. "Una traducción de la carta de Helderlin sobre los alemanes." Sur, n. 102, mar. 1943, 91.
120. "La única paz admisible." Sur, n. 129, jul. 1945, 28-43.
121. "Unidad y vitalidad del idioma castellano." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, n. 13, 1955, 61-66.
122. Sábato, Ernesto y Nicanor Parra. "Ventana." Cosmos, n. 1, 1973, 24.
123. "Voluntad de estilo." Índice (de Artes y Letras), v. 13 n. 143, dic. 1960, 1, 30. (Análisis del arte borgiano; un compendio de la ponencia presentada por Sábato en el Primer Encuentro de Escritores Americanos, verificado en Chile en enero de 1960.).
124. "El voseo." Cuaderno cultural (Madrid), año 4 n. 6, 1966, 43-45; Índice (de Artes y Letras), v. 21 n. 298, 1966, 32.

CUENTO

125. "Un personaje desagradable." Femirama (Buenos Aires), mayo 1968, 157-180.

CUADRO TEATRAL

126. "La vieja bandera." Ficción (Buenos Aires), n. 21, sept.-oct. 1959, 42-51. (estrenado en la televisión el 27 de junio de 1959).

FRAGMENTO DE NOVELA O ENSAYO

127. "Abadon (sic), el exterminador." Marcha, año 34 n. 1635, 16 de mar. 1973, 31. (Prólogo de la novela. Ver asiento # 1).
128. "Acerca de los desaparecidos." La Gaceta (Tucumán), n. 17669, 14 de ago. 1960. (Fragmento de su novela Sobre héroes y tumbas).
129. "Algunas reflexiones a propósito del 'nouveau roman'." Sur, n. 285, nov.-dic. 1963, 42-67. (Fragmento de El escritor y sus fantasmas).
130. "La deidad." Sur, n. 268, ene.-feb. 1961, 79-91. (Parte de Sobre héroes).
131. "La fuente muda." Sur, n. 157, nov. 1947, 24-65. (Fragmento de una novela que nunca publicó; ver Abaddón, en donde la menciona).
132. "Muerte de Marco Bassán." Davar, n. 100, ene.-mar. 1964, 84-98, (Sábato suprimió este capítulo de Sobre héroes; posteriormente lo incluyó en Abaddón).

133. "Sobre el derrumbe de nuestro tiempo." Sur, n. 192-194, oct.-dic. 1950, 86-92. (Introducción y epílogo de Hombres y engranajes).

ENTREVISTAS, REPORTAJES, DIALOGOS, ENCUESTAS *

134. "A propósito de Mayo." Lyra (Buenos Aires), año 19, n. 183-185, 1961, 13 pp. retr. (Respuestas a una encuesta-- Sábado participa).
135. "América Latina, Marx, la iglesia y E. Sábado." El Escarabajo de Oro, 1968, 5-7, 14. (Reportaje).
136. "Argentina y novela en 11 respuestas de Ernesto Sábado." La Estafeta Literaria, n. 379-380, 23 de sept.- 7 de oct. 1967, 8-11, ilustr. (Reportaje hecho por Anselmo González Climent).
137. "Arte y literatura: realidad y ficción." El Litoral (Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina; periódico), 28 de ene. 1962.
138. "El caso Lolita." Sur, n. 260, sept.-oct. 1959, 44-75. (Por Vladimir Vladimirovich Nabokov; aparece un comentario hecho por Sábado en la p. 57).
139. "Colloquio con lo scrittore argentino Ernesto Sábado." Paese Sera (Roma), 13 de mayo 1966. (Reportaje).
140. "Cómo ve Ernesto Sábado a los ciegos." Sur, n. 312, mayo-jun. 1968, 75-77. (Reportaje hecho por Luis Justo).
141. "Consideraciones sobre el lenguaje literario: la manía casticista." La Nación (Buenos Aires; periódico), 3 de jul. 1949.
142. "Consideraciones sobre el lenguaje literario: el valor de la metáfora." La Nación (Buenos Aires; periódico), 4 de dic. 1949.
143. "Consideraciones sobre el lenguaje literario: lógica y traducción." La Nación (Buenos Aires; periódico), 4 de ene. 1950.
144. "41 preguntas a Ernesto Sábado." Índice (de Artes y Letras), v. 21 n. 206, 1966, 15-17. (Reportaje hecho por César Tiempo).
145. "Charla con Ernesto Sábado." El Mercurio (Santiago de Chile), 1° de enero, 1956. (Entrevista hecha por Edmundo Concha).
146. "Defectos y virtudes de los argentinos." Atlántida (Buenos Aires), ago. 1970, 34. (Entrevista).
147. "Diálogo con Ernesto Sábado." Casa de las Américas, año 2, n. 11-12, mar.- jun. 1962, 57-61. (Tomado de El Escarabajo de Oro, BSAS, año 2 n. 5, ene. 1962, 4-6, 20).

* Estos artículos no llevan la firma de Sábado. Sólo cuando conocemos el nombre de la persona responsable, lo indicamos.

148. "Diálogo con Ernesto Sábato." Revista de la Universidad Nacional de México, v. 16 n. 8, abr. 1962, 21-23. (Tomado de El Escarabajo de Oro, Buenos Aires. Ver asiento 147).
149. "Entrevista a Ernesto Sábato." Señales (Buenos Aires), año 12, n. 134, ene.-feb. 1962, 20-23. (Hecha por María Angélica Correa).
150. "Entrevista a Ernesto Sábato." El Nacional (Caracas), 6 de ago. 1967. (Hecha por Mary Ferrero).
151. "Entrevista a Sábato." Ercilla (Santiago de Chile), 16 de mar. 1966.
152. "Entrevista con Ernesto Sábato." La Gaceta (México, Fondo de Cultura Económica), v. 16 n. 18, ago. 1969, 40-41.
153. "Entrevistas." Quipu (Hurlingham, Provincia de Buenos Aires), ene.-dic. 1962, 4-5.
154. "Ernesto Sábato." La Nación (Santiago de Chile), 25 de mar. 1962. (Reportaje hecho por J.L. Castillo-Puche).
155. "Ernesto Sábato: Aprovechar las enseñanzas de los grandes escritores." Clarín (Buenos Aires, periódico), 10 de mar. 1968. (Entrevista).
157. "Ernesto Sábato: fenómeno literario." Finis Terrae (Santiago de Chile), n. 61, mayo - jun. 1967, 36-38. (Reportaje hecho por Sonia Quintana Rojas).
158. "Ernesto Sábato habla de literatura, del hombre, del mundo." El Gallo Ilustrado, supl. n. 296 de El Día (México), 25 de feb. 1968, 3. (Entrevista hecha por Joaquín Sokolowicz).
159. "Ernesto Sábato habla de su nueva novela." Clarín (Buenos Aires, periódico), 4 de ene. 1962. (Sobre héroes y tumbas).
160. "Ernesto Sábato habla sobre el infierno, las premoniciones y la eternidad." El Tiempo (Bogotá, periódico), 5 de feb. 1967, 1-2. (Reportaje hecho por César Tiempo).
161. "Ernesto Sábato, el novelista de El túnel y Sobre héroes y tumbas, habla sobre el sueño, la ficción, y la eternidad." La Estafeta Literaria, n. 370, 20 de mayo 1967, 14-15. (Reportaje hecho por César Tiempo).
162. "Ernesto Sábato, un escritor de pensamiento." Mensaje (Santiago de Chile), n. 131, ago. 1964. (Reportaje hecho por Carlos Morand).
163. "Ernesto Sábato y Roger Plá." Quipu (Hurlingham, Provincia de Buenos Aires), n. 4-6, 1er trim. 1962, 6-11. (Entrevista).
164. "E. Sábato y sus fantasmas." Atlántida (Buenos Aires; revista), abr. 1969, 30-34. (Entrevista hecha por D. Baracchini).
165. "Ernesto Sábato y sus nuevos fantasmas." Revista Nacional de Cultura, año 29. n. 184, abr.-jun. 1968, 46-59, retrato. (Diálogo con Carlos Díaz Sosa).
166. "Fernando Vidal Olmos y el surrealismo: una conversación con Ernesto Sábato." Sin Nombre, v. 2 n. 3, ene.-mar. 1972, 60-64. (Entrevista hecha por Nelly Martínez).

167. "El fin de una era." Gente (Buenos Aires, revista semanal), oct. 1966. (Reportaje).
168. "La iglesia, el hombre moderno y la ciencia." Córdoba (Córdoba, Argentina; periódico), mar. 1964. (Reportaje).
169. "La importancia de llamarse Ernesto: mientras en Buenos Aires le cavaban tumbas, Sábato héroe en Europa." El Mundo (Buenos Aires, periódico), 21 de mayo 1967, 44. (V.L.)
170. "Incontro con l'autore de Héroes y tumbas (sic). L'anima ibrida del Plata nel linguaggio de Ernesto Sábato." Corrieri degli Italiani (Buenos Aires), mar. 1966. (Reportaje).
171. "Incontro con l'autore di Sopra Eroi e Tombe. Somiglia ai suoi personaggi lo scrittore Ernesto Sábato." Il Messaggero (Roma, periódico), 21 de mayo 1966. (Reportaje).
172. "El juez argentino." Razón y Fábula, n. 21, sept.-oct. 1970, 122-123, (Entrevista hecha por Miguel de Francisco). VER ASIENTO # 117.
173. "Lettera dell'Argentina." Nuova Antologia (Roma), v. 512 n. 2045, mayo 1971, 117-121.
174. "The Literary Scene in the River Plate." Books Abroad, invierno 1973, 92-96. (Entrevista hecha por H. Ernest Lewald).
175. "Literatura gratuita y literatura comprometida." Sur, n. 138, abr. 1946, 103-121. (Un debate en que participa Sábato, pp. 118-119).
176. "Llega Ernesto Sábato." Indice de Artes y Letras, v. 16 n. 167, dic. 1962, 32. (Reportaje).
177. "No se puede hacer teatro de verdad con aficionados, afirma Ernesto Sábato." Plata (Buenos Aires, periódico), 5 de oct. 1952.
178. "Ocho preguntas sobre literatura argentina." Señales, año 12 n. 126-127, nov.-dic. 1960, 16-18. (Encuesta hecha por M.M. de Miguel; Sábato está entre los que responde).
179. "Opiniones." Confirmado (Buenos Aires, revista semanal de noticias), 23 de mayo 1968, 27. (Entrevista).
180. "Por una novela novelesca y metafísica." Mundo Nuevo (París), n. 5, nov. 1966, 5-21. (Diálogo con Emir Rodríguez Monegal y Severo Sarduy).
181. "El punto de vista de Ernesto Sábato." La Nación (Santiago de Chile), 30 de ago. 1967. (Reportaje hecho por Jorge Román).
182. "Razón y pensamiento en la novela." Hoy en la Cultura (Buenos Aires), n. 4, jul. 1962, 2.
183. "Retorno de E. Sábato. Diálogo con Sábato: Terminemos con la auto-destrucción." Análisis (Buenos Aires, revista), 15 de ene. 1968, 42-46.

- 184. "Sábato critica el bizantinismo en la novelística actual de América Latina." Hispania, v. 53 n. 4, dic. 1970, 1015-1016. (Tomado de La Gaceta Literaria, México, ago. 1969, de una entrevista de Sábato con el diario argentino El Clarín).
- 185. "Sábato en profundidad." Ercilla (Santiago de Chile), 16 de jun. 1965. (Reportaje hecho por Aldo Cristóbal).
- 186. "Sábato, fuera de tiesto." Ercilla (Santiago de Chile), n. 1957, 19-25 de feb. 1969. (Reportaje hecho por Antonio Skármeta).
- 187. "Sábato: las grandes novelas son aquellas que transforman al escritor." Vuelo (Avellaneda, Provincia de Buenos Aires), n. 59, mayo 1963, 1,3,9. (Reportaje).
- 188. "Sábato por sobre héroes y la ira." Portal (Santiago de Chile), n. 6, dic. 1967. (Reportaje hecho por Edmundo Villarroel).
- 189. "Sábato, la razón y el sueño." Ercilla (Santiago de Chile), n. 1819, 29 de abr.- 3 de mayo 1970, 85,87. (Reportaje hecho por Claudio Giacconi).
- 190. "Sólo el mito, el arte y el sueño nos salvarán de esta era científica." Diorama (suplemento dominical de Excelsior, México), 2 de junio 1974, 8-9. (Entrevista hecha por Ignacio Solares).
- 191. "La tecnología acabará por profanar al hombre." El Excelsior (México), 23 de abril 1976, sección B, 1-2. (Reportaje).
- 192. "Testimonio de la novela." Testigo, n. 2, abr.-jun. 1966, 79-80. (Encuesta).
- 193. "Testimonio de una pasión argentina." La Nación (Buenos Aires), 20 de mayo 1962. (Reportaje hecho por Jorge Cruz).
- 194. "Un intelectual, con los ojos en este mundo." Marcha, año 21 n. 970, 31 de jul. 1959, 24 y 10.
- 195. "Un noviembre sin Kennedy." Extra (Buenos Aires), nov. 1965. (Reportaje).
- 196. "Un reportaje con Ernesto Sábato." Arco (Colombia), n. 114, abr. 1970, 286-289. (Sobre teatro; reportaje hecho por Jaime Espinosa Dederle).
- 197. "Una visita a Ernesto Sábato." El Mercurio (Santiago de Chile), 12 de feb. 1956. (Entrevista hecha por Alone).
- 198. "La ventaja del arte sobre el sueño." Raíces (Buenos Aires, revista), v.2 n.6, abr. 1969, 88-90, retrato. (Entrevista).

14

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

LIBROS SOBRE SÁBATO

199. Beuchet Reichardt, Cecilia. Psicoanálisis y Argentina en una novela de Ernesto Sábato. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1970. 19 pp. (Departamento de Castellano. Serie Monografías 12. Literatura Hispanoamericana 4).
200. Catania, Carlos. Sábato: entre la idea y la sangre. San José: Edit. Costa Rica, 1973.
201. Cersósimo, Emilce Beatriz. "Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. 78 pp.
202. Correa, María Angélica. Genio y figura de Ernesto Sábato. Buenos Aires: EUDEBA, 1971. 263 pp.
203. Dellepiane, Angela B. Ernesto Sábato: el hombre y su obra. New York: Las Américas Publishing Company, 1968. 358 pp.
204. _____ Sábato: un análisis de su narrativa. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970. 342 pp.
205. Giacoman, Helmy F., ed. Homenaje a Ernesto Sábato. (Variaciones interpretativas en torno a su obra). New York: Anaya- Las Américas, 1973. 406 pp.
206. _____ Los personajes de Sábato. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972. 204 pp.
207. Jiménez-Grullón, Juan Isidro. Anti-Sábato o Ernesto Sábato: un escritor dominado por fantasmas. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, 1968. 104 pp.
208. Martínez, Nelly. Ernesto Sábato. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
209. Martínez Dacosta, Silvia. El informe sobre ciegos en la novela de Ernesto Sábato: "Sobre héroes y tumbas". (Comentario crítico a la luz de las teorías de Sigmundo Freud). Miami, Florida: Ediciones Universal, 1972. 60 pp. (Col. Polymita).
210. Neyra, Joaquín. Ernesto Sábato. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas (Ministerio de Cultura y Educación), 1973. 170 pp. (Serie Argentinos en las Letras).
211. Oberhelman, Harley Dean. Ernesto Sábato. New York: Twayne Publishers, 1970.
212. Quiroga de Cebollero, Carmen. Entrando a "El túnel" de Ernesto Sábato. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1971. 93 pp. (Col. UPREX, Estudios Literarios).
213. Weinerman, Luis. Sábato y el misterio de los ciegos. Buenos Aires: Losada, 1971. 137 pp. (Biblioteca de Estudios Literarios).

LIBROS QUE INCLUYEN A SÁBATO °

214. Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana. México: Ediciones De Andrea, 1966. 301 pp. (Col. Historia Literaria de Hispanoamérica, t.1). /pp. 242-247/
215. _____ Novelistas contemporáneos hispanoamericanos. Boston: Heath & Company, 1964. / pp. 26-27/
216. Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. Salamanca: Editorial Anaya, 1966. 274 pp. /pp. 161-165/
217. Anderson-Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. 4a ed. (v. 89,156). /pp. 234-235/
218. Arrieta, Rafael Alberto, dir. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Peuser, 1959. /C.M.Bonet, "La novela", pp. 202-204 del t.4, sobre El túnel/
219. Baquero Coyanes, Mariano. Proceso de la novela actual. Madrid: Ediciones Rialp, 1963. 216 pp. (Biblioteca del Pensamiento Actual). /p. 120/
220. Benedetti, Mario. Letras del continente mestizo. Montevideo: Editorial Arca, 1967, 1969. 213 pp. /"Ernesto Sábato como crítico practicante", pp. 47-50/
221. _____ Introducción. Panorama de la actual literatura latinoamericana. La Habana: Casa de las Américas, 1969. 282 pp. (Centro de Investigaciones Literarias). /pp. 258-280/
222. Castellanos, Carmelina de. Tres nombres en la novela argentina. Santa Fe, Argentina: Ed. Colmegna, 1967. 71 pp. (Col. Hispanoamérica, 2; Publicación del Instituto Argentino de Cultura Hispánica- Rosario). /pp. 60-71/
223. Castelli, Eugenio. Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana. Santa Fe, Argentina: Ed. Colmegna, 1967. 98 pp. (Col. Hispanoamérica, 3). /pp. 50-51/
224. Codina, Iverna. En: América en la novela. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1964. /p. 195/
225. Diccionario de la literatura latinoamericana. Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1957-1961./Vol. II, pp. 368-371/
226. Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. México: Siglo Veintiuno, 1972. 494 pp. /pp. 71,91, 128,157-158,207,245,255,308, 318,362,365/
227. García, Germán. La novela argentina: un itinerario. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952. 317 pp. / pp. 214-215/

° Se indican las páginas en que se habla de Sábato entre / /.

- 16
228. Ghiano, Juan Carlos. Constantes de la literatura argentina. Buenos Aires: Ed. Raigal, 1953. 178 pp. (Biblioteca Juan María Gutiérrez). /p. 170/
229. _____ La novela argentina contemporánea. 1940-1960. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1966. 29 pp. /pp.18-19/
230. _____ Testimonio de la novela argentina. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956. 187 pp. /p. 30/
231. Goldar, Ernest. El peronismo en la literatura argentina. Buenos Aires: Freeland, 1971. 149 pp.
232. Gómez Gil, Orlando. Historia crítica de la literatura hispanoamericana. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968. 784 pp. /pp. 688-690/
233. Korembliit, B.E. En: El ensayo en la Argentina. Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Exteriores y Culto, S.A. /p. 27/
234. Lafforgue, J. y otros. Nueva novela latinoamericana. Buenos Aires: Paidós, 1972. 310pp. /Fernández Moreno, César. "El caso Sábato", pp. 205-221/
235. Loveluck, Juan. La novela hispanoamericana. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969. 355 pp. / en la edición de 1963: Latham, R.A. "Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea. La novela." p. 399/
236. Orgambide, Pedro. Yo, argentino. Buenos Aires: Ed. Jorge Alvarez, 1968. 175 pp.
237. _____ y Roberto Yahni, directores. Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970. 639 pp. /ver selección sobre Sábato/
238. Pinto, Juan. Breviario de literatura argentina contemporánea con una ojeada retrospectiva. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1958. 300 pp. (Col. Panoramas del Siglo XX). /pp. 125,228/
239. Pollman, Leo. La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica. Madrid: Ed. Gredos, 1971. 379 pp. (Biblioteca Románica Hispánica). /varias páginas. ver índice del libro/
240. Pevrantiero, J.C. Realismo y realidad en la narrativa argentina. Buenos Aires: Procyón, 1961. 129 pp. / p. 88/
241. Ramos, J. Abelardo. Crisis y resurrección de la literatura argentina. Buenos Aires: Coyoacán, 1961. 78 pp. 2a ed. (Col. Coyoacán,17). / pp. 63-78: Apéndice-- Polémica Sábato-Ramos/
242. Rodríguez Monegal, Emir. El arte de narrar. Caracas: Monte Avila Editores, 1968. 311 pp. /pp. 219-253/ VER ASIENTO # 180.

- 17
243. _____ . Narradores de esta América; ensayos. Barcelona: Edit. Montevideo- Alfa, 1962. 195 pp. (Col. Carabela, 12). /pp. 17-18/
244. Varios. Retratos y autorretratos. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1974. /fotografías de escritores y sus comentarios; incluye a Sábato/
245. Viñas, David. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo XX, 1971. 253 pp. (Ampliación y corrección de Literatura argentina y realidad política). /aparece una sección sobre Sábato/
246. Zum Felde, Alberto. Índice crítico de la literatura hispanoamericana. II: La narrativa. México: Guaranía, 1959. 517 pp. /pp. 480-482/
247. _____ . La narrativa en Hispanoamérica. Madrid: Aguilar, 1964. 379 pp. /pp. 328-332/

LIBROS DE INTERES GENERAL

248. Alegría, Fernando. La novela hispanoamericana: Siglo XX. Buenos Aires: Edit. Centro Editor de América Latina, 1967. 63 pp. (Enciclopedia literaria 17, España e Hispanoamérica).
249. Alonso, Fernando y Arturo Rezzano. Novela y sociedad argentinas. Buenos Aires: Paidós, 1971. 315 pp. (Col. Biblioteca del Hombre Contemporáneo, v. 162).
250. Amícola, José. Sobre Cortázar. Buenos Aires: Editorial Escuela, 1969. 194 pp.
251. Ara, Guillermo. Introducción a la literatura argentina. Buenos Aires: Columba, 1966. 80 pp. (Col. Esquemas).
252. Bloy Casares, Adolfo. La invención de Morel. Buenos Aires: Losada, 1940. 169 pp.
253. Bleznick, Donald W., ed. Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1972. 111 pp.
254. Borges, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956. 196 pp.
255. Bosco, María Angélica. Borges y los otros. Buenos Aires: Fabril Ed., 1967.
256. Cambours Ocampo, Arturo. Indagaciones sobre literatura argentina. Buenos Aires: Ed. Albatros, 1952. 88 pp.
257. _____ . Letra viva; reportajes y notas sobre literatura argentina. Buenos Aires: Ediciones La Reja, 1969. 106 pp.
258. _____ . Verdad y mentira de la literatura argentina. A. Peña Lillo, 1962.
259. Carilla, Emilio. Estudios de la literatura argentina siglo XX. Tucumán: Ediciones de la Universidad Nacional de Tucumán (Facultad de Filosofía y Letras), 1961. 149 pp. (Cuadernos de Humanitas, 6).

- 17
260. _____ . Literatura argentina. Palabra e imagen. Buenos Aires: EUDERA, 1969. 148 pp. (Col. Argentina).
261. Carauzan, María Emma y María E. Nieto. Literatura argentina e hispanoamericana. Buenos Aires: Ed. G. Kraft, 1963.
262. Castagnino, Raúl H. El teatro de Roberto Arlt. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1964. 96 pp. (Monografías y Tesis, VI).
263. Castelli, Eugenio. Para una caracterización de la nueva narrativa hispanoamericana. Santa Fe, Argentina: Dirección General de Cultura, 1971.
264. Cocaro, Nicolás. Las letras y el destino argentino. Buenos Aires: Sopena, 1970. 123 pp.
265. Cortázar, Julio y otros. Buenos Aires, de la fundación a la angustia. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1967. 230 pp.
266. Cúneo, Dardo. Aventura y letra de América Latina. Buenos Aires: Ed. Pleamar, 1965. 230 pp. (Col. Itinerario Americano).
267. Chatham, James R. y Enrique Ruiz- Fournells, col. Sara Matthew Scales. An Index of Dissertations in Hispanic Languages and Literatures Completed in the United States and Canada 1876-1966. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1970. 120 pp.
268. Darnet de Ferreyra, A.J. Historia de la literatura americana y argentina. Buenos Aires. s.a.
269. D'Athayde, Tristán. El existencialismo, filosofía de nuestro tiempo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953. 70 pp.
270. Dekle, Bernard. Estampas de escritores contemporáneos. Buenos Aires: Ed. Nova, 1972. 216 pp. (Col. Compendio Nova de Iniciación Cultural).
271. Flores, Angel y Raúl Silve Cáceres, ed. La novela hispanoamericana actual. Compilación de ensayos críticos. New York: Las Américas Publishing Company, 1971. 297 pp.
272. Foster, David William y Virginia Ramos Foster. Research Guide to Argentine Literature. Metuchen, New Jersey: Scarecrow, 1970. 146 pp.
273. Franco, Jean. An Introduction to Spanish-American Literature. Cambridge, England: University Press; New York: Cambridge University Press, 1969. 390 pp.
274. _____ . La cultura moderna en América Latina. México: Joaquín Mortiz, 1971. (Traducción de: The Modern Culture of Latin American Society and the Artist. London: Pall Mall Press, 1967. 339 pp).
275. Freud, Sigmund. El psicoanálisis aplicado a la literatura, el arte, la religión, la mitología, la guerra. t. 18 de Obras completas. Buenos Aires: Ed. Americana, 1943.

- 19
276. García Márquez, Gabriel y Mario Vargas Llosa. La novela en América Latina. Perú: Milla, Dist. Mejía Baca, 1968. 58 pp. (Diálogo).
277. Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires: Columba, 1970. 199 pp. (Col. Nuevos Esquemas, 25).
278. Guglielmini. Fronteras de la literatura argentina. Buenos Aires: EUDEBA, 1972. 115 pp. (Col. Argentina).
279. Hamilton, Carlos. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1966. 397 pp. 2a ed., aumentada
280. Hayden, Rose Lee. An Existential Focus on Some Novels of the River Plate. East Lansing, Michigan: Michigan State University, Latin American Studies Center, 1973. 84 pp. (Monograph Series, 10).
281. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. 48 pp. (Capítulo 3- revista: Los contemporáneos).
282. Leal, Luis. Breve historia de la literatura hispanoamericana. Alfred A. Knopf, 1971. 416 pp.
283. _____ y Frank Dauster. Literatura de Hispanoamérica. New York: Harcourt, Brace & World, 1970. xvi y 560 pp.
284. Lorenz, Günter. Dialog mit Lateinamerika. Tübingen, 1970.
285. Martínez Estrada, Ezequiel. Para una revisión de las letras argentinas. Buenos Aires: Losada, 1967. 207 pp. (Col. Cristal del Tiempo).
286. Meléndez, Concha. Literatura hispanoamericana. San Juan de Puerto Rico: Edit. Cordillera, Inc., 1967.
287. Navas Ruiz, Ricardo. Literatura y compromiso. Ensayos sobre la novela política hispanoamericana. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, Instituto de Cultura Hispánica, s.a., 118 pp.
289. Phillips, Allen W. Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana. México: Ed. Cultura, 1965. 189 pp. (Biblioteca del Nuevo Mundo, II; Estudios y Ensayos, 3).
290. Pla, Roger. Proposiciones (novela nueva y narrativa argentina). Rosario, Argentina: Ed. Biblioteca, 1969. 271 pp. (Col. Ensayos, 3).
291. Prieto, Adolfo y Alvarez de las Vallinas. Borges y la nueva generación. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954. 90pp. (Col. de Ensayos de Letras Universitarias).
292. Romano, Eduardo, comp. Narradores argentinos de hoy. Buenos Aires: Ed. Kapelusz, 1971. 163 pp. (Grandes Obras de la Literatura Universal, 73).
293. Sabor, Josefa E. y Lydia H. Revello. Bibliografía básica de obras de referencia de artes y letras para la Argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de Artes, 1968. 78 pp. (Bibliografía argentina de artes y letras, compilaciones especiales, 36).

- 20
294. Schulman, Ivan A. y Manuel Pedro González, Juan Loveluck, Fernando Alegría. Coloquio sobre la novela hispanoamericana. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1967. 149 pp. (Tezontle).
295. Schwartz, Kessel. The Meaning of Existence in Contemporary Hispanic Literature. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1970. 256 pp. (Hispanic-American Studies, n. 23).
296. _____. A New History of Spanish American Fiction. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1972.
297. Sebrelli, Juan José. Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Buenos Aires: Siglo XX, 1966. 191 pp. 9a ed.
298. Sola, Graciela de. Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. 253 pp.
299. Spencer, Sharon. Space, Time and Structure in the Modern Novel. New York: New York University Press, 1971.
300. Torres Riosco, Arturo. Panorama de la literatura iberoamericana. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964. 243 pp.
301. Tripoli, Vicente. Macedonio Fernández (esbozo de una inteligencia). Buenos Aires: Colombo, 1964. 71 pp.
302. Tzvetan, Todorov. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. (Trabajo Crítico).
303. Valenzuela, Víctor M. Contemporary Latin American Writers. New York: Las Américas Publishing Company, 1971. 116 pp.
304. Varela Jacome, Benito. Renovación en la novela en el siglo XX. Barcelona: Ediciones Destino, 1967. 439 pp.
305. Varios. La soledad del hombre. Caracas: Monte Avila Editores, 1970. 296 pp. (Traducción de Santiago González).
306. Yahni, Roberto (selección y prólogo). Setenta años de narrativa argentina. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

ANTOLOGIAS

307. Lewald, Ernest H. Argentina; análisis y autoanálisis. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. 269 pp.
308. _____ y George E. Smith. Escritores platenses: Ficciones del Siglo XX. Boston: Houghton Mifflin, 1971. 300 pp.
309. Murray, Luis Alberto. Humorismo argentino. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1961. 202 pp.
310. Sánchez, Nestor. Veinte nuevos narradores argentinos- antología. Caracas: Monte Avila Editores, 1971. 224 pp. (Col. Continente).

ARTICULOS SOBRE SABATO

- 311. Anon. "En defensa de Ernesto Sábato." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, n. 89, oct. 1964, 74.
- 312. Anon. "Presencia de Ernesto Sábato." Papel Impreso (San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte), n. 12 feb. 1975, el número completo (16pp.).
- 313. Anon. " 'Summa' Sabatiana." Marcha, 8 de nov. 1974, 29.
- 314. Acquaroni, José Luis. "El concepto, mensaje artístico llevado a sus últimas consecuencias en la novela (El túnel) de la soledad y la destinación." Cuadernos Hispanoamericanos, v. 20 n. 57, sept. 1954, 389-392.
- 315. Artigas S.J., Raúl Jorge. "Sobre héroes y tumbas (un rostro de la patria)." Estudios (Buenos Aires, revista literaria), n. 548, oct. 1963, 600-607.
- 316. Avellaneda, Andrés O. "Novela e ideología en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato." Bulletin Hispanique, v. 74 n. 1-2, ene.-jun. 1972, 92-115.
- 317. Biancotti, Héctor y Günter Lorenz. "Europa y el escritor latinoamericano." El Escarabajo de Oro, año 8 n. 35, nov. 1967, 4-6.
- 318. Camelo Torres, Salvador. "Sábato o la coincidencia voluntaria." Revista de la Universidad Nacional de México, v. 26 n. 6-7, feb.-mar. 1972, 94-95.
- 319. Campos, Jorge. "Sobre Ernesto Sábato." Insula, v. 18 n. 203, oct. 1963, 11 (la plana completa).
- 320. Castellanos, Carmelina de. "Aproximación a la obra de Ernesto Sábato." Cuadernos Hispanoamericanos, v. 61 n. 183, mar. 1965, 486-503.
- 321. _____ . "Dos personajes de una novela argentina." Cuadernos Hispanoamericanos, v. 78 n. 232, abr. 1969, 149-160. (Sobre héroes y tumbas).
- 322. _____ . "Ernesto Sábato en su primera novela." Universidad (Santa Fe, Argentina), n. 69, oct.-dic. 1966, 97-115.
- 323. _____ . "Sábato y sus fantasmas." Crítica 63 (Rosario, Argetina), año 2 n. 7-8, dic. 1963, 7-14.
- 324. _____ . "Sobre héroes y tumbas; clásico y best-seller." Lyra, año 24 n. 198-200, jun. 1966, 3.
- 325. Castillo-Puche, J.L. "Ernesto Sábato." Indice de Artes y Letras, v. 12 n. 140, 1960, 2.

- 22
326. Cersósimo, Emilce Beatriz. "Espacio y tiempo en Sobre héroes y tumbas." Comentario (Buenos Aires), año 15 n. 58, ene.-feb. 1968, 57-59, 68.
327. Coddou, Marcelo. "La estructura y la problemática existencial de El túnel de Ernesto Sábato." Atenea, año 43 t. 162 n. 412, jun. 1966, 141-168.
328. _____. "La teoría del ser nacional argentino en Sobre héroes y tumbas." Atenea, año 45 t. 166 n. 419, ene.-mar. 1968, 57-71.
329. Cordero, Néstor L. "A la búsqueda de la realidad." Entrega (Buenos Aires), n. 4, jun. 1962, 8.
330. Cortés, Nelly. "El escritor 'inconforme' Ernesto Sábato." Índice (de Artes y Letras), v. 16 n. 158, mar. 1962, 19-20.
331. Cortínez Fontecilla, Carlos. "Sábato: al rescate del hombre integral." Stylo (Temuco, Chile), n. 6, 1968, 35-42; La Nación (Santiago de Chile), 10 de sept. 1967, 4.
332. Dávalos, Baica. "De túneles a fantasmas." Zona Franca, año 2 n. 25, sept. 1965, 44-45. (Sobre El escritor y sus fantasmas).
333. Dellepiane, Angela B. "Del barroco y las modernas técnicas novelísticas en Ernesto Sábato." Interamerican Review of Bibliography, v. 15 n. 3, jul.-sept. 1965, 226-250.
334. _____. "Sábato y el ensayo hispanoamericano." Asomante, v. 22 n. 1, ene.-mar. 1966, 47-59.
335. Dri, Rubén R. "La comunicación en las novelas de Sábato." Nordeste (Resistencia), n. 9, dic. 1967, 97-105.
336. Durán, Manuel. "Ernesto Sábato y la literatura argentina de hoy." La Torre, v. 15 n. 57, jul.-sept. 1967, 159-166.
337. Eandi, Héctor. "Carta a Ernesto Sábato." Comentario (Buenos Aires), año 10 n. 36, 2 entr. 1963, 71-74, 79. (Sobre héroes y tumbas).
338. Fernández Moreno, César. "Literatura: Sábato y sus engranajes." Primera Plana (Buenos Aires, revista de noticias), n. 221, 21 de mar. 1967, 60-62. VER ASIENTO #234.
339. Foster, David William. "Tú y vos en El túnel de Ernesto Sábato." Hispania, v. 54 n. 2, mayo 1971, 354-355.
340. Fox, Lucía. "La novela de Ernesto Sábato." Razón y Fábula, n. 18, mar.-abr. 1970, 29-32.
341. García Gómez, Jorge. "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel." Revista Hispánica Moderna (New York), v. 33, 1967, 232-240.

342. García Márquez, Eligio. "Un anarquista de la existencia: Ernesto Sábato." Revista de Occidente, v. 31 n. 3, dic. 1970, 358-366.

343. Giacomán, Helny F. "La correlación 'Sujeto-Objeto' en la ontología de Jean-Paul Sartre y su dramatización novelística en la novela El túnel de Ernesto Sábato." Atenea, año 45 t. 170 n. 421-422, jul.-dic. 1968, 373-384.

344. _____. "El túnel de Ernesto Sábato. La correlación sujeto-objeto en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela." Revista de Literatura Hispanoamericana (Venezuela), n. 1, jul.-dic. 1971, 9-22.

345. Gibbs, Beverly Jean. "Spatial Treatment in the Contemporary Psychological Novel of Argentina." Hispania, v. 45 n. 3, sept. 1962, 410-414.

346. _____. "El túnel; Portrayal of Isolation." Hispania, v. 48 n. 3, sept. 1965, 429-436.

347. Goldschmidt, Werner, Víctor Massuk y Juan Adolfo Vázquez. "En torno a Hombres y engranajes. (Tres opiniones)." Notas y Estudios de Filosofía (Tucumán), v. 3 n. 11, jul.-sept. 1952, 259- 261.

348. González Trejo, Horacio. "Destino ciego y conciencia." Entrega (Buenos Aires, revista), n. 4, jun. 1962, 8.

349. Gregorich, Luis. "Sobre héroes y tumbas y la crítica literaria." Quipu (Hurlingham, Provincia de Buenos Aires), n. 5, 2° y 3er trim., abr.- sept. 1962, 3-7.

350. Guevara, Ernesto Che. "Carta a Ernesto Sábato." Casa de las Américas, n. 51-52, nov. 1968- feb. 1969, 204-206.

351. Gullías, J.F. "Carta abierta al escritor Ernesto Sábato." Vuelo, n. 57 (162), 7.

352. Holzapfel, Tamara. "Dostoevsky's Notes from the Underground and Sábato's El túnel." Hispania, v. 51 n. 3, sept. 1968, 440-446.

353. _____. "El 'Informe sobre ciegos' o el optimismo de la voluntad." Revista Iberoamericana, v. 38 n. 78, ene.-mar. 1972, 95-103.

354. _____. "Metaphysical Revolt in Ernesto Sábato's Sobre héroes y tumbas." Hispania, v. 52 n. 4, dic. 1969, 857-863.

355. _____. "Sobre héroes y tumbas, novela del siglo." Revista Iberoamericana, v. 34 n. 65, ene.-abr. 1968, 117-121.

356. Korembliit, B.E. "Sábato, best seller en Italia." Devar, n. 109, abr.-jun. 1966, 116-117.

357. Lipp, Solomon. "Ernesto Sábato: síntoma de una época." Journal of Interamerican Studies (Gainesville, Florida), v. 8 n. 1, jun. 1965, 142-155.

358. Lombardi, Lilia B. de. "Neurosis y soledad en El túnel de Ernesto Sábato." Revista de Literatura Iberoamericana (Universidad del Zulia), n. 3, 1972, 11-29.

- 359. Ludmer, Iris Josefina. "Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso." Boletín de Literaturas Hispánicas (Rosario, Argentina), n. 5, 1963, 83-100.
- 360. Lyday, León F. " 'Maternidad' in Sábato's El túnel." Romance Notes (Chapel Hill, North Carolina), v. 10, 1968, 20-26.
- 361. Macrí, Oreste. "Il romanzo di Ernesto Sábato." L'Approdo Letterario (Roma), v. 12 n. 33, 1966, 123-125.
- 362. Magariños, Juan Angel. "Forma y magia del acontecer en Ernesto Sábato." Davar, n. 121-122, abr.-dic. 1969, 44-56.
- 363. Martínez, Nelly. "El 'Informe sobre ciegos' y Fernando Vidal Olmos, poeta vidente." Revista Iberoamericana, v. 38 n. 81, oct.-dic. 1972, 627-639.
- 364. Meehan, Thomas C. "Ernesto Sábato's Sexual Metaphysics: Theme and Form in El túnel." Modern Language Notes, v. 83 n. 2, mar. 1968, 226-252.
- 365. Meinhardt, W.L. "Ernesto Sábato, Algo más sobre la reciente publicación, acotaciones cronológicas y bibliográficas." La Torre, año 15 n. 58, oct.-dic. 1967, 253-256. (Crítica del artículo de Petersen, Fred, de la misma revista, n. 51, 1965). VER ASIENTO # 374.
- 366. _____. "Una obra olvidada de Ernesto Sábato. Reminiscencias y prefiguraciones." Revista de Estudios Hispánicos (University of Alabama), v. 3, 1969, 265-280.
- 367. Morales, A.L. "Apuntes sobre la técnica narrativa de Ernesto Sábato." Río Piedras (Puerto Rico), n. 1, 1972, 31- 46.
- 368. Natella, Jr., Arthur A. "Ernesto Sábato y el hombre superfluo." Revista Iberoamericana, v. 38 n. 81, oct. -dic. 1972, 671-679.
- 369. Novás Calvo, Lino. "Lino Novás Calvo enjuicia a Ernesto Sábato." Bohemia (La Habana, revista), 6 de oct. 1968. (Reproducción de la crítica que este escritor hizo a Sobre héroes y tumbas, publicada originalmente en Exilio--New York).
- 370. Oberhelman, Harley Dean. "Sobre la vida y las ficciones de Ernesto Sábato." En: Ernesto Sábato. Obras de ficción, pp. 7-21. VER ASIENTO # 3.
- 371. Ocampo, Victoria. "Carta a Ernesto Sábato." Sur, b. 211-212, mayo-jun. 1952, 166-169. VEA ASIENTO # 104.
- 372. Petersen, Fred. "Ernesto Sábato: una bibliografía." La Palabra y el Hombre, n. 47, jul.-sept. 1968, 425-435.
- 373. _____. "La figura de María Iribarne de El túnel." Duquesne Hispanic Review (Pittsburgh, Pennsylvania), v. 7 n. 1, 1968, 1-8.
- 374. _____. "Notas en torno a la publicación reciente de Ernesto Sábato." La Torre, año 13 n. 51, sept.-dic. 1965, 197-203.

- 375. _____ . "Sábato's El túnel: More Freud than Sartre." Hispania, v. 50 n. 2, mayo 1967, 271-276.
- 376. Piérola, Raúl Alberto. "Ernesto Sábato y las formas de la memoria." El Universal (Caracas), 20 de ago. 1967, 5.
- 377. _____ . "Sábato y la novela psicológica argentina." Memorias del Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana (Pittsburgh, Pennsylvania), v. 13, 1968, 145-150.
- 378. Quiñones, Fernando. "Borges-Sábato." Boletín Cultural (de la Embajada Argentina en Madrid), año 1 n. 3, 1963, 113-114.
- 379. _____ . "Sábato de bolsillo." Cuadernos Hispanoamericanos, n. 272, feb. 1973, 391-393.
- 380. Rumazo, Lupe. "La presencia del sadismo en Sábato." Cuadernos Hispanoamericanos, n. 270, dic. 1972, 551-558.
- 381. Sarusky, Jaime. "Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato." Casa de las Américas, año 4 n. 26, oct.-nov. 1964, 120-122.
- 382. _____ . "Sobre Sábato." En Lichtblau, M.: "Forma y estructura en algunas novelas argentinas contemporáneas". Humanitas, n. 4, 1963. p. 291. VER ASIEN TO # 394.
- 383. Souza, Raymond D. "Fernando as Hero in Sábato's Sobre héroes y tumbas." Hispania, v. 55 n. 2, mayo 1972, 241-246.
- 384. Valdes, Adriana y Cecilia Beuchat R. "Sobre héroes y tumbas: un mundo de imágenes." Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación (Universidad Católica de Chile, Santiago), 1969, 102-124.
- 385. Viñas, David. "Sábato y el bonapartismo." Los Libros (Tucumán), n. 12, oct. 1970, 6-8.
- 386. Wainerman, Luis. "La construcción de la novela total." Sur, n. 235, 1970, 67-77.

ARTICULOS QUE INCLUYEN A SABATO *

- 387. Brughetti, Romualdo. "Una nueva generación literaria argentina. 1940-1960." Cuadernos Americanos, año 11 v. 11, n. 3, mayo- jun. 1962, 261-281. /pp. 272-274/
- 388. Escudero, Alfonso M. "Fuentes de información sobre Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y Carlos Droguett." Taller de Letras (Santiago de Chile), n. 1, 1971, 110-118.
- 389. Ryzaguirre, Luis B. "Rayuela, Sobre héroes y tumbas y El astillero. Búsqueda de la identidad individual en la novela hispanoamericana contemporánea." Nueva Narrativa Hispanoamericana (Garden City, New York), v. 2 n. 2, sept. 1972, 101-118.

* Se indican las páginas en que se habla de Sábato entre / /.

- 26
390. Hamilton, Carlos D. "La novela actual de Hispanoamérica." Cuadernos Americanos, año 32 v. 32 n. 2, mar.-abr. 1973, 223-251. /pp. 223-227/
391. Hernández Sánchez-Barba, Mario. "La literatura hispanoamericana frente al problema de la incomunicación." Atlántida (Madrid), v. 5 n. 28, jul.-ago. 1967, 305-328. /Ver: "Una respuesta metafísica: la sed de esperanza en Sobre héroes y tumbas."/
392. Lewald, H. Ernest. "Argentine Literature: National or European?" Books Abroad, v. 45, primavera 1971, 217-225. / p. 223/
393. _____ . "Permanencia y cambio en la cultura y literatura argentinas." Razón y Fábula, n. 11, ene.-feb. 1969, 23-29.
394. Lichtblau, Myron I. "Forma y estructura en algunas novelas argentinas contemporáneas." Humanitas, año 4 n. 4, 1963, 285-298./ pp. 291-295/
395. _____ . "Interés estético en La familia de Pascual Duarte y El túnel." Humanitas, año 7 n. 7, 1966, 247-255.
396. Luchting, Wolfgang A. "Informe sobre videntes." Razón y Fábula, n. 16, nov.-dic. 1969, 66-73. /p. 68/
397. Mujica Láinez, Roberto. "Libros argentinos en 1953." Américas, v. 6 n. 1, ene. 1954, 36-37.
398. Negro sobre blanco. (Boletín literario bibliográfico, dirigido por Gonzalo Losada). / n. especial 29, ago. 1963; n. 31, pp. 19-22/
399. Peltzer, F. "Alejandra y La Mega." La Gaceta (San Miguel de Tucumán, periódico), 3 de sept. 1967.
400. Pezzoni, Enrique. "La realidad argentina y sus actuales intérpretes." Razón y Fábula, n. 12, mar.-abr. 1969, 112-118.
401. Pollman, Leo. "La nueva novela en Hispanoamérica." Revista Signos- Estudios de Lengua y Literatura (Universidad Católica de Valparaíso, Chile), v. 2 n. 1-2, 1er y 2º sem. 1968, 55-69. /pp. 57-59; 65-67/
402. Rodríguez de Magis, María Elena. "Latinoamérica en la conciencia argentina." Revista de la Universidad Nacional de México, v. 26 n. 6-7, feb.-mar. 1972, 65-72. /p. 71/
403. Subero, Efraín. "La novela del hombre concreto: Carpentier, Sábato, Benedetti." Revista Nacional de Cultura (Caracas), año 32 n. 202, ene. 1972, 30-34.
404. Trigo, Pedro. "La nueva novela latinoamericana." Razón y Fé, t. 182 n. 870-871, jul.-dic. 1970, 81-92.
405. Yankas, Lautaro. "Valores de la narrativa hispanoamericana actual." Cuadernos Hispanoamericanos, v. 79 n. 236, ago. 1969, 334-379. / pp. 335-339/

RESEÑAS DE LIBROS DE SABATO

Claves políticas

406. Anon. en: Los Libros (Tucumán), n. 23, nov. 1971.

El escritor y sus fantasmas

407. Anon. en: Cuadernos Hispanoamericanos, n. 177, sept. 1964, 478.

408. Azancot, Leopoldo. en: Índice de Artes y Letras, v. 17 n. 186, jul. 1964, 31.

409. Benavides, Ricardo. en: Revista Iberoamericana, v. 32 n. 61, ene.-jun. 1966, 160-161.

410. Buncuore, Domingo. en: Universidad (Santa Fe), n. 58, 1963, 416-417.

411. Fèvre, Fermín B. en: Criterio, año 37 n. 1460, 24 de sept. 1964, 690-692.

412. Figuería, Gastón. en: Books Abroad, verano de 1964, 299-300.

413. Hornos Paz, Octavio A. en: La Nación (Buenos Aires), 29 de mar. 1964, 4.

414. Obieta, A. de. en: Davar, n. 104, ene.-mar. 1965, 123-125.

415. Piazza, Luis Guillermo. en: Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, n. 86, jul. 1964, 77-78.

416. Saiz, Víctor. en: Ficción (Buenos Aires), n. 45-47, sept.-dic. 1963, ene.-feb. 1964, 194-201.

Heterodoxia

417. Fernández Suárez, Alvaro. en: Sur, n. 224, sept.-oct. 1953, 129-132.

418. Trejo, M. y A. Vanasco. en: Letra y Línea (Buenos Aires), n. 1, 1953.

Hombres y engranajes

419. Alone. en: El Mercurio (Santiago de Chile), 16 de sept. 1951.

420. Brushwood, J.S. en: Books Abroad, v. 26 n. 3, verano 1952, 281-282.

421. Fernández Suárez, Alvaro. en: Sur, n. 204, oct. 1951, 71-74.

422. Orce Remis, Guillermo. en: Norte (Tucumán), año 2 v. 2, 1952, 141-143.

Itinerario

423. Anon. en: Los Libros (Tucumán), n. 6, dic. 1969.

424. Giaconi, Claudio. en: Américas, v. 23 n. 9, sept. 1971, 40.

(Itinerario)

425. Lewald, H. Ernest. en: Books Abroad, otoño de 1970.

El otro rostro del perénismo

426. Ferro, Hellen. en: Ficción (Buenos Aires), n. 4, nov.-dic. 1956, 190-192.

427. Fries, E. en: Bolívar (Bogotá, Ministerio de Educación Nacional), v. 11 n. 49, 1957-1958, 156-159.

Sobre héroes y tumbas

428. Anon. en: Idea-- Artes y Letras (Perú), n. 52, jul.-sept. 1962.

429. Alone. en; El Mercurio (Santiago de Chile), 14 de mayo 1967.

430. Barufaldi, R. en: Señales, n. 136, mayo-jun. 1962, 31-35.

431. Cahn, A. en: La Voz del Interior (Córdoba, Argentina--periódico), 29 de abr. 1962.

432. Canal Feijó, Bernardo. en: Sur, n. 276, mayo-jun. 1962, 90-99.

433. Castillo, Abelardo. en; Índice (de Artes y Letras), v. 16 n. 167, dic. 1962, 31-32.

434. Dávalos, Baica. en: Revista Nacional de Cultura (Caracas), año 29 n. 180, abr.-jun. 1967, 99-102.

435. Dávalos, Juan. en: Revista Nacional de Cultura (Caracas), año 26 n. 164, mayo-jun. 1964, 129-131.

436. Dorfman, Ariel. en: Ercilla (Santiago de Chile), n. 1606, 16 de mar. 1966.

437. Ferrada, Guillermo. en: Mapocho, v. 2 n. 1, 1964, 264-266.

438. Gudiño Kramer, L. en: Universidad (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina), n. 58, 1963, 406-408.

439. Holzapfel, Tamara. en: Letras del Ecuador, n. 140, 1968, 7-22;
Revista Iberoamericana, v. 34, 1968, 117-121.

440. Neyra, Joaquín. en: Davar, n. 103, oct.-dic. 1964, 129-131.

441. Ortega Peña, Rodolfo. en: Ficción (Buenos Aires), n. 38, jul.-ago. 1962, 55-57.

442. Osuna, Yolanda. en: Actual (Mérida, Venezuela--Universidad de los Andes), año 2 n. 3-4, sept. 1968- abr. 1969, 253-255.

443. Veiravé, Alfredo. en: Nordeste, v. 4, dic. 1962, 269- 275.

Sobre héroes y tumbas - traducción francesa

444. Rivera, J. B. en: Clarín (Buenos Aires, periódico), 9 de mar. 1967, 2.

Tango, discusión y clave

445. Anon. en: Cuadernos Hispanoamericanos, n. 196, abr. 1966, 196.
 446. Lischo, L. en: Davar, n. 102, jul.-sept. 1964, 138-140.
 447. Ríos Ruiz, M. en: La Estafeta Literaria, n. 359, dic. 1966.
 448. Salazar Martínez, Francisco. en: El Universal (Caracas), 11 de ago. 1964, 3.
 449. Subero, Efraín. en: Revista Nacional de Cultura (Caracas), año 27 n. 166, oct.-dic. 1964, 146-147.

Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo

450. Cócáro, N. en: La Nación (Buenos Aires, periódico), 16 de mar. 1969.
 451. Dellepiane, Angela. en: Clarín (Buenos Aires, periódico), 6 de mar. 1969.
 452. Olstad, Charles. en: Books Abroad, invierno de 1970.
 453. Rivera, J. B. en: Los Libros (Tucumán), v. 1 n. 1, jul. 1969, 4-5.
 454. Zungri de Velasco. en: LA Prensa (Buenos Aires, periódico), 29 de jun. 1969.

El túnel

455. Acquaroni, José Luis. en: Cultura Universitaria (Caracas), n. 63, sept.-oct. 1957, 192-195.
 456. Bosque, Enrique. en: Histonium (Buenos Aires), n. 146, ago. 1951.
 457. Concha, Edmundo. en: Ultimas Noticias (Santiago de Chile), 6 de nov. 1951.
 458. Gómez Valderrama, P. en: El Tiempo (Bogotá, periódico), 27 de jul. 1952.
 459. Harris, Yvonne J. en: Books Abroad, v. 26 n. 2, primavera de 1952, 185.
 460. Hopenhaym, B. R. en: Davar, n. 22, abr. 1949, 95-97.
 461. Orce Remis, Guillermo. en: La Gaceta (Tucumán). ficha incompleta
 462. Valente, Ignacio. en: El Mercurio (Santiago de Chile), 19 de nov. 1967.

30

El túnel - edición escolar

463. Dellepiane, Angela B. en: Hispania, v. 48 n. 4, dic. 1965, 960.
464. Lewald, H. Ernest. en: Modern Language Journal, v. 50 n. 5, mayo 1966, 305.

El túnel - traducciones

465. Hayes, A. "A Misunderstood Criminal." New York Herald Tribune, 14 de mayo 1950.
466. Flores, A. en: Américas, v. 2 n. 7, 1950, 37-38. (sobre la traducción inglesa).
467. Canal Feijoó, Bernardo. "En torno a una nouvelle de Ernesto Sábato." Escritura (Montevideo, revista), v. 3 n. 7, 1949, 98-101.

Uno y el universo

468. Jones, W. K. en: Books Abroad, v. 20 n. 3, 1946, 321.
469. Olguin, Manuela. en: Books Abroad, v. 21 n. 2, primavera de 1947, 201-202.
470. Revol, E. L. en: Disco (Buenos Aires, revista literaria), n. 4, mar. 1946, 31-32.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Heterodoxia

471. Anon. en: Histonium (Buenos Aires), jul. 1953.
472. Hayes, A. en: La Nación (Buenos Aires, periódico), 31 de mayo, 1953.

Obras de ficción

473. Obieta, A. de. en: Clarín (Buenos Aires, periódico), 16 de feb. 1967, 2.

Sobre héroes y tumbas

474. Borello, Rodolfo Antonio. en: Boletín Cultural (Embajada Argentina en Madrid), n. 1, s.f., 41-46.
475. Fuentes, Carlos. en: ¡Siempre!, n. 470, 27 de jun. 1962, 6.

(Sobre héroes y tumbas)

- 476. Gómez, Carlos Alberto. en: La Gaceta (Tucumán), 10 de jun. 1962.
- 477. Neyra, Joaquín. en: La Razón (Buenos Aires, periódico), abr. 1962.
- 478. Poletti, S. en: Clarín (Buenos Aires, periódico), 19 de abr. 1962, 2.

Tango, canción de Buenos Aires

- 479. Sauvage, M. en: Negro sobre Blanco, n. 29, 1963, 19-22.

El túnel

- 480. García Tejedor, J. en: Ateneo (Buenos Aires), 5 de jul. 1952.
- 481. Sánchez, L. R. en: El Mundo (San Juan, Puerto Rico- periódico), 23 de feb. 1963.
- 482. Sánchez Riva, Arturo. en: Sur, n. 169, nov. 1948, 82-87.

El túnel - traducción francesa

- 483. Sauvage, M. en: Les Nouvelles Littéraires (París), 2 de ago. 1956.

Uno y el universo

- 484. Sánchez Riva, Arturo. en: Sur, n. 135, ene. 1946, 101-106.

Miscelánea

- 485. Borello, Rodolfo Antonio. "Sábato y su universo novelístico." La Gaceta (Tucumán), 17 de jul. 1962.
- 486. Franck, Jacques. "E. Sábato: Alejandra." Revue Générale Belge (Bruxelles), n. 8, sept. 1967, 113-120.
- 487. Liberman, Arnold. "Carta de Buenos Aires." Casa de las Américas, año 2 n. 11-12, mar.-jun. 1962, 83-84; Revista de la Universidad Nacional de México, v. 16 n. 4, ene. 1962, 20-21.
- 488. Prieto, Adolfo. "Nota sobre Sábato." Centro (Buenos Aires, revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras), año 2 n. 4, dic. 1952, 10-13.

38

MISCELANEA → SOBRE SABATO

489. Dios, H. de. "Crónica de un best-seller." El Mundo (Buenos Aires, periódico), 10 de mayo, 1963, 36. (Comentario sobre el disco de Faldá-Sábato).
490. Hornos Paz, O. A. "Lavalle: una leyenda de Sábato en guitarra criolla." Confirmado (Buenos Aires, revista semanal de noticias), 7 de mayo 1965, 45. (Comentario al disco de Faldá-Sábato).
491. Piazza, Luis Guillermo. "Una pasión documentada." Confirmado (Buenos Aires, revista semanal de noticias). 14 de sept. 1967, 48-50. (Comentario al disco: Ernesto Sábato por el mismo. Autobiografía).
492. González, Abelardo. "Reseña de El túnel." Sur, n. 211-212, mayo-jun. 1952, 163-165. (Sobre la película, que salió en 1951).
493. Pelli, Víctor Saul. "Comentario de la película El túnel." Norte (Tucumán), año 2 v. 3, oct. 1952, 189-162.

RESÉNAS DE LIBROS SOBRE SABATO

Dellepiane - Del barroco y las modernas técnicas novelísticas en Ernesto Sábato (Separata de la Revista Interamericana de Bibliografía, v. 15 n. 3, 1965)

494. Coddou P., Marcelo. en: Atenea, año 43, t. 161 n. 411, ene. 1966, 264-266.

Dellepiane - Ernesto Sábato: El hombre y su obra

495. Anon. en: Hispania, v. 52 n. 1, mar. 1969, 162.

Hispania, v. 53 n. 1, mar. 1970, 156-157.

496. Anon. en: Interamerican Review of Bibliography, v. 19 n. 4, oct.-dic. 1969, 459-460.

497. Holzapfel, Tamara. en: Revista Iberoamericana, v. 36 n. 70, ene.-mar. 1970, 674-676.

Dellepiane - Sábato: un análisis de su narrativa

498. Anon. en: Los Libros (Tucumán), n. 14, dic. 1970.

Oberhelman - Ernesto Sábato

499. Anon. en: Hispania, v. 55 n. 1, mar. 1972, 184-185.

500. Anon. en: Modern Language Journal, v. 56 n. 3, mar. 1972, 184.

Quiroga de Cebollero - Entrando a El túnel de Ernesto Sábato

501. Meinhardt, Warren L. en: Revista Iberoamericana, v. 38 n. 79, abr.-jun. 1972, 349.

ARTICULOS DE INTERES GENERAL

- 502. Anon. "La novísima novela latinoamericana." Revista Nacional de Cultura, n. 179, ene.-mar. 1967, 17-23.
- 503. Alcorta, José Ignacio. "El existencialismo, filosofía del pecado original." Cuadernos Hispanoamericanos, v. 15 n. 41, mayo 1953, 169-178.
- 504. Basave Fernández del Valle, Agustín. "El existencialismo." Letras, año 1 n. 1, ene. -mar. 1958, 53-72.
- 505. Brughetti, Romualdo. "Eduardo Mallea y la nueva expresión argentina." Cuadernos Americanos, v. 5 n. 2, mar.-abr. 1946, 291-295.
- 506. Campos, Jorge. "Letras de América-- Borges, orillero y laberíntico." Insula, v. 26 n. 300-301, nov.-dic. 1971, 25.
- 507. Carpentier, Alejo. "Papel social del novelista." Casa de las Américas, año 9 n. 53, mar.-abr. 1969, 8-18.
- 508. Castagnino, Raúl H. "Estado actual de la novela en Hispanoamérica." Cuadernos del Sur (Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Argentina), n. 8-9, jul. 1967- jun. 1968, 129-136.
- 509. _____. "Proposiciones para un estudio sobre la novela argentina." Revista de la Universidad Nacional de La Plata, v. 16, ene.-dic. 1962, 23-36.
- 510. Cortázar, Julio. "Situación de la novela." Cuadernos Americanos, año 9 v. 9 n. 4, jul.-ago. 1950, 223-243.
- 511. _____. "Sobre la novela actual." Imagen (Caracas), n. 1, 15-30 de mayo 1967.
- 512. Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish-American fiction." Hispania, v. 38 n. 2, mayo 1955, 187-192.
- 513. Franco, Jean. "El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea." Casa de las Américas, año 9 n. 53, mar.-abr. 1969, 119-122.
- 514. García Ponce, Juan. "Interrogar a la imagen de un sueño." Marcha, v. 33 n. 1590, 28 de abr. 1972, 31. (sobre Felisberto Hernández).
- 515. Gertel, Zunilda. "Borges y la creación literaria." Atenea, año 45 t. 170 n. 421-422, 1968, 5-19.
- 516. Ghiano, Juan Carlos. "De la literatura argentina siglo XX." Panorama (Unión Panamericana), v. 2 n. 7, 1953, 53-67.
- 517. _____. "Espacio y tiempo en la novela argentina." Comentario (Buenos Aires), v. 3 n. 11, 1956, 67-68.
- 518. _____. "La literatura argentina." Ficción (Buenos Aires), n. 24-25, 1960, 51-63.

519. _____ . " Riesgos de la novela argentina." Ficción (Buenos Aires), n. 6, 1957, 117-123.

520. _____ e Ismael Viñas. "La generación argentina de 1945." Comentario (Buenos Aires), v. 5 n. 8, 1958, 29-44.

521. Glicksberg, Charles I. "Forma of Madness in Literature." Arizona Quarterly, v. 17 n. 1, primavera de 1961, 43-53.

522. _____ . "Literary Existentialism." Arizona Quarterly, v. 9 n. 1, primavera de 1953, 24-39.

523. _____ . "Modern Literature and the Sense of Doom." Arizona Quarterly, v. 6 n. 3, otoño 1950, 208-217.

524. Gullón, Ricardo. "Borges y su laberinto." Insula, v. 16 n. 175, jun. 1961,1.

525. Hernández, Carace. "Juan Carlos Onetti: pistas para sus laberintos." Mundo Nuevo, n. 34, abr. 1969 , 65-72.

526. Imaz, Eugenio. "El mundo de los sueños." Cuadernos Americanos, año 9 v. 9 n. 4, jul.-ago. 1950, 126-133.

527. Koremblit, Oscar. "El tango, un pensamiento triste que se baila." Clarín (Buenos Aires, periódico), 22 de sept. 1963, 4-5.

528. Píñero, Armando Alonso. "Mundo y transmundo de Jorge Luis Borges." Américas, v. 17 n. 5, mayo 1965, 11-15.

529. Prieto, Adolfo. "Los dos mundos de Adán Buenosayres." Boletín de Literaturas Hispánicas, año 1 n. 1, 1959, 57-74.

530. Rama, Angel. "Diez problemas para el novelista latinoamericana." Casa de las Américas, año 4 n. 26, oct.-nov. 1964, 3-43.

531. Ranis, Peter. "Peronismo without Perón: Ten Years after the Fall (1955-1965)." Journal of Interamerican Studies (Gainesville, Florida), v. 8 n. 1, 1966, 112-128.

532. Revueltas, Eugenia. "La originalidad en la narrativa hispanoamericana." Revista de la Universidad Nacional de México, v. 25 n. 8, abr. 1971, 19-24.

533. Robbe-Grillet, Alain. "La literatura perseguida por la política." Casa de las Américas, año 4 n. 26, oct.-nov. 1964, 152-154.

534. Rodríguez Monegal, Emir. "Sobre el boom." Plural, n. 4, ene. 1972, 29-32; n. 7, abr. 1972, 13-15; n. 8, mayo 1972, 11-14.

535. Sciacca, Dr. Michele F. "El suicidio metafísico." Humanitas, año 1 n. 1, 1960, 229-246.

536. Shaw, Donald L. "Eduardo Mallea y la novela hispanoamericana contemporánea." Razón y Fábula, n. 6, mar.-abr. 1968, 19-24.

537. Torre, Guillermo de. "El existencialismo en la literatura." Cuadernos Americanos, año 7 v. 7 n. 1, ene.-feb. 1948, 253; n. 2, amr.-abr. 1948, 223-234.

538. Varios. "Vigencia de Felisberto Hernández." Marcha, v. 31 n. 1498, 18 de jun. 1970, 31.

TESIS SOBRE SABATO

539. Conde, David. "Archetypal Patterns in Ernesto Sábato's Sobre héroes y tumbas." University of Kansas, 1972. Asesor: R. D. Souza.

540. Francis, Nathan T. "Ernesto Sábato as a Literary Critic." Texas Tech. Asesor: H.D. Oberhelman. (notada en el año 1972 como en preparación).

541. McCormack, Graciela. "Metafísica e historia en Sobre héroes y tumbas de Sábato." Ohio State University. Asesor: K. Frosch. (notada en el año 1973 como en preparación).

542. McLaughlin, Richard. "Ernesto Sábato and the Novel as a Vision of Reality." Wisconsin(Madison). Asesor: E.M.Aldrich, Jr.(notada en el año 1972 como en preparación).

543. Petersen, Fred. "Ernesto Sábato: Essayist and Novelist." University of Washington. 1964. Asesor: H. Rodríguez-Alcalá.

544. Price Munn, Nancy. "Theory and Practice in the Novel in Ernesto Sábato." Brown University. 1973. Asesor: J. López-Morillas.

545. Thorburn, Carolyn. "Myth and Symbol in the Novels of Ernesto Sábato." Rutgers University, 1972. Asesor: F.N. Dauster.

TESIS QUE INCLUYEN A SABATO

546. Davis, Mary Eunice. "The Vision of Reality in Selected Novels by Sábato, Cortázar, and García Márquez." Kentucky. 1970. Asesor: D.R. Reedy.

547. Gibbs, Beverly J. "A Study of Five Contemporary Psychological Novels of Argentina." Wisconsin. 1961. Asesor: E. Neale-Silva.

TESIS DE INTERES GENERAL

548. Grasso, Norma Beatriz. "La teoría de la novela en la literatura argentina de hoy." Indiana. 1971. Asesor: Russell O. Salmon.

549. Kapschutschenko, Ludmila. "El laberinto como tema y estructura en la narrativa hispanoamericana." Pennsylvania. 1974. Asesor: Peter G. Earle.

550. Langowski, Gerald J. "Surrealism in Spanish-American Fiction." University of Wisconsin (Madison). 1973. Asesor: Earl Aldrich.

551. Lunsford, Ernest J. "The Contemporary Latin American Novelists' Theory of the Novel." Florida. 1974. Asesor: Iven A. Schulman.



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS