



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La dinámica de los personajes de Sábato a través de su trilogía novelística

Autor:

Calabrese, Elisa Teresa

Tutor:

s.n

1985

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

FAHND...
N. 858.322
19 AGO 1981
AGF. [illegible]

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

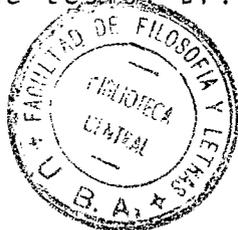
Trabajo de tesis para aspirar al Doctorado.

Aspirante: Elisa Teresa Calabrese.

Título: La dinámica de los personajes de Sábato a través
de su trilogía novelística.

Resolución N°444 del 18 de mayo de 1981.

Director de tesis: Dr. Guillermo Ara



Agosto 1985

I N T R O D U C C I O N

Ya un elocuente contenido
logra verse libremente
en palabras, ya la pesada
carga del saber debe en-
cerrarse en el silencio.

Kung.Tse. Poema.

Introducción.

1. Breve exposición teórica sobre novela.

Desde la perspectiva de la teoría literaria, existe dificultad para precisar los rasgos puramente formales de la especie literaria llamada novela, y especificar su desprendimiento del tronco de la narrativa en general, o sea cuándo ya se perfila la novela como tal de sus antecedentes narrativos: el relato mítico, la epopeya, el "romancourtois", la novela de caballería, etc. Pero la novela no es cualquier ejercicio narrativo, sino un determinado procedimiento que nace en una época precisa, coincidentemente con la secularización cultural del humanismo renacentista y que, a partir de su primigenia acepción italiana ("novella") se dará plenamente en España con el Quijote, luego florecerá en la Inglaterra del siglo XVIII y en Francia en el siglo XIX.

Estas dos centurias seminales -los siglos XVIII y XIX- corresponden a la plenitud de la burguesía europea. Es por ello que se debe destacar la incidencia del problema del realismo en la génesis y posterior desarrollo de la novela, puesto que allí se afina uno de los puntos claves de su separación de otras especies narrativas sumamente afines. Por ello, desde este enfoque, hay quienes suponen o ven a la novela como un desprendimiento o cristalización de la epopeya. Desde la perspectiva histórica de su emergencia, hablar de novela realista resulta una tautología, puesto que si aceptamos que el surgimiento del Quijote señala el hito fundante de la especie, es en la visión de lo real donde se afina su ruptura con la narrativa precedente.

Jaime Rest (1) ha destacado con sagacidad que los rasgos de la novela como tal implican, entre otras modificaciones, que el amor cortés del medioevo ha sido sustituido por el matrimonio con toda su carga económico-social; el gentilhomme de palacio cede su lugar al ciudadano y surge el estudio psicológico de los caracteres, típico de la novela de los siglos XVIII y XIX.

1.1. Novela y realismo

En general, no está definido por quienes teorizan sobre novela, el exacto alcance del término realismo, pero se puede afirmar, de acuerdo

(1) REST, Jaime: Novela, cuento, teatro; apogeo y crisis. Bs. AS., C.E AL., 1971

/// con lo sintetizado más arriba, que la novela -tal como lo describí hasta ahora- presenta hechos cotidianos que se desenvuelven en los límites del mundo natural y de las estructuras sociales erigidas por el hombre. Esto es, que el referente al que remite la novela tradicional, o realista por antonomasia, se circunscribe al mundo de lo natural y social, fundamentalmente a este último. Por ello el esplendor de la novela realista en la centuria décimonónica corresponde a esta visión burguesa de lo real; ello sustenta la pertinencia del lector para que el relato pueda ser consumido. Estas reflexiones preliminares sobre conceptos obvios para cualquier estudioso de la literatura, son consignados aquí pues permitirán algunas consideraciones posteriores sobre la novelística de Sábato. Esta novela realista del siglo XIX, que por lo tanto, prefiero denominar tradicional, para diferenciarla de la contemporánea, al mostrar lo que es, no lo que debe ser, conlleva una visión a menudo crítica de ese mundo social al que retrata.

Restringiendo el término realismo, pues, al de una escuela de la novela francesa del siglo XIX (Balzac, Stendhal, Flaubert), según lo propone Roman Jakobson (2) en sus límites a la definición de realismo, cabe señalar algunas instancias paradójales que se desprenden del estudio de sus características. En efecto, la "objetivité" de Flaubert la búsqueda de Balzac en el bufete del abogado para proceder documentalmente cual lo haría un historiador, manifiestan que la convención de verosimilitud propia del realismo se adelgaza hasta rozar el límite de lo verídico, de lo testimonial. Pero esta mostración presuntamente objetiva de lo social, esconde, sin embargo, un propósito moral: al presentar el suceder y crear los personajes como tipos paradigmáticos del contexto, aparecen implícitas la limitación, carencia y defectos de esa misma sociedad. Por otra parte, nada hay de ingenuidad en la técnica del novelista. El autor que, según Flaubert, debe hacer creer que no existió, requiere de un elaborado manejo de su medio ex-

(2) JAKOBSON, Roman: "El realismo artístico". En: Polémica sobre realismo. Bs. As., Nueva Visión, 1972

///presivo para lograr su propósito; el lector debe creer que asiste al desarrollo de la vida misma.

2. Novela contemporánea

Esta convención de verosimilitud propia de la novela tradicional es la que pone en crisis la novela contemporánea a partir de por lo menos tres grandes nombres que constituyen otros tantos hitos en el proceso de de-construcción de esa especie narrativa para dar lugar al nacimiento de una ampliación del campo estético-filosófico de la novela: Proust, Joyce y Kafka. El género revoluciona sus técnicas en pos de una búsqueda: ampliar su referencialidad hacia lo metafísico y simbólico a la vez que hacia lo experimental lingüístico, dominio hasta el momento exclusivo de la lírica.

Unos breves párrafos dedicados al panorama de la novela en Hispanoamérica me permitirán abordar el asunto específico de este trabajo, es decir, la novelística del autor argentino.

Es sobradamente conocido el hecho de que la novela en esta región del mundo es un género tardío, pero habría que cuestionar, en principio, la aplicación de categorías estéticas propias del mundo europeo al desarrollo de la cultura americana. Para dar un solo ejemplo de lo que quiero decir, consideremos que Amalia es tipificada como novela histórica por ser su autor un romántico y este tipo de novela característico de los escritores románticos. Sin embargo, aunque nadie pretende discutir el romanticismo de Mármol, no cabe duda de que la recreación del entorno social y epocal no es para nada el propio de la novela histórica; no solamente se trata de la época contemporánea al autor, sino de una novela claramente comprometida y hasta panfletaria. Si recordamos que uno de los postulados realistas era escribir sobre su propio tiempo -y ése era uno de los puntos de su oposición al romanticismo- veríamos que Amalia responde, en ese aspecto, a tal postulado.

El hecho es que la narrativa surge en Hispanoamérica bajo la fuerte impronta del romanticismo que, unido a la circunstancia de la emancipación política de las colonias, converge hacia el costumbrismo y el color local. La novela, en el mundo americano, se caracterizó durante mucho tiempo por un afán descriptivo y regionalista del mundo circundante. El americanismo estético, derivado de la natural tendencia romántica, se encamina precisamente, hacia el realismo del costumbrismo. Ade-

///más de la influencia de la novela naturalista europea, con mayor razón -dada la particularidad del ámbito americano- el testimonio se vuelca hacia una naturaleza bárbara, sin domesticar, que se torna muchas veces protagonista de la narración, (Doña Bárbara, La Vorágine). Por otra parte, el compromiso con el testimonio era propio de escritores cuya vida era de acción, frecuentemente guerrera, o al menos política. Por tanto, el rasgo fundamental de esta novela es testimoniar la vida del hombre en países que han dejado de ser colonia pero mantienen supervivencias feudales en sus modos de vida y el prototipo del caudillo, a veces dictador o tirano. Antinomia entre la aspiración a una fisonomía e identidad propias, a una cultura signada por el ideal del progreso y lo "otro": el conflicto del mestizaje, el indio explotado, las extensiones indomables...Drama fraguado expresivamente en el dualismo sarmientino: civilización o barbarie.

2.1 Nueva novela hispanoamericana.

Sería redundante hablar de la crisis del siglo XX, que involucra todos los aspectos de la cultura, desde el científico y tecnológico hasta el psicológico, político y social, para no mencionar las búsquedas en lo religioso u otros modos de reencontrar el absoluto. Hispanoamérica forma parte del mundo y de su complejidad social y cultural. La novela no rompe con esa tradición del compromiso que impulsaba al testimonio, pero sí con la ingenuidad de la representación. Esa transformación de su materia queda así explicada por Carlos Fuentes: "... la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico, en dialéctica ironía." (3) Por ello los contenidos no serán fácilmente reductibles a las antinomias que había caracterizado Sarmiento como civilización/barbarie; que podrían ser también pobres/ricos; explotados/explotadores; campesinos/terratenientes; rural/urbano; indio/blanco, etc., el tratamiento se eleva por encima de la polarización elemental e ingenua.

Del mismo modo, se abandona el color local, el telurismo o pintoresquismo externos, para pasar a un nuevo valor en la descripción que intenta dar cuenta de una realidad no solamente geográficamente por-

(3) FUENTES, Carlos: La nueva Novela hispanoamericana. México, Joaquín Mortiz, 1.969

///menorizada o regionalmente típica, sino donde lo universal humano pasa por las coordenadas de la diferencia. En tal sentido, la novela en Latinoamérica significa un extraordinario florecimiento de síntesis, pues su ampliación del mundo representado no se limita a lo social, lo testimonial ni lo natural: ahonda en las raíces del mito, la poesía y las transformaciones del lenguaje. El mundo estable y ordenado de la novela tradicional se orientaba hacia una relación lógica entre los acontecimientos narrados; su pretensión de realidad universal descansaba en mantener una jerarquía en el orden de los hechos, sosteniendo como convención suprema el equívoco entre temporalidad y causalidad: "post hoc, propter hoc". Condición trastornada por la novela en el siglo XX: simultaneidad, superposiciones en el discurso, desaparición de la omnisciencia del narrador, fluir de la conciencia, rupturas en el tiempo, juegos de perspectivismo, son otras tantas muestras de lo afirmado. Todo ello apunta a desacomodar, de algún modo, las categorías del lector; desea establecer nuevas relaciones entre el hombre y el mundo. No importa que el mundo representado sea ficticio, existe comprendido en el espacio de la literatura: será posible, por extensión, conmover los cimientos de esa misma relación, pero esta vez con el mundo de la realidad.

Por ello no cabe suponer que ese proceso de la novela contemporánea en Hispanoamérica elude el compromiso o se evade del realismo, sino que ensancha su perspectiva, configurando lo que se podría denominar una ampliación de los niveles de realidad. Sea profundizando en las raíces mitopoyéticas del contexto americano (Arguedas, Asturias, Carpentier, etc.), en el procedimiento que ha sido denominado neoindigenismo (4) o en la búsqueda de formas de revolucionar el lenguaje -invadiendo el territorio de la poesía-, o efectuando por vía de la novela un planteamiento metafísico; todo ello aspira al mismo propósito. Respecto del lenguaje, cabe señalar -lo cual será importante en el caso de Sábato- la enorme impronta del surrealismo en esa modificación del lenguaje, así como en el modo de concebir el arte narrativo.

(4) SHAW, Donald: Nueva narrativa hispanoamericana. Madrid, Cátedra, 1981.

/// Es posible afirmar, en este camino, que la importancia del surrealismo para la nueva novela hispanoamericana es no sólo equiparable, sino tal vez más importante que para la misma poesía. La actitud neorromántica, irracionalista, preconizada por el movimiento que Breton lideraba, se conjuga perfectamente con ese propósito más arriba consignado de remover las categorías del lector. Tanto en un lenguaje que -pese a la condena de la sucesividad temporal- aspira a dar cuenta de la simultaneidad de la conciencia, cuanto en la captación mágica y mítica de lo real. Cortázar ya alertaba, en 1949, acerca de la fecundidad de las concepciones surrealistas en el ámbito de la novela aún cuando ya hubieran transcurrido veinte años del primer manifiesto del movimiento. Dice Cortázar: "Cuidado con este vivísimo muerto, que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia!" (6)

Como comentario final, quiero señalar que la visión más compleja y totalizante del hombre y de su entorno social, ya que plantea no una acabada y plena concepción del aquél, sino la necesidad de re-descubrirlo, contrasta con la índole cerrada del realismo propio de la novela tradicional en el sentido en que se ha intentado delimitar al comienzo de estas líneas y, como una de sus consecuencias, apunta a develar la complejidad, la alienación, la injusticia y el sin-sentido del mundo que rodea a esa criatura eje de la novela: el hombre,

3. Consideraciones metodológicas

Las reflexiones precedentes conducen a la necesidad de algunos planteamientos acerca del abordaje crítico que se intenta en este trabajo sobre la trilogía novelística de Ernesto Sábato. En efecto, si se ha procurado trazar, a grandes rasgos, ciertas líneas de la novela tradicional y de la contemporánea en Hispanoamérica, en torno del eje de la convención de verosimilitud, es porque me interesa señalar de qué manera corresponde ubicar a su producción en ese panorama. Esta consideración se justifica, por cuanto se puede observar con frecuencia en la crítica dedicada al autor -especialmente la referida a S.H.T.- un enfoque explícito o no, que no cuestiona el fundamento que lo sustenta, esto es considerar a esta novelística, como una muestra cabal de

(6) CORTAZAR, Julio: "Un cadáver viviente". En: Realidad, Bs. As., mayo-junio, 1949.

///realismo. Así ocurre, por ejemplo, cuando se opina que E.T. es una manifestación clara de "buceo psicológico" en la conciencia del personaje, o que S.H.T. resulta una clara muestra testimonial y realista, de técnicas narrativas tradicionales que utiliza "un lenguaje referencial directo". (7) Independientemente de lo discutible de esta expresión al aplicarse a un discurso de ficción elaborado estéticamente, resta señalar que el punto de vista de este trabajo parte del ángulo opuesto a esa opinión. Por ello, se considera en primera instancia que las novelas de Sábato -por más densamente cargadas que estén de intención testimonial- son, fundamentalmente obras de ficción y, como tales obedecen a una cierta técnica narrativa. En segundo lugar, se procurará demostrar, mediante el análisis de las mismas, que dichas técnicas, si bien ofrecen muestras de una profunda lectura y asimilación de los maestros de la novelística decimonónica -tal el caso de Flaubert, muy comentado por Sábato, aunque sea para refutarlo- excede ampliamente el margen de convención de la novela tradicional, dejándose inscribir en esa renovación del género que se ha intentado escuetamente caracterizar más arriba.

Así, luego del análisis de la primera obra, E.T., se intenta plantear que aún dentro del estrecho margen ofrecido por la técnica del narrador/personaje (NP) cuya enunciación constriñe todo el desarrollo narrativo, se apunta ya, en esa obra primeriza, a un tema fundamental de la modernidad: la ambigüedad del conocimiento de sí, la conciencia escindida y, a la vez, la presentación de un "loco" que configura uno de los modos marginales de contemplar la realidad.

S.H.T. sin duda intenta caracterizar los rostros del país, así como las secretas corrientes que fluyen desde nuestro pasado fundante, encarnando personajes que representan nuestro espectro social. En este aspecto, configuran los tipos propios de la novela tradicional, pero ya he dicho que esta obra también se deja inscribir en esa línea de la novela contemporánea que, sin menoscabo, puede denominarse filosófica, pues indaga en el cuestionamiento de lo real. Además de las complejas técnicas a nivel del narrador -que incluyen como doble a una de sus máscaras Bruno-, el relato no pretende instalarse en la mirada objetiva del obse-

(7) Son palabras de Luis Gregorich en "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia". En: Capítulo, la historia de la literatura argentina. Bs.As., C.E.A.L., 1967 n 51

///vador imparcial, sino en el interrogante angustioso de un "testigo de su tiempo" que busca desde dentro, el complejo rostro de la patria. Por otra parte, como se procura demostrar en el análisis, el Informe... plantea a un NP intentado develarse a sí mismo por medio de su escritura. Sin embargo, el manuscrito de este paranoico como -irónicamente- aclara la Noticia preliminar, lejos de hacer transparentes los sucesos que la apócrifa crónica periodística resume, acentúan su opacidad. Nuevamente la locura del personaje es una vía para introducirnos en la profundidad de lo manifiesto, en el misterio que subyace a los hechos epidérmicos.

En A.E., última novela de la trilogía y, según me atrevo a postular, también de Sábato, la ficción avanza en su progresivo alejamiento de los rasgos de la novela tradicional. La fragmentación de la anécdota, las superposiciones del discurso, la complejidad de la lexis que asume distintas máscaras del narrador, son otros tantos hitos en este alejamiento. Por otra parte, y en continuidad con lo que ya aparecía en su novela anterior, se elabora una metalengua que indaga en el sentido de su propia escritura y nos presenta al personaje Sábato (sin acento) o S: intentado escribir su novela: la misma que estamos leyendo. La coherencia narrativa se ha desintegrado y sólo se captará su íntima trabazón desde una lectura enfocada desde el narrador (una de cuyas máscaras ficcionaliza al autor mismo), quien no solamente se ha desdoblado, sino que convive en calidad de personaje con los que ha creado, compartiendo su mismo estatuto ontológico. La obra exige arduo esfuerzo por parte del lector, especialmente ante el doble desenlace, de obvias connotaciones no-realistas: transformación simbólica de S. en rata alada, muerte y supervivencia en el otro, su gemelo Bruno.

Este último aspecto que he mencionado: los dobles del narrador, así como la duplicación de otros personajes -tanto los de esta novela en sí cuanto los que reaparecen- es el aspecto que considero más interesante y representativo para mostrar la pertenencia de la trilogía estudiada al panorama de la novelística contemporánea en Hispanoamérica. Por ello he centrado el análisis en un intento de categorización de estas duplicaciones y su funcionamiento, intentando plantear la búsqueda que Sábato realiza mediante esta compleja red de significaciones.

/// Las conclusiones del trabajo intentan así apuntar al valor y sentido de la profundización dinámica en los espejos que duplican los rostros de sus criaturas de ficción, que no excluyen sino incorporan a los rostros de su propia identidad, tal como lo anuncia el título general de este trabajo.

Finalmente, la indagación en los aspectos simbólicos de la trilogía estudiada, así como los referentes al contexto histórico-social, intentan poner de manifiesto esa multiplicidad de planos de realidad que conviven en la obra sabatiana. Aunque con ello no se excluye sino, por el contrario, se profundice el testimonio de hechos representativos de lo histórico-social que está imbricado en una visión apocalíptica de un mundo situado en el vértice de la crisis. Por sobre esto, en una ficción que aspira a consumir y consumir la totalidad de su producción, se ahonda en la preocupación por el hecho estético elevado a categoría moral y metafísica: una forma de búsqueda del absoluto a la que se unen otras contempladas por un escritor que configura a sus personajes principales como encarnaciones de otros tantos modos de esa misma aspiración. El testimonio del escritor como testigo de su tiempo, entonces, no se limita a la mimesis en tanto re-producción de lo real. Por el contrario, el arte es un modo simbólico de captar la profundidad de la realidad; toda creación, una interpretación; todo novelista, alguien que plasma el sueño colectivo. Esa verdad envuelta en el ropaje del enigma.

EL TUNEL: UNA PRIMERA IMAGEN DE LA OSCURIDAD

Dostoievsky no opone una idea a otra sino una realidad humana a otra. A diferencia de Flaubert, James o Proust, las ideas son reales para él, pero no en sí mismas sino como una dimensión de la existencia. Las únicas ideas que le interesaron fueron las ideas encarnadas.

Octavio Paz. Hombres en su siglo

- El Túnel

Aparece esta primera novela -o "nouvelle" si atendemos a su breve extensión- de Ernesto Sábato, en 1948, año clave para las letras argentinas pues es también el del nacimiento de Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal. Desde un primer momento, la crítica lo recibe con términos elogiosos, pero deberemos esperar la publicación de su segunda y famosísima novela, Sobre Héroes y tumbas, para que surjan análisis más profundos y medulosos, en parte debido a la vinculación entre ambas obras. Como una de las constantes interpretativas que se ñalan diversos autores respecto de E.T., se destaca el considerarla como uno de los más profundos testimonios de la soledad e incomunicación encarnados en un personaje literario. (1). También se ha destacado la atmósfera dostoiievskiana -visible desde el mismo título de la novela, que permite emparentarla con Memorias del Subsuelo, del gran escritor ruso- y en general, la lectura que predomina en la crítica dedicada a E. T. privilegia su carácter de obra maestra de la psicología del personaje. (2)

Antes de detenerme en el camino de interpretación del protagonista, intentaré un enfoque ceñido al recurso básico que sustenta toda la narración. E.T. es un relato breve cuya construcción obedece a un rigor de presentación imposible de soslayar, puesto que sostiene tanto la historia cuanto el discurso: el narrador es el propio protagonista, Juan Pablo Castel. Este recurso de verosimilitud reconoce una larga tradición en la historia del género, que se va deslizando hacia un grado de subjetivismo cada vez mayor, al pasar de las pautas

(1) Cfr. NEYRA, Joaquín: Ernesto Sábato. Bs. As., E.C.A., 1974 y así mismo, diversos trabajos contenidos en el volumen Los personajes de Sábato. GIACOMAN, Helmy (edit.) Bs. As., Emecé, 1972. De esta manera lo considera Marcelo Coddou en su excelente trabajo "La estructura y la problemática existencial en la novela 'El Túnel' de Ernesto Sábato". Otras interpretaciones enfocan la figura de Castel y su soledad irreversible ya sea desde el enfoque psicoanalítico freudiano u onto lógico existencialista. Así ocurre con los trabajos incluidos en el mismo volumen de Giacoman y Fred Petersen.

(2) Es interesante el planteamiento de María Angélica Correa, que interpreta a Castel como un buscador de absoluto, con la cual coincidiremos más adelante. Cfr. CORREA, María Angélica: Genio y figura de Ernesto Sábato. Bs. As., E.U.D.E.B.A., 1973.

/// creativas tradicionales a aquellas propias de la ficción contemporánea. En este caso, aparece el modo de tratamiento que ha sido denominado por Robert Humphrey soliloquio, para distinguirlo de otras formas de monólogo. (3). En efecto, es notable en E.T. la coherencia a esa libertad de fundirse el narrador con la palabra hablada de su personaje, que es, al mismo tiempo, severa constricción: el movimiento de la anécdota nos parece ser, así, el mismo que el de su manifestación discursiva. Es por ello que se comprende la consideración de la obra como un ejemplo de realismo psicológico, en el sentido de fusión del narrador con su personaje. Sobre ello volveré luego, pero aquí es necesario destacar que con lo dicho se incorpora E.T. a la estirpe de la "confesión" -según tipología de Frye- cuya forma más pura sería la autobiografía, pero que fundida con la novela, produce la autobiografía ficcional, muy frecuente en la novela contemporánea: "la técnica del 'flujo de conciencia' permite una fusión mucho más concentrada de las dos formas, pero incluso aquí las características peculiares de la forma de la confesión se muestran claramente". (4).

1.1. El discurso

Es evidente, luego de lo expuesto, que para determinar el funcionamiento de la estructura básica, se debe prestar atención especial al nivel del narrador, que emitirá su discurso desde un punto de vista claramente "con". (5). Sin embargo, pese a la simplicidad unitaria de la visión, los acontecimientos mediatizados por su enunciación distan mucho de ser transparentes, ya que las características del N.P. determinan una intensa ambigüedad en el suceder. Por su parte, los acontecimientos que configuran la historia son también sencillos: se trata del relato del pasado próximo del personaje; las alternativas de su tormentosa pasión por María Iribarne que desencadenan, finalmen

(3) HUMPHREY, Robert: La corriente de conciencia en la novela moderna, Chile, Edit. Universitaria, 1969.

(4) FRYE, Northorp: Anatomía de la crítica. Caracas, Monte Avila, 1977. p. 407.

(5) Para la clasificación de los puntos de vista me remito a POUILLON, Jean: Tiempo y novela. Bs. As, Paidós, 1970.

/// te, el crimen: Juan Pablo asesinará a su amante. El sostén de la verosimilitud proviene de que todo el relato finge ser el diario del protagonista que se encuentra expiando su crimen en el manicomio. Ello instaura una diferencia temporal claramente establecida entre el tiempo del discurso -esto es, la enunciación del N.P. y el tiempo de la historia. Las frases iniciales ya evidencian el presente del discurso

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne: supongo que el proceso está en el recuerdo de todos... (p. 9)

Este tiempo pertenece, entonces, a la enunciación del N.P., mediante el cual se presenta a sí mismo y más tarde dará los justificativos de su propia escritura, otorgándole el estatuto ficcional de confesión. Mientras que el tiempo de la historia se ubica en un pasado bastante próximo, cuya iniciación se instala en un momento cronológico preciso:

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. (p. 14)

Ese ayer de la historia aparece constantemente traspasado por el presente de la enunciación, que distancia los hechos ocurridos, juzgando y valorando sus propios actos desde su actual perspectiva, ya distanciada de sus sentimientos y vivencias anteriores. Elijo dos ejemplos donde se puede advertir el valor del adverbio "ahora" como marca del presente de la escritura y su apelación al lector:

Me encontré diciendo algo que ahora me avergüenza escribir. (p. 30/31)

Estoy seguro de que muchos de los que ahora están leyendo estas páginas... (p.59)

El narrador observa atentamente su memoria y lo que ella registra, esforzándose por fijar la multiplicidad de los acontecimientos; de esta manera, el presente de la enunciación es el verdadero organizador de la historia, pues Castel quiere reconstruir ese pasado para explicarlo y explicarse a sí mismo. Propone y desecha, una a una, varias explicaciones para su propósito de escribir, hasta dar con la única válida:

... me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. (p. 13)

/// Pero trágicamente, él mismo destruye, en un círculo vicioso, esa esperanza; sabremos que su tentativa está condenada al fracaso desde el principio -de allí la connotación de absoluta soledad e in comunicación que el personaje posee desde el inicio- puesto que:

Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté. (p. 13)

Se pone de manifiesto, entonces, en la confesión de Castel, que la relación entre la temporalidad de la historia y la del discurso, adquiere una dimensión fundamental. Tal como lo explica Todorov: "El tiempo de la enunciación se torna un elemento literario a partir del momento en que se lo introduce en la historia: por ejemplo, en el caso en que el narrador nos hable de su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contárnoslo". (6).

1.1. Modos del saber: ambigüedad de lo narrado.

He apuntado, líneas más arriba, que la sencillez de la estructuración no eliminaba la complejidad de esta novela, que pasa por otras vías, ya que existe una gran ambigüedad en lo narrado. En efecto, cabría preguntarse cómo es posible tal condición en el conocimiento que el lector tiene de los hechos, si el discurso está plenamente ocupado por la voz de un único narrador. Pero sucede que el saber del personaje no es pleno ni unívoco; ello ocurre no solamente en lo que respecta a los otros personajes, que al ser vistos "en imagen" son siempre parcialmente cognoscibles, sino en lo tocante a su propia personalidad. La ambivalencia es uno de sus rasgos constitutivos y es así que la insuficiencia del saber constaminará nuestro conocimiento de los hechos. Instaurada la ambigüedad que signa toda la narración, hasta su mismo final es abierto, ya que se alude a la existencia futura de otro virtual relato que nos permita -tanto a nosotros, lectores, cuanto al narrador mismo- saber realmente las oscuras motivaciones de su conducta. Es manifiesto que el personaje, cuyo objetivo esencial para escribir era, no sólo que alguien lo comprendiera, sino especialmente autocomprenderse, tampoco

(6) TODOROV, Tzvetan: "Las categorías del relato literario". En: Rev. Comunicaciones, N° 3. Análisis estructural del relato, Bs. As. Tiempo Contemporáneo, 1970. p. 177.

/// ha logrado explicarse. En las drámaticas declaraciones finales que ocupan la totalidad de la última unidad, la XXXIX, se ha clausurado toda posibilidad comunicativa con los otros y también con una parte esencial de sí, aquella que ocasionó el asesinato:

... En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra insensato. Un cansancio muy grande, o quizá un oscuro instinto, me lo impide reiteradamente. Al gún día tal vez logre hacerlo y entonces analizaré también los motivos que pudo haber tenido Allende para suicidarse... (p. 151)

Resulta útil prestar atención, a veces, a lo demasiado evidente: quiero decir que gran parte del interés que presenta la novela consiste, justamente, en el misterio no esclarecido de los secretos vericuetos de la conciencia del protagonista y el enorme contenido irónico que posee el conocimiento de "los hechos" en sí. En efecto, la anécdota sería reductible a una escueta crónica policial, cuyo desenlace sabemos de antemano. No sólo el autor del crimen confiesa, sino que la lectura de su confesión será de gran interés público, puesto que los diarios lo han hecho célebre. Debemos tomar en cuenta que este recurso de la noticia policial es uno de los favoritos de Sábato como manera de ironizar al realismo ingenuo. La crónica policial da cuenta de "los hechos", constituye un registro supuestamente fiel de la realidad. Pero, ¿qué es lo que sabemos, en última instancia? ¿Acaso el mismo autor del crimen ha desentrañado su verdad profunda? Como elemento fundante en la génesis de sus novelas, este recurso se reitera a lo largo de la triología de Sábato, como más adelante concluiré. Pero es oportuno señalar aquí que la ambigüedad del conocimiento, rasgo típico de la modernidad, y la visión crítica de la realidad, disgregan la confianza del lector en una solución plenamente esclarecedora del personaje y establecen la proliferación de lecturas posibles de un hecho simple.

Compartimos también las dudas y cavilaciones del personaje respecto de los otros, especialmente en su relación con la mujer que ama: ¿qué hace María cuando no están juntos? ¿Cómo es ella realmente? ¿por qué engaña -si es que lo hace- a su marido?; ¿es o ha sido tam-

/// bién amante de Hunter y de otros desconocidos para nosotros y para Castel? Además, se nos revela en la declaración final de Juan Pablo que Allende se ha suicidado, información escamoteada antes y cuya explicación nunca obtendremos excepto si se concretara el hipotético relato que él nos promete: "Algún día, tal vez, logre hacerlo"... De esta manera, la ambigüedad ha contaminado la totalidad de la narración, centrando la problemática en el personaje.

2 - Juan Pablo Castel: locura y absoluto

Sostengo entonces que el nivel del ser; y el del parecer (7) se han subsumido desde el momento en que es ambigua la presentación de la "realidad" ficcional, así como se han homologado las categorías del narrador con las del personaje. Una acotación que no hace al fundamento de este análisis, pero que puede resultar interesante para de tectar el proceso genético de la novela -haciendo la salvedad de que este estudio no adhiera a un enfoque genético, sino como dato complementario-, consiste en algunas reflexiones del autor en este sentido: "Mientras escribía El Túnel, arrastrado por sentimientos confusos y por impulsos inconscientes, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. Y sobre todo, lo que más me intrigaba era la importancia creciente que iba tomando el problema de la posesión física y los celos del protagonista; yo había empezado a escribir la novela de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido. Pero al seguir el personaje, me encontré con que se me desviaba considerablemente de ese problema esencialmente metafísico para derivar, para 'descender' a problemas casi triviales de sexo, de celos, de crímenes." (8)

Como vemos, el intento que generó la novela fue ilustrar una condición de extrema soledad, tal como la crítica ha señalado desde siempre; pero esta idea encarnó en un personaje cuya complejidad rebasó

(7) Cfr. el citado artículo de Todorov, al que remito esta terminología.

(8) SABATO, Ernesto: "Sobre la metafísica del sexo". En SUR, BS.As., marzo - abril de 1952, N 209-210, p. 38

/// el propósito.

La interpretación que intentaré efectuar del personaje se fundará en una doble isotopía de lectura, cuya primera opción es la más evidente: considerar a Juan Pablo Castel un desequilibrado, una personalidad cuya patología se desencadenará ante el catalizador de su relación amorosa, culminando en la destrucción del objeto amado -María- y también en su propia destrucción, al condenarse a un doble encierro: el exterior de la cárcel-sanatorio, y el interior: su soledad definitiva. Los rasgos que perfilan a Castel se irán desarrollando al compás de las alternativas anecdóticas, intensificando las notas que manifiestan una creciente psicosis. Uno de estos rasgos es la ambivalencia de sentimientos, cuya coexistencia a veces lo sume en el desconcierto. A lo largo de la relación amorosa, sus sentimientos oscilan entre el amor más intenso y el odio desenfrenado:

Mis sentimientos oscilaron, durante todo ese período entre el amor más puro y el odio más desenfrenado... (p.72)

Sería redundante abundar en ejemplos -rastrables a lo largo de todo el texto- de esta pendular alternancia; bastarán unas pocas líneas que lo expliciten claramente:

La miré con odio, pero ella mantuvo(...) mi mirada (...). La miré con ternura... (p.110)

Tal vez lo más doloroso de esta condición esquizoide, sea el hecho de que Juan Pablo tiene plena conciencia de ello. Así sucede cuando después de agredir terriblemente a María reflexiona:

¿Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces? (p. 86)

Esta dualidad manifiesta en toda la relación Castel/María no es el origen de los problemas que el pintor sufre intensamente, sino su consecuencia. Antes de conocer a María, sin duda este hombre se hallaba en un estado de gran soledad y se encastillaba en su incomunicación; ocurre que la proyección de sus sentimientos hostiles ocasiona efectivamente el rechazo de los otros, por ello la hostilidad de Castel no se limita a su conducta para con ella, por el contrario, a lo

/// largo de todo el texto es evidente que involucra al mundo en general, hacia el que reiteradamente manifiesta desprecio, rechazo y repulsión:

Que el mundo es horrible es una verdad que no necesita demostración... (p. 10)

Desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos... (p. 88)

Este desprecio no excluye a quienes comparten su mundo, su tarea, y sus intereses, o sea los pintores:

De todos los conglomerados, detesto particularmente el de los pintores. En parte, naturalmente, por que es el que más conozco, y ya se sabe que uno puede detestar con mayor razón lo que conoce a fondo... (p. 21)

Este sentimiento de desprecio se revierte hacia su propia persona: odia porque se odia, de allí provienen esas crisis de violencia que a veces lo hacen comportarse de un modo descontrolado y pensar en el suicidio o emplear otros modos de autodegradación, emborrachándose y buscando prostitutas a las que luego maltrata. Cuando, luego del episodio más grave, termina en la cárcel, al salir casi no puede recordar lo ocurrido y lo siente ajeno, como si le hubiera sucedido a otra persona. A veces, en cambio, simultáneamente a su actuar, le parece que dentro de sí lleva a otro que lo contempla hacer o, inversamente, procede sin que él pueda evitarlo. Podemos considerar dos pasajes que ejemplifican ambas actitudes:

Esperaba el ascensor. No había nadie más. Alguien más audaz que yo pronunció desde mi interior esta pregunta increíblemente estúpida: -¿Este es el edificio de la compañía T?... (p. 29)

Y más adelante:

Ya antes de decir esta frase estaba un poco arrepentido: debajo del que quería decirle y experimentar una perversa satisfacción un ser más puro y más tierno se disponía a tomar la iniciativa en cuanto la crueldad de la frase hiciese su efecto... (p.86)

Pocos personajes de la literatura argentina -tan pródiga en solitarios- alcanzan la intensidad de la soledad casteliana. Sin embargo, ocurre el

/// encuentro con María y todo parece cambiar; hasta comienza a experimentar simpatía hacia los demás, porque su sentimiento amoroso irradia hacia todos y pese a que el pintor nos advierte constantemente que sus momentos de felicidad han sido siempre temporarios y poco duraderos, la intensa felicidad que le ha procurado suponer que su sentimiento es correspondido se expande por el mundo:

¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermosos me parecían el mundo, la tarde de verano, los chicos... (p. 65-66)

Como la manera más básica y significativa con que todo ser humano intenta trascender la soledad es el amor, podríamos suponer, entonces, que Castel -al ser tan agudamente consciente de su aislamiento-será un amante más solícito e intenso que cualquiera. En efecto, en cierto sentido, es así. Juan Pablo deposita en María toda su necesidad de afecto que no conoce límites, pero es tan grande su demanda, que vive obsesionado desde el comienzo por el temor de perderla y sus exigencias son extremadas, requiere un sentimiento incondicional y además, pretende que ella no comparta su cariño con nadie, manifestando celos enfermizos que enturbian toda posible felicidad. Desde el comienzo, duda acerca de si su sentimiento es correspondido:

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... (p. 71)

Pero, como en el fondo él descrea de sí mismo, la unión física acrecienta sus dudas en vez de apaciguarlas y cobija los celos más atroces:

Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas... (p. 71)

Castel busca desesperadamente la comunión plena y total con su amada, aquéllo que reiteradamente denomina "verdadero amor"; se ha identificado con María en quien imagina un alma gemela, alguien tan solitario como él, alguien que posee idénticas sensaciones, pensamientos, sentimientos. Como el rasgo predominante del amor de Castel es su insaciabilidad, naturalmente ello no puede cumplirse, pues esta identificación absoluta no sólo no existe, sino que haría desaparecer al

/// otro en cuanto tal. Además, la circunstancia concreta de que María es casada y gran parte de su vida transcurre en lugares y con personas de los cuales se siente excluido, acentúan su insatisfacción permanente. Por ello se va convenciendo día a día de que ella finge amor y duda de su fidelidad, sospechando posibles traiciones e interrogándola obsesivamente, incluso acerca del pasado. Al haber buscado el absoluto en María, Castel ha logrado -paradójicamente- un estado de soledad mucho mayor que aquél en que vivía antes de conocerla, cuando aún podía fantasear y esperar esa unión total de cuerpos y almas. Desde esta perspectiva, adquieren sentido las últimas palabras que dirige a María antes de matarla:

-Tengo que matarte, María. Me has dejado solo....(p. 149)

Esta soledad sería inexplicable, si no la entendiéramos como vida internamente, por causas subjetivas muy profundas y raigales. Dice Melanie Klein: "Este estado de soledad interna es producido por el anhelo omnipresente de un inalcanzable estado interno perfecto. Este tipo de soledad, que todos experimentamos en cierta medida, proviene de ansiedades paranoides y depresivas, las cuales son derivadas de ansiedades psicóticas del bebé. Tales ansiedades existen, en algún grado, en todo individuo, pero son excesivamente intensas en el individuo enfermo, por lo tanto la soledad forma parte también de la enfermedad, tanto de índole esquizofrénica como depresiva" (9)

Esto ocasiona que retorne a las iniciales afirmaciones de este trabajo: ese presente de la narración se vuelca sobre las vivencias pasadas, iluminándolas bajo una luz diferente: la conciencia de su soledad absoluta, puesto que, al destruir a María, ha roto también todo posible vínculo con el mundo, toda posible comunicación. De allí esa paradójica ansiedad que constituye el sustento ficcional de la confesión a nivel de personaje; el desesperado deseo de encontrar "aunque sea una sola persona" capaz de comprenderlo, que inmediatamente se de-construye con el propio discurso, ya que esa única persona era "la que maté".

El dolor ante su acción y el subsiguiente arrepentimiento no contradicen lo que venimos apuntando; al contrario, son la otra cara de la moneda. Cuando Castel, escindida su conciencia, puede contemplar

(9) KLEIN, Melanie: El sentimiento de soledad y otros ensayos,. Bs. As., Paidós, 1968, (p. 164 y s.s.)

///lo que ha hecho -escisión homóloga a la del pasado/presente que sostiene la sintaxis narrativa- se sume en una culpa que lo paraliza en la total desolación. Así surge la imagen que nuclea las vivencias de incomunicación que han signado la vida de Castel, y es la que da título a la obra: el túnel. Conviene detenernos aquí para una aclaración metodológica. Dado que la función de esta imagen es mucho más amplia que la de apuntar a la psicología del personaje, deberá ser tratada posteriormente en el nivel simbólico puesto que -como toda imagen auténticamente creadora- se dejará leer en el contexto total de la novelística sabatiana en relación con otros núcleos generadores de polisemia, ya que toda imagen simbólica, excede un análisis temático o de personaje. Basta lo dicho para consignar que aquí la estamos con siderando en cuanto al personaje y su estado de soledad.

Debemos recordar que la relación Juan Pablo/María se ha caracterizado por un fragmentarismo notable. Si nos atenemos a una cuantificación de lo relatado por el pintor, veremos que son menos las escenas de efectivos encuentros que las cartas, llamados telefónicos o cavilaciones, dudas, reflexiones, etc. de Castel referidos a María. Esta es otra de las razones de ambigüedad de lo narrado, : no sabemos hasta que punto fue veraz o comprometido un amor que percibimos menos vivido que imaginado o pensado por Castel. De aquí la sensación de fugacidad, de fragilidad que el narrador nos transmite: los encuentros se- mejan una escena preparada; aparecen como un acontecer que se afina en ser para el recuerdo. Debido -insisto- al estatuto de "saber" que posee el narrador-personaje, se produce un caso atípico, pues co- existen en este narrador la posición equidistante con la deficiente. (10) Debido a esta sensación de evanescencia y falta de consistencia que posee el vínculo de ambos, toda la anécdota puede definirse -des- de tal perspectiva- como un lento convencimiento, por parte del pintor de que su soledad es irreversible y los intentos de apertura han sido inútiles.

Aquí aparece otro elemento de la imagen del túnel: Los momentos de comunicación le han producido a Castel una felicidad tan intensa

(10) TACCA, Oscar: Las voces de la novela. Madrid, Gredos, 1973

///como pasajera y por ello él los siente como si fueran ventanas en su túnel que le ha permitido contemplar al otro. Es reiterada la situación de contemplación a través del vidrio, o de partes transparentes de un muro, que aunque permitan ver al otro, no hacen posible tocarlo, aproximársele hasta tomar contacto y menos aún, posesionarse de él. De paso, apunto un elemento temático importante de unión con las otras novelas de Sábato: la relevancia de la mirada. Esto se desarrollará en el capítulo correspondiente a la unidad de la trilogía novelística.

De allí que adquiera relevancia a un pasaje al parecer ajeno a la historia, referido a una mujer cualquiera entrevista desde las ventanillas del tren, cuando Castel huye de la estancia de María. Tengamos en cuenta el orden secuencial, puesto que esta escena tiene lugar en uno de los momentos más conflictivos que descargará muy poco después en la tragedia: la noche anterior, también mediante la contemplación de las ventanas de la residencia, Castel ha creído comprender que María es amante de su primo Hunter. En un desastroso estado de ánimo huye a la ciudad y allí tiene lugar la visión fugaz:

A esta mujer la veo por primera y última vez. No la volveré a ver en mi vida...¿Qué me importaba esa mujer? Pero no podía dejar de pensar que había existido un instante para mí y que nunca más volvería a existir; desde mi punto de vista era como si ya se hubiera muerto....Todo me parecía fugaz, transitorio, inútil, impreciso. Mi cabeza no funcionaba bien y María se me aparecía una y otra vez como algo incierto y melancólico. (p. p. 119/120)

Cito este fragmento para poder cotejarlo con la imagen del túnel que también reproduzco fragmentariamente:

...en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío. El túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había visto el espectáculo de mi insalvable soledad(.....) y entonces yo, con la cara apretada contra el muro de vidrio, la veía a lo lejos...o, lo que era peor, no la veía en absoluto...Y entonces sentía que mi destino era infinitamente más solitario de lo que había imaginado!!! (p. 145-146)

/// Las imágenes espaciales tienen una importancia destacadísima para el análisis fenomenológico, como ha señalado reiteradamente Gastón Bachelard, al estudiar la valoración de los espacios en nuestra memoria e imaginación. (11) Así como la casa es el refugio por excelencia el cuerpo es, a su vez, una morada cuyo límite, constituido por la piel, señala el comienzo de la exterioridad. La elección del túnel como imagen de la vida en soledad cobra -desde esta perspectiva- potencia significativa. Castel comprende que los otros no viven, como él, en túneles, sino en "el ancho mundo". La imagen subsume así a la vez el cuerpo físico y el yo de Castel, por lo que no puede asombrar que sus paredes sean de piedra. ¿Quién podría, mientras transita por el espacio libre exterior, sospechar la existencia del prisionero encerrado entre esos muros pétreos? Detrás de ellos, el ser gesticula su inútil pretensión de contacto, de comunión. Tal vez lo más doloroso de la imagen sea la existencia de ventanas, o trozos de piedra transparente en los muros, porque así el prisionero puede ver a los otros, saber que existen, y aún imaginar cómo sería vivir en el mundo, pero no salir ni tomar contacto con ellos. Estamos ahora en condiciones de cottejar ambos pasajes -ya citados- para constatar lo significativo de la reaparición de la misma imagen espacial -la ventana- en el pasaje del viaje en tren y el por qué Castel la asocia con sus sentimientos de soledad al ver, fugazmente, a esa mujer cualquiera, a quien no conoce ni volverá a ver. Recorro nuevamente a Bachelard para profundizar la comprensión del túnel, que ya de por sí connota la idea de encierro y opresión. Hablando del sótano, espacio que podemos asimilar al túnel por su condición subterránea, dice: "El soñador de sótano sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen toda la tierra tras ellos". (12) Es evidente que por ello la casa-túnel y el yo-túnel no tienen puertas; sólo ventanas. Ver y contemplar, imaginar pero no salir; no hay apertura posible y así como el prisionero no puede salir, tampoco hay nadie que pueda entrar.

(11) BACHELARD, Gaston: La poética del espacio, México, F.C.E., 1965, (p. 41)

(12) Op.cit., (P. 51)

2.1 Elogio de la locura

Recuerdo aquí lo anunciado más arriba respecto de mi enfoque del personaje: en la primera opción de lectura que había planteado, Castel aparece como un desequilibrado, un solitario con dificultades de relación, que asesinará como resultado de su enfermedad. Ahora resta tomar en cuenta otra isotopía de lectura que no invalida la precedente, sino que la profundiza. Debido a la constitución simbólica de lo imaginario, el arte tiene la posibilidad de penetrar en otras dimensiones de lo real. Enfocada así, la elección de una personalidad como la de Castel es la manera adecuada para este propósito, tal como lo ha destacado Octave Mannoni en su trabajo sobre lo imaginario, al referirse al arte contemporáneo:....."se ha vuelto a hacer, y en diversas formas, el elogio de la locura. Se ha descubierto el encanto de las personalidades llamadas psicopáticas....o bien el delirio puede atraer como una forma moderna de lo maravilloso, que se proyecta hacia otro mundo disimulado por el nuestro..."(13)

Castel es un artista plástico, un pintor, y -como todo artista- pertenece a la estirpe de los visionarios. De la mano de este pintor extraviado, sí, pero también buscador de absoluto, atisbaremos una zona de la realidad cuya única vía de acceso, según la cosmovisión de Sábato, es, precisamente, el arte.

Para fundar esta segunda isotopía de lectura, deberemos retrotraer la atención a los índices que en el texto asuman el estatuto de funciones integrativas, (14) cuya lectura paradigmática permita esta constatación. Aludo a la escena de la ventana y sus reiteraciones. La primera aparición forma parte de la secuencia de la historia que podríamos denominar "encuentro": Castel expone sus cuadros en el Salón de Primavera y allí conoce a María. Lo importante es -para él- que esta mujer contemple con atención la escena del cuadro que constituye una ventana, pues él sabe que esta escena, pese a su posición

(13) MANNONI, Octave: La otra escena: claves de lo imaginario. Bs.As., Amorrortu edit., 1973., (p. 168)

(14) En otro lugar, se ha procurado desarrollar una metodología de análisis que permite dar cuenta de esta terminología. Cfr. BEFUMO BOSCHI Lilliana y CLABRESE, Elisa: Acercamiento analítico a 'La muerte de Artemio Cruz', de Carlos Fuentes. Public. del Depart. de Letras Univ. Católica de Mar del Plata, agosto de 1972

/// subsidiaria, no es accesoria, sino esencial. La conexión entre ambos se establece, entonces, a partir de la intuición de María que ha captado la importancia de la ventana. En un segundo nivel, la ventanita del cuadro es índice de los personajes: la mujer pintada en él tiene una actitud anhelante y se desprende de ella un sentimiento de profunda soledad. Así lo expresa el texto:

Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta. (P. 14)

Debido al enigma que para el propio narrador-personaje representa esa escena que ha pintado como en sueños y casi en estado de trance, la actitud de María no sólo es el puente que se tiende para unirlos, sino -según su propia interpretación del cuadro que ha pintado- es el fundamento para identificar a María como la encarnación de una parte esencial de sí: supone que ella es alguien tan solitario como él mismo. (15)

Lo más notable, para la consideración del artista como visionario, es el hecho de que Castel ha prefigurado en su pintura, una escena que aparece en el relato mucho más tarde. Tal condición premonitrice de su propia experiencia posterior queda explícita en el propio texto, cuando María se reconoce como un ser solitario, semejante a Juan Pablo y se ubica en la misma disposición del cuadro: en tensa espera frente al mar. La mujer de la playa era María, él la ha pintado antes de conocerla; Castel se ha anticipado a los acontecimientos de su propia historia:

El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente el mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo? (P. 63)

(15) La perspectiva de interpretación de esta lectura, no excluye otras. Coincidimos con la posibilidad de considerar junguianamente a la mujer del cuadro como la expresión del "ánima" - la parte femenina de Castel-reforzada por su ubicación en el lado izquierdo del cuadro. Así lo considera Albert Fuss en 'El Túnel': universo de incomunicación". En: Cuadernos Hispanoamericanos. (Tomo de Homenaje a Ernesto Sábato) Nos. 391-393. Enero-marzo 1983 (P. 335)

/// Juego de espejos en la superposición de niveles de realidad que el texto configura, por cuanto hay aquí ficción de ficción, pero cabe señalar, además, el recurso de verosimilitud que se ha elegido para sustentar su estatuto. Me referí a que el fragmento citado pertenece a una carta de María, no al discurso del narrador -personaje, con lo cual se sustenta su jerarquía verosímil. Ello impide que el lector pueda pensar que tal premonición es sólo otro rasgo del delirio del pintor.

Esto nos adelanta ya la importancia de otra escena en la que nos apoyaremos. Al caer en plena desesperación violenta, el pintor se dirige a su taller y destruye su cuadro a cuchilladas. La secuencia de furor destructivo posee claramente una función reduplicatoria del acto definitivo de Castel, quien más tarde acuchillará, del mismo modo a María. Pero a su vez, implica una nueva constatación de la segunda lectura que postulo: es como si el Castel enfermo, psicótico, destruyera el testimonio del otro Castel, el visionario que prefiguraba su vida plasmándola en su obra.

Más tarde, se reiterará la escena del cuadro, si bien en el plano de realidad básico, esto es, el de la historia. Castel y María se hallan frente al mar, en la estancia de Allende, recreando el espacio del cuadro, mientras el instante se carga de connotaciones sacralizadas; se trata de un tiempo estático, mágico, donde se superpone lo actual con las vivencias de la primera infancia:

Y así quedamos un tiempo quieto, sin transurso, hecho de infancia y de muerte....(P. 115)

2.2 Arte y profecía

Cabría preguntarse ahora cómo es posible esta captación profética del arte, según lo que vengo rastreando hasta aquí. Cabe referirse ahora a la concepción de Sábato en este sentido, en la cual han ejercido influencia importante las doctrinas del surrealismo. Pero este tema será tratado en el capítulo dedicado a las ideas del autor acerca de la función del arte y en especial, de la novela, desarrolladas tanto en sus ensayos cuanto en sus textos de ficción. Interesa por el momento, prestar atención al texto que estoy analizando, para constatar que no solamente se atribuye al arte esta capacidad premonitoria, sino

/// que está implícita la idea de que tal condición asume carácter colectivo, trascendiendo lo individual. Así se explica - desde mi enfoque - la frase de la carta de María:

¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío, o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo?

Si retomamos el planteo acerca del "saber" del personaje; de la ambigüedad de su conocimiento, cabe ahora insistir en ese punto, puesto que esta ignorancia no se limita a sus características psicológicas. Si bien - tal como lo consigné - ello se justifica por sus rasgos patológicos, el sentido se amplía al remitirlo al problema del arte. En efecto, Juan Pablo Castel vive en una doble búsqueda: busca el sentido de su vida y asimismo, el de su arte. Esta segunda actitud, más profunda y esencial, queda manifiesta en varios pasajes que aluden a la creación y donde él mismo siente que su impulso creador lo excede:

Esa escena...sentía que debía pintarla así, sin saber bien por qué! Y sigo sin saber...Estoy caminando a tientas... (P. 43)

Más adelante, describe el acto estético como realizado en estado de trance, hasta el punto de que su desconocimiento de la escena que ha pintado y cuyo significado le parece fundamental, es tan profundo que lo atemoriza:

Había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo...Esa escena de la playa me da miedo -agregué después de un largo rato-, aunque sé que es algo más profundo... (P. 45)

Es posible apreciar, por los pasajes citados, que esta captación estética de una realidad más profunda que la apariencial, se ha realizado por vía del inconsciente. Jung ha postulado la existencia del inconsciente colectivo, depósito de las matrices de imágenes primordiales, que él llamó arquetipos. A ellos les asignó un valor que trasciende los límites individuales, puesto que serían universales humanos: "Las imágenes primordiales son los pensamientos más antiguos, generales y profundos de la humanidad. Tienen tanto de sentimiento, como de pensamiento; poseen algo así como vida propia e independencia...Lo inconsciente está constantemente en acción y crea con sus materiales, combinaciones que sirven para determinar lo futuro...Lo inconsciente puede, por tanto, ser también, a su modo, una guía para el hombre. (16)

/// Así he desarrollado la hipótesis de que el leit-motiv de la ventana conforma un espectro significativo que, partiendo de una relación anecdótica en las secuencias de la historia, implica lo psicológico del personaje, se profundiza en un juego de espejos al presentar reduplicaciones de sentido, hasta arribar a un nivel paradigmático que permite la doble lectura del personaje referida al valor profético del arte.

3. La ventana como símbolo

Por lo dicho más arriba, la dimensión paradigmática de este elemento se hace patente al resultar un componente correlacionable en varios niveles de sentido. Cumple así -en el contexto de esta novela- una indudable condición simbólica. Más adelante, explicitaré el encadenamiento simbólico presente en la trilogía sabatiana, pero aquí me limito a este núcleo generador, reiterando un recuento de sus diferentes apariciones: 1) la ventana del cuadro "Maternidad"; 2) carta de María referida a la ventana del cuadro; 3) reiteración de la escena del cuadro pero en el nivel de la estructura básica: Castel y María frente al mar; 4) el pintor destruye su cuadro; 5) la mujer apenas entrevista por la ventanilla del tren; 6) el túnel y sus muros transparentes (ventanas):

No pretendo agotar la posibilidad interpretativa del símbolo, puesto que su residuo de sentido apunta a un plus que seguirá flotante y enigmático, pero sí podemos vincular esta imagen simbólica con la central de la novela: el túnel. Ventanas del cuadro y ventanas del túnel conforman una dialéctica cuyo vaivén nos traslada pendularmente a un metafórico espacio caracterizable como adentro/afuera del personaje, en un movimiento de apertura/clausura. En efecto, se puede así oponer la personalidad psicótica de Castel (clausura), a su personalidad creadora (apertura). En consecuencia, la ventana del cuadro en todas sus valencias semánticas se nos muestra como de signo positivo, contrastables con las del túnel, así como la del tren homologable a éstas. Apertura del arte en su posibilidad expresiva; clausura del delirio y de la muerte.

La ventana constituye una apertura de la casa al mundo exterior, así como la zona por la que penetra la luz. Del mismo modo, los ojos cumplen este cometido respecto del cuerpo, aunque deberé recordar lo

///ya dicho; la apertura es exclusivamente contemplativa, no implica un posible contacto. Advirtamos cómo en lo tocante al cuadro, esta salida es efectiva; ya se ha consignado que, en su arte, el pintor trasciende sus limitaciones personales. Por ello éste es el punto de partida en el vínculo entre él y María que no se concreta en el plano de sus relaciones amorosas, donde el amor fracasa y triunfa la muerte. Al mismo tiempo, se abre un espacio más amplio: el valor del arte, no ya individual, sino transpersonal: en el espacio solitario del cuadro, muchos contempladores se reconocen.

Mientras que el túnel es la situación de máxima clausura, homologable al espacio carcelario exterior - la prisión del manicomio- desde donde el pintor instala su relato. La imagen espacial del túnel es claramente representativa del estado angustioso, como lo evidencia la misma etimología de angustia: estrechez. La ventana es, allí, apenas un resto de comprensión, el saberse definitivamente solo y aislado: "Había un sólo túnel oscuro y solitario: el mío"...Este hombre que, más que ninguno, vive con sus ojos abiertos al ver, es quien, paradójicamente, más sufre el oscurecimiento de sus ventanas, pues el túnel sólo cuenta con escasas aperturas desde las cuales se produce el gesto inútil.

Finalmente, interesa señalar en este espectro simbólico, la presencia de una polaridad semántica rastreable a lo largo de las tres novelas de Sábato: el binomio luz/oscuridad. En E.T. la simplicidad de la anécdota y la única voz del discurso presionan mucho, por lo cual la novela posee un marcado carácter centrípeto. Ello no obsta para que se haga presente el germen del gran núcleo semántico que ocupará un lugar central en las obras posteriores: la ceguera. Sin el contexto total de la producción del escritor, la ceguera de Allende sería un rasgo que acentúa la "oscuridad" del personaje, su intensa ambigüedad. Sin embargo, lo rodea un aura de enigma y sugerencia, cuyo valor de apertura a las ficciones posteriores queda convalidada por el párrafo final. La ventana es, entonces, el elemento que conlleva aquí la carga simbólica de la novela, si bien aún no alcance la dimensión de las obras posteriores.

SOBRE HEROES Y TUMBAS: LOS ROSTROS DE LA REALIDAD

Entre nosotros esas voces nacen
muy pocas veces de la felicidad
en esas voces hay más de grito
que de canto.

Julio Cortázar, La literatura
latinoamericana de nuestro
tiempo.

Sobre Héroes y Tumbas

Muchos años transcurren desde El Túnel hasta la aparición, en 1961, de la segunda novela de Sábato. En ese lapso, el escritor dio a la prensa varios libros de ensayos. Sobre Héroes y Tumbas significa un esfuerzo gigantesco, una suerte de Summa de la Argentina, donde se intenta escudriñar creativamente en el rostro del país. Su fuerte carácter testimonial ha ocupado muchas páginas de la crítica sabatiana, pero me ubicaré como primer paso en el tratamiento que corresponde a una obra de ficción, para procurar describir la complejidad del nivel de los narradores. En tal sentido, quiero señalar que, dada la hondura en el buceo psicológico en los personajes, así como la inmersión en conflictivos acontecimientos de nuestra historia nacional tanto los contemporáneos, cuanto los pasados -las luchas civiles, Lavalle, la inmigración, los fundadores, el peronismo- la crítica se ha referido, con exactitud, a rasgos propios de la narrativa realista del siglo XIX. Mi postura, sin embargo, si bien no deja de lado estas características, apunta más bien a poner de manifiesto que, por las técnicas narrativas y el simbolismo que abre una densa perspectiva de profundización en la captación de la realidad, desde lo psicológico a lo metafísico, así como por la ambigüedad del conocimiento que contamina tanto al narrador cuanto a los personajes, la gran novela de Sábato se deja inscribir claramente en la renovación de la narrativa de este siglo.

1. Narradores

Para ordenar la descripción de este nivel, la distribuiré de la siguiente manera: 1.1 Noticia preliminar; 1.2 Libros I y II, 1.3. Libro IV; 1.4 Libro III.

1.1 Noticia Preliminar.

Es un caso límite de adelgazamiento del narrador, quién recurre a un enmascaramiento extremo: fingirse el cronista de una apócrifa noticia policial. Tal como lo ha consignado Oscar Tacca: "Otras veces, al contrario, es el autor el que cede. O mejor dicho, retrocede, da un paso atrás y se sitúa antes de la novela, en su portal, en su portada, en la Advertencia del Editor." (1) El objeto de este

(1) TACCA, Oscar: Op. Cit., (P. 38)

///recurso es pretender que se adopta una actitud prescindente; en tal sentido, si lo consideráramos aisladamente del resto de la obra resultaría ser un refuerzo de verosimilitud propio del más crudo realismo. Sin embargo, ello otorgará gran prominencia a los niveles de la realidad representada en la novela, como se verá más adelante. Aquí el narrador no simula ser el editor, sino el cronista de un vespertino, La Razón, cuya fecha ubica la crónica como posterior al incendio y crimen del Mirador: 28 de Junio de 1955.

1.2 Libros I y II

La complejidad del nivel del narrador básico en la novela debe ser descrito en tres instancias: a) rupturas en un punto de vista de un narrador "por detrás"; b) instauración del estatuto de la confidencia (tiempo de discurso); c) ambigüedad del saber y estatuto ontológico de Bruno.

a. La enunciación parece, en principio, estar ocupada por la voz de un narrador básico en tercera persona, con la tradicional visión "por detrás". En efecto, este narrador presenta a Martín -su personaje- y describe su estado de ánimo:

Al principio sufrió mucho, pensando día y noche en ella. Trató de dibujar su cara, pero le resultaba algo impreciso, pues en aquellos dos encuentros no se había atrevido a mirarla bien... (P. 25)

Sin embargo, el estatuto básico de credibilidad otorgado al narrador "por detrás" se ve constantemente alterado por diferentes quiebras en el discurso: monólogos interiores (directos o indirectos) de varios personajes; técnicas de "raccontos" introducidos a modo de "flash back." Estos planos suelen superponerse sin solución de continuidad, a veces con marcas tipográficas: bastardillas para el fluir de conciencia, comillas para los "raccontos" o guiones para mantener el diálogo donde se insertan una o varias posibilidades. Así, en la página inicial, apenas el narrador da las pautas de descripción de su personaje -Martín- aparece el punto de vista "con" de otro personaje -Bruno- en monólogo interior indirecto:

"Como un bote a la deriva en un gran lago aparentemente tranquilo pero agitado por corrientes profundas", pensó Bruno... (P. 11)

Daremos otro ejemplo, en este caso el monólogo interior de Alejandra ubicado en medio de un diálogo que mantiene con Martín:

/// Ahí está el padre Antonio: habla de la Pasión y describe con fervor los sufrimientos, la humillación, y el sangriento sacrificio de la Cruz. El padre Antonio es alto y, cosa extraña, se parece a su padre..(P.53)

b. El justificativo de la enunciación aparece instituido como confidencia. En efecto, la historia de Martín y Alejandra se instaura como un relato oral -confidencia- hecho por Martín a Bruno. Me referí más arriba a la página inicial de la novela y si ahora continuamos la lectura, apreciaremos claramente este estatuto de verosimilitud. Aparece además instalado el tiempo de esta enunciación:

...pensó Bruno, cuando, después de la muerte de Alejandra, Martín le contó, confusa y fragmentariamente algunos episodios vinculados a aquella relación...(P.11)

La combinación de diálogo y monólogo interior indirecto tiene especial valor en el caso Martín/Bruno porque no sólo permite introducir el punto de vista "con" de cada uno de estos personajes, sino que refuerza constantemente el estatuto de la confidencia. En efecto, esa actualización del diálogo inmersa en el transcurrir del relato de la historia que efectúa el narrador básico, recuerda el papel de Bruno como confidente e instaura a la confidencia en sí como un nivel discursivo diferente, cuyo tiempo de enunciación se ha aclarado en el comienzo. La confidencia comenzó después de los acontecimientos definitivos (final de la historia), pero no termina con ella. Así, años más tarde de ese final, Martín sigue visitando a Bruno a su regreso del sur y el diálogo/confidencia se actualiza como un continuum sin conclusión:

Cuando años después, Martín intentaba encontrar la clave de aquella relación, entre las cosas que refirió a Bruno le dijo que, no obstante los contrastes de humor de Alejandra, durante algunas semanas había sido feliz...(P. 123)

c. Ambigüedad del saber: estatuto ontológico de Bruno.

Para aproximarme a la posible descripción de uno de los niveles del narrador, es necesario, previamente, prestar atención a Bruno, personaje de la obra. Ya ha sido reiteradamente mencionado por los críticos de Sábato, que Bruno constituye un "alter ego" del autor, cuya voz asume. Esto no es un hecho nuevo, ya que reconoce un prestigioso linaje en la historia universal de la novela. Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones, pues en este caso, creo que se abre un planteamiento muy original que llega a su culminación en la tercera y última novela de la trilogía.

/// Metodológicamente, necesito aclarar que rechazo una postura apriorística en el sentido de explicar una obra o personaje por conocimientos de datos biográficos de la vida del autor. Tampoco se puede confundir al hablante real o escritor con el sujeto de su enunciación, el narrador. Me refiero aquí, por tanto, a las funciones de Bruno en cuanto personaje que participa de un modo de saber propio del narrador, independientemente de las posibles y justificadas coincidencias con la persona real de Sábato, que deben discriminarse en otro nivel.

Así, cabe señalar que Bruno posee un doble nivel de existencia en cuanto a su estatuto narrativo: es personaje y a la vez, es parcialmente un doble del narrador.

Como personaje, Bruno aparece referido por Alejandra, quien le habla a Martín de él, de la amistad que lo une a su familia dado que es oriundo de Capitán Olmos y le atribuye ciertos rasgos personales: Bruno es; un contemplativo; lo supone escritor. Más adelante, en la Unidad IV del Libro II, Bruno le es presentado a Martín en un bar, La Helvética, donde un grupo de periodistas e intelectuales suelen reunirse a charlar y discutir. Ya se ha consignado que su aparición previa en la obra pertenece al nivel del discurso y al tiempo de la confidencia, no al de la historia. También dejamos pendiente el interrogante acerca de cómo llega al conocimiento del narrador básico el estatuto de la confidencia hecho por Martín a Bruno. Esta situación se resuelve en el nivel del saber. En efecto, como confidente, Bruno solo puede poseer el conocimiento de lo que Martín le ha contado, pero a partir de la actualización del estatuto de la confidencia a nivel de la enunciación, se puede apreciar que Bruno "sabe" mucho más, que su información acerca de la relación Martín/Alejandra es más amplia.

Así, muchas veces adelanta conclusiones acerca de lo que Martín le esta contando, demostrando que su saber es el de un narrador. Incluso reflexiona sobre lo que el otro personaje -no Martín, sino Alejandra-, estaba pensando o sintiendo en el momento de los hechos referidos. Daré ejemplos tomados de tres pasajes. El primero, corresponde al relato hecho por Martín de su larga espera en el parque aguardando que Alejandra reapareciera, luego de su primer encuentro.

/// Pasaron meses:

Y entonces, dijo Martín- perdió definitivamente la esperanza de volver a verla. (P. 26)

Ese dijo marca claramente el estatuto de la confidencia, instalado desde el narrador básico. Pero, inmediatamente, es retomado desde el interior de Bruno, y leemos:

La "esperanza" de volver a verla (reflexionó Bruno con melancólica ironía). Y también se dijo: ¿No serán todas las esperanzas de los hombres tan grotescas como éstas?... (P. 27)

En el fragmento que cito a continuación, ya más audazmente, Bruno conoce los pensamientos secretos de Alejandra en el relato de la primer escena amorosa entre los dos jóvenes:

Y Bruno (no Martín, claro), Bruno había pensado que en ese momento Alejandra pronunciaba un ruego silencioso pero dramático, acaso trágico. (P. 121)

Finalmente, la reflexión de Bruno fluye en medio del monólogo interior indirecto de Martín, sin otra discriminación que la acotación "en opinión" de Bruno", puesto que, en tanto narrador, puede inmiscuirse en la conciencia de su personaje, como en efecto, lo hace:

...mientras pensaba (Martín) qué tierno, qué dulce era sentir su carne debajo de su nuca; esa carne que en opinión de Bruno, era algo más que carne, algo más complejo, más sutil, más oscuro que la mera carne hecha de células, tejidos y nervios; pues también era (pongamos el caso de Martín) ,era ya recuerdo y, por lo tanto, algo que se defendería...(P. 149)

1.3 Libro IV

Luego de la tragedia del Mirador, el narrador básico retoma a Martín como personaje y deliberadamente, refuerza el estatuto existencial de Bruno en tanto personaje, aludiendo a que desconoce los hechos luctuosos ocurridos, hasta que una amiga le informa por teléfono:

Al otro día, Esther Milberg lo llamó por teléfono a Bruno para decirle que la Razón acababa de leer la noticia policial...(P. 379)

Por otra parte, se mantiene en el libro IV el nivel de la enunciación instituido como confidencia, aclarando el inicio de la misma:

Claro que esos relatos no los hizo en aquella primera noche que siguió al incendio, en que Martín se apareció; después de caminar por las calles de Buenos Aires, casi idiotizado por el crimen y el incendio; sino después, en aquellos pocos días y noches que siguieron

/// hasta que tuvo la malhadada idea de pensar en Bor-
denave...(P. 381)

Pero no su fin, ya que, según he aclarado, el estatuto de la confi-
dencia permanece abierto, mucho más allá del cierre de la historia:

Y también años después, cuando vendría a verlo des-
de aquel remoto Sur, en virtud de ese afán (pensaba
Bruno) que tienen los hombres de aferrarse...(P.381)

Todo lo expuesto nos permite esclarecer la ambigüedad del esta-
tuto ontológico que el narrador otorga a Bruno, y saber cómo el ni-
vel de la confianza se transfiere de Bruno al narrador básico. Es-
totes innecesario, ya que el personaje participa de la categoría de
narrador, en cuanto a su saber. Sin embargo, las dudas y vacilacio-
nes de Bruno respecto de todo lo ocurrido, no solamente contaminan
de incertidumbre el estatuto de su saber como personaje-testigo, si-
no el de su saber como narrador, esto es la posibilidad de que el su-
jeto de la enunciación narrativa conozca en profundidad a sus persona-
jes:

El "tenía" que saber, se decía a sí mismo Bruno, con
triste ironía. Claro que "sabía". Pero, ¿en qué medi-
da, con qué calidad de conocimiento? Pues, ¿qué cono-
cemos en definitiva del misterio último de los seres
humanos, aún de aquéllos que han estado más cerca de
nosotros? (P. 383)

Esta situación ambigua entre los roles del narrador y Bruno, se
revierte en la extensa unidad III del Libro IV, donde Bruno es el na-
rrador y su interlocutor es, a su vez, el narrador básico, en un jue-
go de espejos invertidos. En tanto su verosimilitud, el recurso se
sustenta en el objetivo de "explicar" a Fernando, puesto que Bruno
ha compartido la niñez con él en Capitán Olmos y parte de su juven-
tud, por lo cual ofrece una visión perspectivística respecto de la
del Informe...

La muerte de Fernando (me dijo Bruno) me ha hecho re-
pensar no sólo su vida sino la mía...(P. 385)

Esa observación entre paréntesis (me dijo Bruno), constituye una
extrapolación, una suerte de error deliberado para establecer el es-
tatuto de la confianza, en este caso como conversación entre Bruno
y el narrador. Se supone que éste recoge por escrito el relato de Bru-
no, lo cual se refuerza muy frecuentemente con el uso del apelativo
"usted":

En cuanto a Georgina, le contaré algo característico... (P. 399)

Es importante notar que, pese a este protagonismo como narrador-personaje, Bruno aduce falta de datos o insuficiencia de conocimientos acerca de grandes espacios de la vida de Fernando, que ni aún la lectura del Informe... puede esclarecer. Además del valor metalinguístico del comentario de Bruno, esta referencia también alude a la relativización del saber de todo narrador:

Acaso usted me invoque sus memorias, el famoso informe. Yo pienso que no se las puede tomar como documentos fotográficos de los hechos originarios, aunque deben considerarse como auténticas en un sentido más profundo... (P. 388)

Una vez demostrada la ambigüedad del estatuto ontológico existencial de Bruno, desarrollada a lo largo de los libros I, II, y IV, con la excepción que significa la inversión de la unidad III en este último libro, se justifica que constituya una suerte de conciencia reflexiva por medio de la cual el narrador nos hace partícipes de sus ideas sobre la soledad, el amor, la esperanza y la existencia humana en general, el arte y su misión, y otros muchos temas de exposición ensayística. El hecho de que lo inquiete frecuentemente el impulso de escribir, aunque esto no se concrete en acto pues es un hombre contemplativo y abúlico, paralizado en los puros intentos, constituye una escritura del narrador acerca de su mismo quehacer, por lo cual cabe considerarlo como un nivel metalinguístico. En este sentido, la coincidencia con los ensayos de Sábato, en lo que se refiere a estos temas, especialmente al arte y a la novela, justifican -como lo mencioné al principio- ver en Bruno un "alter ego" del autor. Pero como esta situación se reitera en Abaddón, el Exterminador, será considerada globalmente en lo que respecta a las dos novelas y sus vinculaciones.

Resta mencionar, en lo que concierne a las técnicas narrativas, una ruptura del discurso que recorre estos tres libros, conformada por la interpolación de fragmentos épicos-líricos cuyo asunto se nuclea en torno de la evocación de la Legión de Lavalle en su huida hacia Bolivia. Independientemente del hecho evidente de que su historia no se relaciona con la de Martín y Alejandra, excepto en que se trata de acontecimientos que involucran a los ancestros de la muchacha, se produce un caso paradójico de empleo del discurso. En efecto,

///el lenguaje asume rasgos propios de una elegía, utilizando recursos expresivos que lo distancian notablemente del nivel referencial correspondiente a una crónica histórica. He aquí lo curioso: elementos provenientes del campo de lo verídico, no ya de lo verosímil, pues su núcleo es un hecho histórico y no ficticio, reciben un tratamiento lingüístico muy distante de su objeto.

Los primeros fragmentos interpolados -nueve- aparecen en el libro I y los otros doce en el libro IV. Ambas ocurrencias se explican por su inserción espacial: el caserón de los Olmos, donde flotan las sombras de los héroes pasados. Las técnicas del narrador son las mismas que ya conocemos: así ocurre, por ejemplo, en el caso del primer fragmento que comienza como relatado "por detrás", pero cede su lugar inmediatamente al monólogo interior de Celedonio Olmos, integrante de la Legión:

Ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la Quebrada, siempre hacia el norte. El alférez Celedonio Olmos cabalga pensando en su hermano Panchito...(P. 76)

La inserción de este primer fragmento se apoya en un nexo temático, puesto que el "abuelo" Pancho ha estado monologando inconexamente, mientras recuerda episodios del pasado y en medio del flujo de sus recuerdos, surge el tema de la Legión. El segundo fragmento, a su vez, emplea un recurso más audaz, pues el personaje de la Legión soliloquia en respuesta a la frase de Don Pancho, explicada, a su vez, por Alejandra:

-Hubiera sido mejor que lo mataran en Quebracho Herrado -murmuró el viejo-.
Martín volvió a mirar a Alejandra.
-Al coronel Acevedo quiere decir, ¿comprendés?...
"Mejor habría sido que me mataran en Quebracho Herrado" piensa el coronel Bonifacio Acevedo mientras huye hacia el norte...(P. 79)

Posteriormente, los fragmentos referidos a la Legión se independizan de cualquier nexo posible con el nivel de la historia básica y emplean siempre las mismas técnicas, incluyendo hasta el soliloquio del personaje ya muerto, en este caso Lavalle. Cito un solo ejemplo:

"Y tú, Aparicio Sosa, que nunca intentaste entender nada, porque simplemente te limitaste a serme fiel, a creer sin razones en lo que yo dijera o

/// hiciese, tu que me cuidaste desde que fui un ca-
dete mocosu y arrogante..." (P. 476)

1.4 Libro III

El libro III está ocupado plenamente por una única voz narrativa: se trata de Fernando Vidal Olmos, narrador-personaje. El sostén de verosimilitud es un recurso tradicional: configura el clásico diario o memorias del protagonista. Su autoría y el rango de testimonio escrito están ya anunciados en la Noticia preliminar. El titulario informe haría suponer que se trata de una prosa discursiva y científica. Sin embargo, aunque el objeto a estudiar en el informe -los ciegos- se anuncia ya en el título, la primera quiebra de esta expectativa científica se evidencia en el epígrafe. Los versos del mismo son una invocación a los dioses infernales de fuerte impronto místico-poética.

La historia narrada en este libro será estudiada más adelante, pero ahora mencionaré los principales rasgos de su enunciación narrativa. El narrador-personaje del informe ha planificado bien el suspenso de su escritura; así, desde el principio adelanta una información esencial para suscitar el interés de sus posibles lectores: anuncia su fin:

¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con
mi asesinato? (P. 245)

El pronombre demostrativo ya conlleva una gran carga de significado connotado; en él se sintetiza la persecución, el destino y la muerte del personaje. Las técnicas de la novela policial le son familiares así, por ejemplo, el crear expectativas respecto del desarrollo posterior de los hechos y dilatarlas con continuas digresiones:

Ya contaré cómo alcancé ese pavoroso privilegio
y cómo después de años de búsqueda y de amenazas
puede entrar en el recinto donde se agita una mul-
titud de seres, de los cuales los ciegos comunes
son apenas su manifestación menos impresionante
...(P.248)

La tensión narrativa que se acrecienta hacia el final, morosamente descrito, se intensifica con otra técnica dilatoria. Suele cerrar el capítulo en un momento culminante y retomarlo en el siguiente, o

///también interrumpir la narración de un acto esencial en la secuencia de las acciones y comenzar largas reflexiones antes de que esa acción descargue.

El personaje posee clara conciencia de narrador y anuncia la finalidad y destino ulterior de su informe:

Este informe está destinado después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado. Como tal, se limita a los hechos que me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de su absoluta objetividad:...(p. 262)

El mismo destaca el juicio que le merece su propia escritura y el carácter científico y objetivo que atribuye a sus experiencias. Tales condiciones, sin embargo, son rápidamente desmentidas por otros pasajes del manuscrito, donde el narrador-personaje confiesa no saber dónde termina la realidad y comienzan otros estadios de percepción o de conciencia. A medida que transcurre su relato, los acontecimientos son tan tremendos y alucinantes, que, en el nivel del discurso, toda la pretendida objetividad se desmorona:

A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que me sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto de que de nada estoy ya seguro; ni siquiera de lo que creo que pasó en los años y hasta en los días precedentes. (P. 360)

Es constante la reflexión metalingüística sobre el valor de su propia escritura, lo cual se despliega en dos campos: uno es el referido a la posibilidad de ir esclareciendo sus propias vivencias al distanciarles para contarlas; en segundo lugar, la apelación constante a los lectores para certificar el poder persuasivo de su relato; cito algunos breves pasajes:

He escrito la palabra "coraje" y también podría haber escrito "ansiedad". Pues me atormentaba la duda...(P. 269)

Frecuentemente doy una idea equivocada de mi forma de ser, y es probable que los lectores de este informe se sorprendan por esta clase de ligerezas...(P. 274)

Esta permanente reflexión que, desde el "ahora" de la escritura

///pretende arrojar luz sobre el antes vivido, establece una clara demarcación entre el tiempo de la historia y el de su enunciación. Este último se va haciendo cada vez más acuciante hacia el final, puesto que los acontecimientos relatados son casi inmediatos y así tienden a alcanzar el presente de la escritura. Veamos en primer lugar un pasaje donde se distancian ambos tiempos:

Así investigué muchas cosas en estos tres años.
Y gracias a esa árida labor preliminar me fue posible prenetrar en el dominio secreto.
Y Así terminé...
Porque en estos días que preceden a mi muerte no tengo ya dudas...(P. 306)

El adverbio "ahora" funciona frecuente y obsesivamente para apoyar el intento de autoesclarecer los tan mentados hechos e intentar autocomprenderse:

Nunca antes había sufrido un desmayo, y más tarde me pregunté si aquél fue provocado por el pavor o por los poderes mágicos de la ciega, ya que, como ahora me parece evidente, aquella hierofántida tenía la facultad de desatar o convocar fuerzas demoníacas...
(P. 321)

Finalmente, ante el desmoronamiento de la presunta certeza y objetividad del informe, sólo se sostiene el tiempo de la escritura que se aproxima a su conclusión. Ello implica rubricar la totalidad de su discurso, puesto que esta autobiografía no sólo significa reescribir su vida y darle sentido, sino escribir su muerte. En efecto, la última palabra del texto será la clave de su fin; el tiempo de la historia alcanza, finalmente, el del discurso y efectúa una proyección al futuro que es la profecía de su muerte inminente:

Una pesadilla que sé ha de terminar con mi muerte, porque recuerdo el porvenir de sangre y fuego que me fue dado contemplar...
(p. 376)

2. Las historias y sus tiempos.

2.1 Libros I y II: Pasado inmediato

La historia básica que la novela desarrolla es el relato de la relación Martín/Alejandra, que abarca los libros I y II. El curso del tiempo cronológico que corresponde a este desarrollo es un período de dos años: desde el primer encuentro en el parque Lezama, "un sábado de mayo de 1953", hasta culminar en los últimos días del mes de junio de 1955.

Los datos que hacen posible establecer la fecha exacta de la tragedia, son los siguientes: 1. Fundamentalmente, la fecha dada por la Noticia preliminar, posterior lógicamente a los acontecimientos, es el 28 de junio. 2. En las primeras ediciones (por ejemplo la que maneja para este análisis), existe un error evidente. En efecto el texto dice lo siguiente:

En la noche del 24 de junio de 1956, Martín no podía dormirse...

(p. 377 Libro IV)

En ediciones posteriores, el autor corrige el error referido al año, que, obviamente, debe ser 1955. Sin embargo, subsiste un desfase respecto de lo afirmado en la Noticia preliminar, puesto que, en la unidad II del libro IV, se atribuye a Esther Milberg el haber llamado a Bruno al día siguiente de la tragedia, para informarle lo acontecido. Ese día sería, entonces, el 25 de junio. De ello se infiere que la crónica apócrifa atribuida al vespertino "La Razón", del 28 de junio no había sido la primera que apareció en los periódicos. Sustentan esta tesis varios datos que emergen de la crónica: por ejemplo, el descubrimiento del Informe hace suponer que ya la policía ha efectuado investigaciones previas de las cuales es fruto el hallazgo del manuscrito. Además, se emplea la expresión "las primeras investigaciones", que hacen pensar en varios días transcurridos desde la primera noticia posible aparecida en los diarios. En síntesis, la tragedia ocurrió en la noche del 24 de junio. La Noticia preliminar es del 28 y no sería la primera referida al tema. El tiempo cronológico de la historia básica es, por tanto, 1953/55.

2.2 Pasado remoto: La Legión

Esta historia principal se ve alterada, a nivel temporal, por

la emergencia de las interpolaciones referidas a la Legión correspondientes a la huída de Lavalle con el pequeño resto de sus huestes, perseguido por Oribe. El período cronológico que abarcan las interpolaciones de La Legión comprende la dispersión final del ejército comandado por Lavalle luego del desastre de Quebracho Herrado (1840) y su éxodo hacia el Norte, incluyendo la muerte del general (9 de octubre de 1841) y los episodios inmediatamente posteriores. También se desprende que el retorno del coronel Acevedo, que ocasionó su deguello fue antes del pronunciamiento de Urquiza en 1852, por lo cual solo es posible establecer como límite que ocurrió antes de Caseros.

También insertos en el texto de la historia básica hay episodios correspondientes a la vida de los ancestros de Alejandra, tanto los Acevedo, de origen colonial, cuanto los referentes al primer Olmos, llegado al país con las invasiones inglesas. El primer ancestro mencionado es Trinidad Arias y la primera fecha correspondiente a los Olmos es el 27 de junio de 1806 cuando Patrick Elmstrees llegó a nuestras costas con el ejército del Beresford.

El libro III por su parte ofrece pocos datos cronológicos puesto que involucra la biografía espiritual de Fernando Vidal Olmos y sus investigaciones respecto de la Secta. Sin embargo, existe la fecha de nacimiento del narrador personaje: 24 de junio de 1911. El fin de su manuscrito -como ya se ha dicho- coincide con el de su vida; su muerte ocurrirá en el mirador de la antigua casa de su familia. Así se evidencia que su vida posee una circularidad temporal perfecta perfecta puesto que nace y muere el mismo día, si asumimos lo antes establecido respecto de la fecha exacta de la tragedia. Por tanto el período global de la historia de Fernando comprende desde el año 1911 hasta 1955.

2.3 Libro IV. Pasados mediato e inmediato

El libro IV comprende un período no fechable y de final abierto. Su comienzo tiene lugar al día siguiente de los acontecimientos de Barracas que clausuran la historia básica, excepto para dos personajes: Bruno y Martín. El objetivo del Libro IV es por tanto, constituir una especie de metatexto del corpus anterior y liberar a Martín es un final abierto: partirá a la Patagonia con su amigo Buchic

///y su destino ulterior quedará en el plano de las virtualidades. Según ya se ha consignado en el estudio de los narradores, también queda abierto el tiempo de la confidencia, que se mantiene a lo largo de los años.

Los fantasmas de la Legión que reaparecen en la casa ya destruída permanecen flotando en su propio tiempo sin un final cronológico preciso, puesto que el fin de la Legión es perderse en la bruma intemporal, camino hacia el norte.

Una excepción de lo expuesto hasta aquí es la unidad III que refiere un tiempo cronológico distinto: nos remite a un pasado ubicado alrededor de veinte años antes del período de la historia principal. Se trata de la juventud de Bruno y de Fernando, correspondiente a los años treinta, importantes por las referencias políticas y sociales del momento.

Es importante señalar que las diversas historias confluyen temporalmente, en el mismo momento determinado por la noticia preliminar, configurando un círculo temporal. Quedan exceptuados de esta situación los dos personajes aludidos más arriba -Martín y Bruno-, así como el tiempo de la confidencia.

El esquema de los tiempos es el siguiente:

Libros I y II

Pasado inmediato: 1953-1955
Pasado remoto: La Legión: 1840-1852.

Historia de los Olmos desde las Invasiones Inglesas: 1807-1932.

(+ de Escolástica)

Libro III

Período cronológico de la vida de Fernando Vidal Olmos (1911-1955, 24 de Junio).

Libro IV

Pasado inmediato: Desde los días que siguen a la tragedia del Mirador, hasta un futuro indeterminado

///

Pasado mediato: Período de la infancia y juventud de Bruno: 1911-1930

Pasado próximo: Acontecimientos de la vida de Fernando: 1940-1950

3. Núcleos semánticos.

Intentaré ahora plantear una importante cuestión en torno de esta novela, esto es la posible vinculación significativa entre sus distintas historias, particularmente en lo que toca al Informe...y el resto del corpus. En efecto, el libro III ha sido publicado por separado con la autorización del autor, y con la única constatación de una primera lectura, se puede apreciar que es posible leer el Informe...como una novela independiente (2). Sin embargo, trataré de mostrar que, sin la correlación significativa que estableceré en un primer nivel sintagmático entre el manuscrito y los otros libros, no será posible lograr la profundidad de lectura que conduce a un núcleo semántico esencial: el incesto.

Para ello partiré de la funcionalidad de la Noticia preliminar, cuyos rasgos característicos como discurso ya han sido descritos en el apartado anterior. Ateniéndome ahora a la índole de sus contenidos señalaré que esta crónica manifiesta el plano de realidad fenoménica más evidente de lo que, en lenguaje corriente, denominamos "los hechos". Los datos informativos que provee son los siguientes:

1. Asesinato de Fernando por obra de su hija, Alejandra.
2. Incendio del Mirador y suicidio de ésta por medio del fuego.
3. Hipótesis explicativa.
 - 3.1 Posible acto de locura.
 - 3.2 Inferencia "más tenebrosa" (No especificada)
4. Hallazgo del Informe
 - 4.1 Autoría de Fernando.
 - 4.2 Lugar del Hallazgo (Villa Devoto)
 - 4.3 Atribución al Informe de la posibilidad explicativa más tenebrosa.
 - 4.4 Inferencia respecto del suicidio de Alejandra como acto expiatorio (3)

Queda ya establecida la correlación entre el manuscrito de Fernando y el resto de la historia y además, aludido el núcleo al que me referí.

(2) SABATO, Ernesto: Informe sobre ciegos. Bs.As., Centro Editor de América Latina. (P.1())

(3) Esta última especificación ha sido omitida por el autor en ediciones posteriores, posiblemente por no considerarla estilísticamente adecuada a la crónica periodística.

/// El incesto, así como su subsiguiente castigo, la purificación por el fuego. Del mismo modo, aparece ya el otro núcleo central, la ceguera, presente por el título del Informe... La funcionalidad de la Noticia preliminar es constituir una importante guía para el lector, puesto que señala ya que debemos considerar, en cierta perspectiva, al resto de la historia como el antecedente de este acto final expiatorio y a su vez, que la carga simbólica que posee el Informe tiene, sin duda, también un sentido en su faz "realista". La ironía de Sábato -recordemos El Túnel y la conciencia que Castel posee acerca de su trascendencia en los periódicos y la falacia de creer que ese conocimiento explica la profundidad del acontecer- al utilizar la crónica es evidente: en esta epidérmica captación de la realidad subyace el sentido profundo, a su vez, limitarse a ello sería realismo ingenuo en el sentido peyorativo de este término.

El Informe... aparece, evidentemente, como la antítesis de la crónica; es el discurso más alejado de "los hechos" y a la vez, el más distorsionado: el alucinado y metafórico mundo de un paranoico, ¿Cómo aparece el incesto en el manuscrito de Fernando? Desde luego, no solamente no se lo menciona, sino que ni siquiera está presente en él el nombre de su hija, Alejandra, o la madre de ésta y prima de Fernando, Georgina. Sin embargo, hacia el final del manuscrito, Fernando intuye su muerte inminente y sabe que ésta llegará a manos de una mujer que es el castigo de la Secta y a quien él llama la Ciega. Ella ejerce sobre él una fascinación tan profunda que se parece al vértigo del suicida ante la llamada de la muerte; lo erótico y lo tanático se han fundido en esta poderosa imagen simbólica femenina. Pero el texto lo dice mejor:

Hecho curioso: tenía la sensación de que aquella mujer había llegado hasta mí en virtud de un oscuro pero tenaz llamamiento de mi propio ser. Todavía ahora no sé cómo explicarlo: era cierto que yo parecía prisionero de la Secta y que aquella mujer que ahora estaba a mi lado y con la que yo tendría la más tenebrosa de las cópulas parecía ser parte o el comienzo del castigo que la Secta me tenía destinado; pero también era cierto que era el final de una larga persecución que yo, por mi propia voluntad, había larga, paciente y deliberadamente llevado a cabo a lo largo de muchos años. (P.373)

Al final de su alucinado manuscrito, en las últimas frases, Fernando abandona su piecita de Villa Devoto donde deja escondido sus

/// escritos y adónde se ha despertado (por decirlo de algún modo) luego de esa tenebrosa jornada sin límites temporales que comenzó cuando se introdujo en los vericuetos de la recova atrás de la Iglesia de la Inmaculada Concepción, en Belgrano. En esas últimas palabras, sin decir adónde se dirige, dice que marcha hacia su castigo:

Son las doce de la noche. Voy hacia allá.
Sé que ella estará esperándome. (P. 376)

Ese allá tiene una clara determinación espacial para los que leemos la obra: es la casa de Barracas, donde encontrará la muerte a manos de Ella, la Ciega; que no es otra sino Alejandra.

Resta aún correlacionar, a nivel de la historia básica, el mismo núcleo significativo.

El manuscrito de Fernando nos presenta, entonces, en otro nivel de realidad lo ocurrido en cuanto al incesto y su subsiguiente castigo, la purificación por el fuego.

Es importante señalar que de ninguna manera está descrito el incesto como ocurrido "efectivamente". En el plano de la historia, sólo tendremos a una adolescente torturada -Alejandra- cuya creación como personaje presenta una psicología conflictiva. Los elementos determinantes de este conflicto son dos: el abandono de su madre, cuyas causas nunca sabremos, ya que a Georgina sólo la conoceremos a través del "racconto" de Bruno y la ambivalencia de amor/odio que siente hacia su padre. A nivel de desarrollo sintagmático del relato, esto constituiría la situación que rodea al personaje y que explica su carácter contradictorio y sus dificultades para el amor; es amante de varios hombres como manera de degradarse y así, autocastigarse. Es evidente que no puede superar la fijación edípica respecto de su perverso padre, pero nada importa que -en este nivel de realidad- el incesto se consume materialmente o no, basta con su existencia subjetiva. Pero si la dimensión significativa no trascendiera sus límites anecdóticos, quedaría en una novela psicológica, por más torturados y extraños que fueran sus protagonistas. Sin embargo, no es así. Ya dije que en el nivel de realidad del Informe... ella es La Ciega, el instrumento del castigo de la secta. Por tanto, los elementos que en la historia aparezcan en cuanto al incesto, deberán ser leídos como indi-

///ces cuya comprensión se produce al co-rrelacionar ambos planos entre sí y la Noticia preliminar.

El primer índice está constituido por la escena de la primera visita a la casa de Barracas que realiza Martín. Guiado por Alejandra en la oscuridad, él la sigue vacilante, con las manos en las caderas de ella y dice:

-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 seguridad-, pero haceme el favor de no hablarme nunca de ciegos. (P. 42)

Este índice permite aludir al vínculo secreto existente entre Alejandra y Fernando, puesto que ella de algún modo comparte el pavor o la repulsión que a él le ocasionan los ciegos. Más adelante, ambas palabras: Fernando-ciegos, serán un obsesivo "ritornello" en la conciencia de Martín, puesto que, en un momento confidencial referido a los Olmos, ella le ha especificado que, en esa familia de unitarios, sólo Fernando y ella son federales. Pero, desde la perspectiva de la correlación significacional, representa la superposición del núcleo ceguera con el de incesto, en el nivel de realidad correspondiente a la historia básica.

El segundo índice de correlación a nivel de incesto, emerge en la escena donde Martín, ya desesperado por las evasivas y progresivo alejamiento de Alejandra, la sigue y así puede contemplarla a través de la ventana del bar, en compañía de un hombre desconocido y siniestro. Martín se sume en una crisis terrible: no puede compatibilizar dos datos antagónicos; su percepción del vínculo pasional entre Alejandra y el desconocido, con el parecido que nota entre ambos. Días y noches de tortura, en las que no puede dormir, preceden a la ruptura definitiva entre ambos, luego de un último diálogo: Martín le exige saber quién es Fernando, pues cree entender que ese individuo era el dueño del nombre secreto; que es, además, su pariente, y que ambos se aman. Resulta significativa la presencia de un índice que cobra relevancia por pertenecer al ámbito descriptivo que impregna la atmósfera del Informe...: en esas noches de desvelo, Martín siente como si en su cuarto y en su sueños hubiera penetrado un

///vampiro. La revelación transcurre en un diálogo muy clarificador:

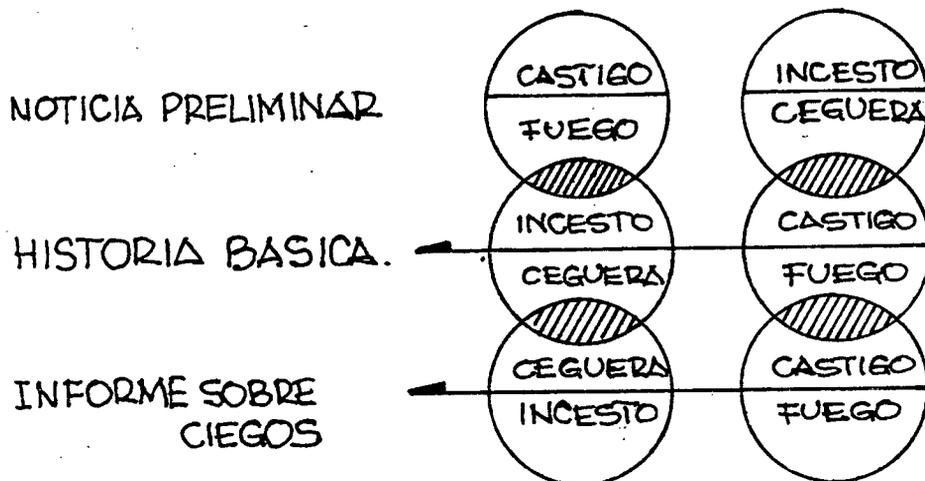
- ¡Cómo sabés que ese hombre es Fernando!
- Porque se parece a vos..Y porque Fernando dijo que era de tu familia y porque me pareció que entre vos y Fernando había algo secreto, porque era como si vos y él formaran algo aparte, separado de todos los demás, y porque te arrepentiste de haber dicho su nombre y por la forma de tomarle la mano (.....)) ... y entre sus manos entreabiertas, él oyó que gritaba:
- ¡Imbécil, imbécil! ¡Ese hombre es mi padre! (P. 232)

Finalmente, queda por determinar que la última unidad del libro II, la XXVIII, no tiene más funcionalidad que establecer un nuevo nexo correlativo, aunque esta vez, a nivel espacial. En efecto, ya no existe más relación de ninguna clase entre Alejandra y Martín. Este, luego de los terribles acontecimientos que ha presenciado durante la quema de las Iglesias -nuevamente el fuego, pero en el contexto de la historia básica- ha vagado sin rumbo por la ciudad, hasta que sus pasos lo llevan a un lugar donde nunca ha estado: la plaza frente a la Iglesia de la Inmaculada Concepción, en Belgrano. Atónito, ve a Alejandra que camina como una *hipnepta*, y penetra en una de las puertas de la recova tangencial a la iglesia. Será casi superfluo recordar que el periplo de descenso a los antros de los ciegos comienza, para Fernando, cuando persigue a Celestino Iglesias y explora el departamento de esa misma recova.

He querido plantear entonces las correlaciones significacionales entre la Noticia preliminar, la historia básica y el Informe..., para tratar de mostrar que estas conexiones atraviesan los tres núcleos semánticos de la obra: Incesto/ceguera/fuego. Por tanto, será posible efectuar diversas lecturas cuya isotopía pase tanto por el nivel de los personajes, en una interpretación psicoanalítica (4), cuanto por el del contexto histórico, así como por el de una simbólica del mal.

(4) Así lo ha realizado eficazmente LUDMER, Iris Josefina: "Sobre Héroes y Tumbas, un testimonio del fracaso". En: Boletín de Literaturas hispánicas, Univ.Nac. del Litoral, Fac. de F. y L. Rosario, año 1963, N 5.

/// En el gráfico se han esquematizado los núcleos semánticos y su presencia en las partes constitutivas de la obra, tal como he expuesto más arriba. El incesto está imbricado en la ceguera, debido a la connotación edípica de ésta; del mismo modo se superponen el castigo con la forma de su manifestación, esto es, el fuego. En la Noticia... la columna de la izquierda ubica lo previamente descrito y la de la derecha, lo aludido. En la historia básica, se invierte el orden, por cuanto sigue un orden causal. En cuanto al Informe... están explícitos sólo los componentes superiores de los núcleos; los otros aparecen por la superposición de los núcleos respecto de los otros niveles, tal como se ha consignado.



MITO Y TESTIMONIO: HISTORIA Y GNOSIS

El general Lavalle era generalmente querido de la tropa, y tenía una gran influencia en el soldado; nadie ignora que poseía ciertas dotes especiales que lo hacían amar, a la par del efecto que causaba su varonil presencia; poseía buenos talentos, tenía rasgos de genio y concepciones felices, que emanaban de aquellas primeras calidades; hubiera sido de desear más perseverancia para seguir un plan que había adoptado y un poco más de paciencia para desarrollar los pormenores de su ejecución. Estaba sujeto a impresiones fuertes, pero transitorias, de lo que resultó que no se le vio marchar por un sistema constante sino surgir rumbos contrarios, y, con frecuencia, tocando los extremos.

José María Paz, Memorias

El Informe sobre Ciegos: una simbólica del mal

1. El Informe...: dualidades

Desde la perspectiva que he procurado señalar en la descripción de los núcleos semánticos, es que realizaré la lectura del Informe..., para poner de manifiesto que ésta no se agota en considerarlo el manuscrito de un paranoico que describe metafóricamente el alucinado mundo de su percepción de lo real, ni tampoco su deseo incestuoso por la Ciega, en la cual se subsumen las figuras de su madre y su hija. Este nivel puede esquematizarse según un enfoque actancial (5), de la siguiente manera:

sujeto	→	objeto
Fernando	→	Ciega (Ana María/Alejandra)

Para efectuar la lectura profunda, señalaré que el personaje, desde su niñez, ha estado destinado a una búsqueda metafísica cuyo resultado permita dar cuenta de la presencia del mal en el mundo. Así se entiende que la ceguera connota no solamente el incesto, cuya carga de culpa apunta a lo psicológico, sino al mal en sentido más amplio, y por ende, metafísico. La historia y los rasgos que conforman el personaje permitirán sustentar esta hipótesis. La historia desarrolla los hitos centrales de su búsqueda: desde ese día de verano de 1947, cuando comienza su investigación consciente y sistemática hasta que realice su descenso infernal. A su vez, los datos proporcionados por su biografía revelan los antecedentes de esos sucesos: desde los sueños y estados perceptivos de su infancia y adolescencia, hasta sus hipótesis y teorías acerca del dominio del mundo ejercido por la Secta.

Ya desde las primeras frases del manuscrito, se evidencia el carácter doble, a la vez inconsciente y racional, de su investigación:

Recuerdo perfectamente, en cambio, los comienzos de mi investigación sistemática (la otra, la inconsciente, acaso la más profunda, ¿cómo puedo saberlo?) (P. 245)

(5) Greimas, A.J.: Op. Cit.

/// También se establece la descripción del universo de los ciegos, sus jerarquías, las conexiones con el mundo emergente, su especie, como distinta de la humana, sus rasgos zoológicos y las zonas donde habitan.

LOS CIEGOS

Rasgos de la especie

Piel fría resbaladiza y húmeda. Identidad con los reptiles y otros animales de las tinieblas. Contacto viscoso y repulsivo. Mirada vacía pero que observa.

Lugares donde habitan

Espacios inferiores y oscuros: cuevas, cavernas, sótanos, subterráneos, alcantarillas, cloacas, minas con filtraciones, pasadizos, etc.

Clases

De nacimiento
Advenedizos

Podere

Determinar destino, muerte, persecuciones, desastres, etc.

castigos:
físicos y metafísicos

Ayudantes

Voluntarios e involuntarios: organizaciones vinculadas a los no videntes; propagandas sensibleras, engaños, temor, medios de información, etc.

Es fundamental notar que las dualidades impregnan todos los niveles de significación del Informe...; así la actancia del personaje respecto de la Secta es ambivalente, puesto que asume el rol de Perseguidor/perseguido. Esta condición se vincula con el doble nivel inconsciente/racional de su búsqueda, así como con la dupla destino/elección. Desde el comienzo, en una de las secuencias fundamentales de la historia, la persecución del ciego del subterráneo, es evidente que se intercambian los papeles: Fernando cree seguir al ciego sin haber sido advertido, pero éste lo enfrenta y amenaza. La conclusión del personaje es la siguiente:

Salí huyendo en cuanto pude y por mucho tiempo no me animé a proseguir mi pesquisa. No sólo por temor, temor que sentía en grado intolerable, sino también por cálculo, pues imaginaba que aquel episodio nocturno podía haber desatado sobre mí la más estrecha y peligrosa vigilancia... (P. 252)

/// Hacia el final de su persecución, esa intuición que al comienzo ha sido una hipótesis intelectualmente concebida, se va transformando en encarnada experiencia; su exploración de los pasadizos lo induce a procurarse como disfraz el atributo de los ciegos: el bastón blanco y la conducta de caminar en la oscuridad, el acostumbramiento a ella. Así, Fernando reflexiona acerca de que al penetrar en ese mundo, va adquiriendo los rasgos de sus perseguidos:

Y, hecho significativo ¡golpeando las paredes con mi bastón blanco, como un auténtico ciego! No había reflexionado hasta ahora en ese inquietante signo, aunque siempre pensé que no se puede luchar durante años contra un poderoso enemigo sin terminar por parecerse a él (.....)
Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo mucho de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo. (P.314)

Es posible advertir, en este pasaje, que no solamente se ha contaminado por su contacto con quienes detesta, sino que sabe de la profunda correspondencia entre el mundo externo y el interior.

El Informe...posee mayor densidad en el aspecto descriptivo de este mundo interior, que en los hechos que jalonan la persecución, ello hace posible que aceptemos como lectores la enorme carga de peligro y castigo que vive el personaje, así como la densidad experiencial de las visiones y cosmovisión de Fernando, que de otro modo no resultarían convincentes ni podrían contaminar nuestra habitual captación de lo verosímil.

En este sentido tienen esencial importancia las digresiones donde el narrador/personaje nos hace partícipes de sus estados de conciencia. Esta posibilidad está magistralmente graduada, puesto que comienza con "raccontos" de su infancia que permiten captar desde adentro su mundo subjetivo; a su vez, los sueños y el carácter de "anuncios" de su destino que el narrador les otorga, nos preparan para la aceptación de otros cambios en sus estados de conciencia. Así, aparece su doble en el sueño infantil y le vaticina -a partir de la observación de la sombra- la posible penetración en otros planos de realidad. Poco a poco, esta distorsión se produce también en el estado de vigilia y, además de ser interpretable como síntoma de demencia, revela una concepción filosófica acerca de lo empírico: la realidad visible como "som-

///bra" de la auténtica realidad. Así, se remite al tema de la mirada -como más adelante desarrollaré- pero baste aludir ahora a que, en el orden simbólico, apunta a la sustitución del "ver" con los ojos, por el contemplar de los ciegos, en cuanto a otro modo de captación:

...Como el chico del sueño -[él mismo como su doble en el sueño]- concentré toda mi fuerza mirando esa especie de sombra que es la realidad que nos rodea, sombra de alguna estructura o pared que no nos es dado contemplar. Y de pronto (estaba en mi cuarto de Avellaneda, felizmente solo, tirado en la cama) ví, con horror, que la sombra empezaba a moverse y que el viejo sueño empezaba a cumplirse en la realidad... (P. 259)

Pero la percepción de modificación de la realidad exterior se hace extensiva a la vivencia del propio yo; la identidad también se disgrega y el personaje tiene conciencia de este proceso, ello le hace postular que tal vez esa firmeza de nuestra identidad que sustentamos en la identificación con nuestro nombre, sea una ilusión. Este fenómeno que él mismo califica de "ruptura de la personalidad" posee también un doble carácter: por una parte, origina el esfuerzo, la lucha y el sufrimiento por mantener unidos los fragmentos que configuran una única identidad en la percepción habitual del yo, por otra, hacen posible la presencia de una "grieta" permanente que lo conducirá a su viaje definitivo.

Así como la exploración de los antros de los ciegos significa una inmersión en sus propios abismos, Fernando también ha manifestado que ello es posible por la "grieta" que se ha producido en su percepción habitual de lo real, lo mismo que en su yo. Señalaré que existe una zona intermedia y ambigua entre el mundo de los ciegos y el mundo cotidiano. Por ello se entiende que, para él, esa fractura en su conciencia perceptual le permita acceder a la zona intermedia existente entre esos dos mundos situados en diferentes instancias de la realidad: la existencia que todos consideramos real, y el universo de los Ciegos, verdadero amo y determinante de los acontecimientos que rigen el destino y la historia. Se ha consignado más arriba que otra de las dualidades sintetizadas en este juego de opuestos se refiere al destino y a la libertad de elección, correspondientes a la actancia perseguidor/perseguido. La investiga-

///ción de su propio inconsciente ha hecho comprender al personaje que estaba destinado, desde su niñez, a investigar el mundo de lo tenebroso; valgan como ejemplo de ello sus actos de sadismo infantil al vaciar los ojos de los pájaros, acto que recibe su correspondiente inversión en su viaje, cuando los pájaros prehistóricos lo enceguecen. Este destino estaba prefijado, sin embargo, la posibilidad de elección existe: él ha asumido su rol con todas las potencialidades de su ser; así lo expresa, refiriéndose al poder de convocatoria que su personalidad puede ejercer sobre los otros:

Y cuando uno se propone enérgica y sistemáticamente un fin que esté dentro de las posibilidades del mundo determinado, cuando se movilizan no sólo las fuerzas conscientes de nuestra personalidad sino las más poderosas de nuestra subconsciencia, se termina por crear un campo de fuerzas telepáticas en torno de uno que impone a otros seres nuestra voluntad. (P. 266)

1.1 Los viajes

La dualidades se mantienen como constante en el Informe... puesto que los viajes son también dos. Pero mientras el primero es de índole exclusivamente "alucinatoria", pues transcurre en la conciencia del personaje mientras permanece en el cuarto donde ha tenido el primer encuentro con la Ciega, el segundo es también doble, a la vez interior y exterior, puesto que comienza en las cloacas de Buenos Aires y se consuma en una planicie onírica.

Asimismo, la central figura simbólica, -la Ciega- se reduplica en el Informe... en dos encuentros: el primero de ellos, configura el episodio preliminar más importante como anuncio del porvenir. Es el comienzo de la investigación sistemática, y a la vez, el despertar de su capacidad perceptiva especial, la apertura de su yo a una nueva consciencia metaforizada en la "grieta". El texto lo advierte así:

Había cesado de tocar su campanilla; como si sólo la hubiese movido para mí, para despertarme de mi insensato sueño, para advertir que mi existencia anterior había terminado, como una estúpida etapa preparatoria, y que ahora debía enfrentarse con la realidad. (P.246)

Ambos encuentros describen a una y otra Ciega con rasgos comunes: el poder de observar, pese a la falta de visión, les confiere un sentido de penetración distinto, pero más eficaz; las dos emiten una sen-

///sación paralizante y helada que a la vez, atrae y repele al personaje; son dos apariciones infernales. Así como la primera epifanía paraliza de terror a Fernando y le hace comprender que empieza su verdadera vida, la segunda constituirá la culminación de su viaje.

El segundo encuentro tiene lugar en el espacio donde ha llegado en su primer descenso, al comienzo del laberinto que baja a los antros de los Ciegos. Recordemos que la Ciega encarna el poder de la Secta y el castigo, pero, sin embargo, ha llegado hasta él en virtud de "un tenaz llamamiento de mi propio ser". Este segundo encuentro provoca un estado físico de shock y un cambio en el nivel de la conciencia, que arriba a lo que se puede llamar estado no-ordinario. El proceso físico se describe como si el personaje hubiera recibido una descarga eléctrica que culmina en un estallido de sienes y un desmayo, ello no obsta para que la descripción de la Ciega sea minuciosa: pavorosa, gélida y dotada del poder de convocar fuerzas demoníacas.

El discurso pone en evidencia que nos hallamos en plena zona intermedia que le permitirá penetrar en el otro mundo; se califica a la Ciega como "hierofántida" y "medusa". Estos términos connotan elementos de la mitología greco-romana: claramente indicadores del contexto de lo sagrado; aluden a las sacerdotisas del culto a Ceres y al poder paralizante de la "mirada" de la Ciega. El "despertar" de su desmayo configura el ingreso a la otra zona, esto es: el primer viaje, totalmente interior y alucinatorio, provocado por el cambio de nivel de conciencia.

El primer viaje tiene los siguientes pasos: tránsito hacia la gruta; cruce del pantano; ataque de los pájaros; llegada a la gruta; nuevo desmayo. Fernando describe el cambio en su estado de conciencia como pérdida de la capacidad reflexiva y acrecentamiento de los sentimientos exacerbados; obsesión por llegar a la gruta, terror, cansancio y desesperanza. Lo sorprende su pasividad en la aceptación del castigo que significa el enceguecimiento provocado por los picos de las aves, asume su rol de perseguido y víctima de un sacrificio ritual, atribuyendo al gigantesco anciano que domina el horizonte y el pantano de su visión, el rango de sacerdote.

/// Así adquiere, a su vez, el rasgo esencial que lo asimila a la Secta: queda ciego. Siente repugnancia y dolor posteriores al sacrificio, y ve en la gruta el único refugio posible. Este engeguamiento, a su vez, es necesario al contexto del viaje: para penetrar en esa otra realidad, debe renunciar a la mirada ordinaria y poder sustituir ese modo de aprehensión por otro, correspondiente al universo perceptual de los ciegos.

El segundo viaje tiene los siguientes pasos desde el cuarto donde "despierta": entrada en otra habitación de mayor oscuridad; tránsito por un larguísimo pasillo; descenso por una escalera; pasaje por los sótanos y subterráneos de Buenos Aires; luego por espacios abiertos y oscuros; continuación por las cloacas hasta desembocar en un arroyo cloacal que conduce a una lejana luminosidad. Es posible observar que, en este caso, se trata de un tránsito por lugares físicos reales: las cloacas, con su connotación de espacios inferiores y degradados. La aparente salida de tal ámbito configura una nueva zona intermedia con características laberínticas, puesto que la escalera ascendente que parece conducir a la salida de las cloacas, es falsa. En efecto, la escalera baja nuevamente y él mismo la califica de "puente"; lo mismo cabe decir del pasadizo, pasaje al mundo disimulado por los subterráneos cloacales. Una nueva galería, semejante a una mina carbonífera, será el pasaje que conduce a los antros infernales. Las notas dominantes son: máximo encierro, humedad y opresión, así como la impresión de que está excavada en la tierra misma, y es de gran antigüedad, como si fuese prehistórica. De allí desemboca en la gran caverna, o sea el verdadero antro infernal.

El estado de ánimo del personaje comienza a hacerse intolerable por la angustia, opresión y ansiedad que lo consumen; teme caer en el agua fétida que baña el piso de la caverna; lo cual sucede, en efecto. A partir de ese momento es que se superponen los rasgos de ambos viajes; éste también se hará simultáneamente interior y ex-

///terior. (6) En efecto Fernando reconoce que nuevamente se ha operado ese cambio ya descrito en su consciencia, aunque ahora lo atribuye al poder de la Secta:

A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que me sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto de que de nada estoy seguro...
(P. 360)

El descenso "ad inferos" se describe con las notas definitivas del viaje iniciático, cuyos preliminares han sido los episodios del laberinto. El héroe, que se caracteriza a sí mismo como "negro Signfrido de las tinieblas", ha emprendido así su periplo de transformación que anula la dimensión temporal puesto que el viajero reactualiza en un instante de vértigo, toda su vida a la vez que recorre las eras geológicas, en un conocimiento que sintetiza de modo totalizante la experiencia individual y la filogénesis. El periplo descendente de Fernando es así una original configuración creativa del descenso a los infiernos, con sus connotaciones de transformación del héroe en el laberinto: el personaje, una vez superadas las pruebas del viaje, se unirá a la Ciega. Allí cesa la dualidad y el tiempo es a la vez, eternidad, aunque todo - cree él- haya pasado en pocos segundos.

Asistí a catástrofes y torturas, vi mi pasado y mi futuro (mi muerte), sentí que mi tiempo se detenía confiriéndome la visión de la eternidad, tuve edades geológicas y recorrí las especies: fui hombre y pez, fui batracio, fui un gran pájaro prehistórico. (P. 375)

(6) Villegas, Juan: La Estructura mítica del héroe, Barcelona, Planeta, 1973. El autor se refiere a un concepto muy útil en tanto pone de relieve que, en la novela moderna, el viaje tiende a hacerse interior. Aquí, como vemos, se superponen ambas características.

///

2. La Gnosis.

Desde la lectura que propongo, entonces, Fernando posee los rasgos de un metafísico cuya indagación consiste, no solamente en una especulación intelectual sino en una experiencia vital y concreta, mística, de signo inverso a la cristiana, pues se trata en una inmersión en los dominios del mal. Es precisamente esta experiencia concreta la que lo revela como un auténtico gnóstico. La Gnosis constituye pues, el correlato significativo más importante, pues su cosmovisión sustenta la coherencia conceptual del Informe...en cuanto a su visión del mundo. Intentaré puntualizar las notas sobresalientes que apuntan a dicha cosmovisión: 1) Ya he intentado demostrar, en el análisis de la escritura del personaje, que su conocimiento del mundo no es accesible por las vías ordinarias de aprehensión, es decir las especulativas. La Gnosis ha sido caracterizada, por varios estudiosos, como un conocimiento revelado, de naturaleza esotérica, aunque no es idéntico a la fe. Esta característica es comprobable en multitud de pasajes del Informe..., no solamente por la ironía con la que el NP se burla de la idea de progreso, por ejemplo, o de la ingenuidad que supone creer que el hombre puede mejorar -o que ya ha mejorado- con la ciencia y la educación, sino que todo el episodio de su burlesca polémica con la Srta. González Iturrat, por ejemplo, se sustenta en esta ironía. Muy frecuentemente, se alude a la ignorancia, que mejor sería llamar inocencia culpable, con que la humanidad se engaña para desconocer el verdadero poder de la Secta.- Es frecuente, en estas páginas, aludir al estado corriente o habitual de conciencia como un sueño. Sólo los que están "despiertos" -en el sentido esotérico del término- atisban la verdad, pero este saber no es accesible a la mayor parte de los mortales. Así reflexiona, por ejemplo, en un momento de su viaje de descenso:

...cuyo descubrimiento se paga con terribles castigos y cuyo testimonio nunca hasta hoy ha llegado inequívocamente a manos de los hombre que allá a-

/// rriba siguen viviendo su candoroso sueño; des-
deñándolo o encogiéndose de hombros ante los signos
que deberían despertarlos...

(P. 364, el subrayado es mío)

Para los gnósticos, la densidad de la materia es el resultado de un error, por ello aprisiona al hombre. Pero éste razonamiento va más allá, pues considera que el pensamiento tiene las mismas limitaciones, al encontrarse encerrado en la cárcel de la materia. Así lo asevera Jacques Lacarriére en su ensayo sobre los gnósticos: "La mayoría de los gnósticos tradujeron este embotamiento del espíritu-inherente a la materia que nos compone con una imagen simple y reveladora: el sueño. El sueño es a la conciencia, como el peso es al cuerpo. Un estado de muerte, de inercia, una petrificación del psiquismo".(7)

2) En segundo lugar, es evidente que la concepción del hombre que impregna todo el Informe..., lo presenta como un ser caído en el mundo -podría decirse, en estilo existencialista, "arrojado" al mundo- en el cual subsiste la presencia de la chispa divina, pese a hallarse sujeto a la fatalidad del nacimiento y de la muerte. Tal idea ontológica de "degradación" o descenso de lo divino implica una suerte de debilitamiento de esa chispa, pese al anhelo de bien y pureza que el hombre siente. De allí el dualismo inherente a esta concepción, puesto que al existir esta aspiración y apetencia del bien no es explicable la naturaleza radicalmente perversa del mundo. Un filósofo que ha profundizado en el tema, Francisco García Bazán, lo define así: "...es la experiencia diaria del mal ínsita en la naturaleza de la propia finitud y la percepción de que ella forma parte de una experiencia más amplia, (la de nuestra contingencia -subjetivamente inalienable, fatal e insobornable- la que a su vez, para poderse dar, reclama, en su fondo, la presencia de lo Infinito, que es puro en sí mismo e inmutable), la intuición central que sobreentiende el dualismo del gnóstico".(8) Tal dualismo proviene, entonces, de una actitud

(7) LACARRIERE, Jacques: Los gnósticos. Premiá edit., S.A.S., México, 1982. (P. 20)

(8) GARCIA BAZAN, Francisco: Gnosis: la esencia del dualismo gnóstico Bs.AS., Edit. Castañeda, 1978. (P. 25)

///de rechazo al mal, pues el mundo en sí se halla irrevocablemente contaminado y la humanidad ofrece constantes pruebas de seguir sus tendencias inferiores, carnales. Téngase en cuenta que este dualismo no quiere decir que se consideren dos principios originantes del mundo, de la manifestación. Por el contrario, al gnóstico lo atormenta que el mundo real, visible, no posea una naturaleza que se corresponda con la índole de la estructura cósmica, de allí el rechazo al mundo. Esta idea se hace concreta y por tanto, extensiva al orden social, no solamente al plano metafísico. No se trata de la radicalidad del mal en el mundo en sentido moral, sino que todas las instituciones y organizaciones humanas se hallan contaminadas por este origen viciado. Es posible comprender, así, que no se debe exclusivamente al cinismo la actitud de Fernando, para quien no existe nada virtuoso ni respetable, así como esa característica de mezclar lo respetable con lo indecente: en ello se manifiesta su profunda afinidad con esta cosmovisión. Desde el ángulo filosófico de la gnosis, es también abarcable la afinidad con el anarquismo -en el cual militara Fernando aunque empleando a su grupo para provecho personal-; de algún modo, en cuanto a lo social, el anarquismo participa de este modo de ver las instituciones: el gobierno, la policía, el poder, el dinero:

3) Uno de los rasgos más sugerentes del Informe...para apuntar a la Gnosis como su correlato, pues implica una connotación deliberada, es el título del cuarto libro, "Un dios desconocido". En efecto, para la Gnosis, Dios es un "agnostos théos", un dios desconocido que, aunque trascendente, se define por su radical extrañeidad respecto del mundo. Para los gnósticos cristianos, rendimos culto a una divinidad que es un fraude espiritual, ya que en rigor se trata del "Príncipe de este mundo", usurpador secular del verdadero y desconocido Dios, cuyo lugar ha ocupado bajo el título de Yahvé bíblico, nombre que enmascara al demiurgo creador. El verdadero Dios no sólo es desconocido, sino que se opone por esencia al mundo, cuya naturaleza, ya se ha dicho, es esencialmente perversa.

Las imágenes con que el Informe...describe el mundo prohibido apuntan claramente a su filiación gnóstica. Tal ocurre, por ejemplo,

///con el ámbito pantanoso de los reptiles. Recordemos que la creación del hombre, debida al demiurgo, es un error cósmico, por el cual nuestro ancestro es imaginado por los gnósticos como una suerte de pre-hombre con rasgos muy semejantes a los anfibios y reptiles que se arrastran por el barro. Sería inútil recordar -a cualquier lector del Informe..._ la abundancia de imágenes que connotan el magma, lo barroso, lo cloacal. El propio NP se asimila a la condición de reptil en momentos claves de su viaje. Los gnósticos cristianos consideraban que el primer hombre, el pseudo-antropós, surgió cuando el demiurgo intenta imitar al arquetipo ideal humano, presente en la mente del verdadero Dios en el mundo de los virtuales posibles. Compadecido de la situación del pseudo-antropós, que se arrastraba por el barro, el verdadero Dios le insufla la chispa divina, por la cual podemos aspirar a nuestro auténtico origen celeste. De allí proviene nuestra esencial dualidad: somos una suerte de gusano modificado, dotado de una centella ígnea producto de la indulgencia del auténtico dios.(9) Por tanto, la aspiración gnóstica era liberarse cuanto antes de esta ganga cloacal que es la misma materia terrestre de la cual estamos hechos y a la que retornamos por sucesivas transmigraciones. Será necesario consumir y consumir todo el peso de lo material para retornar a nuestra verdadera patria. Desde esta perspectiva, los viajes de Fernando se inscriben en una simbólica inserta en la tradición gnóstica. Esa inmersión en las cloacas y a la vez en su propia inmundicia es su alfa y su omega, su principio y su fin, tal como lo anuncia la voz cuando él se arrastra penosamente hacia el ojo de la deidad donde penetrará. También se comprende que -en ese estado de conciencia- recorra las eras geológicas y sea, a la vez, hombre y reptil.

4) Me interesa señalar que, para concretar la diferencia entre lo real y lo aparente, el mito gnóstico acuña símbolos pertenecientes a tradiciones muy antiguas, entre los que se destaca el dualismo esencial: La Luz y la Oscuridad. Al comentar un texto gnóstico, el evangelio apócrifo de Felipe, G.Bazán se refiere a la esencia de los arcontes, es decir los poderes que oprimen al espíritu y gobiernan al mundo. El relato mítico nos presenta a Samael, dios de los ciegos.

(9) LACARRIERE, Jacques: Op.Cit., (P.27)

///(10). Pareciera natural la aparición de la ceguera como símbolo de quienes consideran que el mundo mismo es una gran equivocación, y nada puede sorprender, a esta altura de la indagación en la Gnosis, que Fernando utilice frecuentemente las expresiones "Jerarquías" y "poderes" para caracterizar a las fuerzas del mal que gobiernan mediante la Secta de los Ciegos. Ya he sostenido que la ceguera incluye varios niveles de la significación y el estudio pormenorizado de su presencia en la trilogía se efectuará en el capítulo dedicado a los símbolos, por cuanto -como es notorio- no se deja reducir al Informe... ni a S.H.T. Limitándome, por el momento, al Informe..., ya se ha dicho que la ceguera es, por una parte, la consecuencia del incesto en la estructura significativa del mitologema edípico. Pero, en lo que concierne a la Gnosis, apunta tanto a la ignorancia de nuestro verdadero origen cuanto -por su filiación con lo tenebroso- a la representación de las fuerzas oscuras que gobiernan al mundo. En la antropología gnóstica es muy destacado el papel de los ojos en el esquema corporal. Son, como las otras aberturas del cuerpo, el intercambio con el mundo, pero -a diferencia de otras- la abertura del ojo es la única que no toma contacto con la materia ni con nada inhumano, sino con la luz. Es una imagen de clara analogía con las estrellas que son rasgaduras en la densa oscuridad que nos envuelve para poder atisbar la presencia del fuego celestial. ¿No resulta ser así, la ceguera, la metáfora más evidente de la pérdida de este contacto? Fernando queda ciego por la acción de los pájaros en el pantano. Ello no solamente constituye -ya lo dije- la inversión de sus actos de sadismo infantil, sino su incorporación al mundo tenebroso al adquirir el atributo esencial de la especie enemiga.

Otro aspecto de la ceguera surge con el recuerdo de Tiresias, inscrito en el correlato del mitologema edípico. El vate ha osado poseer con la mirada a la diosa Athenea. Pero ¿cuánto es su pecado?. En verdad aspirar al conocimiento absoluto, a la verdad última. El castigo es la ceguera, pero a su vez, adquiere un don compensatorio: la profecía. Ese don de videncia le permite develar a Edipo el enigma de su filiación. En tal sentido, la ceguera es también un castigo ambiguo pues

(10) GARCIA BAZAN, Francisco: OP.Cit., pp 91,105,166,238

///se presenta como lo que permite penetrar el lado "oscuro" de lo real. Pero ampliaré este tema en el estudio de los símbolos.

5) Podríamos preguntarnos cómo encaja la personalidad de Fernando -esa especie de santo al revés- con la idea de un buscador de absoluto, de un místico. Desde la perspectiva gnóstica hay dos modos o vías de mística, siendo una de ellas el camino de la pureza y el despojamiento ascético y la otra, por el contrario, la del pleno desenfreno. En la primera manera se destacaron los cátaros, cuya espiritualidad imbuyó a los trovadores del siglo XII y parece así haber formado parte importante de la doctrina del amor cortés. El otro camino ha sido una constante posible para cualquier época de la Gnosis y ha sido caracterizado así por Serge Hutin: "Pero el gnóstico tiene ante sí otra vía: la de la licencia sexual, la de la práctica sistemática del desenfreno. Es necesario rebajar lo que es bajo y elevar lo que es elevado; prostituir a la materia y no al espíritu".(11) Nada más adecuado a las conductas de Fernando, maestro en degradar a las mujeres. Será suficiente su cínico relato de la seducción de Norma Pugliese, así como el relato de Bruno referido al matrimonio de Fernando con una jovencita de cuya madre era amante, situación que el propio Bruno considera típica de la vida de Fernando. La mujer, para el pensamiento gnóstico, cumple un papel central e igualmente dual, ambiguo. Por una parte, como ocurre con los cátaros, es la encarnación de la atadura terrestre, por su poder generador, ya que la procreación es rechazada pues implica atar a las almas al ciclo de las reencarnaciones. Sin embargo, el camino de la licencia sexual que otras sectas gnósticas propiciaban, veía en la mujer la encarnación transitoria de Sofía, el vaso que posee una partícula de la chispa celeste, por lo cual comprende la dualidad de propiciar el sexo como rito y disociar el sentimiento y la procreación. Tal actitud ambivalente respecto de las mujeres es una nota dominante del Informe..., cuyo autor se encarga de advertir que su trato con las mujeres es algo profundamente vinculado con su tarea de buscador de la verdad. Así se confiesa:

(11) HUTIN, Serge: Los gnósticos. Bs.As., Eudeba, 1976. Colección Cuadernos, N°97. (P. 35).

/// Y los disparates más incalificables los he cometido a causa de las mujeres. Trataré de explicar lo que me sucede, porque tampoco es tan alocado como podría parecer a primera vista, ya que siempre consideré a la mujer como un suburbio del mundo de los ciegos.

(P. 284, el subrayado es mío)

Su concepto de la mujer, entonces, aparece como degradante y otros testimonios condicen con esta idea: expone en varias ocasiones que es un ser más carnal y por tanto inferior al hombre. En tanto "carnal" para la Gnosis, implica atadura material, mayor densidad, es evidente el rango oprobioso de esta condición. Sin embargo, la licencia, el sexo -lo he sostenido más arriba- son la vía indicada para el personaje, puesto que requiere hundirse en la experiencia directa y concreta del mal:

Porque también me digo que aquella complacencia era igualmente útil para ahondar en el misterio de la Secta. Ya que si ella domina al mundo mediante las fuerzas de las tinieblas ¿qué mejor que hundirse en las atrocidades de la carne y del espíritu para estudiar los límites, los contornos, los alcances de esa fuerza?

(P. 348)

De esta manera, no podrá extrañarnos que la mujer no solamente esté más próxima al ámbito de los ciegos, sino que asimismo posea, en este sentido, mayor sabiduría, una sabiduría de lo oscuro. Resulta entonces coherente que la consumación de su periplo iniciático sea el rito sexual con la Ciega, así como el primer viaje culmina con la penetración en el vientre de la deidad. Pese a las obvias connotaciones edípicas y regresivas de estas imágenes, la imagen central de la Ciega no solamente subsume a su madre y a su hija, sino a la Sofía gnóstica. La invocación con que el texto saluda a la Ciega es una clara muestra de lo apuntado:

¡Serpiente Negra poseída por los demonios y sin embargo dotada de alguna sagrada sabiduría!

(P. 374)

El carácter ofídico de Alejandra excede el plano del Informe..., pues está presente desde el título mismo del libro I, "El dragón y la princesa". No realizaré aquí la correlación significativa que permite la lectura simbólica del núcleo edípico ni me extenderé en considera-

///ciones sobre la interpretación psicoanalítica de la obra sabatiana, pues ello se intenta más adelante. Resta consignar, para los propósitos de la lectura del Informe...en cuanto a su correlato gnóstico, que muchas sectas gnósticas profesaban el culto de la serpiente -de allí se estima que pasó a ser un símbolo alquímico central, el Quroboros- por considerarla justamente un punto nuclear de la inversión del mito veterotestamentario, por lo cual la serpiente del Génesis sería quien aporta el conocimiento, la Gnosis, al hombre, contradiciendo los deseos del demiurgo. Según lo adelantado varias veces, esta lectura se profundizará en el capítulo dedicado a los símbolos de la trilogía.

3. Visión de la argentinidad

Así como se ha procurado investigar en la gnosis como apoyatura interna de las modalidades conceptuales configurantes de la cosmovisión que sustenta el Informe..., también se ha insinuado que esta cosmovisión impregnaba el ámbito de apoyatura filosófica de la novela total. Del mismo modo, será necesario desarrollar una crítica que intenta dar cuenta de lo que -en primera instancia- se presenta como sobredeterminante polarización en quienes han abordado la obra sabatiana: me refiero a las determinaciones de "idealismo" frente a "historicidad", o "compromiso" frente a "metafísica", por ejemplo, muy frecuentes como valorizaciones antagónicas de quienes abordaron el estudio de S.H.T. en cuanto a su visión de lo nacional o aludiendo testimonial del contexto histórico -tanto pasado como contemporáneo- que presenta la novela. Esta relación entre el discurso literario y la historia reviste en todos los casos un carácter altamente problemático, más aún tratándose de una figura polémica como la de Sábato, cuyas actitudes personales y especialmente sus vinculaciones con el marxismo ha generado constantes críticas o elogios. Esta actitud se hace peculiarmente patente entre los críticos inscriptos en la corriente de la socio-crítica, quienes en general consideran que la perspectiva ideológica de la obra sabatiana se vincula a la práctica discursiva de ciertos sectores progresistas burgueses de la Argentina, lo cual se detenta en el calificativo de "idealista". La postura que sustenta mi análisis se apoya en considerar que el discurso literario consiste en dar forma individualizada -esto es, rela-

///tivamente autónoma- a una especificidad productiva, si bien ésta pueda de hecho inscribirse en un sistema transubjetivo de valores, nociones o actitudes que se ha denominado "cosmovisión" o "ideología". Por tanto se tratará de interpretar la visión de lo nacional o de lo histórico de acuerdo con este criterio y no con una implantación ideológica previa a la investigación en el texto. Como ejemplo de tal actitud, citaré el artículo de Josefina Ludmer (12) en el que estudia la novela de Sábato. Como el título del trabajo lo anuncia, la novela es un fracaso, de modo que la autora dedica extensas páginas a glosar su título, pues intenta demostrar este fracaso apriorísticamente postulado. ¿Por qué fracasan, Sábato y su novela? Porque: "Sábato quiere dar con una totalidad abstracta ("lo nacional") que, estática y rigiendo el curso de la historia, englobe y sintetice los elementos contradictorios: sólo se encuentra ante el caos, ya que es imposible estructurar la realidad con un pensamiento antidialéctico" Para la crítica, entonces, lo imperdonable es adolecer de un pensamiento antidialéctico, suponiendo que una novela tenga la obligación de "estructurar la realidad."

Creo, por el contrario que Sábato -como es el caso de muchos creadores de ficciones antes y después que él y sólo citaré un ejemplo: -Marechal- no intenta ofrecer una visión testimonial de la historia, sino que el enfoque de la realidad contextual se inscribe en una visión metafísica como sustrato trascendente de la existencia que no por ello deja de lado la problemática del hombre concreto. En este sentido, se puede apreciar la evolución desde S.H.T., a A. E., donde se hace más claramente patente la interpenetración de lo metafísico y lo histórico, tal como abordaré en su momento. Para sintetizar lo dicho será suficiente recordar palabras del filósofo Theodor W. Adorno cuando se refiere, en su crítica al historicismo realista de Lukás, al carácter intersubjetivo del conocimiento logrado por el arte en oposición a la ciencia: "El arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo 'perspectivista', sino en cuanto que expresa, en virtud de su constitución autónoma, lo que queda velado por la figura empírica de la

(12) LUDMER, Iris Josefina: "Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso". En: Boletín de literaturas hispánicas. Univ. Nac. del Litoral, Fac. de F. y L., Rosario, año 1963 (P. N.º 5)

///realidad" (13).

3.1. Los fundadores y los inmigrantes: arquetipos y tipos.

He mencionado, al comienzo de esta líneas, los dos períodos que imbrican en la novela: el pasado y el contemporáneo. Este último está constituido como el conjunto de elementos descriptivos que configuran el contexto epocal al cual apuntan los índices de la historia de Martín y Alejandra, mientras que las interpolaciones correspondientes a la Legión reconocen otro modo de conexión: la primera interpolación está justificada como rememoración del "abuelo" Pancho, en realidad bisabuelo de Alejandra. En efecto, en su primera visita a la derruida mansión de los Olmos, Martín escucha, sorprendido, el monólogo del viejo y Alejandra le explica que ésa es una familia de locos, contándole el primer esbozo de la gesta de sus antepasados, los fundadores. La familia Olmos es, en 1953, una especie de lamentable despojo de lo que fuera y por medio del abuelo Pancho, glosado por su descendiente, podemos remontarnos a la colonia donde encontramos el primer ancestro: Trinidad Arias. La genealogía incompleta que se puede reconstruir por el texto -también contradictorio en algunos datos, es la siguiente:

	Trinidad Arias	Bonifacio Acevedo
Patrick	Ma.de los Dolores	Bonifacio Acevedo(h) Encarna-
Elmstrees	Acevedo	ción Flores
(+ en Quebracho		Escolástica (+ en 1932)
Herrado, 1840)		
XX	Celedonio Olmos	Panchito Olmos (+ en Quebracho Herrado, 1840)
	XX	Pancho Olmos ("abuelo Pancho 1858-1955)
Elena	Patricio	Ana M.Olmos
Lafitte	Olmos	Vidal
Bebe	Georgina	Fernando Vidal Olmos (1911-1955)
Olmos	Olmos	
	Alejandra Vidal Olmos (+ 1955)	

(13) ADORNO, Theodor W.: "Lukács y el equívoco del realismo". En: Po-
lémica sobre realismo. Bs.As., Edit. Tiempo Contemporáneo, 1972., (P.
61)

/// Como se puede apreciar por la cronología, el bisabuelo Pancho es muy anciano -una reliquia viviente- y puede no solamente remontarse a un pasado lejano, sino que vive en él, sin conciencia existencial del transcurrir del tiempo, y lo que él mismo no ha vivido, puede reconstruirlo por el recuerdo de los relatos de su padre. La primera interpolación referida a la Legión aparece inmediatamente después de que la época donde el anciano se encuentra instalado ha sido así caracterizada por Alejandra:

-La guerra civil, tonto.

Ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados, perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la Quebrada, siempre hacia el norte. El alférez Celedonio Olmos cabalga....

(P. 76)

A partir de aquí, serán veinte y uno los fragmentos dedicados a la Legión, distribuidos del siguiente modo: nueve en el Libro I y doce en el cuarto libro, donde acompañan de manera anticlimática la conflagración del Mirador. Alejandra y Fernando mueren allí y se consuma el final de la estirpe, cerrada sobre sí por el incesto padre/hija, clausurando de esa manera el destino de la familia de los fundadores. Podría pensarse en primera instancia que las interpolaciones épico-líricas de la Legión conforman un encuadre para los acontecimientos contemporáneos que describen el estado a que han llegado los Olmos, algo así como el negativo de una fotografía que contrastara el esplendor pasado con la decadencia. En efecto, así es, pero es también mucho más que eso: los héroes cuya sombra queda flotando sobre la casa en ruinas, aún después de la desaparición de sus últimos habitantes, no pertenecen a cualquier momento del pasado, sino especialmente a aquél que ha sido elegido por el texto para destacarse, es decir a un período de crueles luchas fratricidas. Por lo tanto, es obvia la intención de que la captación del lector correlacione ambos contextos: el pasado y el contemporáneo, 1953-55, en el que el país, nuevamente, vuelve a mostrar dos rostros contrapuestos.

3.1.1. Unitarios y federales: la raíz de la dualidad.

Conflicto y desgarramiento entre fuerzas en pugna que encarnan antagónicas maneras de concebir al país, emergentes cíclicamente a lo largo de la historia argentina; manifestación de lo que Sarmiento de-

///nominara "civilización y barbarie". Pero esta manifestación dual no es clara ni unívoca y por ello encarna en una figura arquetípica como la de Lavalle. La visión que el texto le adjudica es caótica y confusa; se lo ve arrepentido del fusilamiento de Dorrego y sin entender demasiado ni a sí mismo ni a los otros. Según la hipótesis interpretativa que propongo, este caos no es producto de la confusión de Sábato, sino deliberada elección de un arquetipo cuyos rasgos históricos condicen perfectamente con el espectro de dualidades que impregnan la novelística del autor, así como de la concepción del hombre, de sus conflictos individuales y comunitarios, así como del cuestionamiento sobre la máscara, esto es la duda acerca de la posibilidad de conocer al otro, de la cual no se ~~eximen~~ -sino al contrario- las figuras estratificadas a través del discurso histórico, también él polarizado por las interpretaciones ideológicas de sus autores. Por ello la elección de un personaje cuyos rasgos controvertidos y contradictorios se manifiestan desde la perspectiva de sus biógrafos e historiadores. Podría objetárseme que esto ocurre con la figura de cualquier guerrero o estadista que haya vivido intensamente y participado de un período conflictivo, pero cabe señalar que Lavalle presenta un caso sugerente para la perspectiva poética del dualismo que emerge desde nuestros constituyentes históricos. En efecto, Lavalle fue, desde su adolescencia, un militar de excepcional valor: son célebres sus hazañas en el campo de batalla que valieron innumerables distinciones. De allí las referencias del texto al recuerdo del personaje sobre las luchas emancipadoras, y su ideal por "la patria grande". Su participación en los levantamientos sucesivos contra Rosas es poco clara, puesto que parece haber general coincidencia, tanto por parte de los historiadores de tradición liberal cuanto por los revisionistas, que fue difícil convencer a Lavalle de que se inmiscuyera en las conspiraciones organizadoras desde Montevideo. Son oscuras las causas de su reticencia a los constantes ofrecimientos y exhortaciones de Varela y de Del Carril en tal sentido; se supone haber influido la íntima amistad existente entre su familia y la de Rosas; por otra parte, se negaba a aceptar la intervención extranjera en solucionar los problemas internos.

Este patriotismo vuelve a manifestarse cuando, después del desastre de Quebracho Herrado, no sólo rechaza orgullosamente la oferta

///de amnistía de Rosas, sino la posibilidad de que Francia lo incorpore como general de su ejército. No es sorprendente, por otra parte, que el texto sabatiano lo muestra arrepentido por la muerte de Dorrego; también parece haber coincidencia general en los historiadores (14) que fue inducido por los consejos de Salvador Ma. del Carril y Juan Cruz Varela. Me interesa citar la opinión de un revisionista, como es José Ma. Rosa, para comprobar el hecho de que Lavalle asumió con valor la entera responsabilidad del fusilamiento, mientras sus instigadores se liberaron de toda responsabilidad.(15) Estos comentarios apuntan a sustentar mi tesis de que una figura de rasgos muy contrapuestos resulta ideal para encontrar un héroe que no es una efigie intocada de aspectos monolíticos, sino un claroscuro de instancias que no excluyen las traiciones, el engaño, la derrota y el exilio. De allí que la imagen de la Legión sólo aparezca nítida y recortada en el plano evocado de la memoria mítica, donde se la ve, radiante y engalanada, perderse entre nubes, Mientras que en el plano que las interpolaciones proponen se va esfumando como a través de una lente opaca y hasta los colores de sus ponchos y bandera se van pareciendo a la tierra: destino final de los hombres y sus partidismos.

También el episodio de la muerte de Lavalle ingresa en la configuración del lado oscuro del arquetipo, por sus connotaciones. En efecto, oscuro en cuanto a que la muerte no pertenece al orden de los hechos gloriosos y oscuro también por el enigma que la rodea, ya que no ha podido explicarse satisfactoriamente cómo fue que lo alcanzó en el interior del cuarto de la casa donde se había refugiado, esa bala perdida. Rosa sostiene la hipótesis del suicidio; otros insinúan que la propia Damsita Boedo lo hubiese matado por venganza. Ello se funda en que Damsita conoció a Lavalle cuando fue a pedirle clemencia para su hermano, a quien el general mandó fusilar en

(14) CUTOLO, Vicente O.: Nuevo diccionario biográfico argentino. (1750-1930) Bs.As., Edic. Elche, 1975, Tomo IV.

(15) ROSA, José Ma.: Historia argentina. Bs.As., Edit. Juan C. Grande, 1967 Tomo IV. Reproduce cartas y otras documentaciones para probar lo que repito líneas arriba. Asimismo, sostiene que Dorrego jamás imaginó que Lavalle actuaría como lo hizo. Reproduce una frase de Dorrego dicha a sus ministros: "...Lavalle es un bravo a quien han podido marear sugerencias dañinas, pero dentro de dos horas, será mi mejor amigo." Op.Cit., (P. 93)

///Metán. Curiosamente, desde entonces compartió los azares de la vida del general y lo acompañó en su dura huída final, cuando casi todos lo habían abandonado. De un ejército de 20.000 hombres sólo, quedó un resto: La Legión.

Nuevas oscuridades que el texto deja en la sombra; lo que se procura recrear poéticamente es la atmósfera de sino trágico y dispersión que caracteriza el final del héroe. La figura de Damasita no recibe ninguna calificación ni determinación en el texto, sólo un sugestivo paréntesis que la destaca en medio del "ritornello" constituido por la frase: "Ciento setenta y cinco hombres (y una mujer) ..." Queda por señalar otro elemento que -desde el ámbito de lo verídico- pues es un episodio histórico, surge como impronta simbólica: me refiero al descarnamiento de Lavalle efectuado por Danel y la preservación de la cabeza. Las connotaciones del episodio lo asocian con el "spargamós" ritual y lo envuelve en una atmósfera de tragedia clásica. El despedazamiento y dispersión de las carnes del héroe posee -según lo explica Luis Cencillo- el sentido de liberar la fuerza germinal del cosmos, por lo cual estaba vinculado con los ciclos de las estaciones debido a su carácter fertilizador, propio del culto a Dionisios (16). Del mismo modo se inscribe en este espectro de connotaciones el hecho de preservar la cabeza a fin de que no pueda ser exhibida por Oribe, lo cual nos remite a la tragedia de Antígona. ¿Acaso este hipotexto aludido simbólicamente incluye la figura de Damasita como nueva Antígona? No me aventuro a responder a esta pregunta, sino solamente a destacar cómo, desde diversos ángulos, la figura de Lavalle como arquetipo está cargada de connotaciones bifrontes que apuntan al dualismo que sustenta la cosmovisión sabatiana: la luz y la oscuridad en perpetuo conflicto, no solamente en las dos caras de un país dividido, sino en la interioridad desgarrada de uno de sus arquetipos.

Es significativa la mención precisa de Quebracho Herrado para ubicar la muerte del primer Olmos y de su hijo mayor, Pancho. Esta

(16) CENCILLO, Luis: Mito: semántica y realidad. Madrid, B.A.C., 1970
Cfr. "Incesto y spargamós", (P. 142y ss)

///batalla -ya lo he consignado- es el comienzo del fin para Lavallé y así ingresa en la red intertextual como el jaílón demarcatorio en la vida del héroe: del triunfo a la derrota; de la luz a la oscuridad. Asimismo, reviste especial importancia en el caso del primer Olmos. Patrick Emstrees llega al país con las invasiones inglesas; el amor lo alcanza y esta tierra se transforma en la encarnación de su destino: optará por un mundo bárbaro, diferente del suyo y adquiere así una nueva identidad acriollada que se preocupa en cultivar. El "abuelo" Pancho menciona cuánto enojaban a su antecesor las alusiones a su origen extranjero, De modo que la patria adquiere para él, el valor de lo voluntariamente asumido; en esta tierra nacieron sus hijos y a ella le dio su esfuerzo, pero ingresa en el bando unitario, lo cual resulta sorprendente si pensamos en que, como hombre de la campaña, lo esperable hubiera sido lo opuesto. ¿Quizá el influjo del apoyo inglés a los unitarios? Me interesa señalar que la dualidad se inicia ya en el comienzo de la estirpe y culmina con la figura de su última descendiente que, así como su padre, es partidaria de los federales: "Sólo Fernando y yo somos federales", informa la muchacha a Martín. De este modo, no sólo el período histórico elegido para la Legión está signado por el dualismo, sino la misma estirpe de los fundadores, paradigma, entonces, de la formación de la nación.

3.1.2. Un nuevo Jano.

El paralelo con la época contemporánea que conforma el contexto de la historia principal es inequívoco: también en ese momento el país -como un nuevo Jano- muestra dos rostros contrapuestos:

...había dos naciones en el mismo país, y esas naciones eran mortales enemigas, se observaban torvamente, estaban resentidas entre sí.

(P. 185)

De este modo, las interpolaciones de la Legión no constituyen meramente una poética evocación de los héroes que dan parte del título al libro, sino además el paradigma fundante de la dualidad, de los dos rostros. Si más arriba he apuntado a la correlación entre las interpolaciones, el destino también dual del arquetipo del héroe y el destino mismo de la estirpe de los fundadores, signada también; por

///el dualismo, es evidente que tales connotaciones se condensan en Alejandra, simbólica encarnación arquetípica de la patria. Imagen femenina pero no materna, sino adolescente y una adolescente conflictiva, edípica, contradictoria e incestuosa:

Y de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aunque Alejandra era mujer, podía haber esperado en ella, de alguna manera, el calor y la madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes. Todo se mezclaba en su mente ansiosa y como mareada, y todo giraba vertiginosamente en torno de la figura de Alejandra, hasta cuando pensaba en Perón y Rosas, pues 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.

(P. 186)

La figuración de la patria como imagen femenina adolescente apunta a la visión de algo no acabado, que debe ser completado y madurado, algo en permanente transformación y que está cargado, desde su origen, por una dicotomía constitutiva que aún no ha logrado una síntesis. En tal sentido coincide parcialmente con la imagen acuñada por otro de nuestros importantes escritores; también Marechal ve a la patria, en sus poemas, como una niña que debe ser protegida, armada y erigida en madre por sus propios hijos. Si bien la cosmovisión de ambos escritores difiere, las imágenes simbólicas son semejantes aunque en su actualización contextual connoten niveles significativos diferentes.

Ya he mencionado la evidente coincidencia entre los dos períodos desplegados por la novela -el pasado y el presente- en tanto manifiestan la división del país en dos mitades enemigas, pero la otra coincidencia menos evidente es la caracterización de dos momentos en los cuales, precisamente por el conflicto interno, hay grandes dificultades para interpretar las divisiones dentro de cada bando, las decisiones -a menudo contradictorias- ejercidas en el seno

///de las facciones y las conductas de los hombres. El espectro de opiniones que los historiadores nos ofrecen en cuanto a los unitarios y federales es una prueba de lo dicho, puesto que la división no es tan tajante y obvia en sus motivaciones como podría parecer. Así por ejemplo, Enrique M. Barba sostiene que, al observar los provincianos que los unitarios, tanto los de Buenos Aires cuanto lo del Interior, robustecían con su política los históricos privilegios de la ciudad portuaria, se enrolaron decididamente en el federalismo. Sin embargo, la cuestión se complica en cuanto el historiador se interroga acerca de quiénes eran los unitarios de Buenos Aires. Y sostiene que, si bien la mayor de los directoriales lo eran, ello no excluye a señeras figuras del rosismo: "La turbia negociación tendiente a coronar a un príncipe europeo está documentado por Anchorena, quien redactó de su puño y letra las instrucciones dirigidas a Manuel J. García, el del desgraciado tratado de paz con Brasil, el enviado de Alvear en busca del protectorado británico. Y podría abundar con ejemplos de este tipo." (17)

Así se entiende -según mi enfoque- la coincidencia más sutil ya consignada entre los dos contextos, especialmente cuando el texto nos remite a la contradictoria figura de Alejandra cuando Martín piensa "en Perón y en Rosas", puesto que la segunda presidencia de Perón, especialmente en los momentos drámaticos que el texto señala, es también la condensación de multitud de contradicciones. Esta afirmación requiere de algunas precisiones por tratarse de acontecimientos muy recientes ante los cuales pocos historiadores se han arriesgado a efectuar estudios comprometidos. (18) El período 53-54 está signado por la decadencia del gobierno peronista. En general hay coincidencia en señalar que uno de los más importantes catali-

(17) BARBA, Enrique M.: Unitarismo, federalismo, rosismo. BS.AS., C. E.A.L., 1982. Colecc. Capítulo N°150, pp. 30-31

(18) Para documentarme en este aspecto he recurrido a Julio IRAZUSTA en su libro Perón y la crisis argentina. Bs.As., Edit. Independencia, 1982, (2°edic.). El conocido historiador nacionalista no escatima esfuerzos para sustentar su hipótesis sobre la ineficacia del

///zadores de su caída fue el enfrentamiento con la iglesia, circunstancia tanto más inexplicable si se piensa que entre el conglomerado ideológico que -desde su origen- habíase congregado en torno del militar, no era despreciable el aporte de sectores que lo apoyaron por considerarlo una valla contra el comunismo, especialmente por su

///del caudillo, especialmente en el aspecto que hace a su defensa de los intereses económicos nacionales frente a Gran Bretaña. Así lo explaya extensamente al referirse, por ejemplo, a la primera presidencia de Perón y a la favorable condición que obtenía Argentina de la situación de post-guerra y del lamentable resultado del convenio anglo-argentino de los ferrocarriles, (Cfr. pp. 47 a 54) buscando mostrar que la postura del militar no fue -según suele creerse- de cerrada defensa de los intereses nacionales. Una interpretación más amplia y eclética ofrece Félix LUNA en De Perón a Lanusse: 1943/1973. Bs.As., Edit. Planeta arg., 1972, (2 edic). Existen coincidencias en las apreciaciones, aunque no en el tono. Me remito especialmente a estas obras para las consideraciones que formulo pues -según lo metodológicamente anunciado- sólo apelo a los discursos no-ficcionales en el estudio de lo literario para investigar en la visión sabbatiana de los acontecimientos, por cuanto la actitud personal del escritor también sufre las modificaciones que el acontecer mismo impone a su postura. Ejemplo de ello son sus conocidas cuestiones con la REvolución libertadora y el ensayo El otro rostro del peronismo. Cabe señalar que el escritor participa de un fenómeno socio-político ocurrido desde la década del '50 hasta los '70, por el cual la figura de Perón cambia de signo en el espectro valorativo de estas décadas: desde su inicial filofascismo que condicionó la oposición de la mayor parte de los intelectuales -así Sábato- hasta la consideración posterior por la juventud universitaria especialmente, de un revolucionario a lo Mao. Sólo un análisis que requiere mayor distancia temporal se encargará de mostrar las complejas redes de asociaciones ideológicas que posibilitaron este entronque de opuestos.

///acción en los sindicatos. La dialéctica del peronismo y el giro de sus posiciones queda sintetizada en estas palabras de Luna: "En 1946 el peronismo había conseguido ser una suma de voluntades argentinas alineada tras un caudillo de excepcionales condiciones, en la consecución de ciertos objetivos nacionales: la justicia social, la independencia económica, por ejemplo. En 1955 era una parcialidad ciega que marchaba obstinadamente hacia su derrumbe, contrariando sentimientos que pertenecían a toda la comunidad." (19)

El texto de Sábato presenta los episodios del 16 de junio de 1955 y los anteriores de la quema de las iglesias, y así encontramos, en el contexto contemporáneo, lo tantas veces anunciado por el profeta Barragán: el fuego. Fuego en las iglesias, sangre y fuego sobre la nueva Babilonia. La dualidad ya tantas veces destacada, de una Argentina desgarrada entre opuestos, se produce en el seno mismo del tiempo, de las tendencias, de los grupos, de los líderes. Y sólo el fuego puede purgar esa culpa originaria y originante de nuevos dualismos. Es clara la intención creativa, preñada de esta cosmosvisión apocalíptica, al elegir el período contemporáneo que mejor representa las contradicciones y no solamente en el gobierno, sino en la oposición misma. En efecto, en 1946 la Unión Democrática basaba su propuesta política como alternativa democrática frente al filofascismo de Perón, hijo dilecto de la revolución del '43. Partidos de izquierda, como el PC y el PS formaron parte de la Unión Democrática, lo cual ha sido posteriormente considerado como una contradicción, por cuanto la opción manejada por aquélla, Braden o Perón, significaba un apoyo al imperialismo.(20).

En tal sentido, debemos recordar un aspecto que dejé pendiente, cual es las referencias de Bruno a su militancia juvenil en el anarquismo. No reiteraré aquí las apoyaturas analíticas que justifican la dupla Bruno/Sábato y el límite entre lo biográfico y lo ficcional

(19) LUNA, Félix: Op.Cit., 00. 84-85

(20) Para considerar el fenómeno de las relaciones entre las izquierdas y el peronismo desde la perspectiva de una fuente de filiación troskista, me he remitido al estudio de Osvaldo COGGIOLA, Historia del trostkismo argentino.(1919-1960). Bs.As., C.E.A.L., 1934. Colecc. Biblioteca política argentina, N°91. Cfr. las páginas que remiten al peronismo, pp. 93 a 103.

/// Para los propósitos de este capítulo, es suficiente mencionar que el autor fue profundamente marcado por el anarquismo y posteriormente militó en el comunismo, del cual lo apartaron no solamente la evolución de su pensamiento sino los actos represivos de la dictadura stalinista. En S.H.T. aparece la nostálgica evocación de la juventud de Bruno en los años '30, asumiendo el personaje los rasgos de portavoz generacional. Al referirse a las características de la formación intelectual y política de los jóvenes de esa época, se plantea la siguiente paradoja explícita en el texto:

He ahí una de las grandes contradicciones de nuestra formación y uno de los hechos que durante tanto tiempo cavó abismos entre nosotros y nuestra propia patria; por tomar contacto con una realidad fuimos enajenados de otra...

(P. 427)

No es, sin duda, ajena a esta declaración la situación histórica antes consignada de las izquierdas frente al surgimiento del peronismo, lo cual se tradujo, entre otras cosas, en el desconocimiento del valor popular del 17 de octubre. En los episodios de los incendios de templos se esboza la valoración del escritor por el sentimiento del pueblo peronista y el retrato de la incompreensión de la burguesía hacia ese sentimiento. Así ocurre en el episodio que tiene por testigo a un atónito Martín, en el cual una mujer intenta salvar la imagen de Cristo, forcejeando con los incendiarios. La multitud se muestra exasperada: gritos y murgas obsenas encuadran la dantesca escena. La mujer corre un grave riesgo pero acude en su ayuda un joven obrero que la convence de que deje el Cristo y le ofrece la imagen de la Virgen de los Desamparados - claramente indicadora de su connotación social- para que se la lleve, escoltándola con Martín hasta su casa. Allí tiene lugar el siguiente diálogo:

Vos sos obrero -le dijo-.

-Sí señora. Soy textil -respondió el muchacho.

-¿Y qué edad tenés?

-Veinte años.

-¿Y sos peronista?

El muchacho se quedó callado y bajó la cabeza. La mujer lo miró duramente.

/// -¿Cómo podés ser peronista? ¿No ves las atrocidades que hacen?
-Los que quemaron las iglesias son unos pistoleros, señora -dijo.
-¿Qué? ¿Qué? Son peronistas.
-No señora. No son verdaderos peronistas. No son peronistas de verdad.
-¿Qué? -dijo con furia la mujer- ¿qué estás diciendo?
-¿Me puedo ir, señora? -dijo el muchacho, levantando la cabeza.
-No esperá -dijo ella, como pensando-, esperá...¿y por qué salvaste a la Virgen de los Desamparados?
-Y yo qué sé, señora. A mí no me gusta quemar iglesias. ¿Y qué culpa tiene la Virgen de todo esto?
-¿De todo qué?
-De todo el bombardeo de plaza Mayo, qué sé yo.
-¿Así que a vos te parece mal el bombardeo de plaza Mayo? El muchacho la miró con sorpresa.
-¿No sabés que hay que terminar alguna vez con Perón? ¿Con esa vergüenza, con ese degenerado?
El muchacho la miraba.
-¿Eh? ¿no te parece? -insistía la mujer.
El muchacho bajó la cabeza.
-Yo estaba en plaza Mayo -dijo- Yo y miles de compañeros más. Delante mío a una compañera una bomba le arrancó una pierna. A un amigo le sacó la cabeza, a otro le abrió el vientre. Ha habido miles de muertos.
La mujer dijo:
-Pero no comprendés que estás defendiendo a un canalla.
El muchacho se calló. Luego dijo:
-Nosotros somos pobres, señora. Yo me crié en una pieza donde vivía con mis padres y siete hermanos más.

(pp. 240-241)

El diálogo entre ambos revela la imposibilidad de comunicarse de dos mundos condicionados por la diferencia: al mismo tiempo se condena la violencia injustamente ejercida sobre inocentes.

El simbolismo del fuego -que expondré en el capítulo dedicado al encadenamiento simbólico de la trilogía -explicará el carácter a la vez purgativo y renovador del fuego. Sólo apuntaré aquí que el fuego consume y consume los dos ámbitos desplegados en el contexto histórico, abarcando a la vez el final de la estirpe que desciende de la dualidad y la comunidad que vive contemporáneamente un nuevo dualismo. La profecía no toma partido; simplemente anuncia la destrucción y el castigo para la pentápolis, para Buenos Aires/Babilonia.

2.1.3. Los tipos: herencia realista.

En el aspecto del valor testimonial de la novela -ya lo he sos-

///tenido- es donde se cifran las mayores discrepancias valorativas de los críticos ocupados por la obra de Sábato. Así como hay quienes estiman que sus personajes son demasiado débiles o "planos" como representantes de lo popular, para otros, como es el caso del ya citado y extensísimo estudio de Dellepiane, la obra es una "novela fresco", o sea un amplio telón de fondo para que se despliegue la intención mimética. Llama la atención que pocos se hayan ocupado de otros niveles -v.gr. lo simbólico, o las duplicaciones entre personajes- que no sea el de un presunto realismo a la manera tradicional. Así, Zumilda Gertel sostiene que S.H.T. es "... un documento social de la realidad argentina" y en ello sustenta el mérito de la ficción.(21). Cito estas consideraciones porque mi enfoque, por el contrario, ha procurado destacar los rasgos donde la novelística sabatiana señala su pertenencia al ámbito de la novela hispanoamericana contemporánea, la cual -como ya he consignado en la introducción de este trabajo- sin menoscabo de su preocupación social, penetra en la hondura de lo gnoseológico, de lo metafísico y de lo simbólico, así como del cuestionamiento sobre el quehacer mismo del escritor y del desarrollo de su discurso. La lectura efectuada de los arquetipos ha procurado así captar la correlación entre la cosmovisión gnóstica y la recreación poética del pasado fundante. Otro tanto podría decirse de los personajes secundarios -no ya arquetipos, sino tipos- que intentan manifestar los rostros fluctuantes de un país en perpetuo gestarse. Los Olmos no solamente son una estirpe que permite remitirnos al pasado fundante, sino la imagen melancólica de un modo de vida desaparecido puesto que las virtudes que lo definían constituyéndolo, ya no son eficaces en un mundo transformado por el ideal de progreso ochentista y el materialismo contemporáneo. La inadaptación al cambio los ha conducido a un peculiar modo de autodestrucción: el anacronismo viviente. Al vivir en el pasado, se han ido borrando, transformándose en fantasmas: no solo la vieja casa carcomida, llena de muebles desvencijados está derruida, sino quienes la habitan. Coincido con el enfoque de Olga Zamboni cuando considera a Escolástica la encarnación de esa locura anacrónica, al mantener la cabeza de su padre en una caja de sombreros y comportarse como si en la calle anduviera la

(21) GERTEL, Zumilda: La novela hispanoamericana contemporánea. Bs. As. Columba, 1970, (P. 124)

///Mazorca. (22)

Pero esta actitud no es solamente emblemática del anacronismo temporal de los Olmos frente al mundo social ya transformado; es también simbólicamente connotadora del hoble espíritu de los Olmos y del país -lo épico- que perdura escondido, como la cabeza del Coronel Acevedo, entre las ruinas del pasado. Este valor está explicitado por Alejandra ante el asombro de Martín por la rareza de conservar la cabeza; se refiere a ella como la encarnación del epos de los primeros tiempos de la gesta nacional:

Es una hermosa cabeza y te diré que me hace bien verla de vez en cuando, en medio de tanta basura Aquéllos al menos eran hombres de verdad y se jugaban la vida por lo que creían... (P. 47)

En el espectro del anacronismo, figuran también los inmigrantes como otro de los elementos constitutivos de la formación del país, los perpetuos desterrados que viven en un exilio permanente, tanto espacial cuanto temporal. El padre de Tito, el anciano D'Arcangelo representa al inmigrante de comienzos del siglo, cuyo fracaso económico está determinado también por la inadaptación al progreso: ya no hay cabida para su modo de ganarse la vida con la victoria. de ese paraíso perdido que es la patria mítica de su infancia "ese país fabuloso", está irremediablemente distanciado, pues ya no podría recuperarlo ni aún si regresara a su tierra. En su hijo Tito, se manifiesta un tipo de porteño -en su faz positiva- que tiene, respecto de su padre, los roles invertidos: el hijo es padre. El arraigo que Tito tiene con su país, pues es hondamente argentino, es también contradictorio y dual, fundado más que en el juicio o razonamiento, en las vivencias y en los sentimientos. Sus conductas son el exacto reverso de lo que predica: vive renegando de su país y diciendo que "ya no tiene arreglo", pero al conocer al recién llegado italiano, que critica nuestro atraso tecnológico, lo ataca con sarcástica violencia.

Políticamente es el colmo de la contradicción; pese a su origen y situación social, vota por los conservadores, a los que considera "uno malandrines", por uan "raison du coeur". Años atrás conoció a la hija de un caudillo conservador a quien su padre llevaba en el coche; su amor imposible por ella -transformado en perpetuo sueño-

(22) ZAMBONI, Olga: "Sobre Héroes y Tumbas: los personajes-rostros de la realidad argentina". En: Mitos populares y personajes literarios. Bs.As., Castañeda, 1978.

///lo obliga a esa lealtad absurda que no es hacia el partido, sino hacia su propio sueño. Desde el ángulo existencial posee una cosmovisión que teóricamente es cínica y escéptica; postula la ética de sobrevivir a cualquier precio aún a costa de los otros, sin embargo es pobre, generoso y desinteresado. Los dos mitos que sustentan su vivencia de lo nacional son el tango, encarnado en Gardel, y el fútbol, en cuya transformación del amateurismo a la profesionalidad creer ver la exacta correspondencia con la decadencia de los valores morales en el país.

Otros personajes secundarios aportan tipos que apuntan a señalar el conglomerado social, económico y étnico que conforma la nueva Babilonia.

Me interesa destacar, entre estos tipos, a Bordenave porque creo puede ejemplificar algunos aspectos de la estética del autor. En efecto, Bordenave no es un personaje unilateral, ni plano; sino rico y ambiguo. Comienza suscitando la total antipatía del lector por sus relaciones con Alejandra pero más tarde, al ver el efecto que sus revelaciones sobre la muchacha han producido en Martín, manifiesta hacia él compasión o solicitud. Las reflexiones de Bruno sobre el personaje confirman que se ha intentado plasmar un tipo:

De modo que Bordenave la maltrató o maltrataba (era difícil determinar el tiempo exacto de verbo con tan pocos elementos de juicio) para satisfacer un oscuro rencor. Rencor o sentimiento muy típico de cierto argentino que ve a la mujer como a un enemigo y que jamás le perdona un desaire o una humillación; desaire o humillación muy fácil de imaginar, conociendo a las dos personas en juego, porque era casi seguro que Bordenave tenía la suficiente inteligencia o intuición para comprender la superioridad de Alejandra y era lo suficientemente argentino para sentirse humillado por sentirse incapaz de lograr algo más que el dominio del cuerpo de ella...

(P. 453-454)

La reflexión metalingüística de Bruno permite inferir que la explicación sobre Bordenave posee un contenido psico-sociológico que apunta al machismo del argentino y que la intencionalidad creadora del autor se ha encaminado a la creación de un tipo que, a la vez, posea la duplicidad necesaria para evolucionar a lo largo del relato, mostrando conductas diferentes. En este aspecto aflora en nues-

///tro escritor la tradición del realismo décimonónico. No es casual que Sábato conozca tan bien a Flaubert, sobre quien ha escrito páginas originales en sus ensayos y conoce bien la estética realista en cuanto a que el personaje fuera un tipo representativo de lo social. Por ello aciertan quienes opinan que el autor intenta configurar un fresco de la realidad nacional en la creación de los tipos, pero creo asimismo, que los aspectos más interesantes de su narrativa en el aspecto de los personajes no estriban en esta característica, sino en lo que procuraré estudiar como núcleo de este trabajo que es el espectro de dobles presente en su trilogía.

ABADDON, EL EXTERMINADOR O EL INEXORABLE APOCALYPSIS

Este mundo es injusto y perverso, los mejores padecen hambre y sufren; los peores, beben y gobiernan, sin fe, sin vergüenza, sin amor! Es preciso que un mundo semejante perezca.

Nikos Kazantzakis. Cristo de nuevo crucificado.

Abaddón, El Exterminador (+)

Esta tercera novela del autor argentino constituye uno de los laberintos narrativos más vertiginosos que ha dado la literatura en lengua española. Han sido muy pocos, por otra parte, los intentos críticos que procuran ahondar en las razones profundas de tal efecto de significación en el lector, más allá de los comentarios acerca de lo apocalíptico del mundo semántico de A.E. (1)

En efecto, sería inútil afrontar el análisis de esta compleja novela, sin poner de manifiesto una característica peculiar: el rango ficcional otorgado al narrador-personaje, así como al autor mismo. Si es corriente, en gran parte de la novela contemporánea poner en tela de juicio el saber omnisciente del narrador y el dominio que éste posee sobre sus criaturas de ficción, en ningún caso dentro de la literatura argentina la cuestión de la frontera entre la realidad y la ficción a nivel de la presencia del autor en su obra ha sido tan agudamente ambigua como aquí. He procurado insistir, a lo largo de mi análisis de S.H.T., en la coexistencia de la vertiente creativa con la reflexiva como "modus operandi" del escritor. Ello se manifiesta, entre otros aspectos, en esa peculiar jerarquía que otorga el narrador al estatuto ontológico-existencial de Bruno, que va desde la dualidad entre el personaje y narrador hasta constituir su "alter ego". En A.E. el novelista no solamente reflexiona acerca del mundo tenebroso de sus ficciones, sino que pretende implicarse en su

(1) El copioso libro de BARRERA-LOPEZ, Trinidad: La estructura de Abaddón, El Exterminador, no aclara demasiado el punto, pues no se decide por una exploración metodológica precisa.

(+) Es necesario efectuar una importante aclaración para el desarrollo de este tema. Hace ya años que despertó mi interés la obra de Sábato y, en especial, la última de sus novelas, dada la dificultad de estructuración que presenta. He publicado dos artículos sobre A. E.: Uno es "Lo femenino en Abaddón, El Exterminador, de Ernesto Sábato, aparecido en el libro La mujer, símbolo del mundo nuevo. Fernando García Cambeiro edit., Bs.As., 1976 y el otro "personajes de Abaddón: máscara e identidad", que forma parte del volumen Mitos populares y personajes literarios. Castañeda. Bs.As., 1978. Por lo tanto, si bien pretendo ahora ampliar mi enfoque e incluso modificar algunas de mis conclusiones sobre aspectos parciales, no puedo omitir algunos de los planteamientos empleados para el estudio de las superposiciones de los personajes, tanto masculinos cuanto femeninos.

///propio gestarse y en su posible sentido. Al intentar develarlo desde dentro mismo de la novela, es que se sumerge en él hasta erigirse en personaje integrante de su ficción, preocupado por consumir sus propias obsesiones y exorcizar definitivamente a sus demonios al integrarse en este mundo oscuro, sometiéndose a sus fuerzas.

Ello condiciona fundamentalmente, las técnicas narrativas utilizadas en esta obra, a la par que los desdoblamientos y el juego de los espejos que atañe a las actancias, como se verá más adelante.

1. Narradores

Intentaré desplegar el resultado de mi examen sobre los narradores y sus respectivas voces: la complejidad se producirá al discriminar las funciones correspondientes a Sabato narrador-personaje (NP) de Sabato personaje y sus respectivos desdoblamientos.

El discurso reconoce dos formas gramaticales básicas: la primera persona, correspondiente a Sabato NP y la tercera que puede, a su vez, subdividirse en dos formas: una, la de un narrador omnisciente al estilo tradicional "por detrás"; otra, también en tercera, pero con un punto de vista "con". En este último caso, la interiorización del discurso puede corresponder tanto al propio Sabato-personaje, cuanto a su desdoblamiento principal, Bruno, o al monólogo interior indirecto de cualquier otro de los personajes. Además, se deben considerar aparte los narradores subalternos de las sub-historias que aparecen en el texto.

El esquema de la lexis en la estructuración de los narradores es complejo, pero no es, en sí mismo, el causante de la sensación vertiginosa. Tal condición se origina porque tanto el NP, cuanto el personaje y el metalenguaje correspondiente al hablante real o autor, se identifica con una misma persona real: El escritor Ernesto Sabato. (2) Es importante señalar que la voz del NP aparece en estrecha

(2) Quiero apuntar un dato interesante que me ha sido facilitado por la licenciada Cristina Piña respecto del empleo del recurso del autor como personaje dentro de su ficción. Tal recurso fue utilizado por Norman Mailer en su novela: Los ejércitos de la noche. Asimismo, entre las contribuciones que considero importantes para el enfoque del discurso en A.E., quisiera citar a la mencionada autora en su tesis de licenciatura (inédita), donde dice: que se pueden distinguir, dentro de la lexis narrativa de A.E. cuatro categorías correspondientes al autor (Ernesto Sabato), a un narrador personaje (Ernesto Sabato), a un personaje, también Ernesto Sabato y a un narrador omnisciente tradicional, agregando "las cuatro categorías quedistinguimos quedan saturadas por una misma identidad que se desdobra" (P.103)

///vinculación con Bruno pues instauro el nivel discursivo de la confidencia. Desplegaré lo dicho en detalle:

1.1 La primera persona

Así como ocurría en S.H.T., se establece en la lexis el estatuto de la confidencia. En este caso, corresponde a la voz del NP (Sabato) quien le cuenta a Bruno sus experiencias y en gran medida, se refiere a su obra anterior, tanto como a la que intenta ahora escribir, que es la misma novela que estamos leyendo, y a la persecución de las fuerzas oscuras a las que teme y siente interponerse en su camino. También aparecen sueños, premoniciones y dudas o cavilaciones del NP. Daré varios ejemplos:

a. El NP narra a Bruno, como interlocutor, instancias de su creación y el sentido que en su vida poseen sus ficciones. Ello implica, por una parte, circunstancias que hacen a lo autobiográfico del escritor y también comentarios metalingüísticos, pues aluden a su obra anterior:

Sólo publiqué dos novelas, de las cuales únicamente EL TUNEL lo fue con toda decisión...(P. 22)

...supe que el 24 de junio era un día infausto, porque es uno de los días del año en que se reúnen las brujas. Consciente o inconscientemente mi madre trataba de negar esa fecha, aunque no podía negar lo del crepúsculo: hora temible. (P. 23)

Finalmente, una cita más porque sintetiza su futuro de hombre y de escritor:

Así pude sentirme de nuevo entre los hombres y caminar, cuando ya creía que jamás podría volver a hacerlo.

Pero me pregunto por cuánto tiempo, en qué modo.(P.28)

También se inscriben en este nivel del discurso en primera persona, correspondiente al NR, las dos cartas que Sabato dirige a una correspondiente identificable como Silvia Gentile, también personaje de la obra y la otra, cuyo destinatario aparece mencionado como "Querido y remoto muchacho". Ahora bien, ambas cartas versan sobre su propia literatura y temas de teoría literaria; literatura y compromiso, etc. Es decir, también aquí se involucra el nivel del metalenguaje, por

///lo cual la discriminación a la que antes aludí sólo cabe efectuarse en un análisis de los procedimientos narrativos correspondientes a la lexis novelística. En cuanto al contenido, es evidente que se superponen las categorías de NP, personaje y autor. Una cita es fundamental pues implica el conocimiento de que en este nivel se desarrollará la metanovela: la historia de su escritura actualizada en un tiempo discursivo contemporáneo a la misma:

Si logro hacer la novela de este tumulto, entonces podrá intuir algo de mi realidad, de toda mi realidad: no la que ve en las discusiones filosóficas.
(P. 270)

1.2 La tercera persona

Ya es posible, para el lector avezado en las técnicas sabatinas, comprender que se debe desconfiar de la aparente omnisciencia del narrador de tercera persona. En efecto, esta posibilidad posee un enorme despliegue diegético, que involucra desde el estilo de pseudo crónica periodística -ya conocido por su novela anterior- al discurso interiorizado en monólogo interior y también a otros tipos de recursos que Sábato ha incorporado en este caso, tal vez por influjo de autores como podrían ser Fuentes o Cortázar. Me refiero a discursos cuyo origen es no-ficcional, por ejemplo los "collages" periodísticos, fragmentos de entrevistas, etc. También aparecen, en bastardilla, poemas de otros autores: el expresionista alemán Trakl nuestro Ricardo Molinari (P. 528) y fragmentos de la tragedia clásica (P. 69). Para establecer un orden, propongo la siguiente clasificación:

a. Narrador, "por detrás". Aparece en la primera parte de la obra, a manera de crónica periodística, relatando tres hechos ocurridos en la madrugada del 6 de enero de 1973 en Buenos Aires, así como el encuentro de Bruno y Sabato (personaje) en una esquina de la ciudad, cuando Sabato finge no ver a Bruno.

b. Narrador "con"

Este narrador, se ve constantemente interrumpido por las intrusiones del fluir de conciencia de Bruno u otros personajes. Cabe

///señalar que tales monólogos son, generalmente, indirectos, en tercera persona. Hay casos en que el monólogo interior indirecto del personaje S. se desdobra, haciéndose directo, con lo cual se inscribe en el discurso de primera persona correspondiente al NP. Ello ocasiona esa dificultad a la que me he referido para distinguir las correspondientes voces novelísticas, por cuanto la enunciación, en tales casos, que son múltiples, se satura del metalenguaje correspondiente al escritor real y, se configura una red de contaminaciones en lo que hace a la historia: Sábato aspira a consumir -desde dentro y desde afuera de su novela- la escritura de sus ficciones.

Una cita del narrador "por detrás" típico, mostrará el relato de los tres acontecimientos de esa noche:

EN LA MADRUGADA DE ESA MISMA NOCHE
se producían, entre los innumerables hechos que suceden en una gigantesca ciudad, tres dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí, y aunque uno de ellos sea un simple borracho. (P. 12)

En la siguiente cita, se puede observar cómo, desde una narración omnisciente, el punto de vista se va desplazando hacia el estilo indirecto libre que evidencia la intromisión del narrador en la interioridad del personaje: Se está relatando una escena entre Nacho y Agustina.

Ella tuvo un ligero estremecimiento, volvió a murmurar algo, luego se dio vuelta hacia la pared y prosiguió su solitario viaje nocturno. Quería besarla. Pero a quién besaría? Su cuerpo estaba en esos momentos abandonado por su alma. Hacia qué remotos territorios?
(P. 69)

Finalmente, existen casos de desdoblamientos, por los cuales el discurso correspondiente al personaje Sabato, al desplazarse al monólogo interior directo, se enajena en la voz del NP Sabato. Así ocurre en el transcurso del extenso diálogo entre un periodista que entrevista a Sabato-personaje (a su vez, máscara aquí del autor) y que, al desplazarse al monólogo interior directo se enajena en la voz del NP Sabato. Cito este caso porque me parece el más claro de la contaminación referida entre las categorías diegéticas y las se-

///mánticas.

- Me encantaría pudiese contestarme algunas preguntas: qué piensa del boom latinoamericano? (...) Qué piensa de la vanguardia?

- Vea, amigo, dejémonos de tonterías y de una vez por todas digamos la verdad. Pero, eso sí: toda la verdad. Quiero decir, hablemos de cátedrales y prostíbulos, de esperanzas y campos de concentración. Yo por lo menos, no estoy para bromas porque me voy a morir.

El que sea inmortal que se permita el lujo de seguir diciendo pavadas. (P. 279)

Cabe señalar que, aparte del evidente desplazamiento semántico por el cual se contrasta el contenido de las respuestas explícitas con el fluir de conciencia, la diagramación comienza a separar las líneas, asumiendo los rasgos de un discurso poético que cada vez se vierte hacia los recursos expresivos líricos.

1.3 Ambigüedad del estatuto ontológico de Bruno.

Esta característica ya ha sido descrita en el caso de la anterior novela de Sábato. Se puede afirmar que el rango de Bruno posee similar ambigüedad que en S.H.T. en cuanto subsume las categorías de personaje y de narrador. Sin embargo, existen diferencias. En efecto, aquí el estatuto de la confidencia se establece entre el NP Sabato y Bruno. Por otra parte, el carácter de narrador de Bruno se acrecienta, puesto que, desde el inicio, se alude a su función en tal sentido. La unidad 3, titulada TESTIGO, TESTIGO IMPOTENTE, presenta a Bruno reflexionando sobre su propósito de escribir y además, sintetizando el contenido de las historias que ocuparán toda la novela. Además, se adelanta uno de los desenlaces de la historia que corresponde al NP Sábato, es decir su muerte:

Sí, si su amigo muriera, y si él, Bruno, pudiese escribir esa historia. (P. 18)

En efecto, Bruno queda a cargo del relato a partir de la unidad 109 que comienza GEORGINA Y MUERTE (P. 500) hasta su final, que culmina cuando ve la lápida de su amigo Ernesto Sábato enterrado en Capitán Olmos, en la unidad 107 (pp. 524 a 528).

///En el resto del corpus novelístico, la función de Bruno consiste en ser un desdoblamiento del punto de vista "con" del narrador que corresponda, sea éste el propio NP, Sabato, o algún otro de los personajes. En tal sentido, también se produce la misma saturación semántica de la que ya se habló, puesto que, la posibilidad de penetrar en la conciencia de los personajes, indica que Bruno es desdoblamiento tanto de Sabato personaje, cuanto del escritor Sábato, como consta por el metalenguaje que también desarrolla. Pero el tema de las máscaras del autor será tratado en los personajes y sus superposiciones.

Una primera cita mostrará la intromisión de Bruno en el discurso del NP, que viene desarrollándose en primera persona, correspondiendo al estatuto de la confidencia.

El niño parecía ser un hijo del Van Gogh de la oreja cortada, y me miraba con los ojos enigmáticos y verdosos. Un niño que en cierto modo me recordaba a Martín, pero a un Martín rebelde y violento, alguien que un día podía volar un banco o un prostíbulo. La sombría gravedad de su expresión impresionaba aún más por tratarse de una criatura.
(Paralizar el tiempo de la infancia, pensaba Bruno. Los veía amontonados en alguna esquina...)
(P. 25)

Por su parte, hay pasajes donde la reflexión de Bruno se independiza, asumiendo el metalenguaje que corresponde a Sábato escritor: Así medita acerca del protagonista de El Túnel:

EN EL CREPUSCULO
-pensaba Bruno-, las estatuas lo contemplaban desde allá arriba con su intolerable melancolía, y con seguridad empezaba a dominarlo el mismo sentimiento de desamparo y de incompreensión que alguna vez había sentido Castel caminando por ese mismo sendero.
(P. 67)

La densidad de Bruno en esta novela corresponde analizarla en el plano de las actancias de los personajes y sus desdoblamientos, puesto que, como ya consigné, la presencia del metalenguaje y la posibilidad de asumir el relato como punto de vista "con" dentro del punto de vista "con" del propio NP, lo transforma en doble de todas las

///categorías de Sábato aquí presentes, tanto la de personaje, cuanto la de NP y la de escritor.

1.4 Otras modalidades discursivas.

Existen otros modos del relato que configuran variantes de las técnicas descritas hasta ahora. Varias historias subsidiarias se desarrollan a partir de la técnica del diálogo y otras, en cartas. El primer caso corresponde a la historia personal de Carlucho, así como a su conocimiento del anarquismo, desarrollado en la breve historia de Luvi. Estos elementos narrativos se despliegan a partir del monólogo interior indirecto de Nacho, enmarcado por el relato del narrador en tercera persona. En efecto, Nacho se encuentra en su cuarto y de pronto se actualiza el recuerdo de su infancia:

Sombríamente recostado en su cama Nacho observa las jirafas que apacible y libremente pastan en las praderas de Kenya. No quiere seguir pensando en aquéllo. No quiere tener diecisiete años. Tiene siete y mira el cielo de Parque Patricios.

- Mirá, Carlucho -dice-, esa nube es un camello.

(P. 163-64)

El diálogo continúa, pero es una excusa para que se desarrolle el relato en boca de Carlucho.

El otro recurso epistolar corresponde a las cuatro cartas, llamadas Comunicaciones de Jorge Ledesma, cuya función se especificará en el estudio de los personajes. Aquí es suficiente señalar la técnica narrativa que corresponde y ubicar las unidades que ocupan. Son las siguientes: la unidad 26 (P. 113)); la unidad 38 (P. 182); la tercera es la unidad 73 (P. 377) y la última en la unidad 98 (P. 457). La última y más importante ruptura del discurso corresponde a una de las historias que más jerarquía asumen dentro de la novela. Me refiero a la del Ché Guevara y el relato de su muerte. Se desarrolla en la larga unidad 56, que abarca desde la página 249 a la 268. Su imbricación también comienza a partir del narrador en tercera persona que introduce el diálogo entre Marcelo Carranza Paz y su amigo Palito. Muy pronto la técnica evoluciona hacia el estilo indirecto libre y Palito queda dueño de la voz narrativa, quebrada por breves diálogos con Marcelo, que casi no interviene. El joven rememora y traza una semblanza de su héroe y jefe: Ernesto "Ché" Guevara. En medio

///de tan extenso diálogo, que supuestamente involucra todo un tiempo de convivencia entre los jóvenes, irrumpen los fragmentos de discursos no ficcionales. Todos ellos se refieren, desde distintas perspectivas, a episodios de la vida del "Ché". Pertenecen al diario del propio Guevara; una carta del mismo a sus padres; partes militares de los oficiales que participaron en la contienda; recopilaciones de relatos de diferentes informantes militares, y periodistas corresponsales de guerra; una versión atribuida a Antonio Arguedas, ex-ministro de gobierno en Bolivia, dada a Prensa Latina. Todo ello se encuadra en el discurso más alejado de lo testimonial o referencial: el texto poético. Con este fin, se incluyen fragmentos de la poesía de Ricardo Molinari que exaltan la figura del héroe.

Como muestra de lo que he generalizado al comienzo de este análisis, resta consignar algunos ejemplos de esta técnica. El "collage" de noticias periodísticas y declaraciones se incorpora copiosamente en la última parte de la novela, pero en este caso no cumple la función de nuclear un significativo fragmento de historia individual o de un personaje, como el caso anterior de Guevara, sino que conforman una suerte de mosaico testimonial que globaliza la totalidad de la significación a la que aluden. Su función es apuntar, de uno u otro modo, al absurdo, a la monstruosidad y crueldad o a lo grotesco del mundo contemporáneo. El conglomerado posee rasgos que van desde lo trágico y dramático, a lo patético y absurdo o crasamente satírico.

Por su parte la unidad 66 (P. 295), titulada DATOS A TENER EN CUENTA, conforma una recopilación de datos heterogéneos en apariencia, pero de neto carácter admonitorio: se refieren a oscuras amenazas pendientes sobre la vida de Sábato; lo mismo cabe decir de la unidad que comienza UNA ADVERTENCIA, donde se indican los peligros de la indagación del mundo prohibido: ambos órdenes se inscriben semánticamente en referencia al poder de la Secta de los Ciegos.

En cuanto a la interpolación constituida por los fragmentos de poemas de Trakl, remiten temáticamente, al incesto presente en la historia de los hermanos Nacho y Agustina. Finalmente, queda por consignar que en los pasajes de monólogo interior directo del Np, el discurso asume en ocasiones rasgos líricos y se lo diagrama en forma

///versificada. Por ejemplo, en la unidad donde el NP reflexiona sobre su máscara de hombre público, su fantasía lo hace soñarse como si fuera un león de circo, amaestrado para el placer del público:

sueño
con aquella patria violenta pero candorosa
el orgulloso principado
las ceremonias del huracán y de la muerte
prófugo de la vergüenza
desnacido de la suciedad de cerdo
a la castidad del pájaro y la lluvia
a la altiva soledad.
Pasen, Damas y Caballeros,
esta fiera está amaestrada
espectáculo rigurosamente para familias
aquí lo pueden ver, hop!
salude al Respetable Público
mientras medito en la selva dura pero bella
en sus noches de luna
en mi madre. (P. 104/5)

2. Las historias: sus tiempos y sus vinculaciones

Las historias principales que se desarrollarán en la vasta novela son tres: 1. la historia del personaje Sabato (S.) en parte coincidente y en parte reduplicada por la de su gemelo o doble, el NP Sabato (S.). 2. La historia de Nacho y Agustina; 3. La historia de Marcelo. La jerarquía de estas historias no depende solamente de su caudal narrativo, sino del hecho esencial de estar anunciadas por Bruno en la unidad 3 de la Primera Parte, cuyo objetivo es específicamente metanovelesco, para encuadrarlas:

Una historia sobre chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas (en parte vislumbradas fuera de sí mismo, en parte agitadas en lo más profundo de su corazón) que demandan eternidad y absoluto... (P. 17)

Queda fuera de la mención de Bruno la profecía de Barragán que, sin embargo, está presente en la primera parte de la novela, junto con las ya citadas. Las razones de esta omisión quedan justificadas si comprendemos que las tres historias nucleares se vinculan entre sí sintagmáticamente, puesto que sus protagonistas se conocen o relacionan en algún momento con Sabato en el mismo estatuto diegético. No sucede así con Barragán, quien permanece exclusivamente a cargo

///del narrador en tercera persona.

Para ordenar la exposición, destacaré previamente la disposición externa de la novela. La Primera Parte comprende tres unidades con precisa determinación cronológica:

Unidad 1. Encuentro Bruno/Sabato. Tiempo: tarde del 5 de enero de 1973

Unidad 2. Enunciación de tres hechos, que denomino micro-relatos:

a. Visión del Loco Barragán; b. Vigilancia de Nacho Izaguirre frente a la casa de departamentos de Pérez Nassif. Entrada de su hermana, Agustina, en el edificio acompañada por el industrial. Espera de Nacho durante dos horas. Partida. c. Torturas y muerte de Marcelo Carranza Paz en una comisaría de suburbio. Tiempo de los tres microrelatos: madrugada del 6 de enero de 1973.

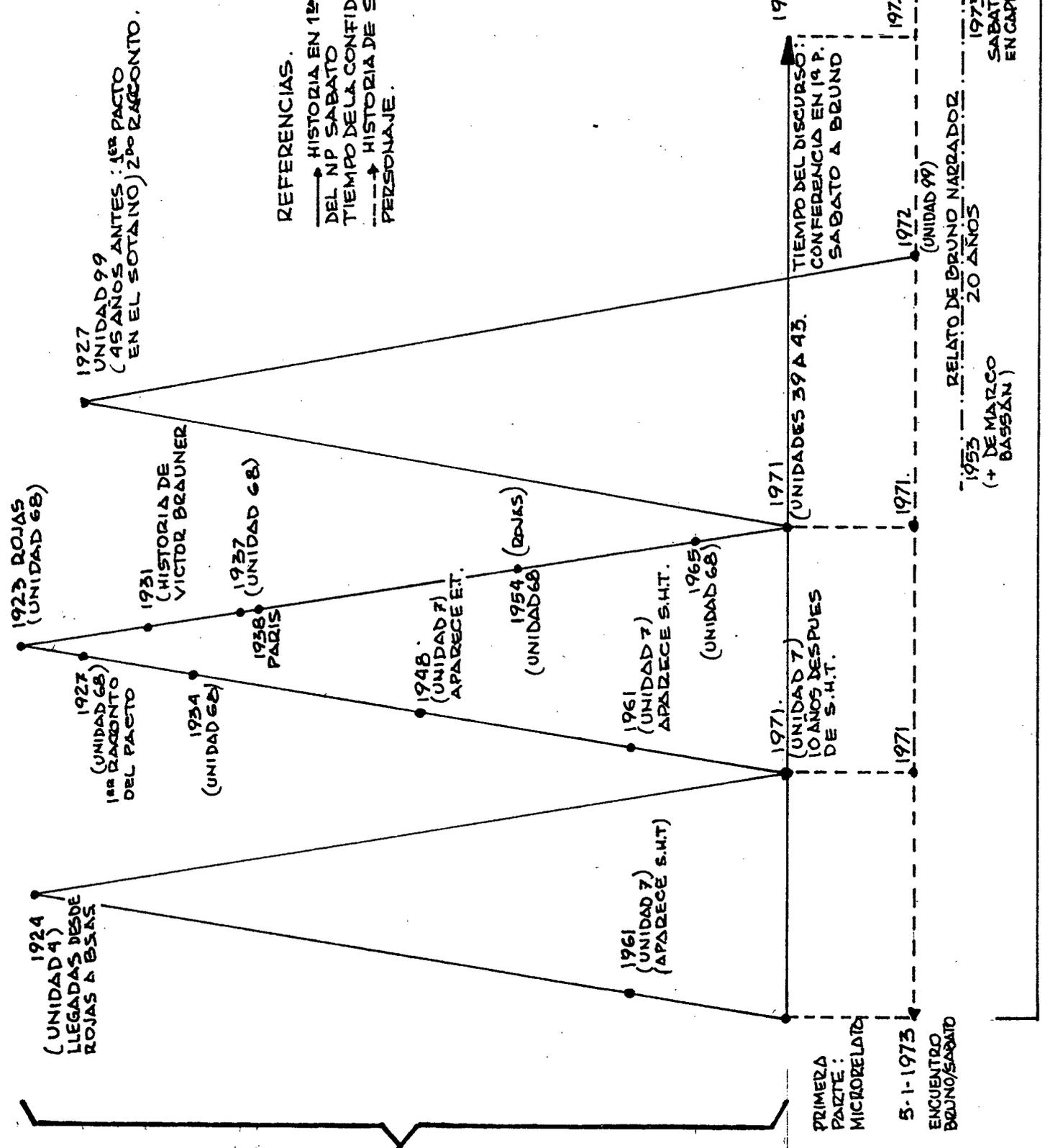
Unidad 3. Enunciación metanovelística de Bruno de las tres historias. La segunda Parte de la novela constituye el verdadero corpus narrativo según lo anuncia el extenso subtítulo:

Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes, aunque no siempre claros y unívocos. La parte principal transcurre entre comienzos y fines de 1972. No obstante figuran episodios más antiguos ocurridos en La Plata, en el París de pre-guerra, en Rojas y en Capitán Olmos (pueblos, estos dos, de la provincia de Buenos Aires).

Mi propósito, al citar algo tan evidente como este indicador subtítulo, es demostrar su intensa ambigüedad, aún en el nivel de contigüidad sintagmática entre las diferentes historias. Así, cabe señalar que el subtítulo anuncia como narrables sólo los antecedentes de los microrelatos, sin aludir a que la Segunda Parte ofrezca su conclusión o clausura. Por tanto, hace suponer que el final está contenido en lo narrado al principio, es decir, los microrelatos. Sin embargo, esto no es así. Para demostrarlo, he debido efectuar un análisis que, por una parte, ha requerido el ordenamiento temporal de las historias, totalmente caotizadas en el decurso novelístico y, por otra, la determinación de sus funciones, tanto integrativas cuanto distribucionales.

DESPLAZAMIENTO DE LA HISTORIA.
EN EL TIEMPO:

"RACCONTOS"



REFERENCIAS.
 → HISTORIA EN 1º P.
 DEL NP SABATO
 TIEMPO DE LA CONFIDENCIA.
 ---→ HISTORIA DE SABATO
 PERSONAJE.

1927
 UNIDAD 99
 (45 AÑOS ANTES: 1er PACTO
 EN EL SOTANO) 2º RACONTO.

1967 - 1972

1er DESCENLACE
 (TRANSFORMACION
 EN MURCIE/LAGO)

2º DESCENLACE
 BRUNO VE A
 SABATO, ENTERRADO
 EN CAPTAN OLMOS.

///les. (3) Ello permite advertir que la Segunda Parte despliega secuencias cronológicamente posteriores y no sólo anteriores a los microrelatos.

Más adelante aventuraré una interpretación de esta característica, así como de la significación a la que apuntan las relaciones entre las historias.

2.1 Tiempo de las historias:

2.1.1. Visión del "Loco" Barragán

Segunda Parte

Microrrelato	Pasado	Futuro
<p data-bbox="272 623 427 656">Presente</p> <p data-bbox="272 673 676 754">Fecha: madrugada del 6-1-73 (Ve al Dragón)</p> <p data-bbox="272 768 639 803">Unidad: 2(pp.12-13)</p>	<p data-bbox="778 673 1182 899">"Racconto que alude a su pasado como profeta: "Quince años atrás se le aparecía y él predicaba"</p> <p data-bbox="794 913 1161 948">Unidad 107 (P. 496)</p>	<p data-bbox="1241 673 1538 1011">Unidad 107 en totalidad. Nuevamente la visión se reitera al día siguiente: madrugada del 7-1-73</p>

Como se puede apreciar en el esquema, el microrelato se instala -como los otros- en la madrugada del 6 de enero de 1973. La continuación de la historia de Barragán, que es muy breve, se desarrolla hacia el futuro, puesto que la Unidad 107 de la segunda parte, lo ubica después de su despertar y ese día se desarrolla como si nada hubiera ocurrido; nadie advierte su temible conocimiento. En la madrugada siguiente, la visión -cada vez más terrífica- se reitera. Pasan varios días, en que él lucha por no tomar en cuenta su destino profético, hasta que, luego de ese tiempo sin determinaciones precisas- Cristo se le aparece, con-

(3) El enfoque de este trabajo se centra especialmente en las superposiciones de los personajes o dobles, tarea que -a mi entender- resulta importante en el caso de la novelística sabatiana para su interpretación valorativa. Por ello, señalo más cuidadosamente la metodología de apoyatura analítica es ese aspecto, como lo hago en el capítulo correspondiente de S.H.T. Sin embargo, para mencionar lo que entiendo como funciones distribucionales e integrativas, remito a un libro varios años anterior a este trabajo, cuya elaboración en tal sentido, me parece aún medianamente útil. Cfr. BEFUMO, Liliana y CALABRESE, Elisa: Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes. Bs.As., Fernando García Cambeiro, 1974.

///minándolo a cumplir su misión. Allí se ubica el "racconto" que corresponde al pasado de S.H.T.:

Quince años atrás, se le aparecía y él predicaba en la calle, en el bar de Chichín. Había anunciado el fuego sobre Buenos Aires, y todos chacoteaban con él (...). Y cuando en una frígida tarde de junio de 1955 la muerte cayó sobre miles de obreros en la Plaza de Mayo...

(P. 496-97)

Es fácil advertir el error en la fecha: quince años atrás correspondería a 1958, no a 1955. Pero el autor evidentemente, quiere aludir -como lo explicita el texto- a un pasado concreto: el referido por el texto de su novela anterior. Lo que, -salvada esa circunstancia- quiero destacar es, que el final de Barragán es un futuro. Pero este futuro no es solamente el que establece la continuidad de la historia, sino el de un tiempo que nos ubica en lo mítico-simbólico, con su referencia apocalíptica: el futuro que Barragán anuncia es absoluto; es el de la Parusía. Vendrá el Apocalipsis y luego:

-Porque el tiempo está cerca, y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado. (P. 498)

2.1.2 Historia de Nacho y Agustina.

Microrelato

Presente

2 a 4 hs. del
6-1-73 Vigilancia
de su hermana y
Pérez-Nassif

Pasado

Todo el desarrollo de la segunda parte que, aunque no tiene precisión cronológica, corresponde a hechos de 1970-71-72, puesto que se vinculan con la historia de Sábado-personaje.
Racconto: Infancia de Nacho. (siete años) Corresponde a 1961, porque alude a S.H.T.
Unidad 35 (P.164)
Racconto: Siete años.
La misma época. Unidad 89 (P. 434)

Segunda Parte

Futuro

Unidad 104: El tiempo vuelve al microrelato y lo continúa. Después de esperar hasta las 4 de la madrugada, vuelve a su casa. (489-490)
Unidad 106
Intento frustrado de suicidio de Nacho.
Partida con final abierto.

/// El esquema trata de marcar el desplazamiento temporal de la historia que, luego de narrar los "antecedentes" del microrelato, retorna circularmente a éste. En efecto, la Unidad 104 retoma a Nacho en su puesto de observación hasta las 4 de la madrugada del mismo día 6 de enero, cuando se convence de que Agustina ya no saldrá del departamento al que ingresó con P.Nassif y retorna a su casa. En cuanto al pasado, todo el desarrollo de la segunda parte lo es: considero que corresponde al período que el subtítulo engloba con 1972, porque coincide con la historia del personaje Sabato, verdadero eje estructural de las funciones. En cuanto a los "raccontos" de la infancia de Nacho podemos fecharlos, porque en las coincidencias de desarrollo con las del personaje Sabato, sabemos que éste lo conoció de niño, en el quiosco de Salerno (Carlucho). Como allí dice que era un niño de 8 o 9 años según la percepción de Sabato, podía muy bien tener 7. Por otra parte, ése es el tiempo de aparición de S.H.T. según lo relata el NP, 1961. Si allí tenía 7, en 1971 tiene 17, lo cual muestra la coincidencia con muy poca diferencia de exactitud temporal. Ello ocasiona que los acontecimientos del pasado de Nacho/Agustina se desenvuelvan, según lo he determinado, entre 1971 y 1973. El futuro es también abierto: Nacho, luego de la ruptura con su hermana, parte hacia un destino sin determinaciones:

Puso en marcha el motor y tomó por la avenida
Monroe. Su objetivo era todavía muy confuso.
(P. 494) Unidad 106

En este caso, podemos advertir que el futuro de la historia abre también un tiempo indeterminado, de superación para el personaje. Coincide así, con ese final de Martín, en S.H.T., cuando el narrador lo deja "libre" luego de las terribles experiencias que implican su madurez. Otro tanto cabe decir de Nacho. Pero este aspecto interpretativo será desarrollado más adelante. Baste por ahora, haber puntualizado que también en esta historia, hay un desarrollo con las mismas características que en la de Barragán; futuro, esto es no limitado a los antecedentes que el subtítulo anunciara y abierto, o sea un camino en marcha para Nacho, si bien ese futuro, naturalmente, no pertenece al absoluto, sino a un nivel de realidad que corresponde al personaje.

/// 2.1.3 Historia de Marcelo.

Microrelato

Segunda Parte

Presente

Pasado

Futuro

Madrugada 6-1-73
Muerte de Marcelo
"Después de sufrir
varios días"...

Desde que Marce-
lo se entera de
que su padre ha
participado en el
"affaire" Krieger
Vasena Unidad 15
(P. 83) hasta coin-
cidir con la histo-
ria de Sábado-perso-
naje.

Unidad 103.
Coincide con el
comienzo, pero
sigue más allá
de la muerte,
contando que lo
arrojan al río.

La Unidad 40 presen-
ta a Marcelo en la
ficcionalización de
una entrevista de
Sábado escritor en
1971. (P. 185)

La Unidad 102 narra
el encuentro con Ul-
rike y el prendimien-
to de Marcelo. Es el
31-12-1972.

La Unidad 103 ofrece
la coincidencia con
el microrelato

En la historia de Marcelo se produce el mismo juego de temporalidades, si bien, como es natural, construída en su desarrollo futuro por una circunstancia manifiesta: el microrelato lo presenta ya muerto a golpes en una comisaría de suburbio. El pasado, también permite ciertas determinaciones de desarrollo temporal indirectas y ofrecidas por algunos datos, como el hecho de que el joven se entera de que su padre aparece en las noticias periodísticas como implicado en un negociado del ex-ministro Krieger Vasena. Ello instala -coincidentalmente con las otras historias- el comienzo de ésta en el año 1971. (4). Por otra parte, existen también datos indirectos ofrecidos por

(4) La posibilidad de fechar en 1971 el escándalo vinculado al nombre del ex ministro de economía de Onganía, Adalbert Krieger Vasena, se infiere de que el texto menciona la aparición del nombre del padre de Marcelo, el abogado Carranza Paz, en las noticias de los periódicos. No es posible saber, puesto que no se lo especifica, a cuál de las noticias vinculadas al problema de las carnes en relación con el grupo Deltec se remite el texto. De cualquier modo, todos estos "affaires" de los frigoríficos y la industria de la carne trascendieron al público en 1971. Cfr. el capítulo "La carne, asunto de estado", de Mercenarios y monopolios en la Argentina, por Rogelio García Lupo. Bs.As., LEgasa, 1984. pp. 240-244

///las relaciones con la historia de Sábato en sus aspectos no-ficcionales. En efecto, las unidades que trasponen a diégesis novelística una entrevista concedida por el autor a la revista "El escarabajo de Oro", en 1971, incorporan a Marcelo y a su amigo Palito como personajes presentes en la misma. Por último, el momento en que Marcelo es prendido por la policía está señalado con precisión: es el 31 de diciembre de 1971. Marcelo ha estado con Ulrike, la muchacha a quien ama, para desearse felicidades para Año Nuevo. Compra un regalo a Palito y, luego de vagabundear por los alrededores del piso de sus padres, donde no se decide a entrar, es rodeado por varios hombres. (p.p. 474 a 477). La unidad siguiente describe las atroces torturas que sufre y además las que debe presenciar, infligidas a otros. Pasan varios días pero él pierde la noción del tiempo. Finalmente, la unidad 105 (p.p. 490) retorna al punto inicial del microrelato, pero añade elementos que podemos considerar futuros porque no estaban detallados en él. Así, se cuenta que su cuerpo es colocado en una bolsa y sus torturadores creen percibir algún rumor o movimiento. Ante la duda de que esté efectivamente muerto, lo arrojan al río. Breve futuro, en efecto, pero futuro al fin: además, con dos graves interrogantes. Uno, acerca del terrible final del personaje: ¿debe acaso, soportar un nuevo horror y sufrir la suerte de morir ahogado? Otro, por la angustia, para quienes lo aman y conocen, de no saber qué le ha ocurrido. También quisiera apuntar aquí que, tal vez sin saberlo, Sábato se adelanta a los terribles acontecimientos de nuestra historia muy reciente, con el paradigma de la desaparición de Marcelo, como terrible profecía de la suerte de muchos como él.

2.1.4 Historia de Sabato. (5)

Microrelato

Segunda Parte

Presente

Pasado

Futuro

Unidad 1.
tarde del 5-1-73
Encuentro Bruno/Sábato

Unidad 4 (P.21 a 28)
Raccontos:
Aparición de SH.T.
1961

Unidad 116
Visión de Bruno:
Sábato enterrado
en Capitán Olmos.

(5) Englobo aquí como Sabato las tres categorías saturadas por la lexis de A.E., esto es: Sabato personaje, Sabato NP y Sábato autor o hablante real. En el siguiente punto de análisis procuraré discriminar las funciones de esta historia en varios niveles: 1. en sí misma,

///

Datos biográficos: fecha: 1973.
cumpleaños: 24-6-
Llegada a BS.As. desde Segundo desenlace
su pueblo, Rojas, en
1924.
Unidad 7 (p.36 a 51)
Intenta comenzar otra
novela "Casi diez años
después de haber publi-
cado HEROES y TUMBAS"
1971. (P. 37)
Recuerda la génesis de
sus novelas, E.T.:1948 y
S.H.T.: 1961.
Unidades 39 a 43
Ficcionaliza la entrevista
efectivamente aparecida en
"El escarbajo de Oro":
1971. (pp.184 a 204)
Unidad 68 (P. 296 a 344)
Tiempo: 1938. París
Racconto: 1927. En lo de
Carranza Paz.
Racconto: 1923 en Rojas.
Racconto: Regreso a Rojas
en 1954. (1934 y 1965)
Racconto: Historia de
Brauner. 1927-31-37-38
Unidad 83 (P. 412-14)
Se va actualizando el
tiempo de la historia
puesto que va tocando el
tiempo del discurso: Bruno
llega al café y antes ha-
bía anunciado: "Cuando el
viernes nos encontremos".
Unidad 99
Racconto de 1927
REtomado en la historia
actual al regresar al mis-
mo lugar de la calle Arcos.
"ahora, después de 45 años
...(P. 469) 1972.
Unidad 108
Trasnformación en rata a-

///para observar el juego de duplicaciones entre las tres figuras presentes en el discurso; 2. las funciones de conexión (distribucionales) con las otras historias 3. La "Contaminación" realidad-ficción y luego los dobles en el nivel de los personajes. Aquí, uno artificialmente las tres categorías para el esquema de los tiempos.

////

lada (P. 498-500)

Primer desenlace

Para poder explicar esta diagramación de los tiempos, debo advertir que se trata del tiempo de la historia y sus respectivos "raccontos", pero para comprender su finalidad, he debido captar, mediante la coincidencia con el tiempo de la confidencia establecido ya en el nivel de los narradores, la importancia de la relación Bruno-Sábato porque permite constatar cuándo la historia de Sabato-personaje excede la presentación del microrelato (Unidad 1. Encuentro con Bruno). Considero, en efecto, que la historia del personaje Sabato -así las demás- comienza en el microrelato correspondiente que lo ubica en una esquina de Guido y Junín (P. 11) donde Bruno lo ve y queda desconcertado ante la actitud de su amigo, porque comprende que no ha querido pararse a conversar con él. Ello lo lleva a una serie de reflexiones que implican el "saber" de Bruno de que Sabato se encuentra mal, en un pozo, deprimido, etc. Todo ello alude a lo que la historia contará en la segunda parte: Sabato se encuentra en plena persecución de las fuerzas oscuras que le impiden escribir. En la segunda parte, se desarrollan varios planos temporales. Por un lado, los contemporáneos a las otras historias, cuyas funciones luego se detallarán. Globalmente, pertenecen al período 1971-72. El comienzo se sitúa cuando Sabato trata de volver a escribir:

Casi diez años después de haber publicado HEROES y TUMBAS lo seguían interrogando estudiantes, señoras, ... (P. 37 Unidad 7)

Esta historia conforma la "novela a la segunda potencia": el personaje intenta escribir su relato, que es el mismo que estamos leyendo, aunque él no logra su intento. Hay datos indirectos, que permiten fechar el desarrollo del transcurrir de su historia contemporánea. Así, por ejemplo, las unidades de textura metalingüística que ficcionalizan una entrevista efectivamente publicada en la revista "El escarabajo de Oro", nos indican una fecha: 1971. Unidades 39 a 43 pp. 184 a 204). Quiero que quede claro que no interesa, para mi propósito en el análisis temporal, determinar el plano de ficción o realidad al cual se remita la historia; estoy, ahora, descaotizando el



///orden de las secuencias temporales de la historia de Sabato como personaje. Debo hacer aquí un rodeo aclaratorio que se refiere al tiempo de la confidencia: en efecto, hay "raccontos" que interrumpen el fluir de la historia pero pertenecen a dos órdenes; por un lado, el relato del NP Sabato en primera persona (confidencia hecha a Bruno), por otro, el relato de lo que sucede a Sabato personaje, hecho por el narrador en tercera, "por detrás". El primer nivel -la confidencia del NP a Bruno- establece el tiempo del discurso, que en algunos puntos, permite determinar el transcurrir del de la historia del personaje S. cuando ambos se imbrican; así ocurre hacia el final, cuando se menciona el comienzo de las conversaciones con Bruno:

Pero esa caracterización la pudo hacer casi cuarenta años más tarde, cuando por primera vez le contó a Bruno...(P. 463)

Como esta mención se hace en uno de los "raccontos" pertenecientes a 1927, se infiere que 1927 más 40 es el comienzo de la confidencia, es decir 1967.

Este tiempo del discurso sustenta todas las confidencias pertenecientes al NP en primera persona, las unidades 7 (pp. 36 a 51); la 14 (P. 70 a 83) y la última de ellas, la unidad 68 (P. 296 a 344). En la unidad 83, por su parte, el tiempo de la historia se va tocando con el de la confidencia, puesto que la última unidad del NP correspondiente a la confidencia, es decir la ya citada 68 termina así:

El viernes, cuando nos encontremos, prefiero hablar de lo que me pasa ahora. (P. 344)

Y la unidad 83 comienza anunciando:

CUANDO BRUNO LLEGO AL CAFE
(P. 412)

y tiene lugar el desarrollo de la entrevista actualizada Bruno/Sabato, donde vuelven a imbricarse los mismos "raccontos" que ya se habían desarrollado antes y que continúan. En la Unidad 90, se puede advertir que Bruno ya desaparece como personaje de la historia, puesto que adquiere allí las evidentes y definitivas características del narrador. Sin necesidad de confidencias ni encuentros, posee un conocimiento total de lo que está viviendo el personaje Sabato en su actualidad narrativa. Por ello, reflexiona, desde adentro sobre el acon-

///tecer inmediato; así, conoce que existe Nora en la vida de Sabato:

Pero como el corazón del hombre es insondable -se decía Bruno- con ese pensamiento en su cabeza, el cuerpo de S. se dirigió hacia la calle Cramer, donde se encontraría con Nora.

(P. 445)

A partir de allí, ya se ha superado el tiempo del encuentro descrito en el microrelato inicial, puesto que las dudas de Bruno han desaparecido; ya no es más personaje, sino narrador y posee el saber que a un narrador le corresponde, de lo cual se deduce que el tiempo de la historia de S. personaje se va aproximando al 5 de enero con B. Los últimos acontecimientos de 1972 para Sabato personaje son los de la unidad 99, cuando se encamina, después de 45 años, al mismo lugar de los hechos del racconto de 1927 que allí se termina de contar:

Ahora, después de 45 años, estaba de vuelta en la vieja casa de la calle Arcos. (P. 469)

Finalmente, la unidad 108 coincide temporalmente con el final de las otras historias: la de Marcelo, la de Nacho, la de Barragán. La transformación de Sabato en rata alada sella su pacto con las fuerzas oscuras, ocurrido al reiterar obsesivamente, en el plano de su realidad interna, el periplo de Fernando Vidal Olmos, su personaje, aunque nadie perciba su transformación. Esto conforma el primer desenlace de la obra. El otro, corre por cuenta de Bruno, quien queda a cargo del relato de la P. 500 donde concluye el narrador en tercera. Es natural que ello ocurra: tanto Sabato personaje cuanto Sabato NP se han subsumido, transformados en murciélago. Sólo Bruno queda "libre" y puede así, ver el final del Sabato personaje y -como se verá- el de Sabato escritor. Bruno lo ve enterrado en Capitán Olmos, en 1973, el pueblo de sus ficciones. Esta fecha se puede establecer fácilmente. En su relato, Bruno afirma que regresa a Capitán Olmos veinte años después de morir su padre, Marcos Bassán, lo cual ocurrió en 1953:

Se dirigió a la estación Chacarita, lugar de

/// Buenos Aires que había evitado dolorosamente, siempre, desde aquél año 1953 en que murió su padre. Y ahora, otros veinte años más tarde, se sentía impulsado a volver a su pueblo.
(P. 524)

Podemos advertir que -en lo que concierne a la historia de Sabato personaje- también se ofrece un futuro posible y abierto, nueva concordancia estructural con el resto de los relatos desarrollados y que, a la vez, los involucra como se verá en las funciones. En cuanto al doble desenlace, es evidente que implica una interpretación simbólica, como se efectuará más adelante.

3. Funciones distribucionales e integrativas.

Luego de haber esquematizado los tiempos, es posible extraer algunas conclusiones que, aunque parciales, permiten comprender lo que ya he adelantado en varias oportunidades: a. la más compleja de las historias corresponde a Sabato personaje, porque posee mayor desarrollo narrativo y despliegue temporal. Además, como veremos y es perceptible también en los "raccontos" (por ejemplo, lo de 1938 y 1927), la historia del NP en primera persona "reduplica" y amplía la historia de Sabato personaje. b. A su vez, es posible observar la compleja estructuración de la novela; pese a su aparente caoticidad, globalmente consideradas, las historias no solamente coinciden en su enunciado de crónica, es decir los microrelatos, sino que tocan todas el mismo punto terminal, volviendo circularmente a ese momento, aunque quede un futuro, de diferente naturaleza en cada caso. c. En tal sentido, también la historia de Sabato personaje resulta la más densa, puesto que admite un desdoblamiento de narrador manifiesto en la doble función de Bruno. En este sentido, se reitera el recurso de S.H.T., sólo que la "confidencia" aquí tiene lugar de Sabato a Bruno. Ello, por su parte, admite la presencia del segundo desenlace, cuyo narrador es plenamente Bruno, ya a cargo del relato a partir de la metamorfosis de Sabato. d. La superposición de los tiempos, así como la función reduplicatoria de la reiteración narrativa de ciertos episodios, tiene por objeto implicar al lector en la "saturación" de las tres categorías de Sábato (personaje, NP y autor), contamina-

/// do los contenidos narrativos con un juego oscilatorio de convergencias-divergencias entre la realidad y la ficción. Ello condiciona que el lector, desconcertado, no sepa ya si el escritor, que habla y reitera sus pensamientos ensayísticos, tal vez haya participado en sesiones de espiritismo, o haya realmente conocido a Nacho, Agustina y Marcelo. e. Todo lo dicho otorga al nivel de la historia de Sabato-personaje y sus dobles un rango nuclear frente a las otras historias y a la vez condiciona una extraña condición narrativa: los núcleos de esta historia poseen categoría metalingüística e imbrican de modo inextricable la ficción con la no-ficción, poniendo en tela de juicio estas categorías.

Ya enunciadas estas reflexiones generales, cabe intentar el señalamiento de las funciones, especificando previamente la índole de las mismas:

3.1. Distribucionales:

Son aquellas funciones que relacionan las historias en el nivel sintagmático, esto es, conectan a los protagonistas de las historias principales -por ejemplo; Nacho- con la de Sabato. Es corriente que ciertas catálisis de la historia de Sabato constituyan, a su vez, núcleos de las otras. Daré un ejemplo para que se comprenda este concepto. La unidad 88 es una catálisis a nivel de la historia de Sabato: éste camina por la calle y ve a Nacho trepado a las rejas del zoológico, en un momento de evidente soledad y aislamiento, por lo cual S. no quisiera sorprenderlo. En la unidad siguiente, se retoma al personaje en el mismo lugar, pero se introduce un núcleo en la historia de Nacho, conformado por la rememoración de su infancia, en el quiosco de Salerno.

Desplegaré en primer término el esquema de estas funciones entre las historias de Nacho y Agustina; la de Marcelo y la de Sabato.

Debe tomarse en cuenta, para la disposición de los contenidos del esquema, que se ubicarán entre paréntesis la numeración de las páginas y la unidad correspondiente.

Historia de Nacho/Agustina

Historia de Sabato Historia de Marcelo
Unidad 4 (P. 21-28)

Sábado conoce a Nacho niño en el quiosco de Carlucho.

///

Unidad 11 (P. 61-67)

Encuentro con Sabato en la Biela: increpación por parte de Nacho.

Unidad 13 (P.68-69)

Nacho pega la foto de Sábato junto con las otras de su colección. Alude a que lo considera despreciable y repugnante.

Unidad 24 (P. 107-9)

Reencuentro de Agustina con Sabato. Ella confiesa que lo ha buscado.

Unidad 34 (P.163)

Nacho ve a Agustina con Sabato. Comprende el vínculo que los une; ello origina el principio del distanciamiento entre los hermanos.

Unidad 11 (P.61-67)

Sabato es increpado por Nacho en "La Biela". Agustina se disculpa y huye.

Unidad 16(P.85-88)

Sábato está presente en lo de Carranza durante el cocktail en que entra Marcelo.

Unidad 17(P.88)

Marcelo entra en su casa durante la recepción. Sale casi de inmediato.

Unidad 24 (P.107-9)

Sabato se reencuentra con Agustina. Se alude al comienzo de su relación erótica.

Unidades 39 a 44(P.184/205) a Unidad 43(P. 204)

Sábato mantiene una entrevista metalingüística con los jóvenes. (Ver integrativas)

Marcelo y Palito están presentes durante la entrevista que S. mantiene con los jóvenes estudiantes.

Unidad 51(P.235-6)

Beba, hermana de Marcelo comunica a S. sus temores acerca de su hermano. Teme que Palito sea guerrillero.

Unidad 63 (P.283-89)

Encuentro de Sabato con Marcelo. Fracaso del diálogo S. no logra ayudar a Marcelo, sólo intenta justificarse ante él.

Unidad 63

Marcelo casi no habla S. monologa.

Unidad 88 (P.432-33)

S. camina sin rumbo y ve a Nacho trepado a la verja del zoológico.

///

Unidad 92 (P.447-8)

Agustina ve a Sabato
con Nora. Se deteriora
la relación ante la
traición de S.

Unidad 94 (P.453)

Aparición de Agustina
como envuelta en llamas.
Ruptura con Sabato.

Unidad 94(P. 453)

(Ver integrativas)

3.2. Funciones integrativas.

Para poder establecer esta categoría funcional, deberé recurrir a una tipología que hace a la presentación característica de esta novela. Ya he consignado en las páginas precedentes, que un rasgo peculiar de la materia narrativa consiste en su contenido metalingüístico. Por consiguiente, he optado por discriminar diversos tipos de funciones integrativas, aunque todas ellas, naturalmente, operen de modo paradigmático y por tanto, ofrezcan correlaciones entre distintos niveles de significación. Distinguiré, por tanto, las siguientes: 1. Funciones integrativas "reduplicatorias". Son aquéllas que vinculan el nivel de la historia de Sabato personaje con las confidencias del NP a Bruno y apuntan, por otra parte, al rol de Bruno en tanto doble de Sabato. 2. Metalingüísticas, cuyo objetivo es saturar de discurso no-ficcional, por lo general ensayístico, a la novela. 3. En estrecha colaboración y a veces superposición con las anteriores, aparecen las metanovelísticas. En ellas se nos remite al propio proceso de esta novela, así como al estatuto ficcional de sus personajes y al del propio Sabato como personaje. Esta separación es, hasta cierto punto, artificial: resulta casi obvio apuntar la coincidencia de estos tipos de funciones integrativas en muchos casos; la discriminación que he apuntado obedece más bien al propósito de hacer inteligible mi captación del texto. Como se verá inmediatamente, en este nivel de funciones, aparece la breve historia de Barragán; ello se comprende puesto que es del único modo en que podía integrarse con el resto; él es un personaje más de las criaturas de ficción creadas por el autor en su novela anterior. En el caso de estas funciones, la dia-

///gramación es diferente puesto que me pareció más claramente expositivo tomar cada una de las historias.

Historia de Barragán.

Unidad 107. (P.494-498)

Tipo de función: metalingüística y simbólica. Se menciona la condición profética del mensaje de Barragán, apuntando a su nivel simbólico y por otra parte, se hace explícita la aparición del mensaje en la novela anterior.

Historia de Nacho y Agustina.

Unidad 13: (P. 68-69) Esta unidad también posee función distribucional, tal como se ha descrito. Su función integrativa se abre paradigmáticamente en dos planos: a. metanovelístico, pues desarrolla el tema del incesto, núcleo semántico obsesivamente reiterado en la trilogía de Sabato, cuya génesis en cuanto a su estatuto narrativo está preanunciado en la Unidad 7, cuando Sabato personaje busca en sus recortes periodísticos las notas acerca de la banda de Calsen Paz. Allí aparecen la pareja de hermanos incestuosos:

Y Patricio era jefe de la banda, primero amante de la chica y después su hermano, quizá también su amante. (P. 38)

La índole metalingüística es también evidente, puesto que el tema del incesto es núcleo esencial de S.H.T. Las interpolaciones líricas de los versos de la tragedia griega, apuntan a su nivel simbólico.

Unidad 21. (P. 102-5)

Esta unidad, que secuencialmente se imbrica en la historia de Sabato presenta, vivida desde adentro, la situación que ha sido origen de la reflexión inicial de Bruno, cuando enuncia los contenidos de las historias: los personajes que se agitan en el interior de su creador, exigiendo vida. La ubico en el nivel de la historia de Nacho y Agustina, por cuanto alude a ellos como personajes, especificando su estatuto ontológico. A su vez, adquiere significación metanovelística:

Desde dentro lo presionaban los rebeldes, querían actuar, pronunciar palabras decisivas, combatir, morir o asesinar antes de verse envueltos en el

/// carnaval. Los insolentes Nachos, las ásperas Agustinas.

(P. 102)

Unidad 35. (P. 163-177)

Esta unidad es asimismo distribucional, pues reitera la situación ya contada por el NP Sabato en la Unidad 4. La historia remite al primer contacto de Sabato con Nacho, en la infancia de éste. Es también integrativa, pues este encuentro corresponde a los episodios que el NP vivió durante el período en que apareció su novela S.H.T.

Unidad 94. (P. 453)

Ya he mencionado que esta unidad es portadora de una función importante en la historia de los hermanos: Agustina rompe su relación con Sabato y por eso se decidirá, luego, a entregarse a Pérez Nassif. Pero la jerarquía que reviste es más amplia, abriéndose en su aspecto de sentido tanto metalingüístico cuanto simbólico. En efecto, es sencillo comprender que, si el discurso adopta rasgos líricos es para metaforizar la ira de Agustina, apuntando al núcleo semántico también fundamental de S.H.T., la conflagración de Alejandra en el Mirador, reduplicándola:

ELLA SE CONVIRTIO EN UNA LLAMEANTE FURIA

y él sintió que el universo se resquebrajaba

sacudido por su furor y sus insultos

y no era sólo su carne que era desgarrada por sus garras
sino su conciencia

y allí quedó como un deshecho de su propio espíritu

las torres derrumbadas

por el cataclismo

y calcinadas por las llamas. (P. 453)

Unidad 106.

Finalmente, antes del intento de suicidio de Nacho, éste se siente conmovido por el amor de su perro y -aún sin quererlo- aparecen en su conciencia fragmentos de "un libro odiado". El libro, es naturalmente, S.H.T., aunque no se trata de una cita textual, sino de una glosa:

La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenece, los amigos que duermen en el refugio mientras uno hace guardia, eso

/// era absoluto. D'Arcangelo, por ejemplo. Un perro, quizá.

(p. 492)

Historia de Marcelo.

Unidad 56 (P. 249-268)

Esta función es verdaderamente cardinál en la historia de Marcelo, puesto que permite la integración con el relato subsidiario más importante de la novela, que remite a la muerte del Ché Guevara. Tanto por su técnica, que introduce -tal como se ha descrito en el ítem correspondiente a los narradores- interpolaciones líricas, cuanto por su temática, es una estructura homologable a la de la Legión de Lavalle, en S.H.T. Se relaciona de modo metanovelistico, con múltiples pasajes en los que el personaje Sabato, en función de su máscara de escritor, plantea el tema de la revolución y también el del héroe. Es desarrollo, asimismo, de ensayos dedicados al mismo personaje real que aquí centra el relato, es decir Ernesto Guevara, como se comprueba en el volumen Ernesto Sábato: Claves políticas.

Historia de Sabato. (NP, S. personaje y Bruno)

Unidad 7 (P. 36-51)

La función de esta unidad integrativa es múltiple: 1. metalingüística. Aquí se desarrolla la extensa explicación sobre la génesis de sus novelas. Los recortes periodísticos, apuntan a un recurso reiterado en la novelística de Sábato: la noticia policial como punto de partida de la historia. Esto ocurre en E.T., en S.H.T. y en esta misma. Aparece, por primera vez, una figura cuyo estatuto ficcional puede ser calificado de "Protopersonaje"; me refiero al siniestro R.:

R., siempre detrás, en la oscuridad. Y él siempre obsesionado con la idea de exorcizarlo, escribiendo una novela en que ese sujeto fuese el personaje principal. (P. 38)

2. Función de "saturación" entre el personaje S. y su máscara de escritor. Así se logra que el lector comparta la creencia de la aparición de seres de ficción, como Schneider, Hedwig y otros presuntos agentes de las fuerzas oscuras.

3. También es reduplicatoria. estos mismos personajes aparecen en la unidad 14, pero en el nivel de la confidencia del NP a Bruno.

/// Unidad 14. (P. 70-83)

La función está ya descrita en el último punto referido a la 7; se trata de reduplicar el estatuto del personaje con el del NP, contaminándolos fuertemente de la verosimilitud correspondiente al autor, para otorgar credibilidad a la persecución. Así, las apariciones de Schneider coinciden con las de sus novelas, una acontece en 1948; otra, en 1961. Un breve pasaje de la confidencia aclarará lo expuesto:

Creo haberlo contado cómo me encontré por primera vez con este sujeto, al poco tiempo de publicado EL TUNEL, hacia 1948. Sabe lo único que me preguntó? Sobre la ceguera de Allende.

(P. 70)

Unidad 21. (P. 102-105)

Esta unidad ya está incluida en la historia de Nacho/Agustina, donde se ha explicado su función. Interesa aquí, a nivel de Sabato personaje, implicar a su gemelo Bruno, quien ha anunciado en el comienzo del microrelato correspondiente, las tres historias de la novela. Es el comienzo de otra contaminación que se da en diversos niveles: la relación de dobles Bruno/Sábato.

Unidad 23. (P. 106-7)

Esta unidad posee función eminentemente autobiográfica; en el sentido de que ficcionaliza episodios de su vida y el recuerdo de su madre; a la vez que los parlamentos líricos señalan la rememoración de su infancia. Es, por tanto, contaminadora de los estratos de lo biográfico con lo ficcional.

Unidad 27. (P. 116)

S. sueña con Alejandra envuelta en llamas. Junto con otros augurios, presagios y sueños, tiene la función de apuntar al escritor pero de modo onírico y subjetivo. Es como si la aparición de su obsesión, Alejandra, le recordara la misión de escribir. El personaje lo presiona para "salir" y a la vez, posee la independencia necesaria para actuar desde su interior.

Unidad 30-31-32. (P. 121-148)

Estas tres unidades funcionan en conjunto, para fusionar el mundo

/// verídico con el verosímil, referidos a Sábato, apuntando a lo ficcional. Así, la 30 es una carta dando consejos a un joven escritor que, si bien no sabemos que exista, podría existir; sus contenidos, por otra parte, reiteran metalingüísticamente, ideas de sus ensayos. La siguiente, en cambio, es también onírica, y su contaminación imbrica a un personaje de orden no ficcional: M. alude a Matilde, esposa de Sábato en la vida real. En la ficción, los demonios del escritor se le manifiestan a ella en sueños. En la última de las citadas, la 32, la contaminación se produce de otro modo: hechos cotidianos asumen los evidentes rasgos de lo siniestro. Así, las cartas a sus traductores; la aparición de Siebenmann, personaje no ficcional, autor de trabajos críticos sobre la obra del escritor, etc. refuerzan por una parte, el aparente estatuto autobiográfico de tales episodios cotidianos. Pero, paralelamente, aparece su carácter siniestro: son otras tantas dificultades para escribir; sumándose así al rango de la "oscuro".

Unidad 36. (P. 177-181)

Un episodio casual, factible de ocurrir en el nivel de lo no ficcional al escritor, se convierte en un medio para hacernos vivir las contradicciones del mismo y su dualidad, que en esta novela han intentado consumarse mediante el conjuro de encarnarse a sí mismo como doble y así destruirse metafóricamente, consumándose en su propia ficción.

Pero me interesa más lo otro que dije. Es algo difícil de explicar. Todos somos contradictorios, pero quizá los novelistas más que los demás. Tal vez por eso son novelistas. Yo me he angustiado mucho con esa dualidad y recién en estos últimos años me parece que empiezo a entender algo. (P. 179)

Unidades 39 a 44. (P. 184 a 205)

Estas unidades conforman un conjunto de convergencias/divergencias entre lo ficcional y lo verídico, que llegan a su mayor acumulación narrativa. El juego se desplaza desde la reproducción de una entrevista efectivamente publicada por "El escarabajo de Oro", como ya he citado, hasta implicar a Bruno en las reflexiones, ya instalado como "alter ego", tanto del autor cuanto de S. personaje. En efecto, mien-

///tras Sábato dialoga con los jóvenes, Bruno medita acerca de los rostros de Marcelo y Palito y otros, retrotrayendo su recuerdo hasta Max y Carlos, pareja de S.H.T. Se unen así todas las funciones: la metalingüística, la de saturación realidad/ficción; la relación con la historia de Marcelo y Bruno como gemelo de Sábato.

Unidad 45. (P. 205)

Luego de la gran saturación de las anteriores, ésta invierte el orden de las categorías. Sabato se encuentra con Martín y, si bien cree vagamente conocerlo, no logra saber quién es. Esto intensifica el efecto de ficcionalidad de Sabato personaje, quien, sin embargo, al mantenerse impregnado de su rol de autor, disuelve el nivel de "realidad" básico de toda ficción: el personaje de su otra novela y el personaje que encarna y "es" el autor, conviven en el mismo estatuto ontológico.

Unidad 59. (P. 272-3)

El personaje, luego de las unidades anteriores, continúa en su proceso de inmersión en sí, en su propio delirio y en la búsqueda del sentido, tanto de sus ficciones, cuanto de su vida. Ya se han subsumido en totalidad los diferentes estatutos ontológicos de Sábato. Por tanto, nada extrañará que el "protopersonaje" R. deje aquí su marca admonitoria en el libro de S.

Unidad 60 (P. 273-278)

Además de la función metalingüística de esta extensa unidad, que consiste en la conversación con Silvia Gentile, también aparece la función metanovelística de S. personaje. Así se concreta lo que he intentado desplegar hasta ahora en el desarrollo de la descripción de las funciones presentes en la historia de Sábato:

-Como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio. (P. 276)

Unidad 61. (P. 278)

Una nueva contaminación realidad/ficción aparece al implicar como

///advertencia para Sábato el artículo de Lilia Dapaz Strout. Este trabajo en realidad existe, así como su autora. El acápite alude a los riesgos de penetrar en los dominios del Mal e indica que el personaje reitera el pensamiento paranoico de Fernando acerca de la persecución de las fuerzas de la oscuridad.

Unidad 64. (P. 290-1)

Ya totalmente superpuestos los niveles de realidad entre la ficción, sus duplicaciones y la no-ficción, se justifica que Sábato vea a su propio personaje, Alejandra, pero no ya en sueños. La ve ingresar en el laberinto prohibido, reiterando la contemplación de Martín en S. H.T. La situación es reduplicación de una de la novela anterior.

Unidad 68 (P. 296-344)

Esta unidad es verdaderamente esencial en la historia de Sabato y despliega un abanico de funciones, que intentaré puntualizar: 1. Resume información, capital para entender la trayectoria de Sabato, y a la vez, proyecta sucesos futuros, esclareciendo sus vinculaciones y sentido, enunciando que la publicación de S.H.T. desató las potencias oscuras, de modo que los sucesos de París de 1938, tenían el sentido de advertirle sobre ello, aunque en ese momento, él no estuviera en condiciones de comprenderlo. 2. Satura de modo definitivo las diversas categorías de Sábato porque reduplica el nivel del NP en su confianza con el de Sabato personaje y además, ficcionaliza un hecho esencial de la vida real de Sábato: su paso de la ciencia al arte, metaforizándole en la dualidad semántica que totaliza toda la obra del autor: la luz y las tinieblas.:

Ahora comprendo también que no fue por azar que en
aquel período iniciara mi abandono de la ciencia:
la ciencia es el mundo de la luz

(P. 297)

3. Es, asimismo, función cardinal y distribucional entre las unidades que desarrollan los mismos elementos de la historia en sus dos niveles (NP y S. personaje) por cuanto prepara para entender que el desenlace correspondiente al personaje resume lo ocurrido al NP Sábato también. En efecto, reaparece aquí el "protoperosnaje" R., pero en el nivel de la historia del NP. Ya no es un germen periodístico de

///su creación, sino una persona a quién él conoció y que reaparece en París para signar, como presencia ominosa, ese paso trascendente que cambiará la vida de Sábato. Por lo tanto, también se entiende que reaparezca en el segundo "racconto" fundamental, referido a hechos del 27, en la casa de los Carranza Paz y que también se manifieste antes de la última y definitiva transformación de Sábato en murciélago, animal de las tinieblas. Son distintos planos de realidad que metaforizan el mismo hecho esencial: de la luz a las tinieblas; de la ciencia al arte. El "racconto" del 38, desarrollado en esta unidad, y el del 27, que aparecerá más tarde, ligan definitivamente todos estos niveles, y a la vez, las tres máscaras de Sábato: autor, personaje y NP.

Los episodios del subterráneo de París, son reduplicaciones de sucesos de su infancia, referidos a su maestra, María Etchebarne. A su vez, ficcionalizan sus propios desdoblamientos, puesto que esa recorrida la realiza Sábato, mientras sus amigos le informan que todo ese tiempo había estado con ellos en un concierto. Por otra parte, todo el desarrollo narrativo prepara para el segundo periplo de descenso, que reiterará el de Fernando en el Informe..., hay una frase que es literalmente, la misma que el protagonista del Informe... escribe:

Y aún no sé si aquellos episodios fueron reales
o soñados... (P. 308)

De este modo, todo rastro autobiográfico presente en esta novela se ha mezclado vertiginosamente con diferentes capas de ficcionalización al modo de un palimpsesto, y paradójicamente, todos los elementos no ficcionales que sigan apareciendo, en vez de tranquilizar al lector, lo abrumarán, haciendo cada vez más verosímil la persecución de las fuerzas oscuras y preparando para aceptar la metáfora de la transformación en rata alada, como una angustiosa verdad simbólica.

Unidad 70. (P. 347-456)

Aquí se actualiza en el presente de la historia el diálogo Bruno/Sábato. La función consiste en reforzar, desde otro ángulo, las características que se vienen dando hasta aquí. S. continúa confesando a

///Bruno sus temores acerca de la Secta y su agente, Schneider. En este sentido, una vez que el lector ha "penetrado" en este nivel de realidad, acepta la reduplicación de las informaciones que ya posee, reforzando la ficcionalización. Sábato relata a Bruno episodios que ya han sido contados en otras unidades, por ejemplo, que todo comenzó con la publicación de S.H.T. y los sueños de Matilde con los personajes. Para terminar de producir vértigo, al hablarle de Schneider como presunto agente de la Secta, Sábato se identifica con Fernando Primero, recuerda que él -Sábato- persiguió a Schneider y que éste con el ciego de las ballenitas "más avejentado, pero siempre grosero y rencoroso como en el tiempo en que Vidal Olmos llamó la atención sobre su personalidad" (P. 350). Luego, se establece un paralelismo de destinos:

Castel y la venganza de la Secta. En cuanto lo comprendió, Fernando quedó aterrado y decidió poner océanos de por medio. Pero en aquel complicado periplo no logró otra cosa que encontrarse de nuevo con su destino. Lo curioso es que por momentos lo prevé, y, sin embargo, no deja de correr. También él querría rehuir su destino, pero esa fuerza equívoca lo obligaba a hundirse cada día más en lo mismo que deseaba rehuir.

(P. 354-55)

Las menciones metalingüísticas, por otra parte, no hacen más que reforzar la ficcionalidad de lo biográfico, produciendo un efecto inverso en cuanto al orden de verdad: lo simbólico es más real que lo verídico.

Prepara también para introducir al misterioso Schnitzler como otro posible agente de la oscuridad.

Unidad 93. (P. 449-453)

Se acentúa la "realidad" de la persecución. Así S. tiene una entrevista que bien podía ser propia en la vida de un escritor quien sus lectores aportan datos y comentarios, con un tal McLaughlin. Este le informa que existió una ciudad subterránea de Ciegos, con monarcas y vasallos también ciegos. Esa información petrifica de terror a S., más aún cuando le dice que tiene relación con los albaneses, puesto que sus antepasados maternos procedían de Albania. El misterio se

///acentúa porque Schnitzler está "casualmente" en el mismo café, y le hace llegar una carta, citando como corroboración de sus teorías, el Informe... de Vidal Olmos:

No pude seguir leyendo, la mención de Fernando lo dejó petrificado. Era cierto, todas esas opiniones las podía haber enunciado Vidal Olmos. Y él, Sábado, qué era entonces? (P. 451)

Se puede advertir por la cita, que se han invertido los roles entre la ficción y la realidad: el personaje que es máscara del autor ha sido superado por una de sus creaciones.

Unidad 101. (P. 473)

Muy breve, posee importante y definitiva función reduplicatoria: S. personaje, desdoblado, se encuentra con él mismo, con su gemelo, en su propia casa. Reitera, además, el "viaje" de desdoblamiento de París, en 1938. Prepara aquí, el desenlace correspondiente a los dos Sabatos ficcionales: el personaje y el NP.

Unidad 108. (P. 498-500)

Primer desenlace: transformación en rata alada.

Bruno:

Queda por esclarecer que el tratamiento de las unidades correspondientes a Bruno como personaje, será tratado en el nivel del análisis de los dobles. Su función de narrador, por otro lado, ya ha sido escuetamente descrita, al haber apuntado que, a partir de esta unidad queda a cargo del relato. En efecto, es lógico que ello ocurra: ya Sabato ha sufrido la metamorfosis que involucra a sí mismo y a su doble, el NP. Bruno, incontaminado por la máscara del hombre público, pues no es sino un amigo y potencial escritor, pero no el escritor sabido y conocido que, como vimos, no pudo escribir su novela, queda a cargo del relato y así, puede imaginar el segundo desenlace: al ver enterrado en Capitán Olmos a Sabato, simboliza su "muerte" como escritor, y la consumación de ese mandato. Bruno queda libre y cumple el propósito que anunciara al comienzo de la obra: narrar una historia sobre alguien como Marcelo, sobre Nacho y sobre el propio Sabato.

4. Núcleos semánticos.

Ya he consignado, en mi análisis de S.H.T., el despliegue que mani-

///fiestan en esa novela los tres núcleos semánticos de la trilogía sabatiana: la ceguera, el incesto y el fuego. No reiteraré ahora, mi interpretación, sino que me limitaré a exponer cómo se manifiestan en Abaddón...

4.1 El incesto: se desarrolla especialmente en la historia de Nacho y Agustina, tocando la de Sábado personaje, por cuanto se explicita la génesis de sus novelas: los hermanos incestuosos dieron origen a sus ficciones, aunque en S.H.T. la modificó con el incesto padre-hija.

4.2 La Ceguera: Este núcleo se desenvuelve en la historia del NP y del personaje S. que reiteran, en aspectos nucleares, la persecución de Fernando. Es también de orden metalingüístico, no solamente por la reduplicación entre los personajes, sino porque se parte siempre de la publicación de sus dos novelas anteriores como punto de partida para desatar la venganza de la Secta, por haber revelado lo que debe permanecer oculto.

4.3 El fuego: El nivel de la historia donde se manifiesta explícitamente es en la profecía de Barragán, Sin embargo, también implica a Sábado, por cuanto la novela despliega, en ese nivel, gran parte de la significación apocalíptica, referida al contorno de lo histórico-social. El narrador, o alguna de las máscaras de Sábado, presenta la visión de un mundo contaminado por el mal en su totalidad y la posible extinción de una civilización "de plástico y computadoras". En tal sentido, el autor se involucra en la categoría de profeta, como se verá en el análisis de los personajes y sus dobles.

5. Visión de la historia en Abaddón..., o la actualización del mito.

Unas breves palabras aclaratorias abrirán este capítulo, por dos razones: una se refiere a la metodología empleada en el análisis de las dos novelas en lo que atañe al aspecto de lo histórico-social; otra, al hecho de que, de alguna manera, este aspecto está ya implícito en los capítulos posteriores de este trabajo, en lo que toca a temas y símbolos.

En efecto, podría parecer redundante efectuar consideraciones que ineludiblemente deben ser atendidas en el nivel de lo simbólico y lo temático, así como del estudio de las funciones y las superposiciones de los personajes. Pero en que A.E. no es una novela concebida a partir de sí misma, sino como corolario y, resumen, epílogo y síntesis totalizante de su obra anterior y del sentido de su creación, por lo cual exige que -desde cada uno de los niveles que se toman como punto de partida, se ejerza una vuelta de tuerca crítica acorde con el procedimiento empleado en la creación misma. Por ende, no escapa a quien escribe estas líneas el hecho evidente de la vinculación entre S.H.T. y A.E. en lo que a la gnosis se refiere, circunstancia, por otra parte, que ya ha sido puesta de manifiesto por dos estudiosos de la obra sabatiana. (6). En este sentido, al tratar el

(6) Me refiero a dos trabajos. El de BACARISSE, Salvador "Abaddón, el Exterminador: Sabat's gnostic eschatology." En: Forum Modern Language Studies. Vol XV, N°2, april 1979, pp. 184-205. También el de LOJO DE BEUTER, Ma. Roda: "Elaboración del mito gnóstico en "Abaddón, el Exterminador". En: R.U.L. Vol. III, N°2, Oct-Nov. 1981, pp. 297-316 Referido a este último quiero destacar que, pese a la coincidencia en apuntar la importancia de la gnosis en la obra sabatiana, la metodología empleada por la estudiosa argentina difiere de la que he manejado en mi estudio, pues su punto de partida es la puntualización de los rasgos conceptuales de la gnosis y luego pasa a considerar el texto, sin determinar niveles. Por otra parte, no se detiene a considerar cómo se establece la vinculación entre Fernando y el Sabato de A.E. que, a mi criterio no es meramente conceptual, sino especialmente a nivel de funcionalidad de los personajes. Sin embargo, estimo que su estudio resulta esclarecedor de ciertos aspectos específicos de la Gnosis, como el maniquismo y el catarismo.

///tema gnóstico en S.H.T. esos estudios aún me eran desconocidos, pero en cambio, considero que el citado libro de Wainerman (7) fue el primer antecedente de este planteamiento en S.H.T.

No reiteraré, por mi parte, el análisis ya expuesto en el tratamiento del Informe... de la doctrina gnóstica sino que me limitaré a recordar los elementos que reaparecen en A.E., remitiendo al lector a lo allí expuesto. Quiero, en cambio, señalar un aspecto que me parece importante en cuanto a las vinculaciones que las dos obras presentan de la visión de la historia con la gnosis. En efecto, mientras que en S.H.T. la metafísica del mal presente en la cosmovisión fernandiana y la representación de lo histórico-social (unitarios/federales; la Saga de la Legión; peronismo/antiperonismo) se vinculan a partir de la correlación que es posible establecer entre los dos niveles textuales, en A.E. la totalidad de la visión de lo histórico -sea el nazismo, los horrores de la guerra, la decadencia de un mundo donde impera el cientificismo, los trasplantes, etc.- está impregnada de esa metafísica del mal. Intentaré esclarecer lo enunciado. Recordemos que mi análisis planteaba en S.H.T. la necesidad de correlacionar el plano de realidad alucinado y simbólico del Informe... con el aspecto testimonial del período que la novela describe, mediante la re-conversión de las isotopías del discurso narrativo a sus núcleos semánticos, a saber: ceguera, incesto y fuego. Especialmente en la figura de Alejandra era posible advertir el por qué coincidían en ella tanto la visión de la argentinidad emergente de la concepción histórica, cuanto la imagen de la Ciega que encarna el poder de la Secta. Por tanto, coincidían así los dos incendios: el profetizado por Barragán y el del Mirador que termina con la estirpe. No fatigaré al lector con la reiteración de lo ya expuesto, sino en tanto justifique la diferencia a la que una lectura crítica se ve conducida en el caso de A.E. En efecto, el tinte apocalíptico de la profecía de Barragán se ha extendido a una visión abarcadora de la totalidad de una civilización que se halla en sus confines, por lo cual la aparición de lo contextual no adquiere los rasgos testimoniales de S.H.T. sino que emerge como una clara concepción esotérica de la historia. Podría aventurarme a sintetizar esa diferencia diciendo que, en S.H.T.

(7) WAINERMAN, Luis: op. cit.

///el símbolo emerge en dos niveles, mientras que en A.E. uno de ellos -el histórico- está subordinado al otro. Como reflexión final, quiero apuntar que esta condición me parece una consecuencia de la funcionalidad del personaje S. En efecto, si la máscara de Sabato satura sus emergencias actanciales, ello implica que el propio NP es el testigo de ese mundo cuya chispa apocalíptica puede encenderse a partir del comienzo de la era nuclear. Por otra parte, -ya lo vimos- se ve condenado, en tanto escritor, a reiterar el periplo de Fernando en S.H.T. y si ese recorrido significa que ahora es él el perseguido por la Secta, naturalmente, la totalidad de su visión estará condicionada por la Gnosis.

Para el planteamiento de todas las consideraciones referidas a lo histórico-social, debe tomarse en cuenta que no respetaré el orden cronológico de la disposición textual, cuyo estudio -así como el del orden de los "raccontos"- ya ha sido efectuado. El comienzo de esa participación, aún involuntaria e inconsciente, de Sabato en el acontecimiento científico que modificará la posible suerte del mundo, ocurre en París, en 1938. Ya se ha analizado, en lo que respecta a las historias y a la valoración simbólica luz/oscuridad, estos acontecimientos que precipitan la crisis personal que conduce a S. de la ciencia (luz) a las tinieblas (arte). Asimismo, se condensa semánticamente aquí una polisemia importante pues también se vincula con el comienzo de la persecución de la Secta, el protopersonaje R. -su doble en otro plano de análisis- y el simbolismo de la caverna, que lo vincula con Fernando. Recordemos que a partir de ciertos misteriosos acontecimientos ocurridos en París, Sabato toma contacto con un tal Molinelli, quien, a su vez, le presenta a Citronenbaun. Aquí aparecen las concepciones de la alquimia que ya contrastan el científicismo moderno, carente de valores trascendentes que vayan más allá de su búsqueda faústica, con la conciencia religiosa y moral de los antiguos alquimistas, que prefirieron guardar en secreto sus descubrimientos antes que revelarlos. Las esotéricas explicaciones de Molinelli culminan con el primer anuncio de la profecía: en su esquema astrológico, la fisión del uranio anuncia la llegada de la Quinta Ronda, que en la profecía oriental, corresponde al Apocalipsis cristiano. Remito al análisis de este aspecto en el capítulo de-

///dicado a símbolos. El "fin de esa civilización materialista", corresponde al último decanato de la era de Piscis, iniciada con el cristianismo. Me interesa destacar el siguiente pasaje:

- Por el momento, atravesamos el tercer y último decanato de Piscis, bajo el dominio de Escorpio, donde Urano se halla exaltado, Sexo, destrucción y muerte!

Esos tres sustantivos que condensan la visión esotérica de la historia a partir de este umbral de los últimos tiempos, son los que -desde diversas perspectivas- aparecerán en A.E. El sexo, en efecto, está mostrado en una dimensión grotesca, que llega a lo inhumano por irrision. Ello se manifiesta en los pasajes que muestran a Sabato en la quinta del Nene Costa, personaje que -no por casualidad- es un presunto agente de la Secta. Allí se han reunido un grupo de personas elegantes y snobs, plenamente decadentes. El tema es el sexo, matizado con falsos planteamientos intelectualoides y pseudo-psicoanalíticos. La conversación pone de manifiesto la superficialidad, la frivolidad y la confusión personal. Comentan, por otra parte, algunas entrevistas aparecidas en la revista Play-Boy que, según Ma. Rosa Lojo de Beuter (8) "tiene, en el contexto del libro, el propósito de exhibir los vicios y la decadencia de la sociedad de Occidente". En efecto, coincido con este enfoque en cuanto puedo reunir otras manifestaciones de la destrucción y la muerte, los otros dos elementos que anuncian los tiempos finales. Por ello la delirante sátira a los transplantes de órganos es otro modo de caracterizar la destrucción, puesto que, un avance científico, -en sí mismo valioso- se representa parodiado hasta un imaginario horror inhumano. Así, se finge un "collage" de anuncios periodísticos con una gradación creciente de tono surrealista en la que, el mismo personaje, John Schwarzer, termina siendo una compañía de órganos ajenos y habiendo cambiado su sexo. (Cfr. pp. 237-240). Todo esto, así como la parodia que Quique efectúa de los congelados, otro avance de la ciencia médica, es, para el personaje Sabato, que mientras asiste a todo reflexiona en las palabras de Fernando, "mensajes espantosos traídos por clowns" (P. 390)

(8) Ibidem., p. 310

/// Como si fuera necesario mencionar a Fernando para atraer la atención del lector sobre la visión apocalíptica -tan cara a la Gnosis- que se expresa acerca del final de esa civilización tecnológica, que ha abandonado a los dioses para caer en el fetichismo de la ciencia sin consideraciones éticas. Melinelli también había hablado de la muerte. Y ésta, en efecto, asume en los tiempos que vivimos dimensiones horribles de posibilidad de exterminio, también por obra de la ciencia y la tecnología. Se describen minuciosamente los horrores de Vietnam debidos al efecto de las bombas de napalm, y también hay referencias al holocausto de Hiroshima, con la introducción de "collages" periodísticos que incluyen declaraciones de uno de los testigos. (Cfr.: p. 430)

5.1 Dos portavoces de la Gnosis: Gandulfo y el ingeniero

La exposición de la Gnosis tiene lugar de dos modos diferentes, aparte de todas las implicancias que he señalado. Pero en definitiva, se recurre a dos personajes antitéticos para expresar ideas gnósticas, aunque de modo diverso. En efecto, por diferentes situaciones y rasgos personales de estos dos individuos, lo que predicán se ve condenado de antemano al fracaso y al ridículo. En el caso de Gandulfo, porque su personalidad y la manera en que expone -con grotesca solemnidad- derivaciones teosóficas de ideas propias del gnosticismo, con el agregado de elementos que, es de suponer, Sabato añade para restarle aún más toda credibilidad, lo transforman en un payaso. Recordemos las palabras que Sabato atribuyó a Fernando, explicando el por que esas verdades terribles son vertidas, irónicamente, por seres payasescos u odiosos. Este último es el caso del ingeniero, presente en una reunión en lo de Carranza, que expone una cosmovisión tan espantosa sobre el sentido de nuestra existencia en el mundo, que se hace antipático a todos y debe retirarse, comprendiendo que no es bien visto por los asistentes, no sin antes dejar un horrendo mensaje. Por medio de estos dos portavoces de la Gnosis, se apunta a señalar la clausura de la verdad revelada y no es difícil relacionar esto con la idea gnóstica de que la mayor parte de los mortales no tendrá acceso a la revelación, que sólo es accesible a unos pocos. Los preliminares de la exposición del ingeniero están dados por las menciones de

///diversos horrores bélicos: campos de concentración, torturas, el napalm, etc. El ingeniero golpea a su auditorio con el horror y así puede introducir su hipótesis filosófica acerca de la existencia como infierno. En ese caso, el vivir sería aparente y la muerte una falsa esperanza, pues, en realidad, estamos en un perpetuo infierno. Interesa señalar la mención de las dos puertas que, como consignaré en el estudio de los símbolos, tiene fundamental importancia en la doctrina de la transmigración. La vida y la muerte -para el ingeniero- son las dos puertas de entrada y salida de un ciclo sin fin que configura un perpetuo sufrimiento. Antes de irse, dice:

Exacto, señora, muy exacto. Pero pudiese ser que el personaje que organiza este siniestro simulacro enviase, de vez en cuando, a alguien para despertar a la gente y hacerle comprender que estaban soñando. No sería eso posible?

(A.E., P. 96)

Gandulfo, como dije, es un individuo grotesco hasta en su misma apariencia física. Pero creo mejor exponerlo con las palabras del mismo texto:

Tenía algo de grotesca marioneta, daba la sensación de ser un muñeco que alguien maneja desde más arriba (pero quién? y desde dónde?). O como el muñeco de un ventrílocuo que parece decir lo que Otro está hablando con inmóvil e impávido rostro. Había en él algo de artificioso o irreal. Y sin embargo se sentía que su mensaje era real, aunque ambiguo; temible, aunque divertido.

(A.E., P. 366)

Respecto de las teorías de Gandulfo, interesa consignar algunos puntos, pues, al referirme a la Gnosis en el pensamiento fernandiano, no hice mención de la doctrina cátara, ya que no se exponen, en S.H.T. ideas concretas en cuanto a Cristo y los judíos. Si consigno ahora algunas reflexiones en este sentido, es porque su importancia en lo histórico-social es muy densa, ya que se relacionan con los comentarios acerca del nazismo y ciertos personajes que, como Schneider, son presuntos agentes de la Secta de los Ciegos y por tanto, emisarios del Mal.

Según Gandulfo, cuyos enunciados nos remiten a los gnósticos si

///cristianos, sean maniqueos o cátaros, el verdadero Dios concede a Satanás el dominio del mundo, luego de separar el cielo de la tierra. El Jehová bíblico es de carácter típicamente demoníaco, pues no sería concebido que el verdadero Dios, todo bondad y sabiduría, cometiera horrores como el Diluvio, la destrucción de ciudades por el fuego, el hundimiento de los atlantes o las plagas que envió sobre Egipto. Importa destacar que Jehová -el demonio demiurgo- selló un pacto con el pueblo elegido por medio de Abraham, pacto de sangre que manifiesta siempre la hechura del demonio. Ante la irónica pregunta de Quique sobre si es antisemita, Gandulfo responde con una rotunda negativa. El sólo se refiere a que esa raza fue engañada por Satanás. Prueba de ello son, según Gandulfo, los sucesos de Egipto que revelan la perversidad de Jehová. Me interesa destacar que, aunque Gandulfo no lo menciona, se alude a Abaddón, el Exterminador: según algunas interpretaciones de la demonología medieval, Abaddón sería el causante de las plagas, catástrofes y guerras. Son esclarecedoras para justificar estas reflexiones, las palabras del filósofo Paul Ricoeur: "La experiencia de posesión, de encadenamiento, de cautiverio, conduce a la idea de una investigación desde afuera, de un contagio producido por una sustancia perversa que origina el mito trágico de la gnosis." (9) En efecto, se debe tener en cuenta que el punto central de polémica entre los gnósticos y los cristianos reside en la problemática del origen del mal. Para los primeros, éste es inherente al mundo; el hombre sólo lo descubre; para los cristianos, el hombre es libre de elegir, pese a la herencia adánica.

Por ello, sigue Gandulfo, Cristo encarna en un judío, para revelar la verdad especialmente a la raza condenada y así hacerla extensiva a la humanidad toda. La conexión del mito gnóstico con lo histórico-social contemporáneo se produce en un breve diálogo con Quique. Este pregunta:

-No le parece, Profesor, que para ser una raza elegida y protegida por el Dios de la Tierra le ha ido

(9) RICOEUR, Paul: Introducción a la Simbólica del mal. Ed. Mégapolis, BS.As., 1976. (P. 20) (Traducc. de Ma. Teresa La Valle y Marcelo Pérez Rivas). Parte 3a. de Les conflict des interpretations.

/// bastante mal? Campos de concentración, etc.
-Ahí está: es precisamente porque ese pueblo no ha cumplido fielmente con su religión, es decir con los pactos, que Satanás decidió castigarlos con inquisiciones, degüellos, campos de concentración. Más de una vez ustedes habrán oído decir que Hitler fue un enviado de Satán, un Anticristo. Cuánta verdad inconciente hay en esas afirmaciones!

(A.E., p. 369)

5.2 El nazismo: el Mal en la historia.

He citado las últimas palabras de Gandulfo porque me parecen relevantes para sustentar la hipótesis que expusiera al comienzo de este capítulo. No tendría sentido reiterar las consideraciones sobre la gnosis si no apuntaran a señalar la estrecha vinculación entre el mito gnóstico y las emergencias del Mal en su concreción histórica. S. perseguido por las fuerzas oscuras, es también uno de los testigos y uno de los profetas, como Barragán, Fernando o el mismo ridículo Gandulfo que intentan rasgar el velo de la ambigua Verdad: el dominio del mal en el mundo.

Así como ha sido parte de los acontecimientos que anuncian la era nuclear, Sabato manifiesta central preocupación por el nazismo. Pero, además, el personaje se ha vinculado, por medio del Nene Costa con el siniestro Schneider y con la condesa alemana Hedwig Von Rosenberg. La relación entre estos dos personajes es extraña y ambigua: ella es delicada y refinada, él, brutalmente sensual. Sin embargo, la domina como "el mago a la médium". El carácter emblemático de esta figura femenina como representativa de la decadencia del mundo europeo otrora esplendoroso, se manifiesta en las imágenes del discurso:

Observé con intrigada curiosidad sus rasgos, bellos pero gastados, como si contemplando la figura estampada en una moneda de oro que ha circulado durante una centuria tuviese la sensación, sin embargo, de lo que podía haber sido su primitivo esplendor.

(A.E., P. 72)

S. creyó, al principio, que ella había huído de Alemania a causa de la persecución nazi a los judíos, pero luego comprueba que es de la nobleza alemana. Esto hace más extraña su vinculación con Schneider,

///que es judío, emigrado. El alienta -no sabemos con qué oscuros designios- la relación entre Hedwig y Sábato. Si vinculamos este pasaje con las doctrinas gandulfianas y los pasajes del Texto en que el NP se refiere a la interpretación del nazismo como teoría esotérica de la historia, a partir de la exégesis de los versos del hijo de Albrecht Haushofer, podremos extraer interesantes conclusiones. Este pasaje consta en la unidad 14 (pp. 77 a 83) y ofrece la interpretación del nazismo como consecuencia de la Secta de la Mano Izquierda del Extremo Oriente, que habría sido introducida por Haushofer. Se superponen de esta manera las significaciones entre lo histórico-social y la simbólica del mal, desde el Informe...hasta A.E. y que podría representarse en este esquema:

Lo histórico-social

PERSEGUIDORES

Nazis

(Von Rosenberg es apellido de la nobleza alemana)

Mito gnóstico: dominio del mal

PERSEGUIDORES

Los Ciegos

(Schneider, agente de la Secta)

PERSEGUIDIDOS

Judíos

(Schneider lo es)

PERSEGUIDIDOS

Jerarcas nazis engañados: Haushofer

(Hedwig es víctima y cómplice de Schneider)

Lo histórico-social del reciente pasado europeo -no por cierto ausente en nuestro país, donde aún habría que estudiar la influencia del nazismo- y el mito elaborado por la gnosis como respuesta a la pregunta sobre el por qué de la existencia del mal, se interrelacionan entrecruzándose en sus niveles de significación. Intentaré probar en mi tratamiento de lo simbólico, que el rastreo de las dualidades semánticas en la obra sabatiana permiten afirmar que son reductibles a un binomio que las totaliza: Luz/Oscuridad. Pero, lo que no se ha visto con claridad es que estas dualidades dialécticamente opuestas no son fijas, - sino funcionalmente fluctuantes según en el nivel en que se expresen. Así por ejemplo, la dualidad ciencia/arte corresponde, en el primer plano de su emergencia, la primera a la luz, el segundo, a la oscuridad. Sin embargo, si nos atenemos a la

///crítica ejercida por Sábato desde sus primeros ensayos -por ejemplo, UU.- hasta la obra de su madurez, al cientificismo como manera de enajenación del hombre en una sociedad tecnolátrica, veremos, entonces, que el paso de la ciencia al arte invierte las significaciones. El arte sería, así, la adquisición de otro modo de ver, el del profeta, y la ciencia en el sentido de tentación de reducir la vida, la irregularidad de lo humano a una geometría ideológica o despótica, sería un nuevo modo de oscuridad. No fundamentaré aquí esta aseveración, pues lo hago en el capítulo correspondiente pero lo he puesto como ejemplo para utilizarlo como punto de partida en mi consideración de lo ideológico referido a la izquierda; lo cual trataré inmediatamente.

5.3 Revolución o revuelta: el doble sentido de la izquierda

Es éste uno de los más conflictivos temas al tratar la obra y la personalidad de Ernesto Sábato, puesto que, en gran medida, su evolución intelectual y existencial pueden concebirse desde la óptica de un diálogo -muy a menudo una polémica- con el marxismo y con grupos intelectuales de izquierda ante ciertos acontecimientos históricos. Son ejemplo de ello el replanteo que el escritor efectúa frente al peronismo en El otro rostro del peronismo; su crítica a la dictadura stalinista; sus polémicas con la izquierda intelectual argentina, etc. (10).

Pero no efectuaré mención de los ensayos, sino en tanto me permitan ampliar el análisis de lo que presenta en este aspecto, A.E. Creo fundamental insistir en algo ya expuesto: la visión esotérica y su correspondencia en el nivel de lo histórico o fenoménico, como punto de partida para desarrollar el tema. El primer elemento que quiero apuntar se refiere a las extrañas declaraciones que un misterioso personaje, un tal Dr. Schnitzler, envía escritas a S. por medio de un mozo del café donde éste se encuentra. Cabe señalar, que este Dr. es otro presunto agente de la persecución a la que es sometido el personaje Sabato, por el cual, él le rehuye. Schnitzler

(10) Considero muy importante en este aspecto, los documentos reproducidos en: Ernesto Sábato: llaves Políticas. Bs.As., Rodolfo Alonso edit., 1971 Colecc. documentos. Por ejemplo, su carta a Ernesto Guevara, la respuesta de éste, la polémica en David Viñas en Panorama, etc.

///advierde esta situación y se queja en su misiva de que Sabato no quiera conversar o entrevistarse con él nuevamente (han tenido, en una ocasión, un encuentro), especialmente -dice- porque "tenemos tantas cosas en común". Una de estas cosas en común es la concepción de la izquierda en su sentido esotérico. Recordemos que, al hablar del nazismo, me remití al texto, una de cuyas hipótesis es atribuible a una secta de Oriente, que se llamaría "de la Mano Izquierda". ¿Qué puede tener en común el marxismo, o la izquierda en su término usual con el nazismo? En primera instancia, nada: son justamente términos antitéticos. Pero veamos lo que Schnitzler dice de la izquierda:

Por eso aprovecho esta feliz circunstancia para mandarle algunas observaciones que creo serán de su interés:

1. El aumento bruto de la población mundial.
2. La insurrección de las capas inferiores.
3. La rebelión de las mujeres.
4. La rebelión de la juventud.
5. La rebelión de los pueblos de color.

Todo, mi querido doctor, lo que se dice todo, son MANIFESTACIONES DE LO VITAL SOBRE LO RACIONAL, lo que en rigor debe calificarse como DESPERTAR DE LA IZQUIERDA. Inútil explicarle a usted que no hablo de la izquierda en el sentido trivial propio de los pobres diablos que no tienen la menor idea del verdadero problema. Hablo de la izquierda en el sentido profundo, lo que se vincula a lo reprimido e instintivo de la raza. Usted también lo ha dicho, en cierto modo.

(A.E., p. 451)

Schnitzler nos remite a un análisis del sentido de la palabra "izquierda" como lo inconsciente de la raza a lo sumergido de la sociedad o las culturas periféricas (las mujeres, los pueblos de color, los jóvenes, etc.) Octavio Paz nos esclarece dos conceptos en primera instancia sinónimos al discriminar, con enorme acierto, los términos revolución y revuelta. La revuelta manifiesta, por medio del levantamiento popular, los movimientos que -en todos los tiempos- significaban una reivindicación contra la opresión y la injusticia. Mientras que la revolución -término moderno- ha hecho de la revuelta un sistema, y a veces, un despotismo. En la idea de revolución confluyen el mesianismo y milenarismo presentes en la historia, de carácter casi religioso, con el intelectualismo de la utopía. "La

///filosofía moderna injertó en la antigua revuelta la geometría racional de la utopía y así la convirtió en sistema ideológico"(11)

El marxismo que en su origen fue un pensamiento crítico, en algunos de los regímenes que se fundaron en su nombre, se ha convertido en una ortodoxia. Creo que es éste el punto central del disenso de Sábato con el marxismo, especialmente en su aspecto cientificista: la pretensión de convertirse en un método de interpretación de cualquier sociedad, así como en una doctrina eclesial que no admite heterodoxias.

Sábato ha insistido en muchas ocasiones en el carácter híbrido de nuestra constitución como naciones y de nuestra cultura, al referirse a la Argentina en especial, o a Latinoamérica en general. Pertenece a Occidente tanto por la lengua como por la civilización y las instituciones políticas y económicas. Pero en esta occidentalidad se encuentra lo diverso: las culturas precolombinas; la herencia hispano-árabe; la inmigración; el caudillismo y el populismo. América Latina presenta rasgos de peculiaridad histórica en su desarrollo temporal frente a los intentos de "modernización" y también los rasgos premodernos de ciertas manifestaciones culturales, como la persistencia de modos de vida y del culto religioso cristiano hibridado con sincretismos de otras herencias culturales. De allí que frecuentemente, los intelectuales de izquierda no sepan ver lo que Octavio Paz ha definido así al referirse al marxismo en Latinoamérica: "En América Latina no es (el marxismo) una doctrina sino una creencia y de ahí, simultáneamente, su ramplonería intelectual y su poder de contagio. No es la ideología de la clase obrera y menos aún de los campesinos, sino de una clase media exasperada y desesperada. A pesar de su vocabulario, es en el fondo un cientismo que mezcla, en altas dosis, nacionalismo, populismo y adoración al estado." (12)

He elegido la crítica de Paz a la ortodoxia marxista porque me parece ajustadísima a la visión sabatiana que manifiesta así, con las esotéricas explicaciones de Schnitzler en qué sentido la izquier-

(11) PAZ, Octavio: Hombres en su siglo. (y otros ensayos). Bs.As., Seix-Barral, Sudamericana/planeta, 1984. pp.31 y ss.

(12) Ibidem. p. 40

///da es el revivir del lado oscuro, el "ying" del taoísmo, el inconsciente del surrealismo, la nocturnidad del arte: la revuelta. Pero, en su aspecto científicista, ortodoxo, dogmático, que no es capaz de dar cuenta de la singularidad de las culturas y de su historia, es como la "luz" de la ciencia que se transforma en oscuridad.

5.4 El hombre nuevo.

Las líneas precedentes apuntaban a explicitar que todo lo dicho no contradice -más bien corrobora- la lógica preeminencia que el escritor concede, en su relato a dos elementos que, en la perspectiva que vengo enunciando, corresponden a la revuelta. Son el anarquismo y el relato -a la vez épico y elegíaco- de la muerte del "Ché" Guevara. Lo primero se manifiesta mediante el relato de Carlos Salerno a Nacho. Este personaje, netamente popular e iletrado, es el encargado de manifestar los valores del anarquismo mediante un personaje referido: Luvi. La elección no es casual: tanto Carlucho -de enorme influencia en Nacho, ya que prácticamente conforma la imagen paterna para éste, cuanto Luvi, son dos personajes de la luz. La figura de Luvi: un exiliado, un extranjero y un paria social, puesto que es un linyera, asume los rasgos de un arquetipo; es otro de los buscadores de absoluto y, en el rudimentario lenguaje que Carlucho esgrime, se pone de relieve un aura casi mística que rodea al personaje. De él Carlucho recibió la enseñanza sobre el anarquismo del mismo modo en que los primeros cristianos debieron escuchar a los apóstoles. Extranjeros también, mendicantes y sin bienes terrenales. Así se expresa la utopía de una sociedad paradisiaca, sin gobierno ni policía, ni dinero, en una explicación que Carlucho ofrece al niño en lenguaje simple y con un método socrático de preguntas y respuestas:

-Y si un rico quiere más cosas y las compra?

Carlucho lo miró con severa sorpresa.

-Un rico, dijiste?

-Sí.

-Ma. de qué rico me está hablando, pavote? No tespliqué que no hay má rico?

-Pero por qué, Carlucho?

-Porque no hay má dinero.

(A.E. P. 170)

/// El relato de la muerte del "Ché", tal como lo he consignado en el análisis del discurso, es de notable singularidad. Se superponen -por medio del "collage"- textos no-ficcionales como partes de guerra, informes militares y periodísticos con la intercalación de versos de Molinari. Por otra parte, Palito, que ha militado en la guerrilla, exalta en su relato la figura del héroe.

Me parece importante destacar que en esa visión de Guevara confluyen los valores épicos con un sentido más profundo y religioso que precisamente queda sintetizado en la expresión "hombre nuevo". Para Palito, no sólo soldado, sino discípulo del "Ché", el más cabal ejemplo del hombre nuevo era la figura misma del comandante, como él lo llama:

- El hombre nuevo- murmuró, como si pensara para sí mismo-. Nos dijo muchas cosas sobre el hombre nuevo. Yo no te las puedo explicar porque no soy una persona instruída. Pero mientras él hablaba y trataba de explicarse eso, yo lo miraba fijo y pensaba el hombre nuevo es él, es el Comandante "Ché" Guevara. Pero él hablaba como si se tratara de algo diferente, de algo grande que habría que encontrar un día, o construirlo. Pero yo pensaba, y creo que otros compañeros también que el hombre nuevo era alguien como él, como el Ché: con espíritu de sacrificio por los otros, con coraje y al mismo tiempo con compasión y....

Pareció vacilar un momento y además daba la impresión de tener dificultad en hablar, como si los recuerdos lo ahogaran dolorosamente. Pero por fin se decidió a decir la palabra ante la cual se había detenido, como avergonzado la dijo: con amor.

(A.E., P. 255)

Esta última palabra nos ubica inmediatamente en el contexto primitivo del sentido de "hombre nuevo": el cristianismo. Podría haber planteado, en algún momento de esta exposición, las relaciones entre la gnosis y el cristianismo en la obra sabatiana. Preferí centrarlo en este punto que me parece nuclear, pues confluyen en la figura del héroe tanto el aspecto específicamente guerrero cuanto el místico y el martiriológico. En efecto, pensemos en que el centro del conflicto entre gnosis y cristianismo se instala en el problema del mal. El mal como cosa, como mundo, como sustancia, para los gnósticos; el mal como un hacer, por lo cual a la vez es heredado (culpa originaria) y

///encontrado cuando el hombre opta por el pecado, para los cristianos. La radicalidad del mal como materia misma, en la gnosis, parece excluir toda esperanza de redención en tanto ser en el mundo, en tanto existencia y por ende en tanto historia.

¿Qué destino puede esperar a los justos en este mundo esencialmente contaminado? Sólo la muerte. Por eso el carácter de martirio que poseen la muerte de Marcelo, la de Palito, la del mismo Ché. Por eso, el destino de todas las revueltas es, ser sustituidas por contrarrevoluciones de palacio que instalen la burocracia en el poder; por eso, el destino de toda guerra, por nobles que sean sus ideales, es ser usufructuada por negociantes inescrupulosos, que compran y venden las armas a un bando y a otro.

Sin embargo, existe la esperanza en el mundo, y aquí advertimos la influencia cristiana, así como en las imágenes religiosas de los hombres puros como Carlucho, como Luví. Esa esperanza es la solidaridad, pero más aún, el amor. San Pablo fue quien confrontó, en razón justamente de la problemática del mal, originada a partir del concepto del pecado del primer hombre, las dos imágenes: el primer Adán, arquetipo del hombre viejo, y Cristo, el segundo Adán. Pero esta confrontación no se limita a comparar el hecho de que, así como el primero atrajo sobre todos los hombres la condenación, el segundo procura la vida para todos. Esta diferencia entre el hombre viejo y el nuevo es más profunda. En palabras de Ricoeur, "No se limita a compararlos y oponerlos entre sí... Aparte del paralelo, de una figura a la otra hay movimiento; progreso, enriquecimiento..."(13).

Tal enriquecimiento y progreso consisten y están incluidos en la sobreabundancia de la Gracia, en el don del amor.

Tal vez esta esperanza, en medio de la oscuridad gnóstica del mal enseñoreado y para siempre triunfante en el mundo, explique la elección de la profecía de Barragán. Pero quiero mencionar aquí que, pese a su indubitable sentido apocalíptico, pese al augurado final de esa civilización materialista que predijera Molinelli, también se incluye un "después", una superación:

-Luego, el Dragón será encadenado. (A.E. P. 498)

(13) RICOEUR, Paul: Op. Cit., p.p. 50 y ss.

///Tal vez la mayor tragicidad de la novela sabatiana se funde en que este gnóstico, este testigo y este profeta no pueda sino atisbar a ese posible destino de salvación y su visión se afinque en dar testimonio del horror de los tiempos finales.

UNIDAD TEMÁTICA DE LA TRILOGIA

La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el querer "traducir" la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es "engendrar" cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra.

Roland Barthes, Crítica y verdad

Unidad temática de la trilogía.

La hipótesis fundamental que justifica el análisis de las tres novelas de Sábato en la forma en que ha sido encarado para este trabajo, es que constituyen una verdadera trilogía en cuanto a procedimientos, símbolos y temas. En este último aspecto, toda la obra narrativa de Sábato se muestra coherente con uno de los postulados teóricos más insistentemente manejados por él en sus ensayos: la novela es -o debe ser- un cuestionamiento y una indagación acerca del hombre y su concreto ser en el mundo. De este modo, las novelas de Sábato admiten ser temáticamente descritas como una búsqueda del sentido de la existencia, como una interrogación metafísica. Por eso es natural la elección creativa de estados límites y angustiosos de la condición humana, como es el caso de la locura. Pero esta locura posee un sentido altamente ambiguo que permite interpretarla como un modo de conocimiento.

1. La locura

Al ser la locura un estado calificado así por los demás, un anatemático impuesto desde afuera -pese a que el perturbado sufra enormemente por la comprensión de su diferencia-, la consecuencia básica de ello es que se constituye en una marginación. Sea por solitarios, por adolescentes, por artistas, los locos de las novelas de Sábato provocan el cuestionamiento del lector que se concreta en una pregunta: ¿quién es el loco, en suma?; ¿el que presenta estas tendencias o conductas que llamamos anormales, o la sociedad que así los califica? Pero la locura no se deja circunscribir al problema de la marginación, puesto que se involucra en un planteo metafísico, al parecer ligado con la profecía.

2. La profecía.

Si he sostenido que la locura podía significar también un modo de conocimiento, debo especificar que no cualquier modo de conocimiento, sino uno especialmente vinculado con la sacralidad: aquél que permite atisbar la hondura de lo real, mucho más profunda que sus manifestaciones fenoménicas. Este conocimiento es, entonces, una maldición, puesto que acarrea la soledad más angustiosa, que importa un peculiar sentimiento de extrañeza frente a los otros y al mundo en

///general. Los portadores de este conocimiento tan especial son verdaderos profetas y como tales, están condenados a la incomprensión cuando no al escarnio de sus contemporáneos. Ellos sufren por el resto, pues son los poseedores de una verdad que no conviene revelar ni menos creer, pero que al mismo tiempo, están condenados a proclamar. Si nos preguntáramos por qué suscita tanto rechazo esta revelación, la respuesta sería simple: porque se trata de la certeza acerca de la radical perversidad del mundo y por ende, de la conciencia permanente de su destino apocalíptico.

Se ha estudiado la influencia temática de la gnosis en varios puntos de este trabajo: tanto en el análisis del Informe...cuanto al referirse a la cosmovisión que impregna la totalidad de A.E., ya que el incremento del sentido del mal es perceptible como crescendo a lo largo de las tres obras. No reiteraré aquí los elementos que han fundado ese análisis, sino quiero plantear algo interesante en lo que respecta al escritor. Serge Hutin, en su ya citado estudio, se refiere a los resurgimientos de la gnosis en todas las épocas y se remite a ciertas tendencias literarias que son afines con este pensamiento, como el surrealismo o la obra de poetas como Lautreamont y Rimbaud. Sus reflexiones permiten comprender la presencia del pensamiento gnóstico en un autor tan influenciado por el surrealismo, como es el caso de Sábato. Especialmente interesa destacar que -según Hutin- es natural el resurgimiento del sentimiento apocalíptico en épocas de crisis y nuestro escritor sustenta en gran medida el justificativo de su arte en dar cuenta de la situación conflictiva del hombre en un período agónico como el actual. Según lo dicho, la influencia gnóstica estaría ínsita en la cosmovisión de un novelista cuya temática aborda estas situaciones o estados límites. Dice Hutin: "Si bien las tendencias gnósticas se desarrollaron sobre todo en el seno del gnosticismo cristiano, en sí mismas no se hallan en modo alguno vinculadas con el cristianismo, ni, por lo demás, con ninguna otra forma religiosa, sino que tienden a reaparecer, de manera más o menos explícita, en las épocas de perturbación. Para "redescubrir" las gnosis no es necesario en modo alguno, conocer las formas históricas del gnosticismo. La época actual podría dar una amplia confirmación a esta tesis. He aquí una breve lista de temas gnósticos: absurdo -y hasta malicia, crueldad o perversidad del mundo-; deseo de evadirse (por el amor, por la muerte) de la infernal permanencia terrestre:

///sentimiento de ser un "extraño" entre sus semejantes; viscosa omnipresencia del mal; redención por el pecado..."(1)

Ello nos confirma en la densidad metafísica que adquieren en la novelística sabatiana estos temas tan vinculados con el sentimiento del mal característico de la gnosis y por otra parte, sustentan lo que he consignado reiteradamente al referirme a la problemática psicológica que presentan las novelas de Sábato. En efecto, si tal enfoque es posible, esta problemática excede lo psicológico y se erige en planteo filosófico. Pero como no estamos hablando de un tratado filosófico, sino de novelas, existe múltiples temas que se imbrican entre sí y manifiestan la influencia de diversas concepciones.

He afirmado, al comienzo de esta líneas que la novelística sabatiana se afina preferencialmente en estados límites de la condición humana, y he ejemplificado con la locura y la profecía. Pero estas dos maneras de penetrar en niveles más hondos de lo real no son las únicas posibles; también el sueño y el desdoblamiento del alma y del cuerpo ofrecen caminos para ello.

3.El sueño y el desdoblamiento.

Según doctrinas expresadas por el personaje Sabato de A.E., durante el sueño, el alma puede desprenderse del cuerpo y "viajar" por otras zonas, pudiendo atisbar -libre de las categorías del espacio y del tiempo- un puro presente. De modo que, para semejante estado, no sólo hay visiones del pasado, sino posibles conocimientos del futuro, y las pesadillas no serían otra cosa que imágenes del infierno que nos espera o en el cual estamos. Lo propio de tales visiones, sin embargo, es su imprecisión y oscura ambigüedad, ocasionadas por la contaminación que el alma recibe del cuerpo al encarnar nuevamente y que tienen todo el recuerdo de lo visto. El carácter premonitorio del sueño se manifiesta en las tres novelas de manera obsesiva. Ya en E.T. aparece el tema del sueño con connotaciones que apuntan a la pasión del pintor por María pero más adelante se describe un sueño cuya interpretación no es tan fácilmente reductible a la situación existencial o a la locura casteliana. Me refiero a su metamorfo-

(1) HUTIN, Serge: Op. Cit., p. 61

///sis en pájaro. En efecto, en un primer nivel de sentido, sin duda señala la situación de incomunicación del personaje: el chillido del pájaro es inarticulado e incomprensible. Pero, si lo correlacionamos, con otros sueños que aparecen en S.H.T. y en A.E. se puede comprobar una amplificación de sentido. En efecto, Alejandra sueña continuamente con fuego y Martín también recibe en sueños el llamado de aquélla, a quien ve envuelta en llamas. Esta posibilidad profética queda confirmada por los hechos: cuando corre hacia Barracas, ya el incendio ha destruído todo.

Este desdoblamiento del alma y del cuerpo que es corriente durante el sueño, se produce también en estado de vigilia o de trance en los seres dotados:

Lo que el hombre corriente experimenta en los sueños, los seres anormales lo viven en sus estados de trance: los videntes, los locos, los artistas y místicos... (A.E., P. 159)

4.El alma.

Y aquí cabe remitirme a lo apuntado más arriba: conviene prestar atención a las concepciones acerca del alma, pues es frecuente, tanto en S.H.T. como en A.E., la mención del alma como un territorio "impuro" en el sentido de intermedio, zona de transición entre el cuerpo y el espíritu, lo cual le otorga ese carácter que le es propio: zona desgarrada entre opuestos a veces inconciliables. En efecto, es frecuente la aparición de una idea tripartita del hombre, de neta ascendencia neoplátónica: cuerpo, alma y espíritu. Un breve pasaje de S.H.T. ilustrará lo afirmado:

...ya que el alma no puede manifestarse a nuestros ojos materiales sino por medio de la materia, y eso es una precariedad del alma pero también una curiosa sutileza...

(S.H.T., P. 17)

De este pasaje, así como de otros similares en las dos obras que reiteran y explayan tal concepción, se infiere que el alma puede manifestarse encarnadamente: a través del cuerpo. El espíritu, en cambio, pertenece al mundo de los arquetipos; la pura belleza, las ideas puras, la verdad. De modo que este orden superior nada tiene que ver

///con el alma y la carne, cuya unidad inextricable ocasiona que sufran en conjunto las pasiones y los actos humanos.

4.1 Modos de trascendencia.

La mención del alma, -así como las reflexiones iniciales que he consignado en cuanto a la índole metafísica de las novelas sabatinas -me han conducido a la indagación temática de cómo se presenta el destino ulterior del alma, luego de la muerte. Ya que el atributo de eternidad corresponde al espíritu, el alma posee un destino similar al del cuerpo: desintegrarse después de la muerte, aunque perdure un tiempo más que aquél. Algo del desaparecido, una suerte de fragmento, seguirá perdurando en el recuerdo de quienes lo conocieron y amaron. Por ello se atribuye al recuerdo no solamente su usual poder evocador, sino la posibilidad de conferir al alma una suerte de inmortalidad, aunque precaria. Quiero citar "in extenso" un pasaje que permitirá algunas reflexiones:

Volvía a hablar de Alejandra -pensaba Bruno- como quien intenta restaurar su alma ya en descomposición, un alma que habría querido inmortal, pero que ahora sentía resquebrajarse y disgregarse poco a poco, como siguiendo la putrefacción del cuerpo, como si le fuera imposible sobrevivir demasiado tiempo sin su soporte y sólo pudiera perdurar el tiempo que perdura la sutil emanación que se desprendió de aquel cuerpo en el instante de la muerte: especie de ectoplasma o de gas radiactivo que irá luego sufriendo su propia atenuación, eso que algunos consideran el fantasma del muerto, fantasma que mantiene difusamente la forma del ser que desapareció, pero haciéndose más y más inconsistente, hasta disolverse en la nada final; momento en que el alma acaso, desaparezca para siempre, si se excluyen esos fragmentos o ecos de fragmentos que perduran, ¿pero por cuánto tiempo? en el alma de los demás, de los que conocieron y odiaron o amaron a quel ser desaparecido.

(P. 129)

Si me he permitido una cita tan amplia, es porque resulta sorprendente el término "ectoplasma", de neta raigambre espiritista. No interesa especular acerca de la convicción en tal sentido que pueda tener el autor. Sí, en cambio, señalar que la descomposición del alma es

///una idea que se encuentra en el pensamiento de Extremo Oriente desde Confucio por lo menos. Conviene apuntar que ciertas ideas orientales emergen -aunque deformadas y confundidas al cambiar de contexto- en las creencias espíritas. Para recurrir a las fuentes me remito a un serio estuioso del pensamiento chino, como Richard Wilhelm. Sostiene que, para los chinos, aparte del cuerpo, existen dos principios diferentes, asimilables al alma y al espíritu. Son el alma vegetativa (Po) y el espíritu (Hun) que se separan al morir el cuerpo. El alma también se desintegra, pero en un proceso afín al del cuerpo, puesto que consta de unidades menores que aunque ya no configuran una personalidad, siguen siendo tendencias o fuerzas. (2) Debo recordar, una vez más, la enorme influencia de la gnosis que -como ya se ha consignado- no se limita al Informe... Por el contrario impregna en gran medida, tanto los pensamientos de Bruno cuando los del Sabato de Abaddón, y los de otros personajes secundarios también portavoces de estas doctrinas. En lo que concierne a este aspecto en particular, recurro nuevamente al documentado estudio de Hutin. Según nos explica el autor, para los gnósticos cristianos el hombre posee dos almas: una, de origen celeste, la chispa divina que es su verdadero yo originario, y otra, un alma inferior, hechura de los arcontes, que lo induce a la carne y al pecado (3). Ello imbrica perfectamente con el dualismo inherente a este pensamiento, pero resulta importante destacar que los gnósticos reconocían un principio superior al cuerpo y al alma propiamente dichos: el espíritu o pneuma.

Esa angustiada idea gnóstica del dualismo de las almas -no así del espíritu, lejano e inaccesible quizás -permite entender desde un ángulo más amplio que el psicológico, el dualismo dragón/princesa de Alejandra. En efecto, en cierta ocasión, aunque medio en broma, ella le advierte a Martín que "tal vez sea la encaración de uno de esos demonios menores sirvientes de Satanás" (P. 113). Podemos asumir tal

(2) WILHEIM, Richard: La sabiduría del I Ching. Guadarrama, Labor, Barlona, 1977. (colección Punto Omega). Traduc.: Ramón Ibero. pp. 144 y sig.

(3) Cfr. HUTIN, Serge: OP.Cit., pp. 12 y ss.

///declaración como el reconocimiento, por parte de la joven, de la existencia en su interior, de esa alma demoníaca implantada en el hombre desde el nacimiento que se va desarrollando gracias a la absorción de alimentos carnales. No es posible dejar de recordar, al ridículo profeta de A.E., el profesor Gandolfo, explicando plácidamente, en medio de la general hilaridad, los efectos devastadores del régimen carnívoro pues acrecienta las tendencias inferiores. Bruno, por su parte, en S.H.T., reflexiona con tristeza, acerca de la dura lucha que Alejandra libraba en su interior con las fuerzas oscuras y demoníacas. Poderes y fuerzas personalizadas y objetivadas más allá de los conflictos psíquicos. Esa dualidad que emergía constantemente, haciendo sufrir a Martín, es resultado de ese inacabable combate, que finalmente declina cuando ella sabe que será siempre vencida por la oscuridad:

...pero aquellas fuerzas tenebrosas que trabajaban en su interior no la habían abandonado nunca, hasta que estallaron de nuevo y con toda su furia hacia el final. Como si al agotarse su capacidad de lucha y al comprender su fracaso, su desesperación hubiese resurgido con redoblada violencia. (P. 125 S.H.T.)

5. La memoria y los antepasados

Este gran tema se desdobra y multiplica en una red de motivos que se dejan vincular por nudos o haces de sentido. Así, no se debe omitir otro aspecto del poder de la memoria en función de las concepciones del alma y sus posibles modos de sobrevivencia. Me refiero con esto a la importancia de los antepasados, no en el sentido de clase social o linaje, sino en lo que atañe al espíritu de la tierra. En efecto, ya he consignado que el recuerdo ofrece cierta vía de comunicación entre el muerto y aquéllos que sostuvieron con él vínculos entrañables. Así como el cuerpo ha albergado al alma como una casa, los espacios físicos donde se ha vivido intensamente, mantienen fragmentos de las almas que los habitaron, antes de esa descomposición ya explicada. SE comprende entonces la relevancia -que excede su aspecto histórico- de la casa de los Olmos. Ese espacio está poblado por los fantasmas de sus antiguos moradores debido a los efectos de

///dos acciones: una, las fuerzas que perduran de sus almas; otra, la evocación constante del abuelo Pancho, que reviste la jerarquía de un operativo mágico. En ese ámbito espacial, siempre hubo alguien que vivía literalmente el tiempo propio de su memoria; antes del abuelo, Escolástica cumplía la misma función. Por ello, no sólo la cabeza del coronel Acevedo, sino la sombra de la Legión cobran una especie de vida que se traduce en una presencia casi física. De allí que, aún quienes no pertenecen a la familia pueden percibir la densidad casi palpable de esas sombras, como sucede cuando Martín, una vez muerta Alejandra, siente la imperiosa necesidad de volver al lugar.

El alma de guerreros, de locos, de cabildantes y sacerdotes y sacerdotes fue entrando invisiblemente en la estancia y pareció que se contaban historias de conquistas y batallas. (P.449)

También he hecho referencia al concepto chino de Po, o alma vegetativa, que debe volver a la tierra. Resulta sumamente importante aclarar ahora, que esto está indisolublemente ligado al culto de los antepasados y a la angustia que ocasiona la situación de exilio, más allá de la lógica nostalgia por el lugar donde se ha nacido y vivido. El proceso de descomposición del alma que vuelve a la tierra, deja allí sus residuos para ingresarlos en un ciclo semejante al de la química orgánica: la materia se transforma y formará parte de otros organismos, del mismo modo el alma también deja sus residuos. Así se constituye una suerte de "espíritu de la tierra" que penetra en las almas individuales conformando una parte esencial de ellas.

Pensemos en la situación de los inmigrantes, exiliados permanentes desde este ángulo metafísico fundamental de la supervivencia de sus almas en el suelo de origen. La proximidad de la muerte produce generalmente en los ancianos un estado de regresión que se fija en los recuerdos de la primera infancia. Pero, como sucede con el viejo D'Arcangelo, esa infancia está lejanísima no solamente en el tiempo, sino en el espacio, por lo cual el esfuerzo de la memoria es mucho mayor. La nostalgia adquiere así un sentido trascendente, que no es solamente la añoranza de lo vivido, sino esa necesidad, imposible

///de cumplir en el caso de los inmigrantes, de retornar al mismo suelo donde reposan sus antepasado, sumándose así al alma de los ancestros muertos.

Pues a medida que nos acercamos a la muerte también nos acercamos a la tierra, y no a la tierra en general, sino a aquel pedazo, a aquel ínfimo (¡pero tan querido, tan añorado!) pedazo de tierra en que transcurrió nuestra infancia.....Sobre todo, en este país de emigrados; el hombre que va a morir sólo puede defenderse con el recuerdo, tan angustiosamente incompleto, tan transparente y poco carnal, de aquel árbol o de aquel arroyito de la infancia; que no sólo están separados por los abismos del tiempo sino por vastos océanos..... Porque la memoria es lo que resiste al Tiempo y a sus poderes de destrucción, y es algo así como la forma que la eternidad puede asumir en este incesante tránsito.....hay algo en nosotros, allá muy dentro, allá en regiones muy oscuras, aferrado con uñas y dientes a la infancia y al pasado, a la raza y a la tierra. (P.188)

6. Transmigración:

Las novelas de Sábato, tan sobrecargadas de preocupación metafísica, ofrecen varias exploraciones e hipótesis acerca del futuro destino del hombre una vez atravesada la barrera de la muerte. Es indudable que no hay en el autor adherencia ortodoxa a ninguna doctrina, puesto que las imágenes y cosmovisión imbricadas en su obra son -ya lo ha consignado reiteradamente la crítica-, eminentemente pesimistas y apocalípticas. En su momento, sin embargo, procuraré mostrar que hay atisbos esperanzados en el mensaje de sus novelas. Volviendo al tema del alma, no se puede omitir la mención de una hipótesis sobre su posible destino, luego de la muerte: la transmigración. Este motivo está enlazado también con el de la persona y la máscara, como enseguida trataré, y aparece reiteradamente en las dos novelas principales: S.H.T. y A.E..

En una de sus conversaciones con Martín, Bruno le cita un extenso poema, transcrito en bastardilla, cuya autoría le pertenece, según supone el joven y también el lector atento, si observa a ciertos rasgos de estilo. Para el objeto de estas páginas, interesa señalar que su tema es, precisamente, la transmigración. Momentos antes, Bruno ha estado reflexionando acerca de Alejandra, cuyos rasgos espirituales eran tan diferentes a los de su madre, Georgina:

/// Y acaso tengan razón los budistas, y entonces
¿cómo saber quién vá a encarnarse en el cuerpo
de nuestros hijos?
Como si recitara en broma, dijo:
Tal vez a nuestra muerte el alma emigre...(P.
150/51 S.H.T.)

He mencionado, más arriba, que las doctrinas extremo orientales han sufrido medulares modificaciones al pasar a Occidente por ciertos canales como la teosófia carentes del rigor filosófico necesario. En efecto, existe en general la falsa idea de que la doctrina de la transmigración o metempsícosis, es tranquilizadora: una forma de garantizar la esperanza de vivir indefinidamente. Nada más lejos del pensamiento budista y del taoísmo, para los cuales transmigrar significa caer nuevamente en el ciclo de la vida/muerte. Lo deseable y alcanzable a muy pocos, es utilizar esta vida para salir del karma -esa especie de torbellino de la conciencia que sostiene la ilusión de la realidad- y alcanzar ese estado que en India se denomina nirvana. No hay en el karma una idea moral o de castigo; sino la noción de que se retorna porque las almas que aún no alcanzan dicho estado, más allá del ser y del no-ser, deben transmigrar y aprovechan el momento en que nace una criatura para "penetrar" en ella. No debe olvidarse que esto no significa que el recién nacido poseerá idénticos rasgos que el muerto: el alma sólo "regresa" como tendencias o fuerzas. Este rodeo me importa para esclarecer ciertos aspectos del tema sabatiano que aquí comento, como el apuntado acerca de la índole del alma de Alejandra o de Fernando.

Por otra parte, resulta destacable señalar la coincidencia de ciertas ideas gnósticas con lo dicho. En efecto, Hutin demuestra que existe la noción de reencarnación en todas las formas gnósticas, y en otras sectas -Basílicas, los cátaros y otros- llega inclusive a la metempsícosis. Esto está ligado con la esperanza de salvación, pese a esa idea pesimista del mal como fundamento del mundo y de toda existencia. La transmigración no es la salvación; por el contrario, ésta consiste en la salida del alma del ciclo y su elevación a la luz divina de la cual procede. Generalizando, existen para los gnósticos tres clases de hombres: los fílicos, atados a la materia con una profunda afinidad con el mundo de lo oscuro, del cual no pueden

///salir; los espirituales, sus opuestos, puesto que están dotados de un natural parentesco con el mundo superior y ascenderán directamente al universo lumínico y una tercera clase intermedia: los psíquicos. Estos últimos, dotados de libre arbitrio, pueden arribar a la salvación mediante la práctica de la justicia. Sin embargo, la transmigración posibilita que los inferiores se vayan elevando en sucesivas reencarnaciones.

7. Las múltiples máscaras.

Todo lo dicho, por otra parte, explica los pensamientos de Bruno acerca de la compleja personalidad de Fernando. En efecto, ya se ha mencionado, al hablar de los narradores, que el objetivo de Bruno como narrador en S.H.T. era el intento de "explicar" a Fernando. También recuerdo el escepticismo de Bruno acerca del posible éxito de este propósito y más lejos aún, tanto en S.H.T. como en A.E. la reiterada duda sobre si es cognoscible o hasta qué punto, cualquier persona. E.T., por su parte, no está exento de tal cuestionamiento. Por el contrario, en esa primera novela, el interrogante llega a un punto muy alto: ¿acaso el propio Castel ha logrado entenderse? No olvidemos que, a la luz de la sola lectura del E.T. ello aparecería como una cuestión de complejidad psicológica; pero, ya en contacto con las dos novelas posteriores, podemos afirmar que el planteo del conocimiento del otro, excede ampliamente al nivel de lo psíquico. Mejor dicho, ingresan en él temas de orden metafísico, tal como he procurado demostrar hasta ahora.

Fernando, naturalmente, presenta el caso más complejo. Nos interesa aquí citar un pasaje referido a él:

La verdad es que siempre pensé que en él habitaban varias personas diferentes. Y aunque sin duda era un canalla, me atrevería a afirmar que sin embargo había en él cierta especie de pureza, aunque fuera una pureza infernal. Era un especie de santo del infierno. (P. 391)

Es fácil advertir, en relación con lo ya expuesto, que posiblemente sus condiciones particulares hicieran más visible las "partes" o tendencias de otras almas que lo habitaban. Esta idea del yo múltiple

///debido a las transmigraciones, posee dos aspectos: primero, que en ciertos casos -como el del alucinado protagonista del Informe...- en particulares estados de conciencia, es posible recordar esas existencias anteriores: "fui hombre y pez, fui batracio, fui un gran pájaro prehistórico"...Por otro lado, se vincula con la doctrina de las máscaras. Tanto es la importancia de este tema, que uno de los epígrafes colocados como portada de A.E., nos remite a él. Se trata del pasaje de Lérmonov:

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

En S.H.T., Bruno reflexiona varias veces sobre la etimología de "persona", que quiere decir máscara. Lo cual lo lleva a generalizar el concepto de que tenemos varias máscaras, según los roles que nos toque desempeñar: el profesor, el héroe, el marido, el amante..., pero no se sabe cuál sea la verdadera; tal vez el único momento en que el rostro está desnudo, es en la soledad absoluta.

8. Recuerdo de un recuerdo.

He intentado responder al cuestionamiento acerca de la posibilidad de salvación en el marco de una doctrina como la gnosis, tan adherida a la visión del mal. Hemos visto también que el recuerdo es un modo de poder: si el alma perdura por el poder evocativo de los otros, de modo que sus fragmentos persisten mientras en las otras consciencias quedan los residuos del sentimiento que el muerto provocara, ¿qué sucede si luego la persona que recuerda a su vez desaparece? Quisiéramos responder a esto con un pasaje de A.E.; donde nuevamente Bruno evoca a Alejandra. Distingue allí claramente entre esa especie de inmortalidad del alma que es el recuerdo y la auténtica inmortalidad. Ya sabemos que el alma debe también sufrir un proceso de desintegración similar al del cuerpo físico. Y entonces sobreviene la segunda y definitiva muerte:

Y entonces, poco a poco, sobrevendría la muerte

///

final. No ya de aquel cuerpo que alguna vez se había desnudado ante un Martín tembloroso en el antiguo mirador de Barracas... (...)... no una auténtica inmortalidad, pues, sino apenas una inmortalidad postergada, y compartida de los seres que reflejaron o refractaron el espíritu de Alejandra. Y cuando ellos muriesen (Martín y Bruno, Marcos Molina, Bordenave y hasta aquel Molinari que había hecho vomitar a Martín) y también muriesen sus confidentes, desaparecería para siempre el último recuerdo de un recuerdo, y hasta los reflejos de ese recuerdo en otras remotas personas, y los indicios de portentos, de degradaciones, de purísimo amor y de encanallado sexo. (P. 227 A.E.)

En este pasaje me interesa especialmente la palabra "confidentes", si la asociamos con la función de esos personajes que son confidentes de los narradores: Bruno de Martín, el narrador de S.H.T. de Bruno, los desdoblamientos del autor de A.E., puesto que así podremos captar en plenitud el sentido del arte. Este asume verdaderamente trascendental misión: "eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo"... Así, una vez fijadas en la escritura esas reminiscencias, quedarán más allá de la muerte de sus confidentes eternizados esos fragmentos del alma que perviven en otras.

9 El alma colectiva: la esperanza.

Hay también otra manera por la cual el alma individual encuentra un modo de trascendencia. Se trata de una situación límite: el peligro inminente de la muerte, donde el hombre busca el sentido de su existencia de un modo más urgente y existencial, que intelectual o premeditado. Halla la respuesta en la solidaridad de un grupo hermanado ante la misma situación, y el alma puede fundirse en un alma colectiva:

-Quizá cabo de bomberos. Porque entonces uno sentiría que está entregado a algo comunitario, a algo en que uno realiza un esfuerzo por los demás, y además en medio del peligro, cerca de la muerte. Y, siendo cabo, porque se sentiría, supongo, la responsabilidad de su pequeño grupo. Ser para ellos la ley y la esperanza. Un pequeño mundo en que el alma de uno esté transfundida en una pequeña alma colectiva. (P. 200 de S.H.T.)

/// El alma colectiva se produce por un proceso de transformación alquímica, cuyos catalizadores son el peligro y la muerte, engendradores de sentimientos que, partiendo del yo individual, se conjugan en lo comunitario: los camaradas se unen por la confianza de cada uno en el resto, ya que enfrentan la muerte en común y su suertees también la misma.

Más adelante hay un fragmento particularmente relevante, porque equipara ambos motivos -el arte y el heroísmo-, comparándolos a nivel de la búsqueda de la trascendencia. Bruno reflexiona acerca de si podría ser más valiosa la acción heroica, la solidaridad con los camaradas, que la contemplación estética. Pese a la condena explícita de la guerra, ello no invalida el valor que la lucha pueda tener para quienes participan en ella unidos por el sentimiento comunitario. A partir de aquí se equipara la solidaridad en la existencia cotidiana con la lucha guerrera. El heroísmo en la vida diaria estriba en el amor al prójimo que se manifiesta mediante el cuidado por preservar la esperanza en común (Cfr. P. 201 de S.H.T.).

Podría sorprender que encuentre en la obra sabatiana algún atisbo de esperanza para la humanidad, pues hemos procurado insistir en la carga apocalíptica de sus novelas y en la influencia de las doctrinas gnósticas. Cabe señalar, en este aspecto que existe una marcada diferencia entre S.H.T. y A.E.. Probablemente, según se puede inferir de un estudio comparativo de las dos novelas, el sentido apocalíptico se ha intensificado y ampliado desde la década del sesenta hasta los años setenta. Las cosas han cambiado -y para peor, en la visión de Sábato- no sólo en nuestro país sino en el mundo en general: la inminencia de la destrucción total, debido al avance tecnológico en el campo nuclear, es vivida con angustia por el mundo llamado civilizado. No desaparecen, por ello, en A.E. los motivos que hacen al tema de las formas de la trascendencia y sus portadores: los artistas, los profetas, los mártires. Pero no se desarrolla el sentido de la esperanza como presencia viva para asegurar el impulso de la humanidad a seguir existiendo, pese a todo. EN S.H.T., en cambio, siempre a partir de las reflexiones de Bruno, se encuentra explicitado de esta manera:

/// 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 demuestra, 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...(...)...De modo que no eran las ideas las que salvaban al mundo, no era el intelecto ni la razón, sino todo lo contrario: aquellas insensatas esperanzas de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio. Y si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada ¿no sería la esperanza la prueba de un SENTIDO Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? (P. 199 de S.H.T.)

Tan extenso fragmento se justifica por sus implicancias. Es la presencia del pensamiento cristiano de raigambre existencialista la que percibo aquí, en oposición al existencialismo ateo de Sartre, cuya obra ha sido tan profundamente conocida por nuestro autor. Frente a la definición sartreana, "el hombre es una pasión inútil", se erigen como rasgos ontológicamente constitutivos del hombre dos series de opuestos. De un lado, la fe, la esperanza, la vida, la comunión y el amor; del otro, la desesperación, la muerte y la soledad. No es que haya desaparecido la idea gnóstica del mundo como hechura irredimible del mal, sino que, frente a ella aparece privilegiada la esperanza, en una valoración existencialista y vitalista, puesto que el intelecto de por sí nos llevaría a la aniquilación. Resulta obvio

///recordar la presencia de las virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad, al vincular este pasaje con lo dicho más arriba acerca del sentido de la vida por la solidaridad entre los hombres manifiesta en el alma comunitaria. No debe sorprender que, así como Bruno reflexionaba sobre el heroísmo de la cotidianidad, se retome ahora esta noción, puesto que, dada la naturaleza perversa de la existencia accesible para el conocimiento racional, el renacimiento de la esperanza en la vida manifiesta rango de auténtico heroísmo. Además, si el pensamiento de Heidegger manifiesta que la angustia es la manifestación del absurdo del vivir y por tanto, de la nada final, la existencia de la esperanza apunta a señalar que podría ser que hubiera una trascendencia y una ~~teología~~ ^{teología}: una finalidad metafísica.

10. El doble.

Ya he consignado -siguiendo las explícitas huellas del autor presente en el metalenguaje de A.E.- que el desdoblamiento del alma y el cuerpo ocurre, normalmente durante el sueño. Pero, de allí la vinculación con la profecía, y ya se ha visto la índole de ciertos sueños premonitorios. Lo que quisiera ejemplificar ahora, es aquella afirmación del personaje S., según la cual lo que los seres normales pueden experimentar en el sueño, los dotados lo viven en la vigilia, o en estados de trance, aquéllos estados que, para no tomar partido durante la descripción de las obras he denominado estados de conciencia no ordinaria. En efecto, a partir de este motivo, creo que se produce uno de los cuestionamientos más profundos al conocimiento, inclusive al científico. Tendré ahora que hacer un rodeo por lo ya expuesto para justificar mi aserción. Ya he procurado insistir en el tema de la locura, acerca del doble valor que ésta calificación puede tener, según el ángulo desde el cual se sitúe la consideración de los locos. Asimismo, en el caso de Castel y de Fernando, los personajes más evidentemente cualificables de "locos" desde la esfera médica y psicológica, se manifiesta ese cuestionamiento a nivel de sus mismos discursos: recordemos la posibilidad de lectura biisotópica que he procurado desarrollar respecto del discurso emitido por Castel (la entera novela) y del Informe... En A.E., por su parte, aparecen explícitamente desarrolladas doctrinas del personaje Sabato acerca del desdoblamiento del alma y del cuerpo, por las cuales se infiere

///que los calificativos que los antiguos daban a los posesos, los videntes o los profetas son otras maneras de captación cognoscitiva que ironizan o superan la posibilidad del conocimiento científico. En efecto, creo haber aclarado que Castel es un psicótico, un esquizofrénico paranoico de tendencias melancólico-depresivas. Sin embargo, he ahí su cuadro y su arte: ¿cómo logró plasmar a María antes de conocerla? Asimismo, los sueños de Alejandra con el fuego, pueden ser consideradas vivencias de epiléptica. Pero, ¿y la ceguera y el incesto? Y el sueño de Martín? Y Barragán, por más borracho y loco que estuviera, ¿cómo "ve" el fuego sobre Buenos Aires? ¿Cómo sabe Fernando que, al terminar el Informe...se encamina a su muerte inminente?

Por ello, no quedan tan fácilmente reductibles a una o varias patologías las experiencias de los diferentes desdoblamientos en estados que no son el sueño y que aparecen abundantemente en las tres obras, especialmente en la última. Respecto del E.T. las vivencias de trance de Castel no las trataré ahora, sino en lo que corresponde al tema del arte. En S.H.T. por su parte, cabe señalar la presencia del doble de Alejandra que se vincula al recuerdo. Citaré el pasaje donde se aprecia lo dicho:

En alguna oscura región de su yo aquella chica ha permanecido intacta y ahora ella, la Alejandra de diez y ocho años, silenciosa y atenta, tratando de no ahuyentar la aparición, se retira a un lado y la observa con cautela y curiosidad. Es un juego al que se entrega muchas veces cuando reflexiona sobre su destino. Pero es un juego difícil, sembrado de dificultades, tan delicado y propenso a la frustración, como dicen los espiritistas que son las materializaciones: hay que saber esperar, hay que tener paciencia y saber concentrarse con fuerza, ajeno a pensamientos laterales o frívolos. La sombra va emergiendo poco a poco y hay que favorecer su aparición manteniendo un silencio total y una gran delicadeza: cualquier costita y ella se replegará...

(P. 49 de S.H.T.)

Es posible advertir, en el texto, que el doble se corporiza, surgiendo de la concreción material de los pensamientos. Se produce una comparación con la terminología espiritista del doble astral o fantasma, que requiere, para ser convocado, un operativo de naturaleza mágica, cuyas instancias constituyen ciertos pasos de un proceso exigen-

///te y delicado. Es necesario el silencio, la concentración y la omisión de pensamientos ajenos al operativo. Si bien en este caso el doble -mencionado también como la sombra- surge de la evocación, puesto que Alejandra está recordando su infancia, hay otras situaciones, deliberadas o no, en que este mismo proceso tiene lugar. Ello ocurre, en S.H.T, reiteradamente en el caso de Fernando: el "otro", el gemelo, tiene gran fuerza en su caso, pues no debemos olvidar que es de naturaleza maléfica. En este sentido, ya he hablado de la posesión y las concepciones gnósticas acerca de la posibilidad de poseer otra alma encarnación de los demonios. Para no reiterar lo ya analizado en el Informe...me remito ahora a lo señalado en su momento respecto de Fernando: la aparición de su doble infantil y el paso de esta posibilidad de desdoblamiento onírico a la vigilia. De tal modo hemos visto que su doble viaje de descenso "ad inferos" significa que el recorrido era tanto exterior cuanto interior y realizado en su doble estado de conciencia, por Fernando y por su gemelo.

Nada puede sorprender que el destino del Sabato, protagonista de A.E., consista también en reiterar el periplo fernandiano y nada puede sorprender que también ese episodio deba ser cumplido de una manera doble: no reiteraré ahora el análisis del doble desenlace de la novela. Recordaré, en cambio, el primer viaje a la vez anuncio y reduplicación del definitivo descenso de S.: me refiero a la experiencia del subterráneo del París.

Resta por decir, sin realizar aquí el análisis de las actancias que la corporización del doble en la última novela de la trilogía asume rasgos de extremada audacia, pues configura uno de los hilos narrativos: no solamente Sabato NP y Bruno son dobles a nivel del narrador como ocurría en S.H.T.-sino que su presencia es simultánea en los mismos espacios-tiempos donde se desarrolla la acción. Así, lo demuestran el episodio del ascensor y su espejo, en el cual el "alma" de Sábado es el propio Bruno y durante la entrevista con los jóvenes estudiantes que le efectúan un reportaje a Sábado, mientras Bruno queda a cargo del monólogo interior correspondiente. Finalmente, si bien no analizaré aquí sus funciones, quiero recordar que la máxima independencia

///del doble corporizada en un personaje está constituida por el caso de R., misterioso personaje de A.E., quien representa otra "parte" del propio S. y emerge con gran fuerza en circunstancias que significan cambios esenciales para éste, aunque no deseados ni buscados por él voluntariamente.

11 La infancia y la adolescencia.

La infancia asume en las dos grandes novelas de Sábato connotaciones edénicas de "illud tempus" paradisiaco, objeto de nostálgica evocación, pues el adulto es quien se sabe "arrojado" al tiempo, separado del momento en que la comunicación era algo natural y espontáneo y se vivía en la simultaneidad, como si la eternidad fuese posible. Esta visión de la infancia -muchas veces añorada por Bruno: "paralizar el tiempo de la infancia"- condiciona la subsecuente captación de la adolescencia. Esta etapa no es entonces, simplemente un período de intensos cuestionamientos debidos al cambio fisiológico y psíquico que condicionan el conflicto generacional, sino un momento de aguda percepción de pérdida ante el alejamiento de la infancia en su sentido edénico. Por ello los adolescentes poseen algo muy en común con los locos y los profetas, así como con los héroes: su apetencia de absoluto, puesto que, en este caso, están aún cerca del momento en que la existencia era vivida así.

Una de las imágenes que ilustran este estado es el vínculo del niño y el perro, que asume gran importancia en S.H.T. así como en A.E. pues en ambos casos hace vacilar el propósito de suicidarse de los dos adolescentes: Martín y Nacho, desesperados ante la pérdida del amor como absoluto. En efecto, Martín recuerda al Bonito y su amor y Nacho, al sentarse en las vías del tren, se ve obligado a abandonar su intento por la tozudez de su perro que se instala porfiadamente junto a él, pese a sus esfuerzos por alejarlo.

Es posible afirmar que -en la obra de Sábato- toda introspección retroactiva que el adulto haga de sí, está teñida de nostalgia y el tópico del "ubi sunt" es frecuente en la novelística del autor. Por ello, la vida adulta, a partir de la adolescencia, tiene siempre la característica de orfandad. Desde la actitud colérica o rebelde como

///precarias defensas ante el desamparo, ante la soledad de ser; hasta la nostalgia y melancolía con que el adulto rememora, son otras tantas formas en que aparece el tema del paraíso perdido: la infancia como el jardín donde se habitaba antes de la caída. Ello coincide -de nuevo la gnosis- con esa idea de que el hombre es un ser caído, por ende, toda consciencia de sí implica esta certeza y de allí que el momento auténticamente feliz en la duración temporal de la vida sea la etapa en que se vive sin pensarse, la infancia.

12. El amor.

Sería imposible que este tema estuviera ausente de ninguna novela, pero su tratamiento aparece muy elaborado en las de Sábato. No me refiero solamente a la compleja o aún retorcida psicología de sus personajes, sino a las teorizaciones que nos permiten comprender cómo se concibe al amor y su relación con la soledad. Algo he adelantado de esta cuestión al tratar a Castel -era ineludible- y así consideraba que la soledad del pintor constituía una suerte de apriori, por lo cual la conclusión ineludible era la destrucción del objeto amado, confirmando así ese sentimiento de soledad insalvable.

Me interesa destacar que el amor también es objeto de un planteamiento metafísico, en tanto se erige como el supremo intento por superar la soledad constitutiva, ontológica, del ser humano. Así, el amor físico aparece, muchas veces, como un verdadero encantamiento, que asume los rasgos de un ritual mágico, por su poder de transformación, que logra, por instantes, otorgar a la perecedera carne los atributos de inmortalidad propios del espíritu:

Por los fantásticos poderes del amor todo aquello quedaba abolido menos aquel cuerpo de Alejandra que esperaba a su lado, un cuerpo que alguna vez moriría y se corrompería, pero que ahora era inmortal e incorruptible... (S.H.T. P. 121)

Pero, más a menudo, el amor configura un angustioso intento de comunicación. La índole del alma como zona intermedia, condiciona la peculiar desesperación de la incomunicación erótica, pues la distancia entre los abismos interiores se pone de relieve con mayor fuerza ante

///la intimidad de los cuerpos:

Arrastrado por el cuerpo, en medio del tumulto y de la consternación de la carne, el alma de Martín trataba de hacerse oír por el otro que estaba del otro lado del abismo...

(S.H.T. P. 175)

Se puede apreciar que el impulso erótico es tanto más intenso cuanto más se tiene conciencia de la separatividad insoslayable, de la otredad que subyace a la búsqueda de un absoluto de antemano imposible; la pretensión de la comunión, paradójicamente, excluye la comunicación. El eros como logro del absoluto conduce al fracaso; pero -ya se ha consignado- también se desarrolla en la obra sabatiana el tema de la esperanza. Esta esperanza -según se ha visto- surge a partir del alma comunitaria, producto del compartir: sobre todo si se comparten situaciones límites como el destino común ante el riesgo de la muerte. Nuevamente nos vemos instalados en una red de motivos enlazados, puesto que el alma es esa zona intermedia, sometida a las pasiones que, sin embargo, aspira al absoluto, reino del espíritu. Es natural que el amor surga en esta región, desgarrada entre solicitudes opuestas. Martín logra, mediante la experiencia del amor, la comprensión acerca de un sentimiento que une la carne y el espíritu. Pero el absoluto como permanencia no es posible; sólo precarios o fugaces momentos de alegría, comprensión y comunión. Pese a ello, existe también el amor como cáritas: amor al otro, al prójimo, logro del alma comunitaria.

El otro no es aquí la particularidad del individuo objeto del deseo, sino la encarnación del semejante en tanto humanidad. El héroe está dotado de este tipo de amor; por ello su entera existencia se despliega en un acto absoluto que, si bien puede conducir a la muerte, no logra abolir su sentido. Recordemos que, para la gnosis, no es de esperar que el amor tenga demasiadas posibilidades de triunfo en un mundo irremediablemente contaminado. Aunque el héroe no logre la concreción terrenal de su causa, su acto sigue siendo el modelo que permite atisbar la presencia del absoluto. Ese absoluto existe, aunque la vida sólo permita chispazos de luz, de grandeza, de amor. Tal vez -como para los gnósticos- ésa sea la forma de comprender nuestro verdadero origen y poder aspirar así al reino superior mediante el ejercicio de la justicia.

ARTE Y METALENGUAJE: DEL SURREALISMO A LA TOTALIDAD CONCRETA DEL HOMBRE.

Los artistas son los monjes de la era burguesa. En ellos el hombre común ve la actuación de aquella vida en contacto con lo eterno, aquella ascesis, que los villanos del 1200 veían en el monje.

Cesare Pavese: El oficio de vivir

ARTE Y METALENGUAJE

El título de este capítulo puede explicarse por la postura crítica de quien escribe estas líneas. Considero -como lo han hecho muchos estudiosos de la obra de Sábato- que el tema, las teorías y opiniones acerca del arte constituyen uno de los centrales e insoslayables aspectos a considerar en su obra. Pero también he procurado sentar, como principio metodológico fundamental, que no parto para la consideración de las novelas, ni de la vida del autor ni de ninguno de los discursos biográficos o referenciales que apunten a ella, tales como entrevistas, reportajes, declaraciones, etc. No considero que estos testimonios carezcan de valor, sino que el principio que sustenta mi indagación es un sistema de referencia interna (1) como búsqueda de la red de relaciones que permita una aproximación analítica a la obra estudiada. Ello no basta para comprobar - más agudamente en un caso como el que nos ocupa- que existe una inextricable unidad entre los discursos teóricos, los ensayos del escritor y sus ficciones. Por ello no procuro realizar el estudio separado de los ensayos y sus consideraciones acerca del arte para luego buscar su presencia efectiva en la concreta manifestación creativo-ficcional, sino al contrario. Esto es pretender rastrear en las novelas sabatianas toda la carga temática que presenta esta preocupación central y, por otra parte, procuraré señalar la destacada impronta metalenguística de sus novelas (2). Todo A.E., desde esta perspectiva, puede explicarse como una narración sobre el proceso de creación de la novela misma, su génesis, y también la justificación de su propio acto, además de las teorías sobre la novela en general que aparecen también en S.H.T.. De tal manera, me referiré a sus ensayos solamente como marco de referencia "a posteriori" de lo desarrollado en sus ficciones. Sostienen esta actitud, dos instancias: la primera, el principio metodológico al que me he referido

(1) Utilizo en este campo la terminología de SHUMAKER, Wayne: Elementos de teoría crítica. Remito a esta obra para el excelente planteo crítico acerca de metodologías desde un ángulo epistemológico.

(2) He desarrollado, en otros trabajos críticos la justificación de la terminología metalenguaje aplicable, en gran medida, a la novela contemporánea. Cfr. la cita N°1 del capítulo sobre A.E.

///más arriba y la interrelación ficciones-ensayos; otra, que el aspecto de la ensayística sabatiana ha sido uno de los campos más explorados de su creación (3) y desde el cual, en general, se enfoca su novela.

Por otra parte, cabe también en este aspecto de mi estudio, referirme a la construcción particular de las novelas en cuanto a que cada una implica las anteriores. No reiteraré lo desarrollado respecto de la estructura de A.E., ni tampoco aludiré a las superposiciones actanciales, sino exclusivamente a la presencia -también metalenguística- de una ficción en la otra.

Comenzaré, entonces, por el examen de la primera obra. Remitiéndome a lo dicho en el análisis, he destacado el valor de la pintura casteliana como posibilidad profética de su propio destino. Es así que pinta a María antes de conocerla y la ventana del cuadro significa -según varias interpretaciones que he citado- una "apertura" hacia su propio inconsciente. Lo que cabe señalar ahora, es la influencia del surrealismo a la que apuntan toda las afirmaciones del pintor sobre su creación y el sentido del cuadro: esa obra ha sido realizada como en Sueños, o en estado de trance y su sentido profundo es algo que lo excede y se le escapa. Asume considerable importancia el protagonismo concedido a un pintor, puesto que es en el arte plástico donde el surrealismo se manifestó con gran fuerza y perduración. No pretendo con esta afirmación quitar importancia a esta tendencia en su aspecto literario; todo lo contrario: la impronta surrealista modificó esencialmente la concepción de la expresión a tal punto, que grandes poetas, aunque luego lo hayan abandonado, quedaron marcados por él para siempre especialmente en su modo de búsqueda de su propia interioridad, que a la vez fuera algo más que eso. Importa señalar la coincidencia entre esta primera novela y el tema de la pintura como conjunción expresiva de las experiencias del autor. En efecto, a partir de E.T. este tema de lo inconsciente en la creación se irá perfilando cada vez con mayor precisión. Además, sabemos que

(3) Me refiero, por ejemplo, al exhaustivo trabajo de DELLEPIANE, Angela: Ernesto Sábato: el hombre y su obra, que analiza en profundidad la ensayística sabatiana y ofrece una detallada lista de documentos periodísticos acerca del autor. New York. Las Américas Publishing Company, 1968.

///el primer contacto de Sábato con esta corriente fue, justamente por haber conocido, en París, a pintores como Domínguez y al mismo pope del movimiento, André Breton. No es aventurado observar que el paso de la ciencia al arte-correspondiente en su biografía, a la crisis sufrida en tal período- significa metafóricamente, el traslado de la ladera "clara" (la ciencia) a la "oscura" (el arte) y cómo no adjudicar importancia esencial al surrealismo en este tránsito existencial, vivido no como un mero cambio de ocupación o gusto, sino como una re-volución: otro modo de conocer, otro modo de captar la realidad; otra misión y otro sentido para su misma existencia. Es obvio que, por su misma esencia, el surrealismo se inscribe en el lado oscuro e inconsciente de la persona.

Naturalmente, no podían faltar en sus ensayos las meditaciones acerca de este movimiento estético y es interesante observar la evolución del pensamiento sabatiano. En efecto -tal como lo ha destacado acertadamente Dellepiane- (4) en U.U., hay un duro ataque al surrealismo. Actitud que se modifica, dada la influencia de la filosofía fenomenológico-existencial, en H.E. y E.F.. Sin embargo, creo que podemos hallar una coherencia profunda en el pensamiento sabatiano, aunque haya oposición entre una y otra época.

Lo que pretendo decir es que, en su primera obra, Sábato se refiere especialmente al tema de la creación artística y el automatismo, mientras que en sus otros escritos, de modo más duro y totalizante, enfoca al surrealismo en su valor integral, como movimiento cuyo sentido es mucho más importante que el de un planteamiento estético. Allí considera sus implicancias en el aspecto político y revolucionario, además del contenido filosófico-cultural de lo que es la revuelta contra el racionalismo de una cultura -la occidental- que ha llevado a la deshumanización. En efecto, en U.U. el autor dirige sus dardos contra el automatismo considerado suficiente para el valor estético de la creación. En este aspecto se muestra coherente, puesto que varias veces ha manifestado que la sola presencia de lo inconsciente no es, de por sí, el arte. El arte requiere de lo consciente para ser expresión, para que salga de la interioridad y sobre todo, para

(4) DELLEPIANE, Angela: *Idibem* (p. 40)

/// que tenga validez para quien lo contempla o recibe. Allí interviene la técnica, lo consciente, lo intelectual y voluntario. Pero, ¿acaso por ello ha desaparecido la raigambre inconsciente del arte, que manifiesta las más profundas obsesiones del creador? De ningún modo. Si no, no se justificaría el propio quehacer de Sábato, sus insistentes afirmaciones en cuanto a que su creación surge de lo más desconocido y profundo que hay en él, sólo expresable mediante oscuros símbolos. Más bien, considero que el ataque de U.U. al surrealismo, apunta al aspecto de sus deformaciones: lo declamatorio, lo inauténtico. Quisiera referirme a lo que es más interesante, no como tardía reivindicación o reconocimiento de su excesivo ataque juvenil; tampoco como regreso a un antiguo amor. Se trata, a mi juicio, de un enfoque más amplio. Primero, por la captación del profundo sentido ético que poseyó este movimiento, independientemente de sus logros o errores estéticos; Sábato destaca, tanto en H.E. como en E.F. que el surrealismo, es, sobre todo, una actitud vital. En tal sentido, significó un rebrote reivindicatorio de las fuerzas oprimidas por el racionalismo extremo a que llega Occidente, con la escisión de la conciencia, que separa los dos aspectos del hombre. Así se entiende que el surrealismo es una revuelta en el verdadero sentido del término; un dar vuelta, un sacar a luz, un intento por trastocar los valores burgueses. Ello tiene valor, aún cuando ciertas manifestaciones fueran ingenuas o patéticamente declamatorias, tales como por ejemplo, los espectáculos de alaridos. (Cabe señalar, sin embargo, que abrieron el camino a ciertas experiencias teatrales contemporáneas). Las reflexiones que, en ambos ensayos, le merecen a Sábato las vinculaciones entre el surrealismo y el marxismo, me parecen esenciales para echar luz sobre ciertos aspectos ideológicos de su última novela, A.E., como en su análisis ya he mostrado; pero por ahora, sólo cabe señalar que tal aproximación le parece a Sábato simultáneamente lógica y absurda. ¿Cómo así?. Intentaré explicarlo: lógica, puesto que, como actitud de revuelta, no podía menos que adherir al triunfo de la revolución rusa. Absurda, porque, bien mirado, el marxismo es una filosofía racionalista y una cosmovisión de implicancias científicas, por ende, opuesta al irracionalismo surrealista.

El surrealismo se rebela contra la máquina, reivindica el valor

///del sueño en oposición a la vigilia, de la vida contra el orden de la civilización; tales actitudes no pueden aparecer a los ojos del marxismo, sino como reaccionarias, individualistas o idealizantes.

Sin embargo, el germen de lo valioso del surrealismo estará siempre presente en la creación, así en las concepciones sabatianas del escritor, su misión y su función social.

1. Arte y ciencia.

Un poco más arriba, he aludido a esta dualidad, que, si examinamos a fondo el universo simbólico de la novelística sabatiana, así como las ideas de sus ensayos, no es más que una de las manifestaciones del paradigma de opuestos que puede sintetizarse en la dupla que expresa, metafóricamente, el dualismo "ab origine" para el pensamiento gnóstico: la Luz y las Tinieblas. (Cfr. el cap. de esta tesis referido al Informe...)

Sólo interesa, a título ilustrativo, reproducir la lista de antinomias que ofrece el capítulo titulado "Dialéctica de la crisis", en H.E.,:

RENACIMIENTO ITALIANO

Clásico
Lógica
Racionalismo
Limitación
Finito
Estático
Claridad
Día
Esencia

RENACIMIENTO GERMANICO

Romántico
Vida
Irracionalismo
Ilimitación
Infinito
Dinámico
Oscuridad
Noche
Existencia

(P. 69)

No quisiera detenerme aquí en los fundamentos o errores de tal taxinomia, como por ejemplo que todos estos rasgos en general, no son atribuibles a los respectivos renacimientos italiano o germánico. Tampoco acerca de la pertinencia, a nivel semántico, de la oposición Lógica/Vida; o si tal lista a nivel histórico corresponde a Día/Noche, que ya son modos simbólicos de aludir a lo racional como "claro" y a lo irracional o inconsciente como "oscuro". Pensemos que estamos ante una obra primeriza y Sábato posiblemente comienza a intuir lo que

///será plenamente desarrollado más tarde.

La mención de esta lista no es casual en cuanto aporta un tema esencial para la reflexión acerca de arte/ciencia, como es el Renacimiento. En efecto, para una cabal comprensión de gran parte de los ensayos sabatianos, es menester captar que, en ellos, el tema de la ciencia, si bien bajo una óptica crítica, ocupa mucho más espacio en U. U. y H.E. que en E.F. y en las dos grandes novelas, posteriores cronológicamente, a quéllos. Esto es natural si pensamos en que, en los primeros casos, su pasado de científico está aún reciente y en cambio, el tema del arte en sí ocupará un extenso campo y adquirirá mayor importancia en las dos novelas y el ensayo posterior, A.R.

Es así que, para una reflexión histórica sobre la civilización occidental y el pensamiento científico, así como los males a que el positivismo y la creencia en la ciencia como solución única de los problemas humanos, será necesario remontarse, al Renacimiento. No voy a desarrollar in extenso esta reflexión pues sería un comentario redundante con la exposición que él mismo efectúa, sino destacar que la importancia de este período en el aspecto cultural e ideológico significa -para Sábato- en su faz negativa, el comienzo de la escisión de la conciencia: a partir de aquí el predominio del logos y de la racionalidad de la experimentación como única prueba de la existencia de los fenómenos; el repliegue de las fuerzas oscuras, en el sentido amplio del término -lo irracional, la intuición, el sueño, el mito, la fe.- No quisiera dar la impresión de que observo el pensamiento de Sábato como si fuese un oscurantista o dejase de lado la valorización de la importancia del avance científico o tecnológico. Doy por sentado que esto es improcedente; simplemente quiero destacar que, dada la indagación en la problemática del hombre tal como el autor la entiende, resulta para él más importante poner de relieve los aspectos negativos de la hipervalorización racionalista que los obvios logros. El cuestionamiento al predominio de la ciencia surge desde el mismo interior del pensamiento científico, a partir de alguien que conoce su operar. Baste citar este pasaje:

El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresi-

/// va evanescencia del mundo cotidiano .U.U. (P. 28)

Evidentemente, la ciencia y su avance significan el crecimiento de la abstracción. Pero, ¿por qué ello es nocivo? En sí mismo, no lo es, pero sí lo es si se piensa en el fetichismo que implica la creencia en el Progreso como sustituto de la fe, el mito o la cosmogonía. Paradójicamente, al no ser el conocimiento científico, dada su especialización, accesible al hombre medio -no entendiendo por tal al hombre de escasa cultura, sino para la ciencia, a cualquiera no especializado- este hombre se sume en una peor clase de oscuridad que la proporcionada por la fe en la trascendencia. Si bien la fe no puede explicarse, está situada en un plano suprahistórico y trascendente, que puede calmar la angustia del hombre ante la finitud. Desplazar tal fe a una nueva oscuridad, sólo por razones de diversificación del conocimiento, no solamente no palia, sino que redobla la intemperie metafísica de la soledad humana.

Pero, donde esta temática alcanza su dimensión más angustiante y encarnada es en la última de sus novelas, A.E. He aludido a ciertos conceptos expuestos en sus primeros ensayos para que pueda comprenderse lo que ocurre en sus obras de ficción. El examen particularizado de sus ensayos es una tarea que no realizaré por las razones ya consignadas. Esos antecedentes que he comentado acerca de la oposición arte/ciencia son importantes para destacar el punto a mi entender más interesante de la última novela en este sentido. Allí, Sábato ha logrado lo tantas veces afirmado como principio estético de su creación: encarnar sus ideas. De este modo, el proceso del paso de la ciencia al arte está novelado con una historia y unas características narrativas que lo hacen captable para el lector, pero no intelectualmente, sino como vivido desde adentro. Esta es la razón que sustenta la historia, simbólicamente autobiográfica, del NP, S. La aclaración "simbólicamente autobiográfica" es importante desde dos perspectivas: en cuanto se trata de ficción y además, de una ficción metafórica y simbolizada. Pensemos, por ejemplo, en concebir a S' de A.E. como el real Sábato. ¿Acaso éste se transformó en rata alada? Pero sí queda en pie la correlación -a nivel de dos lenguajes diferentes, el discursivo ensayístico y el ficcional metafórico- en-

///tre sus ideas y ciertas experiencias volcadas en el plano estético. Son conmovedores los episodios de la crisis que S. -becado en París como físico en el laboratorio Curie- debe sufrir para su rito de pasaje. Aquí me interesa referirme a las ideas acerca de la ciencia, que van más lejos que las expuestas en sus ensayos. ¿Por qué más lejos? Porque no se detienen en la crítica al pensamiento científico y a la tecnocracia, sino que apuntan a una respuesta valorativa sobre la ética de la ciencia.-

Tal sentido, poseen, para mi perspectiva, los episodios del NP vividos con los extraños personajes Citronenbaum y su amigo Molinelli (Cfr. P. 222 a 228 de A.E.) donde se exponen ciertas doctrinas sobre la alquimia. Aquí no me detendré en el aspecto anecdótico que cabe a las historias desarrolladas en A.E., sino en la crítica a la ciencia contemporánea, cuya visión desacralizada ha dado en considerarla "ascéptica", libre de problemas éticos o políticos. Por el contrario, según lo explica Molinelli a S., los antiguos alquimistas habían realizado vertiginosos descubrimientos, pero los habían llamado para siempre por preocupación moral o por considerar que la humanidad no estaba preparada para manejar tales posibilidades destructivas. Por ello, la Gran Obra alquímica, o la metáfora de la transmutación del metal vil en oro, aluden a la transformación interior que debe sufrir el investigador mismo.

Frente a la vastedad, la abstracción y la despersonalización propias del conocimiento científico, que configuran su precariedad a la vez que sus enormes posibilidades, existe otro modo de conocer, y es el del arte: forma de captación emocional y subjetiva. En E.F. Sábato elabora las razones que sustentan su hipótesis de un conocimiento por vía del arte: podemos condensarlos diciendo que se afincan en: 1. captar los valores, a los cuales la ciencia es ajena y 2. conocer o ampliar el conocimiento de la interioridad del alma humana. (Cfr. E.F. pp. 27 a 29). Si recordamos las teorías acerca del alma como una zona desgarrada y ambigua, intermedia entre el espíritu puro y la carne, no puede extrañar que sea precisamente en esta zona donde se enraiza el arte. Ello se relaciona ineludiblemente, entonces, con las teorías acerca del alma y del cuerpo, que ya he expues-

///to en detalle en las páginas de este trabajo (Cfr. pp.135/40)pero, si bien no las voy a repetir ahora, sí debo destacar dos puntos importantes: 1. la perduración del alma a través del recuerdo y 2. la perduración del alma del artista a través de sus creaciones.

Así considero que deben leerse tanto el pasaje de S.H.T. como el de A.E. que son casi réplicas textuales: -

Escribir al menos para eso, para eternizar algo pasajero. Un amor, acaso... (P. 151-52 de S.H.)

Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis.

Acceder a lo absoluto. (P. 15 de A.E.)

Si recordamos que el destino del alma es también desintegrarse como el cuerpo, aunque perdure más que éste y sus fragmentos subsistan en el recuerdo de los seres amados, es fácil comprender que ese afán de eternizar nada tiene que ver con la fama o la publicidad, sino con un modo posible de perduración -más duradera que la frágil memoria- de quienes desaparecieron; mejor dicho: del sentimiento que engendraron en nosotros y que también desaparecería con nuestra muerte. En el fragmento más extenso de A.E. se percibe por qué esa es la manera de acceder al absoluto. Así, los objetos que aparecen en la pintura o los nombres que apuntan a las cosas en la escritura dejan de ser reproducciones de aquéllos objetos o cosas del mundo externo porque se ha ejercido sobre ellos un operativo mágico similar a la manifestación del alma a través de la carne:

Porque en realidad esos objetos pintados no son los objetos de aquel universo indiferente sino objetos creados por aquel solitario y desesperado, ansioso de comunicarse, que hace con los objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo: impregnándolo de sus anhelos y sentimientos ... (P. 448 de S.H.T.)

Esta reflexión lleva inmediatamente al problema del subjetivismo en el arte, al conocimiento propio del arte y a la comunicación individual o social. A lo largo de toda la obra de Sábato, existe una espiralada vuelta de tuerca sobre estos aspectos del tema estético que se irán enriqueciendo con las reflexiones suscitadas por la lectura de los distintos filósofos que influyen en su pensamiento, o

///mejor dicho, abren puertas a su elaboración. Para ordenar un poco la exposición, me referiré especialmente a las ideas de su última novela, pero aclarando que el aspecto más rico de este tema aparece no sólo en E.F. sino en C.E.N. La primera cuestión a dilucidar sería cuál es la posible comunicación que el arte permite establecer entre el yo del creador y el contemplador, lector o receptor. Para ello cabe afirmar que Sábato es drástico en un punto: no existe objetividad en el arte; ello no es posible. Fundamentalmente, porque cualquier objeto -ya se ha dicho- es expresión no reproducción de su creador. La comunicación se establece porque "a través del objeto artístico, y no en el objeto artístico" (E.F. P. 95) se puede penetrar en la interioridad del artista.

Si pensamos en el conocimiento, ya he consignado que en E.F. se hablaba del conocimiento subjetivo del arte. Sin embargo, existe una evolución en el pensamiento sabatiano en sus obras posteriores: tanto en su última novela, como en C.E.N., avanza un paso más, aludiendo a que el conocimiento logrado por vía del arte es, a la vez, objetivo y subjetivo. Resulta importante señalar la influencia de la filosofía existencialista, así como de la fenomenología, en esta posición. Por ello se entiende que, para Sábato, el arte importante no puede ser lúdico, sino que aspira, necesariamente, a lo metafísico. En efecto, es fundamental este pasaje de C.E.N.:

Como se ha sostenido desde el existencialismo, en fin, el punto de vista metafísico es quizá el único que permite conciliar la totalidad concreta del hombre, y en particular la sola forma de conciliar lo psicológico con lo social. totalidad en la que el hombre queda ya definido por su dimensión metafísica; por ese conjunto de atributos que caracterizan a la condición humana: su ansia de absoluto, la voluntad de poder, el impulso a la rebelión, la angustia ante la soledad de la muerte... (C.E.N. P. 86)

De tal concepción proviene la idea de que el arte es revelación, o, como la llama explícitamente recurriendo al lenguaje de los mitólogos, ontofanía. Esta condición proviene de que el arte revela la realidad, pero la realidad total. Es evidente destacar la similitud con el pensamiento heideggeriano en cuanto a que, para el filósofo,

/// el símbolo apunta al ser. Por ello, dada su condición de ontofanía, el arte pertenece a la ladera "oscura" de la existencia y en tal sentido hay múltiples referencias a la "nocturnidad" del arte. Por ejemplo, baste citar ya en H.E. las reflexiones en tal sentido (Cfr. H.E. P. 93). De aquí que reiteradamente se lo emparente con el sueño y el mito, análogas manifestaciones del alma humana, también surgidas del neblinoso territorio conformado por la zona intermedia. Quiero destacar ahora una consecuencia esencial de estas ideas referida concretamente al lenguaje del que se valen estas tres manifestaciones de la ladera oscura: el símbolo.

Me parece que no ha sido suficientemente destacado por la crítica la importancia de las aseveraciones sabatianas en este sentido, no por su originalidad -bastaría nombrar a Ricoeur o a Bachelard- sino por la implicancia que tienen en cuanto a la elaboración de las ficciones sabatianas. Arriesgo la hipótesis de que estas conclusiones si bien obviamente apoyadas en lecturas filosóficas o antropológicas -responden a una profunda necesidad surgida en el autor a partir de una reflexión "a posteriori" sobre su propia obra. Posiblemente también haya influido la preeminencia del enfoque crítico psicológico en una primera época de la crítica sabatiana que a él le haya resultado insuficiente. En efecto, existe en toda hermenéutica reductiva un postulado apriorístico -explícito o no- según el cual pueden develarse los símbolos.

Si ello fuera así, podría efectuarse una suerte de "traducción" al lenguaje racional una vez en posesión de las claves. Sin embargo, Sábato se instala del lado de los que postulan una hermenéutica instaurativa, considerando que el símbolo es dador de sentido. Varias veces sostiene que si estas expresiones, como por ejemplo el mito o el arte, se expresan con símbolos, es porque son irreductibles a otro lenguaje. Ya veces, apela al testimonio de filósofos muy respetados por él cuyas ideas ha comentado, como es el caso de Kosik, extensamente glosado en C.E.N. Allí dice textualmente, discrepando con el filósofo:

Por mi parte, siempre he pensado que el arte es un lenguaje propio, y que, aparte de lo que tie-

/// ne de creador de nuevas realidades, expresa la realidad de modo irreductible a otro lenguaje... (P. 92 de C.E.N.)

Lo mismo reitera en A.E. en una de sus conversaciones, plenamente metalingüística, con Silvia Gentile (Cfr. P. 23 de A.E.) Sin embargo, hay una diferencia, según Sábato, entre estos tres hermanos: el sueño, el mito y el arte. Este último, pese a su condición de "nocturnidad" esencial o genética, no queda allí: tiene también su lado diurno, a su ex-presión. Es interesante ver la evolución de Sábato desde H.E. hasta su última novela y sus ensayos posteriores como los que he citado. En el primer caso, separaba radicalmente ciencia y arte, ambos modos de conocimiento le resultaban irreductibles; también hacía hincapié exclusivamente en la nocturnidad del arte y se refería despectivamente al arte "diurno" del siglo XIX. No renunciará a su crítica, cada vez más acerba, a los epígonos del realismo décimonónico, lo objetivistas. Pero ya ha integrado su concepción de otro modo.

2. La novela

No me propongo citar, ni siquiera resumir, los pasajes, tanto novelísticos cuanto ensayísticos, en que Sábato se refiere a la misión o justificación de la novela. Me parece suficiente recurrir a un texto, hasta ahora no citado, donde se concreta un pasaje sintetizador de toda su concepción.

Me refiero a Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. (T.A.L.N.T.) en su artículo acerca de Sartre. Es éste:

...la novela, colocada como está entre el arte y el pensamiento, desempeña todavía una triple y trascendental misión: la catártica, ya intuída por Aristóteles; la cognoscitiva, al explorar regiones de la realidad que sólo ella puede llevar a cabo; y la integradora, de una realidad humana desintegrada por la civilización abstracta. (P. 77 de T. A.L.N.T)

Quiero resaltar que -en evidente intento por justificar su elección por la novela- Sábato la jerarquiza por encima de otras formas de arte. El sustento de tal condición estriba en lo que decía más arri-

///ba en cuanto a la síntesis entre lo nocturno y lo diurno. Por ello la caracteriza como "colocada entre el arte y el pensamiento". Vemos así que la novela, para Sábato, es una especie mixta en cuanto se alimenta de ambos modos de conocer: el intuitivo y el reflexivo. Esto explica, también, ciertas afirmaciones de A.E. en las que se refiere al valor filosófico de la novela en nuestro continente. Afirma que la expresión de la cosmovisión o "weltanschauung" propia de América latina debe buscarse en nuestras grandes novelas. Las funciones catártica y cognoscitiva están implícitas en todos los comentarios ya expuestos sobre la idea del arte; pero en cuanto a la integradora, resulta interesante señalar la observación de un crítico, Gustav Siebenmann, (5) que afirma: "En una conclusión harto azarosa y no exenta de exorcismo, Sábato pretende curar este mal precisamente con uno de sus propios frutos: es decir, espera vencer la crisis mediante un producto de aquélla: la novela precisamente". Opino que Siebenmann confunde o globaliza lo expresado por el escritor en diferentes épocas o refiriéndose a distintos aspectos del mismo tema. En efecto, es verdad que Sábato denuncia insistentemente desde H.E. la disociación profunda de la civilización occidental. También se ha visto cómo separa y critica el modo de conocer exclusivamente propio de la ciencia y la tecnolatría característica de un mundo que pretendió desterrar las fuerzas oscuras. Sin embargo, en una crítica a Ortega y Gasset referida a su concepto de deshumanización del arte (Cfr. 95 de H.E.) sostiene que no es el arte el que ha entrado en crisis, sino que es producto de la crisis existente en nuestra civilización. La observación de Siebenmann no me parece justa en tanto afirma que la novela curará esta crisis. Creo que, según Sábato, la novela la expresa, que no es lo mismo; y a la vez que la expresa, apunta, tal vez, a superarla por cuanto el artista siempre está a la vanguardia de la sociedad. Si coincidimos o no con el escritor en cuanto a tan ambicioso modo de concebir esta especie literaria, es otra

(5) SIEBENMANN, Gustav: "Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica. En: REV. Iberoamericana, Vol. XLVIII, núms. 118-119, enero-junio 1982 (P. 290)

///cuestión. Si, a la vez, cometiéramos el error de suponer que la búsqueda de absoluto o la "salvación" sólo se encuentran en el arte o en la novela, sería desconocer las otras maneras de absoluto que se presentan en la cosmovisión sabatiana: el amor, el heroísmo el acto único o el cambio social.

Otra coincidencia entre A.E. y T.A.L.N.T. es respecto del así llamado "objetivismo" francés o "novela de la mirada". Ambas versiones, muy coincidentes, tienen como precedente un primer artículo aparecido en SUR (6) en 1963. También surgen de una similar circunstancia histórica, que fue la visita de Nathalie Saurraute a nuestro país, si bien las páginas que Sábato dedica al tema enfocan sus dardos contra el más importante representante del Nouveau-Roman, es decir Alain Robbe-Grillet. Colateralmente Sábato ironiza el snobismo y la dependencia de ciertas élites intelectuales que parecen adherirse incondicionalmente a cualquier novedad o personaje que venga de Europa, por el afán desesperado de estar "a la páge". Pero, eso no interesa demasiado, sino más bien intentar ubicar los argumentos del escritor en tres órdenes: filosófico, estético e histórico. Desde el primer enfoque, Sábato niega la presunta objetividad de esta novelística, reduciéndola a lo que es, realmente: una cuestión de técnica narrativa, donde el punto de vista se juega totalmente "desde afuera", logrando una apariencia de total prescindencia por parte del narrador. Naturalmente, es inútil repetir el evidente argumento de Sábato en cuanto a la inexistencia de la verdadera prescindencia del escritor, puesto que toda elección: de tema, de personaje, de situación, es una intervención. ¿Por qué, -desde Sábato- se finge esta presunta "objetividad", escamoteando la "sicología" del personaje? Porque, en palabras del texto:

Me temo que lejos de ser este escamoteo el cumplimiento de una prohibición filosófica es, simplemente, un truco destinado a aumentar la ambigüedad del relato, agregándole un interés ilegítimo. (P. 22 de T.A.L.N.T.)

(6) Es también capítulo de E.F. "Algunas reflexiones a propósito del nouveau-roman." En: SUR. N 285 (nov-Dic. 1963) p.p. 42-67.

/// Filosóficamente hablando, a Sábato le interesa poner de manifiesto que esta doctrina reduce la visión de lo humano, operando con el hombre como si fuera un elemento a ser estudiado en un laboratorio. En A.E., por su parte, reitera los mismos argumentos críticos, pero añade una precisión que me interesa, pues demuestra que la formulación teórica sobre las tres funciones de la novela, a la que me referí más arriba, es más bien un ideal a alcanzar -la integración del hombre escindido- que una realidad ya lograda. Dice allí, refiriéndose a lo que denomina "novela total":

Y te digo novela porque no hay algo más híbrido. En realidad sería necesario inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que se realizase en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento, y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes (...) Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos, al menos el derecho de hacer novelas monstruosas. (P. 221 de A.E.)

En cuanto a los argumentos estéticos e históricos, se ofrecen en conjunto, desde el momento en que se considera la dialéctica en los movimientos o escuelas a lo largo de la cultura occidental. Interesa señalar que, en este vasto conjunto, Sábato considera a este movimiento como la culminación de una mentalidad ya en liquidación: el culto del objeto, y por tanto, no sería manifestación del futuro, sino del pasado. Finalmente, quisiera poner el acento en un aspecto que, si bien es colateral al problema del objetivismo en sí, me parece esencial en cuanto a los fundamentos y a la ejecución de la novelística sabatiana: me refiero a la concepción del personaje. En tal doctrina se halla resumida no solamente la idea sabatiana del personaje, sino el funcionamiento de estos seres de papel en sus novelas, sobre todo en la última. Se trata nuevamente de una especie híbrida: el personaje es parcialmente independiente, pero, al mismo tiempo, surge de lo más profundo del creador mismo.

3. Literatura nacional.

Tan vasto tema debe ocupar y efectivamente ocupa, grandes espa-

///cios de los ensayos y novelas que conforman la producción más importante de nuestro escritor, Me refiero a S.H., A.E., E.F., C.E.N. y T.A.L.N.T. El primer dilema con que nos enfrentan las reflexiones sabatianas es el que se podría simplificar con la antinomia nacionalismo/cosmopolitismo. Frente a esta cíclica emergencia en nuestra crítica y en nuestra política de esta antinomia, cuyos orígenes no me preocupa discriminar ahora -puesto que Sábato tampoco lo hace- el escritor intenta señalar algunos rasgos de nuestra cultura. Generalizando mucho, se pueden reducir a: la hibridez cultural que nos caracteriza, en el sentido de que, como toda nación americana, provenimos de una cultura heredada, pero con la diferencia, frente a otros países hispanoamericanos, de dos factores: la carencia de fuertes raíces indígenas y la influencia de la inmigración.

En cuanto al dilema particularidad o nacionalismo y universalidad, Sábato argumenta copiosamente para negarle eficacia. Según su postura, tal opción no existe: si una obra de arte es representativa de lo propio, necesariamente lo será de lo universal, aunque no de modo abstracto, como sería el caso del pensamiento puro, sino justamente por ahondar en las peculiaridades del hombre en situación. Es decir: así como en el arte se sintetiza lo personal del yo y lo general de la condición humana, del mismo modo se reúne el enraizamiento en lo histórico-cultural específico de la comunidad de la cual emerge el creador, con una visión totalizante y en tal sentido, universal. Nuestro escritor adelanta una hipótesis acerca de la constante preocupación que manifiesta la literatura argentina sobre nuestra identidad cultural, sobre qué somos. La respuesta, para él, se expresa así:

Pero, ahora, en esta crisis de la madurez, estamos comprendiendo que nuestra realidad es dialéctica, y que es tan fatal e inútil, negar la condición de latinoamericanos como la estirpe europea. (P. 19 de C.E.N.)

Esta postura, naturalmente, implica prescindir totalmente de uno de los postulados más caros al romanticismo: el color local, que en nuestro medio, derivó hacia el americanismo estético. Es curioso que al-

///guien como Sábato, tan influido por una concepción del arte que bien podría calificarse de neorromántica -no olvidemos que, en sentido lato, toda tendencia que vindique la faz "oscura" o irracional del arte se origina en este gran movimiento- desdeñe el criollismo o el folklorismo como lo único representativo. Pero no debemos olvidar que, como consecuencia de la dialéctica en la historia de los movimientos estéticos, en nuestra América se cumple la aparente paradoja de que el costumbrismo y el realismo en la descripción provengan precisamente de este postulado romántico. Justamente, creo que Sábato tiene conciencia de ello: lo que interesa en el arte es que dé cuenta de la realidad si bien de modo simbólico o a veces antagonico. Por lo tanto, el considerar el criollismo o lo folklórico como indispensable requisito para nuestra literatura resultaser, paradójicamente, una exigencia europeísta en el sentido de que -por mucho tiempo- la centralidad de la cultura europea hacía ver a sus ojos lo americano como exótico. ¿Significa todo lo dicho que, por ejemplo, nuestro poema nacional, el Martín Fierro, carece de representatividad? Nada más lejos de la postura del escritor. Pero, si la posee y en alto grado, es porque pese a la actitud reivindicatoria y a lo que posee de denuncia social y política, es también de una densidad y profundidad que engloban tal denuncia y sin anularla, la exceden.

Basándose o no en el folclore, todo gran arte va más allá, penetrando en una región más profunda y universal. Si Martín Fierro tiene importancia no es porque trate de gauchos, ya que también las novelas de Gutiérrez lo hacen sin que por eso sobrepasen los límites del folletín pintoresco; tiene importancia porque Hernández no se quedó en el mero gauchismo, porque en las angustias y contradicciones de su protagonista, en sus generosidades y mezquindades, en su soledad y en sus esperanzas, en su sentimiento frente al infortunio y a la muerte, encarnó atributos universales del hombre.
(P. 56 de E.F.)

Existe, entonces, para nuestro autor, un único dilema o alternativa válidos para la literatura: ser profunda o no serlo. Tal condición exige inmediatamente de opciones temáticas o regionales. Esto es lo mismo que sustentar que es tan legítimo para el autor argentino que

///habita una gran ciudad -tal sería, por ejemplo, su caso- circunscribir su núcleo de interés expresivo en un oficinista de clase media, perdido en la gran urbe, como referirse a la explotación del indio para el escritor situado en tal circunstancia o que la haya vivido dentro. tales reflexiones apuntan a desvanecer también otra oposición: literatura o temática rural o urbana.

4. Borges.

La presencia de Borges aparece en S.H.T. de dos maneras; la primera es la más conocida: se trata de la conversación literaria sostenida en la Helvética entre Méndez, Bruno y otros personajes. En ella se reitera -o, más precisamente, aparecen por primera vez- los argumentos que ya he comentado líneas más arriba. El nombre de Borges era ineludible, como lo sigue siendo en este tipo de polémica. Aquí Sábato, por boca de Bruno, sustenta la argentinidad de Borges, aunque en su aspecto negativo se podría decir. Sostiene que el europeísmo de Borges es una manera de ser argentino, ya que el europeo no necesita ser "europeísta"; simplemente es europeo. la otra manera me parece más sutil: se trata de la incorporación de algunos versos de "La noche cíclica" recitados por Alejandra (Cfr. p.110 de S. H.T.). En la elección de estos versos podemos advertir varias cosas : en primer lugar, que Sábato prefiere al Borges poeta y en segundo lugar, al poeta que canta con sencillez elementos de su ciudad, Buenos Aires. Por otra parte, el motivo de los antepasados y el tiempo han sido tratados en el ensayo que Sábato dedica a la obra borgeana, como de especial importancia, siendo este aspecto el que considera perdurará de tan vasta obra.

En las páginas de su ensayo, denominado "Sobre los dos Borges", (T.A.L.N.T.) podemos corroborar lo dicho respecto de cuál es la única separación válida que Sábato considera para la literatura. Me refiero al dilema literatura profunda/literatura lúdica. Por ello considera que hay dos aspectos que dividen la obra de Borges, si bien reconoce a la generalidad de ésta como carente de grandeza. ¿Por qué? Porque los temas metafísicos que aparecen en su obra, según su criterio - que no comparto- son meros juegos verbales. Por tanto, la inmen-

///sa mayoría de los relatos borgeanos se inscribiría del lado de la literatura lúdica. No voy a reiterar los argumentos sabatianos, ni exponer mis razones para no compartirlos; ello correspondería a un estudio sobre la propia obra de Borges. Rescata de Borges lo ya consignado, es decir, al poeta que permite que su ciudad frague en sus versos y podría decir que su enfoque de la obra de nuestro máximo prosista es considerarla una suerte de refugio, de respuesta antagónica a la dureza de la realidad de la cual quisiera escapar refugiándose en un universo platónico. Apunta, sin embargo, y creo que con acierto, no solamente a su evidente perfección estilística, sino a la captación profunda y quizás inconsciente de las esencias de la ciudad. Como ejemplo de ello, elige -luego de haberlo analizado páginas antes- el cuento "La muerte y la brújula", afirmando que, pese a que constituye una especie de acertijo matemático se filtra por sus resquicios el rumor secreto de Buenos Aires. (Cfr. T.A.L.N. T. P. 61-62). Resulta curioso corroborar el testimonio del propio Borges al hablar de este relato, cuando afirma que lo escribió como si fuera una pesadilla, abandonándose al sueño y que, sin buscarlo, aparecieron en él el sabor, el color, la presencia de Buenos Aires. Es evidente, entonces, una coincidencia profunda, independientemente de las profundas diferencias personales y literarias, entre ambos escritores.

5. Literatura y sociedad.

He preferido incorporar bajo este título, por considerarlo más abarcador, el aspecto posiblemente más polémico de las teorías de Sábato sobre la creación, puesto que involucra, por un lado, su biografía personal a la que considero como otro texto paralelo y también imbricado en su obra. En efecto, varias veces he insistido en que, desde esta perspectiva, puede considerarse a su última novela como un resumen, un cierre y una glosa a la totalidad de su producción y a su trayectoria como escritor. Ello ocasiona, en efecto, que A.E. se resienta como novela por la sobreabundancia del caudal ensayístico en ella presente, pero se entiende si lo leemos del modo al que estoy aludiendo. Es natural que, dada la trayectoria político-ideológica de Sábato, su militancia juvenil en el anarquismo primero, luego

///en el comunismo, su abandono de éste y su denuncia del totalitarismo stalinista; así como su oposición al peronismo y sin embargo la autocrítica y el rescate que efectúa del valor popular de este movimiento socio-político en El otro rostro del peronismo, y la continuidad de una actitud permanentemente independiente del gobierno de turno y de su constante compromiso con la realidad del país, su voz resulte la de un escritor a quien se exige una literatura comprometida. Sábato se ha colocado siempre en este vértice entre el artista y su comunidad; entre el hombre y su tiempo.

Del vasto espectro de manifestaciones de esta temática en sus novelas y ensayos, he elegido especialmente tres: E.E.; E.F.; C.E.N.; así como un artículo de su último libro de ensayos, titulado "Censura, libertad y disentimiento".(7)

Para comprender el enfoque que Sábato tiene del problema acerca de la vinculación existente entre el arte y la sociedad, es menester partir de la postura crítica del llamado "realismo socialista". Lo que Sábato critica de esta postura es la concepción de que el arte es una super-estructura que refleja las condiciones de la sociedad de la cual emerge. Por el contrario, si bien Sábato no pretende negar la obvia vinculación entre el arte y el conjunto de los fenómenos sociales, sostiene que es de otra índole más completa que un mero reflejo condicionado por los factores socio-económicos de las clases. Como tal teoría se funda en el marxismo, el escritor intenta aclarar, su trayectoria personal en esta filosofía y las influencias de otros pensadores. Con este fin, explica que hay en su pensamiento una síntesis de marxismo y existencialismo. Además, considera que el determinismo frente al hecho cultural no procede del auténtico Marx sino de sus epígonos influenciados por el positivismo. Este texto aparece, casi sin variantes, en C.E.N. y A.E.:

Aquí entre nosotros, Hernández Arregui sostiene en un libro que "a la economía de monocultivo corresponde una literatura equívoca de introspección, donde los personajes desorientados se analizan a sí mismos en medio de una vaga sensación de inseguridad". Aunque estas palabras están dirigidas en particular a mi obra, he mantenido siempre estimación personal por su autor, ya que lo sé inspirado en la mejor buena fe. Me apena por lo

(7) Apologías y rechazos: Barcelona, Seix Barral, 1979. Lo abrevio A.R.

/// tanto verme obligado a refutarlo simplemente recordando que la Francia de Proust no es un país de monocultivo y que, a la inversa, el hombre que escribió HUASIPUNGO, perteneciente a un típico país de monocultivo, nada tiene que ver con la introspección. Esta clase de precariedades filosóficas se producen cuando se aplica una teoría que no pasa de ser una de las más triviales formas del positivismo. (P. 42 de C.E.N.)

¿Cuál es, entonces, la relación entre el artista y su sociedad? La mimesis, para la concepción sabatiana, no consiste en un acto pasivo o de reproducción fotográfica, sino, muy frecuentemente, en un acto antagónico o compensatorio. Esta aseveración implica dos aspectos: por un lado, al hombre-artista y su acto creador; por otro, toda una teoría implícita de la mimesis novelística. Respecto de lo primero, si el artista, en cuanto hombre, fuera un producto determinado por su medio, no se explicaría el acto de rebelión personal, ni tampoco al propio Marx, quien era un burqués y no un proletario. En cuanto a lo segundo, implica una dura crítica a la concepción habitualmente llamada "realismo". ¿Qué es una novela social? ¿Qué tipo de realidad debe captar o representar la novela? La respuesta ya la conocemos si retornamos a sus ideas sobre lo subjetivo y objetivo en el arte; recordemos que el arte da cuenta de toda la realidad, esto es la externa del sujeto y la interna puesto que, en rigor, consiste en una modo de contemplación que conoce la realidad "desde" un sujeto o sea un saber intersubjetivo; de allí su poder integrador, si retomamos lo expuesto acerca de la novela.

Por otra parte, en el escritor inciden fenómenos culturales de muy diverso origen y de compleja interrelación, que no son tomados en cuenta por los partidarios de la doctrina del reflejo; un ejemplo de ello lo constituyen, para Sábato, los epifenómenos culturales, tales como las transfusiones culturales, la tradición, las tendencias conservadoras o innovadoras del arte que no siempre coinciden con las de la política, etc. Quisiera destacar especialmente una de sus definiciones del arte que me parece más acertada, y es la de su doble rango frente a la realidad, donde creo se sintetiza una postura filosófica esencial referida a la mimesis: el arte por una parte reproduce la realidad, pero, por otra, la crea. El objeto estético es, a

///su vez, una realidad per se; la instauración de un ente entre otros.

La cuestión del compromiso en el arte no puede considerarse desvinculada del nombre del filósofo y novelista Jean Paul Sartre, de gran influencia en la formación intelectual de nuestro escritor, por el profundo conocimiento que Sábato posee de la literatura existencialista. Pensemos que hacia los años 50, Sartre escribe su famosísimo Qué es la literatura, donde asume una postura combatiente a favor del compromiso, mientras que, años más tarde radicalizaré esa actitud al adoptar posturas cada vez más extremas; por lo cual llega a negar valor a toda la literatura en general dada su incapacidad de hacer efectiva la revolución.

Sábato escribe "Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela" primer estudio contenido en T.A.L.N.T. y también le ha dedicado extensos pasajes de E.F. y de A.E.

De su análisis de Sartre, me interesa destacar lo que Sábato considera la génesis de la obra sartreana: la fealdad y el tema de la mirada, a partir de la conocida definición sobre el infierno concebido como la mirada de los otros. No apunto aquí a la exactitud de la hermenéutica sabatiana sino a otra profunda coincidencia: ¿cómo no le interesaría un escritor tan acendradamente inmerso en una problemática que sabemos esencial en la novelística de nuestro autor? También lo admira por otras analogías, esta vez en el texto de sus respectivas biografías: su coraje y su lucidez aún en las contradicciones, que le valieron el ataque simultáneo de los frentes ideológicos más opuestos. Al calificarlo de "mártir" atendiendo a la etimología de esta palabra, llegamos a un punto clave de la producción sabatiana: el escritor como testigo de su tiempo, y, por lo tanto, como mártir. Pero no nos adelantemos.

Sin embargo, Sábato no comparte la renuncia de Sartre a la literatura porque ello equivaldría a negar el pensamiento entero ya que, en sí, nada puede hacer para el cambio social. El arte, reflexiona Sábato, tiene otras misiones. Apoyándose en Jaspers, Sábato destaca la función de la paidéia que el filósofo alemán había señalado en los trágicos griegos, al considerarlos educadores de su pueblo. Allí surge

/// la frase "profetas de su éthos", que adjudica al arte no sólo la misión de testimonio, sino de la profecía: Mártir, testigo y profeta: eso es el escritor. Resultaría ocioso citar las reiteradas manifestaciones de ello, pero una pequeña muestra de lo afirmado aparece en el metalenguaje de A.E. cuando se transcribe la carta del NP a un joven escritor. Así el escritor maduro es también educador del joven:

De este modo quizá no seas un escritor de tu tiempo, pero serás un artista de tu Tiempo, de apocalipsis del que de alguna manera deberás dejar tu testimonio, para salvar tu alma. (P. 142 de A.E.)

Me interesa poner en evidencia que, más allá de razones filosóficas o concepciones estéticas; más allá de su justificación de la propia obra o de su condición de escritor, pesa mucho en Sábato su pasado ideológico y su permanente preocupación ética por la función del creador de ficciones en un tiempo de grave crisis y donde la presencia de lo apocalíptico pareciera -así lo muestran sus novelas- inminente. En última instancia, hay que "salvar el alma": encontrar un sentido al quehacer que sintetiza una vida, cuando se es consciente del sufrimiento de los hombres.

¿Qué hace, qué puede hacer la literatura por el cambio social? En cuanto a la praxis: nada, en esto Sábato es terminante. Pero sí en cuanto al hombre y sus valores, tanto por ser educador de los pueblos, cuanto por el valor del testimonio, entendiéndolo del modo que ya se ha explicado: revelación, denuncia, ontofanía y sueño.

Esta última palabra nos lleva a otra caracterización del escritor, vinculada ahora, a esa relación del arte con otras manifestaciones de la ladera oscura de las que ya he hablado: el sueño y el mito. En tal sentido, el escritor también cumple otra misión: la de ser el portavoz de los sueños de la comunidad. Si Sábato define una de las funciones de la novela como catártica, convendría explicar qué se entiende por catarsis desde su concepción. En efecto, si el arte fuera solamente la expresión de las obsesiones individuales, los sueños o fantasías del yo, quedaría reducido -como lo pretende ese criterio que ve como decadentismo o solipsismo el buceo en los abismos de la

///conciencia- a un síntoma o a una descarga personal. Si bien ello sin duda ocurre, es algo más. Como el mito, y aquí el escritor argentino recuerda a Cassirer, hay en el lenguaje de los símbolos, propio del mito también de ciertas formas del arte, una "oscuridad" irreducible a otro lenguaje. Estas dos manifestaciones tienen en común también fraguar imágenes que son sintéticamente totalizadoras de una visión del mundo en la cual la comunidad se reconoce. Por ello su valor trasciende al individuo:

Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aún en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores, Esos sueños tal vez sean como descargas Y el escritor sueña ppr la comunidad. Una especie de sueño colectivo. Una comunidad que impidiera las ficciones correría gravísimos riesgos. (P. 180 de A.E.)

Esta función, que corresponde a la ladera oscura y el testimonio, que se encuadra en la luminosidad de lo consciente, son los dos aspectos de una totalidad; por ello dos consecuencias de esta teoría se pueden inferir. Una, que el arte subjetivo o que bucea en los abismos de la conciencia es, también, una metáfora del mundo que rodeaba al creador. Uno de los ejemplos más frecuentemente citado por Sábato es el de Kafka, constructor de una vasta metáfora que alude a la soledad, a la incomunicación, a la alienación del hombre en un mundo cada vez más abstracto cuyos mecanismos de poder no le son accesibles. Otra consecuencia es la gravedad, para una comunidad, de toda forma de censura estatal sobre las manifestaciones artísticas.

No sé si ha sido señalado ppr algún comentario crítico -en medio de tantas divulgaciones periodísticas de estos últimos años sobre los viajes, premios y declaraciones políticas de Sábato- la importancia y la valentía del artículo citado sobre la censura, publicado en A.R. en el año 79, es decir, en el apogeo de esta situación en nuestro país. Como es lógico, en este caso, el escritor se refiere más intensamente a la función testimonial del arte, puesto que las circunstancias la hacía imposible. Destaca la excelencia de las democracias como únicos regímenes donde existe tanto el derecho al disenso cuanto la posibili-

///dad de denuncia y -en una crítica que apunta dura y sarcásticamente al régimen militar- advierte sobre el peligro social que corren las comunidades donde estas actividades no son permitidas. Quisiera cerrar estas líneas dedicadas a la concepción del arte en Sábato con estas palabras:

Y jamás el Estado ha prohibido ni una sola de esas obras . Porque reconoce que esas obras son edificantes en el mejor sentido de la palabra, y porque una democracia se caracteriza por permitir la publicación de sus defectos. Motivo por el cual los distraídos creen que las democracias son los únicos regímenes corrompidos, cuando lo que sucede es que en los otros sistemas nadie puede denunciar la corrupción; que es más grande, más profunda y más degradante... (P. 161 de A.R.)

Podremos quizá disentir con Sábato en sus teorías estéticas o políticas pero no creo que podamos hacerlo con estos conceptos.

6. Abaddón, el Exterminador o la espiral metalingüística.

En las páginas precedentes me he referido insistentemente a A.E. última novela de la trilogía, como a la expresión más madura y acabada de las preocupaciones teóricas del escritor, expresadas en su ensayística. Ello no podía ser de otra manera: toda la novela -he procurado desde diferentes ángulos ponerlo de manifiesto- es una espiral sobre su creación anterior. Al efectuar el análisis de sus diversas instancias, he manejado dos categorías cuya diferenciación me ha resultado útil para distinguir dos modos diversos en que se instala la espiral discursiva: una de estas categorías es el metalenguaje. Entiendo -en este caso particular- como metalenguaje el discurso de A.E. que reitera o apunta a teorías estéticas o concepciones sobre el arte y la novela cuyo tratamiento ha originado sus páginas ensayísticas. Tales puntos han sido tratados en las páginas precedentes. Pero quedaba pendiente el metalenguaje referido a sus dos novelas anteriores, puesto que aquí no se trata de un aspecto teórico ni temático, sino a la re-elaboración en diversos niveles de los estratos narrativos del mundo de sus novelas precedentes. Los personajes -que he denominado connotados- han sido objeto de un estu-

///dio en lo que corresponde a sus funciones, así como las máscaras del narrador, que involucran tanto a Sábato en sus tres modos: hablante real, NP y personaje, como a las duplicaciones con otros personajes que también encubren el rostro del autor, pero bajo máscara paródica (Quique), delirante (Ledesma), o absolutaria y liberadora (Bruno). Asimismo he intentado señalar cómo el lado oscuro o siniestro del narrador, el misterioso R., posee también rango metalingüístico desde el momento en que conforma un protoperсонаje que emergió tanto en sus proyectos novelísticos frustrados (Patricio Duggan) cuanto en su novela anterior bajo la máscara de Fernando. Por otra parte, también están involucrados en A.E. los espacios y los tiempos de sus novelas anteriores: el propio Sábato revive el tránsito de sus personajes por el transformado Buenos Aires de su novela anterior y se cierra el tiempo de la primera profecía de Barragán, abriéndose el abismal futuro apocalíptico, así como la madurez de Martín, el recuerdo de Alejandra y su visión, etc.

La otra categoría a la que me he referido es la del discurso metanovelístico por la cual -como sucede a menudo en la novela contemporánea y el panorama hispanoamericano ofrece ilustres ejemplos, de los cuales en nuestro medio bastarían los nombres de Borges y Cortázar- la narración es en gran medida un despliegue del propio proceso de su escritura. Tal categoría se ha radicalizado al extremo en esta novela, desde el momento en que la historia del NP en uno de sus niveles relata el intento -continuamente trabado- de Sábato de escribir Abaddón...De este modo, se hacen explícitas las condiciones de la gestión de sus núcleos narrativos y de sus personajes.

Intentaré ordenar la exposición de los contenidos metalingüísticos referidos a sus novelas anteriores, así como los metanovelísticos referidos a A.E.

6.1 Modus operandi del escritor en sus novelas:

En la ficcionalización de los pasajes de su vida, aparecen menciones directas del período de aparición de S.H.T. y de E.T. y se ubica el procedimiento de ardua corrección a la que somete sus páginas. Así ocurre en la ocasión en que le urgen para publicar S.H.T.,

///y de paso se alude al fundamental pasaje de la novela en el que Danel debe descarnar a Lavalle.

La lucha con el lenguaje expresa las dificultades de la palabra para reactualizar la trascendencia del instante desvanecido para siempre;

Empecé a tachar adjetivos y adverbios. El adjetivo modifica al sustantivo y el adverbio modifica al adjetivo: modificación de una modificación -pensé entre melancólico e irónico recordando alguna remota clase de gramática de Henríquez Ureña-. Tanto trabajo en dar matiz a un caballo, a un árbol, a un muerto, para dejar esos caballos y árboles y muertos tan desoladamente desnudos, tan ásperos y duros, tan escuetos como si aquellos adjetivos y adverbios fueran vergonzos disfraces para alterarlos o esconderlos. (P. 24)

El descreimiento y la crítica del lenguaje manifiestan la importancia del escritor para revelar la realidad.

Más adelante, el mismo pasaje alude al juego de fuerzas opuestas que precede a la creación, apuntando a señalar la dualidad presente en su obra, pero manifiesta en su mismo origen:

Hacia la tarea con descreimiento, tanto me daba esa página como cualquier otra: todas eran imperfectas y torpes; en cierta medida porque cuando escribo ficciones operan sobre mí fuerzas que me obligan a hacerlo y otras que me retienen o me hacen tropezar. De donde esas aristas, esas desigualdades, esos contrahechos fragmentos que cualquier lector refinado puede advertir. (P. 24)

Es asombroso el distanciamiento frente a su propio estilo; esa declaración de su propia imperfección no es un disimulo de modestia: sino la puesta en acto de su sentido profundo del arte. La novela, aún a tropezones, busca algo esencial e importante, aunque ese algo surga no sólo de la representación del mundo, sino de la interioridad del creador.

6.2. Génesis de su obra.

He aludido reiteradamente al pasaje que manifiesta la génesis de sus ficciones, pero me he ocupado especialmente de él en tanto importaba señalar la función de R. Quiero citar ahora, lo que he con-

///signado en su momento al referirme a las técnicas narrativas: la importancia del recurso de la apócrifa crónica periodística. En efecto, he postulado la hipótesis de que A.E., es, en un nivel, la puesta en acto de sus ideas encaradas creativamente. Recordemos que la presunta noticia policial es un recurso reiterado a lo largo de su trilogía. Castel señala a sus lectores, en el momento de especificar su identidad, que el proceso debe estar en la memoria de todos por la celebridad que alcanzó su caso en las noticias policiales; ya sabemos la función que cumple la noticia preliminar en S.H.T., y los microrelatos de A.E. son contados, en la primera parte, como una presunta crónica. Sábato quiere ironizar por una parte, al realismo ingenuo. La presunta y fiel reproducción de los hechos no es sino una delgada cáscara que nada indica del sabor del fruto que contiene. Pero, por otra parte, a la manera de Fernando, el Sábato de A.E. irónicamente descansa en el horror de laburda manifestación de la perversidad humana. Es un alivio, expresan Fernando y Sábato, leer la única parte de los periódicos donde resplandece la verdad. Por algo en A.E. se dedica una extensa unidad al "collage" de recortes de diarios donde se reproducen los hechos más monstruosos y horrendos sin distinción de nacionalidades, credos, razas o clases sociales. En el pasaje al que me estoy remitiendo, el personaje Sábato retorna a sus viejas carpetas de recortes de noticias policiales, de donde, como siempre, emergeña el rostro de R.

6.3. Alusiones a A.E., su génesis y características.

En la cita que transcribiré, el personaje Sabato se cuestiona acerca del sentido que pueda tener escribir una nueva obra, puesto que de todos sus intentos anteriores sólo se decidió a publicar dos.

...Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido a publicar, sin saber bien por qué. Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto, algo que era como ficción a la segunda potencia. (P. 40)

Con su misma definición matemática, "a la segunda potencia". el autor señala claramente el carácter reduplicatorio, de espejos encon-

///trados, que posee la totalidad de A.E. en sus distintos niveles. Más adelante, según ya se ha consignado en el análisis, su propio personaje le pide cuentas; es Nacho, surgido de su imaginación y que comparte el mismo ámbito de realidad. Al quedarse solo, Sábato se asombra de las diferentes posibilidades de lectura que una novela ofrece. El discurso metaforiza en una descripción espacial el sentido del texto como palimpsesto. La idea del sentido de una obra apunta a postular que la obra es lo incabado, que de la multiplicidad de relaciones posibles de sus elementos, cada lectura virtual consiste en la actualización o potenciación de algunas de estas posibilidades; de allí la multiplicidad de lectores, de lecturas y de interpretaciones.

Lo que más le asombraba era esa variedad de seres que pueden 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. Porque de otro modo resultaba incomprendible que apasionase a un muchacho que piensa en la posibilidad de asaltar un banco y a un empresario que ha triunfado en los negocios. ...Más bien una vasta posesión, con su castillo bien visible, pero también complicadas dependencias para sirvientes y súbditos (en alguna de las cuales tal vez esté lo más importante), cuidados parques pero también enmarañados bosques con lagunas y pantanos, con temibles grutas. (P. 64)

La reflexión de Bruno, mientras camina por parque Lezama pensando en Castel, señala indirectamente algo muy importante para comprender el esfuerzo creativo que el escritor ha depositado en A.E., al intentar inmiscuirse de un modo inédito hasta ahora, en su propio interior, tratando de dar carne a todas sus máscaras. De ese modo, el sentimiento catártico que sus personajes novelísticos -torturados y autodestructivos como el mismo Castel o Alejandra- pueden suscitar en el lector, lo alcance a manera de redención de su vida de hombre público: de su fama, de sus reportajes, de la televisión y las entrevistas.

Pero esta condición absolutoria no impide que la convivencia interior con otros seres sea también puesta en evidencia, mostrando las

///encarnaciones de sus demonios. Aparece así el primer elemento de teoría del personaje que se cumple efectivamente en la práctica de esta novela:

...no terminaban de comprender que aquella soledad y aquel sentido del absoluto de alguna manera seguían refugiados en algún rincón de su propio ser, ocultándose o luchando contra otros seres, horribles o canalleros, que allí también vivían, pugnando por hacerse lugar, demandando piedad o comprensión, cualquiera hubiese sido su suerte en las novelas...(P. 67)

La otra alusión a la relación autor-personaje aparece inmersa en la ficcionalización de su vida, en uno de los encuentros con Schneider, presunto agente de las fuerzas oscuras. La aparición de este personaje -recordémoslo- coincide con la publicación de las dos novelas de Sábato, y en ambas oportunidades lo ha interrogado sobre los ciegos. El diálogo apunta a hacer perceptible para el lector, lo siniestro y ominoso de la figura del misterioso Schneider, pero lo que ahora me interesa evidenciar es la alusión a Fernando, por que se insinúa, mediante la mención de otro escritor -Chestov- que el personaje si bien ficticio, encarna alguna oscura zona del alma autoral:

No me habló de entrada del Informe sobre Ciegos, sino después de haber comentado cosas diversas: lo de Lavalle, por ejemplo. Y luego, como si fuera algo curioso me pregunté sobre Vidal Olmos.

- Parece que usted tiene una obsesión con los Ciegos-dijo riéndose soseramente.

- Vidal Olmos es u paranoico -le respondí- no cometerá la ingenuidad de atribuirme a mí todo lo que ese hombre piensa y hace.

Volvió a reírse. La cara de Hedwig era la de un sonámbulo.

- Vamos, amigo Sábato -me reconvino-. Habrá leído Usted también a Chestov, no? (P. 75)

En la extensa carta a un joven y desconocido escritor que es su corresponsal, el escritor intenta ayudarlo con los únicos elementos que posee: su propia experiencia creadora y los ejemplos de los grandes artistas del pasado. Emergen así los temas tantas veces desarrollados aquí y en sus ensayos: el proceso de creación, el destino del escritor como ambiguo y nunca comprendido, tanto si fracasa cuanto si triunfa, por esa especie de error gigantesco que es la fama: la

///relación del arte entre el tema y su forma. Una concepción -como siempre influenciada por el neorromanticismo de sus años surrealistas- indica que no es el artista quien elige su tema, sino el tema quien elige al artista. La elección de Flaubert como paradigma de los novelistas, resulta muy sugerente. En primer lugar, porque evidentemente Flaubert y su obra constituyen un hito especial en la historia de la novela, pero sobre todo, porque los comentarios de Sábato ponen de manifiesto su captación crítica de algo esencial: el máximo representante del realismo, es, a la vez, el ápice de la técnica narrativa del siglo pasado. Es así que la concepción sabatiana evidencia un agudo sentido crítico en cuanto a que el "verismo" estético del realismo no es sino un modo de verosimilitud que exige su correspondiente técnica.

6.4. Teoría del personaje

Sin embargo, no me detendré en este aspecto, sino en los pasajes que remiten a su teoría del personaje, si bien -según lo dicho- apoyándose en el caso de Flaubert.

Se puede comprobar, que lo que a un escritor interesa de otros, en el aspecto crítico, es la confirmación de sus propias ideas u obsesiones estéticas. Reproduciré algunos pasajes aislados, tomando en cuenta que todos pertenecen a la misma carta, escrita en dos etapas, y así evitaré la reproducción de párrafos "in extenso".

Y no te preocupés por lo que te pueden decir los astutos, los que se pasan de inteligentes: que siempre escribís sobre lo mismo. Claro que sí:

Hay una clara alusión a su propio estilo, cuando escribe:

Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores...

Las frases que siguen comienzan a desgranar la teoría del personaje:

Por eso es estúpido lo que suele creerse de los personajes. Habría que responder por una sola vez, con arrogancia, "Madame Bovary soy yo", y punto. Pero no es posible: cada día vendrá alguien para inquirir, para preguntarte, si ese personaje salió de aquí o de allá, si es el retrato de ésta o de aquella mujer, si en cambio vos estás "representado" por ese hombre que por ahí parece un melancólico espectador.

///La referencia a sus propios personajes es evidente; la emergencia del corazón de su creador configura un reproche para aquéllos que no comprenden que el autor "es" todos sus personajes. Sin embargo, la magia de la mimesis artística es tan poderosa, que aún el escritor, cuando es lector, participa de la convención y "cree" en la realidad de lo leído como si en efecto, hubiese sucedido. Por eso, él mismo ha visitado la ciudad de Emma Bovary buscando los lugares donde ella "vivió" y "murió":

En un día de otoño de 1962, con la ansiedad de un adolescente, fui en busca del rincón en que había "vivido" Madame Bovary. Que un chico busque los lugares en que padeció un personaje de novela es ya asombroso; pero que lo haga un novelista, alguien que sabe hasta qué punto esos seres no han existido sino en el alma de su creador demuestra que el arte es más poderoso que la reputada realidad.

Por lo tanto, el arte es dual: imaginativo y poderoso y tal vez, para el escritor, posea un don compensatorio; lo hace vivir múltiples vidas. Puede, encarnándose en sus personajes, dar corporeidad a la multiplicidad de sus potencialidades existenciales, a otras tantas identidades virtuales, que para los demás, quedan en meras fantasías:

Sólo el creador puede apostar otra vez, al menos en el espectral mundo de la novela. No pudiendo ser locos o suicidas o criminales en la existencia que les tocó, al menos lo son en esos intensos simulacros.

Pero, tal vez lo más cruel de esta operación de creación y destrucción sea el don absolutorio que el artista se hace a sí mismo mediante al sacrificio de su personaje. Lo mejor de sí, queda, paradójicamente, en la ficción de su creación; lo mediocre, lo que no tiene importancia, en el hombre que vive y muere, como todos. Así se comenta la relación entre Emma y su creador:

Qué podía hacer la pobre sino suicidarse? Y con ese sacrificio de aquella pobrecita, de aquella desamparada, de aquella ridícula romántica de pueblo. Flaubert (tristemente) se salva...

Para terminar de redondear la teoría del personaje, citaré un último

///pasaje que sintetiza lo dicho hasta ahora. Hay una existencia dual y ambigua en los personajes; no solamente porque son contrapuestos entre sí y por ende, encarnan las propias contradicciones del creador, sino y sobre todo, porque su existencia va más allá de lo que éste se ha propuesto, adquiriendo así cierta "independencia". Estas reflexiones han sido expresadas otras veces por Sábato, pero lo importante; para mí en este caso, es que en esta novela Sábato lo expone teóricamente y lo actúa ficcionalmente: ese es el objetivo que posee -según lo he destacado en mi análisis- la aparición de Martín, a quien Sábato no "reconoce". Así se manifiesta esta posibilidad en sus comentarios sobre Flaubert y sus personajes:

Surgen desde el fondo del ser, son hipóstasis que a la vez representan al creador y lo traicionan, porque pueden superarlo en bondad e iniquidad, en generosidad y en avaricia. Resultando sorprendentes hasta para su propio creador, que observa con perplejidad sus pasiones y vicios. Vicios y pasiones que pueden llegar a ser exactamente los opuestos a los que ese pequeño dios semipoderoso tiene en su vida diaria: si es un espíritu religioso, verá surgir ante sí un ateo enardecido; si es conocido por su bondad y generosidad, advertirá en alguno de sus personajes extremas actitudes de maldad o mezquindad. Y, lo que es todavía asombroso, hasta es probable que sienta una retorcida satisfacción.

La palabra "hipóstasis" debe alertarnos, por cuanto es un término filosóficamente comprometido y remite a la estética neoplatónica. Para los teóricos de la Academia florentina, desde Marcilio Ficino y Pico della Mirándola hasta sus divulgadores como Castiglione, el principio último o inefable, más allá de toda sustancia de lo que nada puede afirmarse, es el Uno. Por tanto, la diversidad puede entenderse como resultado de un proceso de emanación, manifiesto en los diferentes estratos o hipóstasis del Uno, al cual revierten dinámicamente todas las cosas. Interesa señalar, en esta breve referencia al neoplatonismo, que el alma es la segunda hipóstasis, simiente y generadora de vida, pues está ubicada entre el entendimiento y la naturaleza. Ya he consignado -tal vez con excesiva insistencia- cuántas veces Sábato afirma que el arte surge del alma, territorio intermedio y ambiguo entre el espíritu y la carne. Quiero

///

...Y Ustedes pasándose de vivos, riéndose. El diablo puede quedarse tranquilo. Juega con la verdad. Hace reír con pobres diablos como éste.

- Me vas a decir que el doctor Gandulfo está anunciando una verdad teológica.

- Por supuesto, estúpida. Ustedes se ríen de las lechuguitas, pero en lo esencial está en lo cierto. Recordás lo que decía Fernando?

- Fernando Cánepa?

Sábato la miró con severidad.

- Te hablo de Fernando Vidal Olmos.

Beba levantó los brazos y dirigió sus ojitos al cielo, con divertido asombro.

- Lo único que faltaba. Que cités a tus propios personajes! (. 375)

Finalmente, resta por hacer referencia al valor metanovelístico de los epígrafes que el autor ha elegido para abrir su novela. El primero de ellos es claramente indicativo de la profecía apocalíptica de Barragán, pues se trata de un pasaje del Apocalipsis mismo, donde se ubica a Abaddón, el ángel Exterminador.

El segundo está tomado de una novela de Lérmonov, Un héroe de nuestro tiempo, y se refiere a la teoría de la máscara -de la cual ya he hablado- y que, varias veces hemos leído expuesta por boca de Bruno. La imposibilidad o por lo menos, la dificultad en el conocimiento que podemos tener del otro, está, expresada en palabras del escritor ruso.

EL INGRESO A LA CAVERNA: LOS SIMBOLOS DE LA TRILOGIA

He aquí la ambigüedad de nuestro tratamiento de los lenguajes que habitamos y nos habitan. Porque tratar de cambiarlos críticamente es, al menos aquí, tratar el lenguaje con el lenguaje -es decir, escribir un tratado- o lo que es igual, otra interpretación.

Andrés Ortiz Oses. Mundo, hombre y lenguaje crítico

///señalar aquí la correspondencia con la estética del neoplatonismo, por sus vinculaciones con la gnosis- muy influida por este pensamiento-, y dejaré pendiente para el capítulo correspondiente a los símbolos, la importancia polisémica que reviste así la imagen simbólica de la caverna. Me parece importante dejar sentado, en el estudio del metalenguaje que presenta A.E., la impronta neoplatónica que sin duda vincula, por su concepción de la materia como prisión, con las ideas gnósticas. Si bien la influencia gnóstica ha sido considerada fundamental por varios críticos abocados a nuestro escritor, no creo que se haya destacado que esa visión de mundo no se limita a las ideas expuestas por el Informe..., sino que cobra su más ardiente valor en la teoría sobre el personaje. Esta estética neorromántica, irracionalista por influjo del surrealismo que tantas veces sostiene Sábato muestra así un eslabón que la conecta con lo metafísico de un mundo más esotérico que las concepciones psicologistas, catárticas o compensatorias del arte. Todo ello está presente, sin duda, tal como lo vengo sosteniendo hasta aquí, pero creo que es en la emergencia de la dualidad del personaje como hipóstasis nacida del alma, donde refulge una apoyatura metafísica que sustenta -más allá de toda duda acerca de su vigencia social o su eficacia terapéutica- la creencia de Sábato en el arte como posibilidad tendiente al absoluto. Por eso no es sorprendente que el colmo de la independencia del personaje se manifieste en una escena de índole no metalingüística, pero que es la representación de lo que estoy afirmando respecto de la vinculación entre las ideas gnósticas y la teoría estética del personaje. Estando Sabato de visita en lo de Beba Carranza Paz, tiene lugar la grotesca exposición del profesor Alberto J. Gandulfo, que como ya se ha visto representa una contracara de Fernando, en su grotesca exposición escolar de la Gnosis. Luego se suscita una controversia entre los que escucharon su exposición, quienes se burlan de ella. Curiosamente, Sabato lo defiende y se apoya, para sus argumentos, en ideas de Fernando. No es casual que esto ocurra y sea precisamente el Informe..., el texto al que el escritor recurre para sostener estas ideas sobre el origen del mundo:

El ingreso en la caverna: los símbolos de la trilogía

Para detenerme en la consideración de los símbolos que despliega la trilogía de Sábato, será necesario efectuar algunas precisiones sobre el enfoque que ha guiado mi indagación, porque es en el campo de lo simbólico donde las posturas teóricas suelen hacerse irreductibles. Efectivamente, para quienes postulan la noción de la clausura del universo lingüístico, no hay ningún misterio ni nada que explicar en cuanto a los símbolos, pues éstos no operan de modo diferente del que lo hacen los elementos del lenguaje en sus funciones corrientes. La única diferencia es operatoria, pues el contexto, al ser plurívoco, deja filtrar más de una isotopía. Esta posición es la de la semántica estructural de Greimas, por ejemplo, con lo cual se pretende que el simbolismo deje de ser enigmático: el sentido múltiple es una cuestión de lengua.

Ante esta situación podríamos preguntarnos -como lo hace Paul Ricoeur- qué se quiere decir con esta multivocidad. La respuesta sería, para el filósofo, la siguiente: "Hay entonces dos formas de dar cuenta del simbolismo; por aquéllo que lo constituye y por aquéllo que quiere decir. Lo que ^{lo}constituye requiere un análisis estructural; y este análisis estructural disipa lo maravilloso; es su función y, yo osaría decir, su misión; el simbolismo opera con los recursos de todo lenguaje, que no son misteriosos. En cuanto a aquello que el simbolismo quiere decir, no es ya la lingüística la que puede enseñarlo; en el movimiento de ida y de retorno entre el análisis y la síntesis, el retorno no es equivalente a la ida".(1) Sin la pretensión de ubicarme en el plano del filósofo, esta reflexión me induce a una tarea interpretativa.

Ahora bien, la posibilidad de una hermenéutica se instala en la conciencia de que tal interpretación es posible porque el símbolo se erige entre lo lingüístico y lo trans-lingüístico, sea éste considerado de una u otra forma, según desde cuál disciplina se instale la tarea. No me plantearé -por rebasar los propósitos de una

(1) RICOEUR, Paul: "El problema del doble sentido". En: Hermeneútica y estructuralismo. Tomo II de El conflicto de las interpretaciones. Bs.As. Edic. Megápolis, 1975 (P. 87)

///indagación literaria- el origen del símbolo, así como sus implicancias mitopoyéticas, planteoante el cual también aparece un espectro de posiciones críticas: desde la opción metafísica que rige el criterio espiritualista de un Guénon, hasta la explicación que, desde la psicología, ha efectuado Jung al considerarlo manifestación del inconsciente colectivo. Esta hipótesis ha sido fértilmente empleada por varios estudiosos de la obra de nuestro escritor, como es el caso del citado artículo de Fuss o el del libro de Emilce Cersósimo (2). Me interesa señalar que no me propongo la consideración de los símbolos aislados, si bien el reconocimiento de éstos es simple puesto que se inscriben en las imágenes tradicionalmente simbólicas, como es el caso del fuego, por ejemplo. Tomaré en cuenta la reiteración de ciertos elementos que por su emergencia polisémica en diversos contextos, marcan su índole simbólica. Insisto en que mi lectura ha partido del encadenamiento de los símbolos presentes en las tres novelas, para intentar su desciframiento, de otro modo, no sería posible determinar las actualizaciones de los sentidos virtualmente presentes que el símbolo conlleva, que en sí son, no sólo múltiples, sino complementarios. Pese a la opacidad característica del símbolo, no es posible dejar de captar su resonancia y la fertilidad de su poder evocador. Así, lo ha expresado en su muy completo estudio, acerca de la metáfora, el símbolo, la sinestesia y otros elementos que tradicionalmente la retórica ubicaba entre los tropos, Michel Le Guern, cuando afirma: "Se trata de todas las imágenes ligadas a los arquetipos de Jung, a esos elementos dominantes en la imaginación de cada hombre, la luz y las tinieblas, el agua, la tierra, el fuego, el aire, el espacio y el movimiento." (3) En la potencia de tales imágenes simbólicas subyace su poder de conmocionarnos estéticamente para que así captemos una pluralidad de sentidos que incluso exceden la intencionalidad creativa del autor. Aquí debe detenerme para efectuar algunas consideraciones referidas a la terminología que todo estudioso de la obra sabatiana se ve necesitado de emplear -como lo vengo haciendo- al referirme al mito edípico, por ejemplo.

(2) Op. Cit.

(3) LE GUERN, Michel: La metáfora y la metonimia. Madrid, Cátedra, 1966. (P. 52)

///En tal sentido, debemos discriminar por lo menos dos sentidos usualmente aceptados de la palabra mito: a. la estructura de conciencia del que usualmente se denomina "hombre primitivo" y que sería mejor llamar propia de una cultura tradicional o arcaica. En este sentido lato, designa un corpus de pensamiento y lenguaje cuya naturaleza específica es de orden simbólico. Por ello, muchos estudiosos utilizan como sinónimos, mito y símbolo. b. El relato mítico -mitologema- relato sagrado referido a entidades numinosas, que no reconoce origen histórico, que no es creación individual sino comunitaria, y por medio del cual, el hombre de las culturas tradicionales funda y percibe el sentido del cosmos, de la vida y el origen de su propia comunidad. En este sentido estricto, no cabe su empleo literario sino en cuanto la literatura de hecho reactualiza muchas veces, en su emergencia simbólica, los mitologemas de determinada tradición cultural. Tal es el caso del mito edípico, nuclearmente presente en las obras de Sábato.

El encadenamiento simbólico de la obra sabatiana entronca y se alimenta de una dualidad que constituye su basamento nuclear, por cuanto las otras oposiciones que se pueden rastrear en las diversas actualizaciones narrativas, pueden ser asimilables al binomio Luz/Oscuridad. Si bien la potencialidad de las imágenes insertas en la ladera oscura es la que más inmediatamente llega a la sensibilidad del lector y así ha sido destacado por la crítica, intentaré una lectura que pretende totalizar las emergencias semánticas también de la otra ladera. En el campo de la oscuridad -los túneles, las cavernas, la ceguera y el incesto- es en el que se fundamenta una visión apocalíptica de la profundidad de lo real.

Ya he anunciado en los capítulos correspondientes al análisis por menorizados de las novelas, los tres núcleos semánticos fundamentales: ceguera, incesto y fuego, para probar que nos vemos reconducidos a ellos desde cualquier nivel de análisis, por lo cual remito al lector a las correlaciones allí apuntadas. Ahora intentaré captar el despliegue de las imágenes simbólicas que se dejan inscribir en estos órdenes. Podría objetárseme que en la primera novela, E.T., el incesto no se halla presente y la ceguera es sólo un atributo aparentemente circunstancial de Allende, marido de María. Sin embargo, no olvi-

///demo que -desde la suposición de Castel- María es amante de su primo Hunter, hecho que apunta a una significación incestuosa. Desde una lectura anecdótica, la ceguera de Allende sería un elemento dedicado a acentuar la ambigüedad de su conducta, para Castel inexplicable. Pero desde la perspectiva de las imágenes arquetípicas, nos encontramos con los mismos elementos que se concretarán en las dos grandes novelas posteriores, aunque en E.T. aparezca como "disjecta membra": la ceguera, atributo de un personaje y el túnel, la imagen central del encierro interior del protagonista. Túnel y ceguera poseen en común su pertenencia al lado oscuro que analógicamente los incorporan al paradigma. Ya he consignado en mi análisis el valor simbólico de la ventana en sus diversas manifestaciones y sólo quiero insistir en la pertenencia respectiva de los símbolos de E.T. a la luz y a la oscuridad, puesto que la ventana es correlacionable a los ojos, ventanas del cuerpo, acceso a la luz, que son, precisamente, las que clausura la ceguera. Como ya he sostenido, cada novela de Sábato está contenida en la subsiguiente y la última, A.E., es un intento de totalizar su experiencia creativa. Por lo tanto, una de las indicaciones que se nos ofrecen sobre la vinculación simbólica que sostengo aparece en S.H.T., cuando Fernando analiza el crimen de Castel como una retorcida venganza de la Secta. El paradigma simbólico aparece interpretado por el propio Fernando quien ha leído así E.T.:

¿Qué otro recurso me quedaba que el de leer, el de estudiar minuciosamente su crónica? "Siempre tuve prevención por los ciegos", confiesa. Cuando por primera vez leí aquel documento, literalmente me asusté, pues hablaba de la piel fría, de las manos acuosas y de otras características de la raza que yo también había observado y que me obsesionaban como la tendencia a vivir en cuevas y lugares oscuros. Hasta el título de la crónica me estremeció, por lo significativo: "El Túnel". (P. 335 de S.H.T.)

Recuerdo también lo que ya he citado al hablar del valor metalingüístico que impregna la totalidad de A.E. y es las reiteradas conversaciones que aluden al comienzo de la persecución de las fuerzas oscuras, pero esta vez centradas sobre Sabato. La primera vez que aparece Schneider en la vida de Sabato es, en 1948, año de aparición de

///E.T. y luego, en 1962, cuando se publica S.H.T. En ambos casos, lo que le interesa al misterioso personaje es la obsesión de Sabato con los Ciegos. Basta este indicio para corroborar la intención del autor en hacernos notar la equivalencia simbólica apuntada.

He destacado, entonces, la dialéctica luz/oscuridad para señalar la importancia de la vinculación ceguera-túnel/ventana-ojos y trascender así la determinación contextual de E.T.. En efecto, los ojos y la mirada son esenciales para Castel, puesto que es un artista plástico, un pintor, cuya captación del mundo es esencialmente visual. Ya Luis Wainerman, en su análisis de S.H.T., aunque no se refiere a E.T., menciona la importancia de los ojos y la contemplación referidos a la ventana, estableciendo un paralelo entre las experiencias personales del autor y varios pasajes de su obra y sus personajes. Escoge un pasaje del Informe... donde Fernando recuerda que Tiresias ha sido enceguecido por Athenea, como castigo por haberla contemplado desnuda, mientras se bañaba. Es obvio comprender que, al ser la diosa la encarnación del conocimiento, surgida de la frente de Zeus, tal castigo alude a la desmesura de mortal que pretendió poseer el conocimiento. En una interpretación donde incluye al autor, Wainerman concluye que el enceguecimiento es el castigo al pecado del conocimiento, de la actitud contemplativa propia del científico. Del mismo modo lee el enceguecimiento de Fernando por los pájaros del pantano como un reiteración del de Tiresias: "Vidal es enceguecido por uno de los pájaros que había mutilado en Capitán Olmos. Pero su pico no es más que un instrumento de la pena que los jefes le habían sancionado. Se lo castiga por haber penetrado un secreto, por su curiosidad científica y su violación de lo sagrado"... (4). No voy a resumir aquí su análisis pormenorizado del paradigma ojos-contemplación-ciencia, sino señalar dos circunstancias, una coincidente y otra en discrepancia con sus conclusiones. La coincidencia que marco apunta a sostener que este esquema simbólico se reitera en A.E., pero la discrepancia consiste en considerarlo parcial, como más adelante procuraré demostrar.

(4) WAINERMAN, Luis: Op. Cit., (P. 18)

/// Ya he consignado la importancia del relato del NP referida a los sucesos de París de pre-guerra, que metaforizan el paso de la luz a la oscuridad en el sentido de la homologación con otra dualidad del paradigma: ciencia/arte. En efecto, este rito de pasaje -verdadera actualización de un mitologema, como se verá- posee neto carácter simbólico por la dualidad de su sentido. En un aspecto es, efectivamente, un castigo, como el de Tiresias, y como el de Fernando. Primero, porque el NP deberá abandonar el mundo de la luz, el cristalino y límpido refugio de las matemáticas para internarse en sus propios desdoblamientos que lo sumergen en la oscuridad del inconsciente, en la irracionalidad del arte. Así se explica que deba reiterar el periplo de Fernando retornando a la casa de los Carranza donde ya había tenido lugar en su lejana adolescencia, el primer acto ritual. Ambas circunstancias son presididas por la rectora presencia de R. quien emerge en París para recordarle su primera iniciación, que tiene lugar en los túneles bajo la casa, bajo la forma de rito sexual. Recordemos que la unión con Soledad es asimilible a un encegucimiento, puesto que ella en lugar del sexo, tiene un ojo gris-verdoso. El pacto con las fuerzas oscuras se sella definitivamente cuando el NP regresa al lugar, desciende nuevamente y luego se metamorfosea en rata alada, animal ciego de las tinieblas. He aquí el castigo: de la luz a la oscuridad; de la contemplación luminosa y científica a la captación oscura del arte. Pero decía antes de mi discrepancia. En efecto, Tiresias adquiere, como don compensatorio otorgado por la diosa, la posibilidad de la profecía. Y el NP también, al sumergirse en el arte, se homologa a las figuras de los profetas como Barragán. No voy a referirme aún al símbolo del fuego, sino a señalar, que a nivel de ficcionalidad de lo autobiográfico, ese abandono de la ciencia no ocurre en cualquier momento, sino en la época precisa en que los físicos descubren la fisión del uranio. El umbral de la era nuclear ha sido transpuesto; la posibilidad concreta del Apocalipsis, de la conflagración mundial, es un hecho. ¿Acaso Sábato no se convierte, a partir de allí, en uno de los portavoces que alertan sobre los peligros del científicismo? La "contaminación" con la oscuridad, el tránsito desde el mundo cerrado de la ciencia a la a-

///apertura del arte invierte los términos del binomio, haciendo posible una lectura paradigmática "in absentia": el conocimiento incontaminado, objetivo de la ciencia, ha conducido a una ceguera muy particular; la profecía del arte abre la videncia de otro modo de captación.

Volviendo al símbolo de Athenea, no estaría completo sin la mención de su opuesto semántico en la estructura del mundo sabatiano; me refiero a Ceres. Tomando en cuenta el encadenamiento simbólico, estableceré nuevamente la correlación Luz/oscuridad homologándola a Atenea/Ceres. En un pasaje de A.E., Sabato sostiene una importante conversación sobre su propia obra con una joven estudiante, llamada Silvia Gentile. Remitiéndose a la creación de su novela anterior, S.H.T., el autor cuenta a Silvia que había elegido la estatua de Atenea para ubicar el primer encuentro de Martín y Alejandra en parque Lezama, pero luego, no sabe por qué, se inclinó por la de Ceres. El sentido de esta elección se puntualiza inmediatamente:

...Un tipo de no sé qué Universidad hizo notar en su tesis que mi novela comenzaba frente a la estatua de Ceres. Está por allí.

- Y eso?

- La diosa de la fertilidad. Edipo. Pero lo había hecho a propósito?

Qué

Lo de la estatua de Ceres.

- Estás hablando en serio?

Sí, claro.

- Pero no, zonza. En aquel tiempo había aquí una cantidad de estatuas.

Recuerdo que había elegido primero la de Atenea. Después no me gustó, no sé por qué. Hasta que puse Ceres.

- Entonces, es probable que su inconsciente lo impulsara.

- Es probable.

- EL TUNEL, también empieza con una maternidad

(P.210-11)

Lo destacable en primer término es, en una lectura contextual, considerar esta dualidad en su aspecto metalingüístico referido a la significación de sus dos novelas anteriores, por lo cual sería consciente /inconsciente en cuanto a la elección realizada por el escritor. Ceres constituye en el culto latino, una supervivencia de las

///diosas ethónicas del Mediterráneo, correspondientes a estadios culturales anteriores a la incorporación del panteón oficial, donde predominan las divinidades masculinas y solares. Es, por tanto, una de las figuras de la Gran Madre telúrica, y contrapuesta a la figura de Atenea, de neto carácter intelectual, antagónica con las diosas de la fertilidad, la vegetación, lo orgiástico e inframundano. Sin embargo -tal como lo destaca Luis Cencillo- (5) Atenea también posee rasgos complementarios de origen "oscuro", como queda demostrado por el atributo de la lechuza, que revela un origen ethónico. Así como Ceres o Deméter es la diosa de la productividad vegetal y por lo mismo, diosa telúrica, Atenea es la diosa de la productividad metalúrgica perteneciente a una región más profunda, la ehtónica y tal vez, acuática. Por tanto, vemos en la emergencia de dos símbolos en un primer nivel contrapuestos, la representación de la dualidad ciencia/arte como modos del conocimiento, pero también lo podemos leer como la totalización de los dos modos de ver a los que aludíamos en el caso de Tiresias: la clausura de la visión científica y el don de la profecía. He dejado de lado hasta ahora el símbolo de este espectro "oscuro" donde campea la ceguera, esto es el autocastigo de Edipo al arrancarse los ojos. La lectura psicoanalítica ya ha sido reiteradamente mencionada en este estudio (6), pero quisiera insistir en la doble lectura que requieren los símbolos y por ello es que las hermeneútics pueden instalarse alternativamente, ora en una de sus laderas, es decir en una postura reductiva nepositivista, o en una postura instaurativa, re-colectora de sentido, amplificadora, que es así caracterizada por Gilbert Durand: "la segunda es, por así decirlo, descubrimiento de la esencia del ángel, de la esencia del espíritu a través de las metamorfosis de nuestra encarnación, de nuestra situación aquí y ahora en el mundo". (7) La obra de Sábato se muestra particularmente seductora pa-

(5) CENCILLO, Luis: Op.Cit., (P. 140)

(6) Un estudio de las imágenes simbólicas desde el ángulo freudiano y también junguiano, ha sido realizado por VALDES, Adriana y BEUCHAT, Cecilia: "Sobre Héroes y Tumbas: un mundo de imágenes. (Estudio de imágenes psicoanalíticas y artísticas)", en: Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Sgo. de Chile, 1969

DURAND, Gilbert: La imaginación simbólica. Ds.As., Amorrortu edit., 1971. (P. 118)

///ra la interpretación psicoanalítica del mito edípico, interpretación que no desestimo como equivocada, sino a la que considero una lectura ajustada sólo a uno de los niveles del espectro simbólico. El correlato incesto-ceguera ya ha sido consignado suficientemente y se funda en la reiteración del esquema edípico en los personajes, como he intentado mostrar en el análisis. Así, la ceguera (Edipo, Tiresias, Fernando) se presenta como autocastigo castrador y mutilador consecuencia del incesto. Pero, retomando lo antes consignado, en cuanto al sistema ojos-contemplación-ciencia y la doble lectura del enceguecimiento de Tiresias, a partir del don ambiguo de Atenea, es posible leer el drama de Edipo -según lo propone Paul Ricoeur- como el drama de la epifanía de la verdad.(8). La ceguera de Edipo (La de Tiresias, la de Fernando, la de Sabato en A.E.) aparece así como el paso necesario para arribar a esta nueva posibilidad de ver con un conocimiento revelado, profético. Retomando lo expuesto en cuanto al ritual de pasaje que significa el paso de la ciencia al arte, esta "ceguera" asume así la categoría de una anagnórisis. No es meramente el pasar de la claridad de la ciencia a la sombra irracional del arte, sino que este "ver" no es un cambio entre equivalencias. El riesgo de la ciencia -nos advierte Sábato reiteradamente en sus ensayos- es haber arribado a un punto de extremo riesgo: el camino de retorno no es una involución al oscurantismo, sino un acto de libertad para reintegrar al hombre escindido, apuntando a aquella dimensión integradora que Sábato adjudica a la novela.

1. La caverna.

He elegido esta imagen simbólica como título por la importancia totalizadora de su poder evocador en la trilogía sabatiana, tan proclive a las imágenes espaciales para sintetizar su captación poética. Por otra parte, dada la importancia de su linaje filosófico y literario, al que me referiré enseguida, la caverna involucra una multiplicidad de imágenes homologables a ella: los túneles, las cuevas, los antros y subsuelos cuyo despliegue avanza desde el título de su primera novela hasta culminar en el Informe... y reiterarse en A.E.,. Nuevamente la emergencia de la caverna nos reintroduce en el

(8) RICOEUR, Paul Op.Cit.

///campo semántico del incesto y en efecto, esta lectura es la primera con la que tropezamos al leer las interpretaciones del Informe... fernandino. Ya he destacado, en su momento, los dos "viajes" de Fernando: el que transcurre por la planicie regida por el ominoso anciano, donde su único refugio es la caverna y el segundo viaje que culmina cuando el héroe penetra en el ojo de la deidad. Naturalmente ambas penetraciones pueden ser consideradas sendas fantasías delirantes del acto sexual, consumado -como su mismo documento lo aclara, con la Ciega. Ella -ya lo he afirmado- es no solamente su hija Alejandra, sino la síntesis de sus imágenes incestuosas: su propia madre, Ana María, Georgina y la propia Alejandra. Por otra parte, desde un enfoque junguiano -centrado en el estudio de los símbolos como hitos de proceso de individuación- esta penetración en el ojo sexo de la deidad representa un periplo regresivo, por cuanto implica un retorno a la madre, a los orígenes, a la condición fetal (9).

Pero, antes de aventurarme en una amplificación del simbolismo de la caverna, quisiera retomar -muy escuetamente- algunas de sus connotaciones tradicionales, remontándome al linaje al que aludí líneas más arriba. El primer nombre que surge inmediatamente ante nosotros es el de Platón, cuya alaboración del mito de la caverna es harto conocida. Como toda reelaboración de un mito, posee amplia polisemia que permite su interpretación en los planos ontológico, cosmológico, antropológico, etc., pero la que en general se destaca es la referida al propósito de ilustrar el estado del alma humana que ha olvidado su origen celeste. El reconocimiento de este origen -mediante un proceso de transfiguración existencial- implica un renacimiento del espíritu que posee todas las características de un ritual iniciático. La caverna indica así, por una parte, el tránsito desde la oscuridad del olvido hasta la luz del reconocimiento; por otra, apunta a caracterizar al mundo sensible. En la tradición griega, la caverna es de estirpe pitagórica y órfica, y en esta última religión misteriosa, la iniciación de los ritos eleusinos tenía lu-

(9) Así lo interpretan las dos investigadoras que he mencionado.

Cfr. Ut supra. cita N°6

///gar en la caverna, donde se suponía que había descendido Ceres al inframundo en busca de su hija. De paso, puedo apuntar otra interesante analogía en relación con Ceres, al recordar que uno de los epítetos que Fernando dedica a la Ciega es "hierofántida", cuya denotación es "sacerdotisa de Ceres". Parece sugerente que aparezca este término en el contexto que me interesa señalar, como vinculado con la caverna. Volviendo a la equivalencia caverna-mundo, no solamente los pitagóricos y órficos consideraban a la imagen de la caverna como representación natural del mundo sensible; también entre los persas la iniciación que representaba el descenso del alma hacia la materia y su regreso tenía lugar en la caverna y ése nombre se atribuía al exilio del alma en el mundo. Me interesa destacar esta correspondencia, porque se incorpora perfectamente a la cosmovisión gnóstica que he intentado señalar del modo más completo posible, en mi análisis del Informe.... Recordemos la importancia que tiene, en el pensamiento gnóstico, la influencia pitagórica, neoplatónica y el dualismo zoroastriano. Desde el ángulo de la ascendencia tradicional de este vasto símbolo, debo concluir que se ofrece a la lectura como el lugar del rito iniciático de Fernando. Ahora bien, ¿qué clase de rito, y de qué pasaje estoy hablando? Intentaré algunas precisiones refiriéndome al nacimiento de Fernando -24 de junio de 1911- así como al de Sábato, si bien debo recordar una vez más que no aludo exclusivamente al autor, sino a las máscaras de Sábato que saturan esta categoría en A.E., tal como sostengo en el análisis de la novela.

Lo que primero debo apuntar es que, desde la caverna, se desplegará un abanico simbólico que implicará otros simbolismos, como el de Jano y el de las dos puertas solsticiales. Para este estudio, me remitiré especialmente a René Guénon, cuya obra ofrece un completo y erudito panorama del simbolismo tradicional de la caverna, en relación con las puertas solsticiales. (10) En efecto, desde el punto de vista astronómico, los solsticios son los días en que el sol se halla en los trópicos (Cáncer o Capricornio) del 21

(10) GUENON, René: Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. BS. As., Eudeba, 1969. (Traducc. Juan Valmard). pp. 173 a 215

///al 22 de junio y del 21 al 22 de diciembre. La entrada y la salida de la caverna cósmica corresponden a las dos puertas solsticiales -la de Cáncer al norte, la de Capricornio, al sur, correspondiente al invierno.- En ciertas tradiciones, estas puertas solsticiales son designadas como la puerta de los hombres y la de los dioses respectivamente. Cabe señalar que los neoplatónicos interpretaban de este modo un pasaje de la Odisea donde Homero se refiere a una gruta de Itaca, describiéndola así:

Dos puertas tiene el antro: la una mira hacia el Bóreas (Norte) y es accesible a los hombres; la otra, situada frente al Noto (sur), es más divina, pues por ella no entran hombres, por ser el camino de los inmortales.

Odisea, XIII, 102-112 (Traducción de Segalá)

El sentido de esta distinción entre las puertas es su correspondencia con la división del ciclo anual en dos mitades: una ascendente, que va del solsticio de invierno al de verano y la otra, descendente cuyo recorrido es inverso: desde Cáncer a Capricornio. Esto se entiende porque el solsticio de Cáncer corresponde al ingreso de las almas en la encarnación -lo cual, desde esta perspectiva, significa lo descendente- y, en cambio, la salida representa el ascenso o liberación de las almas del ciclo de las sucesivas encarnaciones.

Me interesa señalar, para poder referirme a la fecha de nacimiento que Fernando se atribuye, que corresponde a los solsticios, puesto que éstos se festejaban no en la fecha exacta, sino uno o dos días después. Dice Guénon en tal sentido: "Estas fiestas se sitúan en realidad un poco después de la fecha exacta de los solsticios, lo que manifiesta de modo aún más neto su carácter, ya que el descenso y el ascenso han comenzado ya efectivamente; a esto corresponde, en el simbolismo védico, el hecho de que las puertas del pít-r-loka y del déva-loka se consideran situadas respectivamente no exactamente al sur y al norte, sino hacia el sudoeste y el nordeste". (11) De este modo, la caverna cósmica está vinculada a un viaje subterráneo, netamente interior, inscrito en el simbolismo iniciático, que alude a las diversas fases o estadios del ser en el curso de su migración. La respuesta a la indagación que he plantea-

(11) *Ibíd.* (P. 216)

///do más arriba aparece de inmediato: Fernando, nacido en el solsticio de Cáncer -24 de junio- simboliza con su viaje y la penetración en el ojo de la deidad, no solamente su regresión edípica, sino su destino ultramundano en la cosmovisión gnóstica: su muerte ritual y renacimiento coincidirán con su muerte física indicando su necesidad de transmigrar. No saldrá del ciclo de las transmigraciones por la puerta de los dioses, sino que reiniciará su camino, una vez purgado por el fuego. Recordemos lo ya consignado respecto de la gnosis en cuanto a las jerarquías de los hombres, divididos en físicos, psíquicos y espirituales. La posibilidad de "ascenso" se obtiene mediante sucesivos re-nacimientos.

¿Y en cuanto a Sábado? Partiendo de la coincidencia en la fecha de nacimiento: 24 de junio de 1911, llegamos a lo biográfico. Pero -insisto- lo que trato de realizar es la inclusión en el paradigma simbólico de todos los niveles referidos a la máscara de Sábado, sea ésta la de NP o la del personaje que lleva su nombre sin acento en A.E., además de las posibles coincidencias biográficas. En este sentido se hace posible, según mi enfoque, una triple isotopía de lectura en la polisemia de la caverna, que intentaré explicar en orden inverso a su aparición, pues permite más claridad expositiva.

1. El primer aspecto -que debiera ser el último- se refiere al valor metalingüístico de un pasaje de A.E., donde también se metaforizan en la ficción circunstancias autobiográficas que ya he mencionado, es decir los sucesos protagonizados por el NP en el París de posguerra, en 1938. Para mi propósito en este caso, me basta consignar que el propio R, que preside la crisis existencial del NP, se encarga de aludir al significado edípico de la caverna: En una diálogo que comienza con la mención explícita de esta imagen. "Desde chico tuviste terror a las cuevas", se concluye así:

- Cuevas, mujeres, madres!

(P. 213 de A.E.)

Esta posibilidad no puede asombrarnos, si comprendemos el discurso irónico: al ser R. el aspecto siniestro del propio Sabato personaje, el doble que a su vez, prefiguró a Fernando, nadie mejor

///que él para entender el sentido de la obra sabatiana.

2. Otro pasaje de la última novela de la trilogía asume rango netamente no-ficcional, cuando el NP se remite a las extrañas circunstancias de su nacimiento. Primero, destaca la vaguedad de su madre al negar la precisión en la fecha, posiblemente para eludir la infausto del día, ya que -se aclara- el 24 de junio es noche de brujas. En efecto, recordemos lo dicho de las fiestas solsticiales, en el calendario cristiano, se han asimilado a festividades religiosas como la del solsticio de Cáncer y el día de San Juan, aunque su estirpe pagana se manifiesta en que está tradicionalmente asociado al aquelarre. También se ofrece un dato importante:

No fue el único hecho infausto vinculado a mi nacimiento. Acababa de morir mi hermano inmediatamente mayor de dos años de edad. Me pusieron el mismo nombre. Durante toda la vida me obsesionó la muerte de ese chico que se llamaba como yo y que para colmo se recordaba con sagrado respeto, porque según mi madre y doña Eulogia Carranza, amiga de mi madre y allegada a don Pancho Sierra, "ese chico no podía vivir". Por qué? Siempre se me respondió con vaguedades, se me hablaba de su mirada, de su portentosa inteligencia. Al parecer, venía marcada por un signo aciago. (P. 23 de A.E.)

Desde este ángulo, el nacimiento en el solsticio se presenta análogo al de Fernando; es como si el nacimiento del NP resultara un nuevo ingreso del alma de su hermano en el mundo. Por ello -reitero- la puerta de Cáncer está ubicada hacia el sudoeste, lado donde cae el sol, asociado con la sombra y la muerte. En este sentido, postulo una nueva dualidad luz/oscuridad para la lectura de la caverna: desde el lado oscuro, la nueva encarnación, el renacimiento para el NP. Pero, desde la ladera luminosa, la caverna posee también otro sentido. Recordemos que en el ritual iniciático que representa la muerte al mundo profano, al ingreso a la caverna es el paso de las tinieblas a la luz y, por ella, se la considera un segundo nacimiento. A ello correspondería el tercer aspecto del símbolo a nivel de Sábado.

3. Nuevamente, debo aludir al paso de la ciencia al arte. Así como he señalado que en el espectro ojos-contemplación-ciencia, la ceguera representa un nuevo modo de ver, de la misma manera la caverna cósmica de la iniciación está iluminada interiormente, rei-

///nando en el exterior las tinieblas; por ende, el segundo nacimiento es una iluminación.

He postulado que la ceguera era la adquisición de una nueva luz, asimismo el paso de la ciencia al arte es también un nuevo nacimiento de orden luminoso. Aquí resplandece el concepto de arte al que tantas veces Sábato se refiere en sus ensayos: la idea del arte como modo de absoluto, su poder absolutorio, convocador y su valor moral. ¿Cómo, si no, se compadecería esta idea con la metáfora que -en la ficción- lo incorpora al lado oscuro? Ello es posible si accedemos al aspecto luminoso de la caverna, no solamente al oscuro o irracional de la nocturnidad del arte. Eugenio Trias, el filósofo al que he remitido mi interpretación de lo siniestro, ha estudiado el simbolismo de la caverna en la concepción neoplatónica de la Academia florentina. El sentido del arte -para estos neoplatónicos- apunta a develar, en los objetos materiales, un resplandor del principio espiritual del que proviene toda belleza. En este sentido, el arte es un modo de liberación de las cadenas de la materia, una posibilidad de recuerdo, un destello de anagnórisis. Dice Trias: "hacer girar las cosas hacia el orificio que, en la Caverna platónica, dejaba filtrar rayos de luz para el iniciado que acertara a volver su mirada de la pantalla en sombras a los objetos reflejados por la luz solar, esa tarea reconversora es la característica demiurgia del artista, que en última instancia se retrotrae de esa belleza todavía encarnada en piedra hasta la belleza puramente espiritual..." (12)

He aludido de modo constante a la dualidad imperante en las obras de Sábato, y a todo su espectro de opuestos semánticos, expresados en los distintos niveles de su obra: luz/oscuridad: ciencia/arte; razón/intuición; sueño/vigilia; civilización/barbarie; unitarios/federales; peronismo/antiperonismo; etc. El espectro simbólico instauro una polisemia que permite una lectura en diversos niveles de sentido. Una nueva asociación se suma a este espectro, vinculada con la imagen de Jano, dios que, en la tradición latina,

(12) TRIAS, Eugenio: Op. Cit., (P. 51)

///posee las llaves de las puertas zodiacales, por lo cual sus fiestas coinciden con las de los dos Juanes en el calendario Cristiano: San Juan Bautista y San Juan Evangelista, o Juan que ríe y Juan que llora. Nuevamente, la fecha de nacimiento aparece asociada con la dualidad. Pero, si me he aventurado a leer el símbolo de la caverna en sus dos vertientes, el lado claro y el oscuro, quisiera sintetizar el sentido de estas líneas apuntando que, de esta manera, el arte es para Sábato, la posibilidad de la integración. Ese postulado de novela total, sea o no lograda, apunta a una aspiración: el arte como reintegración del hombre escindido, la ceguera que permite ver, el segundo nacimiento que no es solamente el reingreso en la caverna del mundo, en la cárcel de la materia, sino la iluminación iniciática que apunta hacia la luz.

2. El fuego: castigo y renovación

El fuego es, de todas las imágenes arquetípicas, tal vez la de más amplia movilidad y más profundamente arraigada en la fascinación de lo primordial, por lo cual su ambivalencia entre lo erótico-vital y lo tanático-destructivo es únicamente equiparable a la del agua. Su importancia en la trilogía estudiada convoca inmediatamente multitud de asociaciones complejas, desde la Gnosis a la alquimia. En efecto, regreso a la ya señalada impregnación gnóstica en la obra sabatiana, por cuanto, para los gnósticos, el alma era la centella ígnea que indicaba la presencia del origen celeste en la densidad de la materia aprisionadora. Recordemos, por otra parte, que la chispa ígnea es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas.

Será necesario que me detenga brevemente en la amplia ambivalencia del sentido del fuego. La primera vinculación que necesariamente aparece en S.H.T. es el fuego como castigo, por tanto indisolublemente ligado al incesto. En tal sentido, desde la perspectiva psicoanalítica se ha destacado la connotación sexual asociada con el fuego, por lo cual sería la forma de castigo acorde con el tabú incestuoso, culpa netamente sexual. Sin embargo, debido a su asociación con lo solar y luminoso, asume el carácter representativo del triunfo y la vitalidad del sol y así surge como victoria sobre el poder del mal, de las tinieblas. De allí su carácter purificador, porque -según lo asevera Cirlot -"la purificación es el medio sacri-

///ficial necesario para que este triunfo se posibilite y asegure." (13)

Por tanto, remitiendo el fuego a su sentido de castigo, es el adecuado para Alejandra y Fernando, y así aparece también en los sueños premonitorios de aquélla donde el fuego siempre era la imagen final. Por ello, la importancia de estas imágenes oníricas no se limita a constituir un síntoma de epilepsia -más adelante volveré sobre este punto- ya que no se puede negarse su rango premonitorio en cuanto al incesto y su carga de autocastigo. Por una parte, entonces, el fuego -como todos los símbolos que he rastreado- se inscribe en la emergencia semántica más notoria, esto es, la ladera oscura. Participa así del esquema: incesto-ceguera-fuego.

Pero el fuego no solamente posee el doble carácter ya consignado, ambivalente entre lo destructivo y lo benéfico, sino que su destructividad es, más que una permutación, una renovación. De modo que tal renovación constituye una muerte, sí, pero una muerte purificadora, donde lo destruído es lo culpable, lo pecaminoso.

Para poder sustentar la importancia que esta aseveración reviste en cuanto a la visión de la argentinidad que nos ofrece S.H. T., debo retomar algunas consideraciones efectuadas en las páginas dedicadas al estudio de lo histórico-social. Puntualizaba allí el carácter femenino atribuido a la imagen de la patria, hasta el punto de que se propone llamarla "matria" y he destacado también la índole simbólica de la figura de Alejandra, "viviente conclusión de la historia argentina", por cuanto encarnaba lo escindido entre fuerzas en pugna: unitarios/federales y, en el período contemporáneo de la novela, peronismo/antiperonismo. Pero también he procurado demostrar que su rango simbólico no se agotaba en un emblema de carácter histórico, puesto que, en ese caso, su estatuto semántico sería el de una alegoría, más aún por la especificidad explicativa que el texto le otorga. Para ello reitero lo ya consignado respecto del Informe... de Fernando, donde ella es la Ciega, causa y consecuencia del incesto y por ende, instrumento de castigo.

(13) CIRLOT, Juan Eduardo: Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 3 ed., 1969. (P. 210)

/// La presencia de la constelación simbólica que he intentado mostrar hasta ahora como desplegada en los tres núcleos semánticos esenciales: ceguera-incesto-fuego-, puede perfectamente leerse, en una de sus isotopías, como un relato mítico que nos afinca en la reflexión de que lo histórico-social y la simbólica del mal presente en el Informe..., son sendas actualizaciones de una totalidad significativa. Así se abre un espectro de sentido a partir del incesto, la ceguera y el fuego o la conflagración, que excede lo psicoanalítico presente en las relaciones de los personajes, dejándose leer en su correlato histórico. El fuego asume, por tanto, la evidente connotación de autocastigo purificador que Alejandra se impone, una vez cerrados para ella los caminos que había buscado -especialmente Martín- para escapar a su dualidad interior, a su destino de dragón-princesa. La opinión crítica de Josefina Ludmer: "...porque Alejandra, Martín y Fernando repiten el mismo esquema edípico; porque todas las fantasías respecto al fuego que tiene Alejandra se desvanecen si sabemos que responden a una vivencia típica de epiléptico; porque todo el problema de los ciegos carece de sentido si leemos que Fernando poseyó a su madre con la mirada; los abrumadores datos familiares, los símbolos de los sueños, los hechos traumáticos cobran sentido sólo en un análisis psicológico." (14) es propia de una hermeneútica reductiva, ya que no establece correlaciones con otros niveles más allá de las relaciones entre personajes. Por otra parte, es evidente que el sentido gnóstico de la problemática del mal ha sido omitido, al no dar cuenta de, por ejemplo, el sueño premonitorio de Martín con Alejandra, en el exacto momento en que los sucesos del Mirador se estaban desarrollando: que no se explica por ningún esquema edípico.

Por el contrario, quiero destacar la opinión de otra crítica de Sábato, Emilse Cersósimo, quien, desde un enfoque diferente del sustentado por este trabajo, arriba a similares conclusiones respecto de la vinculación del fuego como purificador en el nivel de los per-

(14) LUDMER, Iris Josefina: Op. Cit., (P. 96)

///sonajes -especialmente Alejandra- con su sentido de conflagración, referido al contexto de lo histórico-social. Dice Cersósimo: "Los incendios de junio de 1955 son la inclusión de lo histórico o social en lo sobrenatural, y tiene un misterioso punto de contacto con la peste que asoló a Tebas en Edipo Rey, inequívoco signo de la voluntad de Apolo (.....) Al no limitarse a su persona y la de Alejandra, sino a toda la colectividad, la novela acentúa su clima apocalíptico, en el que aparece la figura de un profeta: el loco Barragán". (15).

En efecto, la correlación: peste sobre la comunidad griega/fuego sobre la comunidad argentina, es legible no solamente por la presencia del mitologema edípico, puesto que podría faltar alguno de sus elementos en la actualización literaria. Pero, retomando la simbología Alejandra/Argentina, no puede extrañar que el fuego incluya tanto a la gens de los fundadores -los Olmos- más aún recordamos que el incesto es de alguna manera anterior al vínculo Fernando-Alejandra, ya que aquél y Georgina eran primos hermanos, cuanto al contexto histórico superponiendo los dos incendios. ¿No es así, acaso, el incesto en la familia fundadora, paradigma del pecado comunitario de la dualidad? Sólo el fuego, en tanto renovación, podrá destruir lo culposo de la gens y de la comunidad, pero así podrá surgir una nueva comunidad que supere la disociación. Refuerza esta posible lectura donde el símbolo apunta a su carácter renovador, el sentido ambivalente del suicidio de Alejandra. En efecto, desde el primer ángulo es autocastigo. Unificando los planteamientos hasta aquí esbozados, se puede retomar lo dicho en cuanto a Fernando y el simbolismo solsticial y relacionarlo con el fuego. De este modo concluí que para Fernando no habría renovación, por cuanto debe transmigrar, y la muerte es el castigo ejecutado por otro, no voluntariamente buscado, aunque sí inconscientemente. Mientras que Alejandra en tanto esta lectura simbólica de la argentinidad, pasará por el fuego y se producirá la renovación. Tal como lo ha expresado Mircea Eliade, las prácticas yóguis y chamánicas del dominio del fuego no son sino maneras de testimoniar materialmente el sentido simbólico que poseen:

(15) CERSOSIMO, Emilse: Op. Cit., (P. 40)

///el que atraviesa el fuego, ha trascendido la condición humana. (16).

Resta por consignar, en lo que a Alejandra concierne, el valor simbólico de sus nombres: tanto el título del primer libro que alude a su dualidad, "dragón-princesa", cuanto ciertas expresiones del Informe..., aluden a su índole serpentina. En efecto, recuerdo aquí una de las frases con que Fernando describe a la Ciega: "Serpiente Negra poseída por los demonios y sin embargo dotada de alguna sagrada sabiduría" (P. 374 de S.H.T.). También se alude a que la Ciega tiene una mirada paralizante y gélida, por lo cual se la compara con la Medusa, ésta última -como es obvio- también connotadora de la serpiente.

Cabe ahora efectuar algunas consideraciones acerca de este símbolo. Como ya es habitual, señalaré la ambivalencia de la serpiente tanto en sus cualidades benéfico-maléficas, cuanto en sus relaciones con el dragón, porque éste último nos conducirá nuevamente al fuego presente en la segunda profecía de Barragán, en A.E., donde asume neta ascendencia apocalíptica. En primer lugar, señalaré la dualidad presente en la serpiente, para poder corroborar, una vez más, que su primera emergencia la señala como netamente infernal dentro del contexto del Informe... En los estadios más arcaicos de los mitos, la serpiente no sólo encarna la fecundidad en estado puro, sino el vacío tenebroso y fértil de la matriz asociada al caos germinal de los orígenes y a las aguas del Abismo primordial, fuente de toda creación. Por ello la serpiente participa de la cualidad acuática -en tanto nutricia- y a la vez, de la ehtónica y subterránea. Esta primeras asociaciones parecen ser totalmente adecuadas a la connotación de la Ciega, con su carga sexual, oscura y subterránea por inmersa en el mundo de los ciegos. Esto traslada su cualidad benéfica primitiva al otro lado: el infernal, particularmente presente en la maldición del Génesis a Eva, concebida en términos eróticos-genésicos. Dado que la totalidad de la vida cósmica, sometida a la circularidad rítmica está representada por la

(16) ELIADE, Mircea: Mitos, sueños y misterios. Bs.As., Fabril editora, 1961. (Traducción: Lysandro Z.D. Galtier). (P. 118)

/// serpiente -de allí el Ouroboros posterior de la alquimia como el Tiempo- así como la fecundidad, el precio de la sexualidad es la presencia de la muerte dentro mismo de la vida fecunda.

Sin embargo, pese a esta primera emergencia "infernald" de la serpiente en el contexto del Informe..., la dualidad está siempre presente, y se relaciona con la Gnosis. Recordaré lo apuntado en el análisis del Informe... en lo que respecta a la carga ambivalente que para ellos poseía la mujer, por cuanto, en uno de sus aspectos, la Gnosis postulaba la vía de la continencia como condición de la salvación, mientras que, para otras corrientes, lo era la del desenfreno. También en su momento observaba la dualidad de Fernando en este sentido, dado que siempre había considerado a la mujer como "un suburbio del mundo de los ciegos" y, sin embargo -o por eso mismo- lo atraían irremisiblemente, atracción condensada en la Ciega. Nada extrañará, entonces, la presencia del calificativo serpiente" aplicada a quien sabemos es Alejandra.

Me interesa destacar, particularmente, la asociación de la serpiente, y más aún, del dragón (otra de las formas de Alejandra) con el fuego. En efecto, algunas de las sectas gnósticas invertían el sentido maléfico genesíaco de la serpiente, considerándola, por el contrario, la portadora de la sabiduría que el demiurgo creador: no quiere hacer accesible al primer hombre. En este aspecto, la concepción gnóstica es comparable a la del yoga tántrico, donde se representa, con la serpiente kundalini, de la naturaleza ígnea, la ascensión que posibilita la apertura a la trascendencia. Ello tiene lugar cuando la dormida kundalini despierta y asciende desde la base de la columna vertebral hasta la región craneal, pasaje que se representa -en el tantra- con un rito sexual. Por ello, esta unión con la Ciega -si bien de índole infernal,- permite a Fernando una visión de la eternidad:

Asistí a catástrofes y a torturas, vi mi pasado y mi futuro (mi muerte), sentí que mi tiempo se detenía confiriéndome la visión de la eternidad. (P. 375 de S.H.T.)

Por su cualidad de dragón, evidente alusión a su dualidad, Alejandra aparece nuevamente asociada con la serpiente, si bien el dragón está más estrechamente vinculado al fuego y por ello alude a los dos sentidos del fuego, en tanto purgador de la culpa y renovador que antes he apuntado. No es por casualidad que un mismo perso-

///naje : Martín, sea testigo de ambas conflagraciones; así como ha sufrido los embates del dragón y ha logrado superarlos, del mismo modo recibe en sueños el anuncio del incendio y la muerte de Alejandra. Por otro lado, la lucha con el aspecto dragón de Alejandra le ha conferido simbólicamente, su rango de héroe y al mismo tiempo, ha asistido, como testigo espantado, a los incendios sobre Buenos Aires.

Al mismo tiempo -ya lo he dicho- la conflagración de la pentápolis aparece en la profecía de Barragán. No puede sorprender, por ende, que el mismo profeta sea el destinado a contemplar, en A.E., la aparición del dragón apocalíptico sobre Buenos Aires. La historia de Barragán es semejante a la de todo profeta: luego de suscitar el escarnio, todos sus compañeros del bar de Chichín le temen porque efectivamente, la sangre y el fuego que pronosticaba, cayeron sobre Buenos Aires. El abandonó, por tanto, la profecía, más aún considerando que en esos acontecimientos, su propia mujer había muerto:

Y cuando en un frígida tarde de junio de 1955 la muerte cayó sobre miles de obreros en Plaza de Mayo, y la propia mujer de Barragán murió destruida por las bombas... (P. 497 de A.E.)

Pero su destino profético no lo abandona, por cuanto lo espera la visión -más aterradora aún- del Dragón en el cielo porteño. La neta connotación del libro profético por excelencia, el Apocalipsis de San Juan, se manifiesta hasta en los rasgos mismos de la bestia: es rojiza y tiene siete cabezas. (17) El sentido particularizado de la exégesis cristiana alude a que la Bestia posee varias posibilidades (el mal, Roma pagana, la tierra del fin de los tiempos, dominada por las potencias demoníacas) y en la emergencia contextual que la novela nos ofrece, la tendencia más evidente parece ser la de la extinción posible de una civilización deshumanizada, "hecha de plástico y com-

(17) Me he documentado, para el conocimiento de una interpretación eclesiástica del libro profético, en CERFAUX, Lucien y CAMBIER, Jules: El Apocalipsis de San Juan leído a los cristianos. Madrid, Ediciones Fax, 1972. (2ºedic.)

///putadoras! Recordaré aquí lo esbozado en páginas precedentes, al comentar el sentido de la ceguera para el NP de Abaddón... cuando afirmaba que ese pasaje de la ciencia al arte no se produce en cualquier momento, sino durante el período de París, en 1938, umbral de la guerra mundial y del descubrimiento de la fisión del uranio, hito inicial de la era nuclear. Resulta sumamente importante completar lo antes expuesto con ciertos datos que el NP recibe de su amigo Molinelli. Este extraño personaje, docto en alquimia y esoterismo, explica a Sábato la diferencia entre el conocimiento de los alquimistas y el de los modernos científicos desde una perspectiva ético-religiosa, aludiendo a que los antiguos alquimistas, que eran cadenas de iniciados, silenciaron algunos fundamentales descubrimientos, por considerar el riesgo que supondría conocerlos. No pretendo, claro está, referirme a la supuesta o auténtica verdad de estas declaraciones, sino mostrar que la alquimia -donde el dragón tenía gran importancia simbólica- aparece vinculada a lo apocalíptico. Esto se comprueba, dentro del mismo pasaje que estoy comentando, por unas líneas del diálogo que no dejan lugar a dudas:

La Humanidad se encontraba ahora en la Quinta Ronda.
La Quinta Ronda?

Sí, el momento en que la ciencia y la razón alcanzarían su máximo poderío. Una siniestra magnificencia. Pero invisiblemente se estaban preparando las bases para una nueva concepción espiritual del universo. Volviendo a señalarme, agregó:

- Fin de una civilización materialista.

(P. 335 de A.E.)

Más adelante, Molinelli agrega un dato abrumador:

Sabía yo a qué correspondía la Quinta Ronda de la profecía oriental?

No, no lo sabía.

Correspondía al Quinto Angel del Apocalipsis según San Juan.

El fuego incorpora, en A.E., su dimensión más profunda de conflagración universal, explícitamente encuadrada en la profecía neotestamentaria y en la presencia del Dragón de la visión de Barragán. Sin embargo, no podríamos asegurar qué dimensión asume ese fin de una civilización materialista en tanto la posibilidad de renova-

///ción que, según lo ya consignado, posee el símbolo del fuego. Sólo resta esperar que sea el fin que antecede siempre al principio, según parece aludir la última frase de Barragán, cuya profecía se realiza el día de Epifanía:

Luego, el Dragón será encadenado.

CONCLUSIONES: LOS PERSONAJES Y SUS DOBLES

Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.

Jorge Luis Borges, El fin

Conclusiones.

Luego de haber emprendido un camino crítico que, partiendo de E.T. arriba a A.E., es posible entrar en posesión de los elementos de juicio necesarios para realizar un salto desde el análisis a la comprensión valorativa. Ello permite hablar de trilogía no ya como hipótesis, sino como la conclusión de una tarea crítica efectuada sobre las tres novelas que permite observar cómo Sábato ha ido profundizando en sus obras ciertos núcleos semánticos que constituyeron sus obsesiones plasmadas creativamente. En este sentido, son confirmatorias las frases del breve prólogo con que el escritor precede a S.H.T.:

Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir...

Tal vez hay un error o una esperanzada anticipación de estas palabras: esas obsesiones no lo abandonaron al cabo del tiempo, sino, no hubiera escrito A.E. Es necesario insistir en que, como principio metodológico, no me he puesto el enfoque genético de las obsesiones del autor que engendraron tales ficciones. Cito esas palabras como confirmatorias de esa hipótesis crítica, que puedo considerar ahora comprobada, respecto de la unidad indisoluble de las tres novelas. De este modo, intentaré ahora efectuar la recapitulación de los aspectos fundamentales del análisis que sustentan la unidad de procedimientos, de temas y de símbolos, así como la esencial importancia de la dinámica de los personajes.

Desde E.T., las novelas de Sábato irán modificando su dimensión, tanto en extensión cuanto en proyecciones; frente a la primera novela, S.H.T. aparece con propósito mucho más ambicioso: abarcar, no ya solamente el discurrir interno de una conciencia atormentada, sino un panorama representativo del país en su totalidad y de sus componentes originarios y originantes. Los recursos de composición de las tres novelas, sin embargo, tienen mucho en común y ello sobre todo porque -si tomamos en cuenta que para la estética sabatiana, inferida tanto de sus ensayos cuanto de sus técnicas narrativas- lo importante es bucear en los temas trascendentes de la condición humana. Por lo tanto, interesará especialmente al autor el sondeo de la interioridad de los personajes y en ello es importante factor no sólo lo que se suele denominar "influencia"; sino la afinidad con dos grandes

///nombres: Kafka y Dostoievsky. Este último, especialmente, ha dejado profundas huellas en Sábato, con quien tiene un elemento esencial en común: poner de manifiesto lo que sucede con el hombre del siglo XX y hace a Dostoievsky nuestro contemporáneo, esto es la escisión de la conciencia. Este rasgo fundamental ha hecho decir a Octavio Paz, en su lúcido análisis de la contemporaneidad del novelista ruso: "Pero quizá sea más exacto decir que el personaje de Dostoievsky, (se refiere a Stravrogin) como tantos de nuestros contemporáneos, es un cristiano incompleto. Ha dejado de creer pero no ha podido sustituir las antiguas certidumbres por otras ni vivir a la intemperie, sin ideas que justifiquen o den sentido a sus existencia. Dios ha desaparecido, no el mal. La pérdida de las referencias ultraterrenas no extinguen al pecado: al contrario, le dan una suerte de inmortalidad. El nihilista está más cerca del pesimismo gnóstico que del optimismo cristiano y su esperanza en la salvación. Si no hay Dios no hay redención de los pecados, pero tampoco hay abolición del mal: el pecado deja de ser un accidente, un estado, y se transforma en la condición permanente de los hombres." (1) He preferido las palabras del gran escritor mexicano para expresar con exacta condensación lo que podría decirse de cualquiera de los personajes de Sábato y de su desgarrada búsqueda del absoluto. Por ello, si bien se observa un acrecentamiento del espacio narrativo desde su primera novela a la segunda, sigue siendo importante la técnica del punto de vista "con" o el discurso en primera persona que funde las categorías de personaje y narrador. En E.T. he procurado mostrar cómo se subordinan todos los elementos significativos a este fundirse de las voces que otorgan credibilidad al personaje puesto a investigarse, pero lo destacable es que tal autoconciencia no se concluye; la oscuridad de Castel queda intacta, o, mejor dicho, se instaura más profundamente la ambigüedad productora de sentido. En S.H.T. se reitera este recurso en el libro III donde se cede la palabra al alucinado Fernando Vidal Olmos, y por motivos semejantes: no podría concebirse otro modo en que su Informe...fuera tan maniáticamente detallista, obsesivo y presuntamente científico, a la par que tan vertiginosamente ambiguo.

Por otra parte, ya hubo oportunidad de ver, en el análisis de las novelas, cómo los personajes principales son manejados frecuentemente

(1) PAZ, Octavio, Op.Cit., p.21.

///con la técnica del monólogo interior indirecto y que, en tal sentido, la presencia dialogante de Bruno resulta ser, para Martín, una posibilidad de indagarse constantemente; lo mismo cabe señalar para todas las funciones de los confidentes en las dos grandes novelas -S. H.T. y A.E.- puesto que aquél es, a la vez, poseedor del conocimiento propio de un narrador, con lo cual la autoreflexión del personaje instalada en el monólogo, se refracta en el desdoblamiento de conciencia del confidente mismo. La multiplicidad fragmentaria de A.E. no debe llamarnos a engaño en este aspecto, por cuanto -he intentado demostrarlo en las páginas que le dedico- el punto de vista está instalado en el personaje Sabato o en uno de sus dobles a la vez que confidente; Bruno. Pese a que se emplee por momentos un discurso en tercera persona, con la apariencia del punto de vista "por detrás", propio del tradicional narrador omnisciente, el nivel del saber es lo que, en realidad, determina la visión. Además, no sólo Castel y Fernando despliegan su escritura presuntamente explicativa; también lo hace, en A.E., el propio personaje Sabato puesto en narrador-personaje, tratando de escribir su novela siempre postergada y Bruno mismo soñando con expresar todo lo que podría decir si, al fin, se decidiera a escribir. Esta escritura es así, portadora de una significación circular que -como un boomerang- vuelve al sujeto de la enunciación, dando cuenta más de quien la emite que de aquéllo que quiere demostrar. Muestra, más que demuestra y se torna índice de los diferentes emisores.

Uno de los recursos que sustentan la unidad de la trilogía es que cada una de las dos últimas novelas postula a la anterior, como lo han señalado varios estudiosos de su obra. Sin embargo no creo que se haya advertido que ya desde E.T. está anunciado este recurso en el virtual relato que anuncia Castel al referirse al misterio de la ceguera de Allendé y a su resistencia para comprender sus enigmáticas palabras: "algún día, tal vez, logre hacerlo..." Claro está que Castel no escribirá más, pero este anuncio se cumple, eslabonando su crónica con la de Fernando: ¿no es, acaso, una de las explicaciones posibles la que ofrece Vidal Olmos al analizar el drama de Castel? Sus hipótesis sobre el caso Castel sientan una posible interpretación del oscuro crimen: se trata, naturalmente, de una retorcida venganza de la Secta, que, con sus peculiares métodos de persuasión psicológica, de algún modo ha logrado que el pintor mate a su amada.

/// En cuanto a la última novela, sería redundante explayarse sobre lo que ha sido constante objeto de estudio a lo largo del análisis, esto es mostrar -desde todos los ángulos posibles- que A.E. significa una vuelta de tuerca sobre su producción anterior, tanto las ficciones cuanto los ensayos. Sin embargo, quiero sintetizar aquí como punto importante para apoyar las conclusiones que luego desarrollaré, que el nivel de los personajes resulta ser especialmente significativo en cuanto al propósito de cerrar la espiral de su discurso ficcional. Sobre este punto volveré más adelante. Antes, quiero referirme a otro elemento que enlaza las tres novelas y aparece como un recurso favorito del autor para establecer la verosimilitud: aludo a la apócrifa crónica periodística. Ya se han analizado -en cada una de las novelas- la respectiva función que cumple el recurso, sólo quiero recordar que en E.T. Castel sabe que es famoso debido a la trascendencia que adquiriera su caso; en S.H.T. también se ha visto cómo la aparente objetividad de la Noticia preliminar es un modo de enlazar los diversos planos de realidad ficcional en que se desplaza la narración; en A.E. todo el "collage" conformado por los recortes periodísticos es una caricaturesca manera de apuntar a las monstruosas deformidades sociales del mundo contemporáneo.

En síntesis: interesa señalar, como conclusión, que, al recurrir al discurso periodístico como presunta fuente referencial, se ironiza al realismo mediante un recurso narrativo que precisamente parece sustentar lo verosímil hasta el extremo del testimonio. En efecto, al contrastar el saber de la crónica, la presunta objetividad del conocimiento de los hechos, con la densidad y hondura de la totalidad de la narración, se produce un cuestionamiento sobre ese mismo conocimiento. Es una ironía más de Sábato acerca del realismo ingenuo -en las palabras del propio narrador de A.E.- "el alivio entre las personas partidarias de tan acreditada doctrina filosófica".

1 Dinámica de los personajes en la trilogía.

La postura crítica que ha sustentado este trabajo se afinca -lo he consignado ya- en considerar a la novelística de Sábato una trilogía, tal como he procurado poner en evidencia en los capítulos precedente a estas conclusiones. Sin embargo, ello no concluye la tarea, puesto que resta decir que es en el nivel de los personajes donde se manifiesta de modo más original la dinámica unitiva de la trilogía.

1.1 Consideraciones metodológicas.

Será necesario, para tratar esta propuesta de lectura en el nivel de los personajes y sus funciones, hacer un breve rodeo. En primer lugar, retomaré un planteo apenas esbozado en mi análisis de E. T., donde me referí a una posibilidad de lectura biisotópica de la locura de Castel. En efecto, según lo consignado allí, era posible efectuar dos trayectos de coherencia interpretativa del personaje: el de un psicótico de personalidad destructiva y el de un visionario con capacidad profética.

La cuestión se complica en el caso de S.H.T. que multiplica las historias y los narradores. El criterio sustentador de la lectura de El Túnel se ha trasladado al análisis del Informe... aclarando que, por una parte, se trataba del manuscrito de un paranoico, pero por otra, implicaba una cosmovisión inscripta en el mundo conceptual de la gnosis.

En su tratado sobre la decodificación que el lector efectúa ante el mundo semántico narrativo, Umberto Eco esclarece varios aspectos que me han sido sumamente reveladores al ampliar lúcida-mente el marco de las teorías semióticas y, más específicamente, de la semántica estructural de Greimas. Respecto del concepto de isotopía, determina una sistemática de esta categoría que incluye varias posibilidades, entre ellas: isotopías narrativas no vinculadas con disyunciones isotópicas discursivas, que de todas maneras generan historias complementarias. Cito algunas precisiones: "Las dos o más isotopías narrativas no son mutuamente excluyentes. Tampoco son, en absoluto, denotativamente alternativas a lo sumo se atribuyen a los mismos individuos distintas propiedades E-necesarias (...). Por consiguiente, se proyectan distintos mundos narrativos posibles." (1)

En el caso del Informe... ya se han establecido esos posibles mundos y la doble actancia de Fernando como perseguidor/perseguido respecto de la Secta. Pero la duplicidad de los roles que emergen tanto de las funciones cuanto de las cualificaciones (2) refe-

(1.) ECO, Umberto: Lector in fabula. Lumen, Barcelona, 1981. (traduc: Ricardo Pocher). (P. 143)

(2.) GREIMAS, A.J.: Semántica estructural; Op. cit., (P. 251) Cfr. "Reducción de funciones a cualificaciones".

///ridas a los personajes, no se agota en la dualidad del protagonista del Informe..., tal como trataré de desplegar.

Debo retomar aquí conceptos manejados en el análisis de los narradores, referidos a la superposiciones de funciones entre Bruno y el narrador. Desde la perspectiva allí considerada, interesa destacar que así se explica la justificada opinión de que Bruno es un "alter ego" o doble del autor. No se trata de identificar al narrador con el autor, sino que la duplicación Bruno/narrador incluye, en el nivel del metalenguaje al escritor, puesto que se exponen, por boca de Bruno, sus mismos conceptos acerca del arte.

Considerados en la perspectiva de la totalidad de funciones de los personajes, no solamente Bruno, sino también Fernando pueden englobarse en un común denominador: escritores. En efecto, Fernando es el autor del Informe... y Bruno es un escritor en potencia. Ahora bien, en tanto personajes, poseen rasgos en común y otros opuestos, lo cual origina una superposición parcial de atribuciones. Tales superposiciones no forman un verdadero paradigma en tanto posibilidad sustitutiva de la totalidad de los atributos y funciones de los personajes en cuestión. Se trata de un juego de dobles que intersecta algunos de sus componentes semánticos, dejando otros libres. A su vez, algunos de estos componentes pueden intersectarse con los de otros personajes.

Una vez aclarado el enfoque desde el cual se desplegarán las superposiciones de los personajes, será necesario establecer cómo procuraré captar la serie de atribuciones que permitan esta estructuración. Para ello, es menester fundamentar la categorización de tales atribuciones, puesto que algunas de ellas engloban -o podrían englobar- otros posibles componentes semánticos. Así, por ejemplo, el atributo que aparece como "buscadores de absoluto". engloba dentro de la concepción de Sábato, tanto a los adolescentes, cuanto a los escritores, a los héroes y a los santos. De modo que debe tomarse en cuenta que estas categorías resultan de una reducción semántica previa realizada a partir de la lectura de la totalidad de la obra sabatiana, remitiéndose a la estructura ideológica total de la novelística y los ensayos del escritor.

2. Los personajes masculinos.

Intentaré el análisis de los componentes semánticos que generan las superposiciones ya enunciadas, en los principales personajes masculinos.

Fernando y Bruno son contrapuestos desde el punto de vista caracterológico y funcionalmente son opuestos complementarios. En efecto, Fernando es activo, sádico y dominante. Bruno es contemplativo, pasivo y sometido a aquél, que lo obliga a cometer actos impropios de su personalidad. Sin embargo, Fernando padece terrores y angustias que Bruno, más intelectual, no conoce. Ambos, por otra parte, han compartido militancias juveniles en movimientos extremistas, pero mientras Bruno camina por el anarquismo impulsado por su idealismo y las dificultades que encuentran son debidas a su repugnancia instintiva por la violencia, Fernando utiliza a su grupo de anarquistas para crímenes cuyo objetivo es su provecho personal.

Entre los personajes secundarios que Bruno evoca, correspondientes a sus años juveniles, durante ese período tumultuoso, hay una nueva pareja de dobles: Max y Carlos. Estos tienen entre sí también una relación complementaria, explicitada en el texto por el mismo Bruno. Max/Carlos configuran una dupla homóloga a la pareja Bruno/Fernando. En efecto, Max es a Carlos como Bruno es a Fernando: constituye muchas veces un mediador con los otros. Asimismo, Max intercede entre Carlos y Fernando que chocan a partir de sus rasgos activos, frente a los pasivos de Max/Bruno. Sin embargo, uno de los componentes de la dupla activa, Carlos/Fernando, resulta en oposición. Carlos milita en el anarquismo con espíritu casi religioso, inscribiéndose en la estirpe de los caballeros, a la vez militares y sacerdotes. Estas condiciones son las mismas de Fernando, pero de signo inverso: éste es un santo al revés, un metafísico satánico.

Otra duplicación se establece entre algunos componentes de Bruno con ciertos rasgos de Martín: el muchacho es una especie de versión adolescente de Bruno, "su remoto antepasado" en palabras del texto; posee su mismo afán por indagar el sentido de la existencia, exacerbado por su dolor y sensibilidad. El grado de comprensión que el hombre maduro tiene del joven va más allá de su mayor experiencia vital; es sobretodo una identificación en el sentimiento amoroso

//hacia Alejandra. Pero, ya desde la actitud reflexiva, Bruno entiende su amor por ella como un reflejo -de nuevo las duplicaciones- del que ha sentido por Georgina y éste a su vez, como el desplazamiento de su enamoramiento infantil por Ana María, madre de Fernando. A ello volveré más adelante, en el estudio de los personajes femeninos.

El cuadro que sigue intenta inventariar a los personajes según las atribuciones. Los signos (+) y (-) indican la presencia o ausencia de la respectiva categoría señalada con una letra: a-b-c-d-e.

ATRIBUCIONES	PERSONAJES
a. héroe	Fernando: a+; b+; c+; d+; e+;
b. mártir/testigo/escriptor	Bruno: a-; b+; c-; d-; e+.
c. profeta	Martín: a+; b+; c-; d-; e+.
d. loco	Barragán: a-; b-; c+; d+; e-.
e. buscador de absoluto	Lavalle: a+; b-; c-; d-; e-.
	Carlos: a+; b+; c-; d-; e+.
	Max: a-; b-; e-; d-; e+.

Al avanzar un paso más en las reducciones, habrá oportunidad de explicitar el inventario de las categorías. Así, por ejemplo, tomando en primer término la categoría "héroe" se advierte que la tienen en común (a+), Fernando, Martín, Lavalle y Carlos. ¿En qué sentido les cabe esta atribución?

Juan Villegas (3), autor que ha desarrollado extensamente la tipología del héroe en el contexto de la crítica arquetípica, establece los hitos constitutivos de la aventura del héroe. De tales rasgos se pueden inferir los componentes comunes y las divergencias entre los cuatro personajes portadores del rasgo (a+). La primera etapa constituye la separación de su vida anterior de acuerdo con un llamado implícito o explícito. Esta condición corresponde a Fernando -primer encuentro con la ciega de la campanilla-; y a Martín -encuentro con Alejandra frente a la estatua de Ceres-; mientras que, en lo que concierne a Carlos y a Lavalle, nada se sabe de la etapa de sus vidas previa a la lucha. Otro rasgo diferencial consiste en el modo de

(3) VILLEGAS, Juan: La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Barcelona, Planeta, 1973 (P. 74)

///entender el heroísmo: si es específicamente la lucha guerrera u otras maneras de concebirlo. En tal sentido, Carlos y Lavallo desempeñan acciones bélicas obedeciendo a un orden de valores y con repercusiones en lo comunitario: para Lavallo la militancia en el bando unitario; para Carlos, el anarquismo y posteriormente la guerra civil española. A su vez, Fernando y Martín representan la lucha en su aspecto interior o psicológico, no social ni guerrero. Ambos penetran con sus experiencias en el mundo de lo oscuro, pero Fernando permanece en él pues investiga su propia zona oscura y la del mundo general, de allí que el texto lo denomine "negro Sigfrido de las tinieblas". Martín, en cambio, atraviesa su propio infierno cenagoso pero lo trasciende y se abre a otro modo de vida, logrando su transformación individual.

Al tomar en cuenta los rasgos del viaje realizado por los héroes, es también posible advertir las convergencias y las divergencias. Los cuatro personajes realizan viajes y sufren pruebas iniciáticas, pero quedaría por considerar el regreso del viaje -si esto ocurre- y el reingreso en la comunidad. Para discriminarlo, lo haré en función de la oposición individuo/comunidad. Lavallo y Carlos no regresarán del viaje pues su término es la muerte, pero son rescatados por la comunidad como símbolos de su entrega a una causa. Mientras que Fernando sólo podrá retornar por su Informe..., lo cual corresponde a otra actancia, pues imbrica en la atribución "escritor". Martín, por su parte, regresa vital y transformado y accede a un cambio de perspectiva en lo que respecta a los otros.

Por último, cabe establecer otra oposición: vida/muerte; aplicable, la primera categoría, sólo a Martín, que es el único de los héroes que será eximido de la muerte, mientras Carlos, Lavallo y Fernando perecen. Por último, interesa destacar la correlación entre dos de los viajes, a partir de las oposiciones pasado/futuro, Norte/Sur. El viaje de Lavallo ha transcurrido en el pasado y hacia el Norte, donde encontrará su muerte, mientras Martín va hacia el futuro, al Sur, espacio asociado para él, a lo límpido y lo puro, lo frío y lo blanco, cualidades antagónicas a las de su madre-cloaca, definida por lo húmedo y caliente. Este futuro está reservado, naturalmente,

/// al personaje que sobrevive y ubicado en una región del país con connotaciones aún virginales. (4.)

Las equivalencias que he establecido para la segunda atribución de la lista, esto es mártir/escritor/testigo requieren algunas precisiones. Fundo esta categorización en lo expresado por Sábato acerca del escritor como testigo de su tiempo y a la vez, en la etimología de la palabra "mártir" que significa testigo. Por tanto, se puede aplicar la atribución "mártir" (b+) a los personajes que presentan el rasgo del martirio como persecución y muerte debido a sus convicciones -tal es el caso de Carlos-, o a aquéllos que son mártires debido a su condición de testigos o de escritores. Así Bruno conlleva los rasgos de escritor y testigo, si bien es solamente un escritor en potencia y por ende, su testimonio sólo será accesible por medio de la mitad que comparte con su doble, el narrador. Mientras que Martín carece del rasgo "escritor", pero cumple la función de testigo de las dos conflagraciones: la del Mirador, que consuma el final de la estirpe, y la destrucción de las iglesias. Por ello, no es casual que, durante su profecía, Barragán lo tome como interlocutor:

...y como si hablara otra persona, no lo que bromeaba con los muchachos del bar, agregó pero vos pibe, vos no porque vos tenés que salvarnos a todos... (P. 195)

Fernando, por su parte, solamente imbrica en la categoría testigo dado su rango de escritor puesto que deja su Informe... como testimonio para la posteridad. Max no ha sido incluido en esta categoría ya que su papel, como compañero de Carlos, es pasivo.

En lo referente a las atribuciones "loco" y "profeta" he preferido separarlas puesto que la locura está presente en otros personajes que no han sido incluidos en este inventario, debido a que no forman dobles, como sería el caso de la locura anacrónica del abuelo Panchito.

Estas dos atribuciones, locura y profecía, aparecen superpuestas en los casos de Fernando y Barragán (c+, d+), desde el momento en que el Informe... puede ser leído como el manuscrito de un paranoico y también como el pavoroso testimonio de un vidente. Tal posibilidad ca-

(4) Emilse Cersósimo, en el trabajo ya citado, señala similares conclusiones referidas a Martín, desde una metodología diferente a la aquí planteada -Cersósimo, Emilse: Op. cit.

///be respecto de la profecía de Barragán, -por todos conocido como borracho y loco- pero cuyo anuncio se cumplirá trágicamente en la realidad de los hechos. No debe olvidarse que el común denominador de toda profecía es que su "dictum" no sea aceptado por la comunidad: así Casandra, los profetas bíblicos, por ejemplo. Por ello el propio protagonista del Informe... sabe que nadie creerá en la verdad que revela.

Finalmente, aclaro que la atribución "buscadores de absoluto" engloba varias cualificaciones que, a lo largo de la obra de Sábado, se atribuyen a los locos, a los artistas, a los adolescentes, a los héroes, a los mártires, etc. En el inventario de personajes que aquí propongo, participan de este rasgo: Fernando, Bruno, Carlos y Max. Sus respectivas búsquedas, sin embargo, apuntan al absoluto concebido de diferentes maneras. Para Bruno, la aspiración al absoluto se concretaría en el arte, en tanto que Martín, debido a su condición adolescente, busca el absoluto en el amor de Alejandra. Max y Carlos, si bien jóvenes, sienten que la respuesta a su anhelo de absoluto debe encontrarse en la radical transformación de la sociedad mediante la revolución. Fernando, por su parte, se ha internado en los dominios del mal obsesionado por su afán de indagar en las verdades últimas; al fin de cuentas, el mismo anhelo pero en otra dimensión.

Por tanto, es lícito considerar a esta categoría como la más importante del inventario: la búsqueda de absoluto ocasiona tanto la experiencia metafísica, la guerrera o revolucionaria cuanto la estética, en la perspectiva de nuestro autor.

3. Los personajes femeninos.

Varias veces he aludido a la relación funcional entre los personajes masculinos y los femeninos. El más claro ejemplo de ello está constituido por la superposición Ana María/Georgina/Alejandra, no solamente por su relación parental, sino en tanto constituyentes del objeto de deseo a nivel del núcleo semántico incesto. Sin embargo, ya se ha dicho respecto de los personajes masculinos, que las superposiciones no son totales, sino que cubren exclusivamente algunos de los componentes del personaje, mientras que otros quedan libres. En el caso de las mujeres, esta característica se pone de manifiesto por la

///función que cumplen para cada uno de los personajes masculinos relacionados con ellas, o según desde la perspectiva en que ellos las vean. Por ello cabe atribuirles las categorías actanciales de "adyuvante" u "oponente" establecidas por Greimas. (5) Por una parte, entonces, se unifican frente a la relación con los personajes masculinos en tanto objetos de deseo, pero a la vez, conllevan los rasgos de adyuvantes u oponentes en tanto su participación en el destino de aquéllos.

Ana María, -objeto de deseo para Fernando y Bruno- se traslada a Georgina, pero en consonancia con la oposición activo/pasivo ya establecida entre ellos, Georgina asume diferente función para cada uno. Para Fernando, es un instrumento alcanzado y utilizado; para Bruno, es un objeto amado pero inalcanzable, que luego se transferirá temporalmente a Alejandra, para retornar, definitivamente a Georgina. Mientras Fernando también transferirá su deseo a Alejandra, pero se fijará en ella y encarnada en la Ciega le ofrecerá la consumación del incesto. La superposición entonces entre ellas se concreta en tanto objetos de deseo, pero no en lo referente a su función de adyuvantes/oponentes, puesto que son opuestas en sus rasgos benéficos/maléficos. El texto explicita esta diferencia por boca de Bruno, quien así nos explica su regreso a la imagen de Georgina:

Claro que su cara era casi la misma que la de Georgina su mismo pelo negro con reflejos rojizos, sus ojos gris-verdosos, su misma boca grande, sus mismos pómulos mongólicos, su misma piel mate y pálida. Pero aquel "casi" era atroz, y tanto más cuanto más sutil e imperceptible porque de ese modo el engaño era más profundo y doloroso... (P. 16)

Así Georgina, para Bruno, permite el desplazamiento de la búsqueda de absoluto desde el amor al arte, concebido, en una de sus potencialidades, como el intento de inmortalizar el amor no logrado. En tanto que Georgina, para Fernando, ha sido utilizada y dejada de lado, mientras Alejandra/Ciega es la enviada o adyuvante de la Secta, pero

(5) "A prieria vista -dice Greimas- todo sucede como si, al lado de los principales interesados, aparecieran ahora, en el espectáculo proyectado sobre una pantalla axiológica, actantes que representan, de modo esquematizado, las fuerzas malhechoras y bienhechoras" GREIMAS, A.J.: Op.Cit., (P.264).

///a la vez la esperada por él mismo "desde lo profundo de mi propio ser".

Fernando, indagador metafísico del mal, no arriba a la Ciega sino como culminación de encuentros anteriores con figuras femeninas que son reduplicaciones de aquélla y significan distintos estadios en el avance de su investigación. Las mujeres de la vida de Fernando han sido instrumentos para él, con la excepción de las tres ciegas: la de la campanilla, que -según lo ya consignado- marca el cambio de vida del personaje; Louise, la modelo ciega de París, a quien Fernando pretende utilizar pero que en realidad, logra engañarlo, mostrando así que es perseguidora y no perseguida y por último, la Ciega por antonomasia, Alejandra. Quiero destacar que -según el punto de vista de Fernando- Alejandra fusiona las actancias de adyuvante/oponente, según las condiciones de perseguidor/perseguido de Fernando respecto de la Secta. Por tanto, es lógico que el texto de Fernando resalte los rasgos maléficos de Alejandra, su aspecto "dragón":

...era cierto que yo parecía prisionero de la Secta y que aquella mujer que ahora estaba a mi lado y con la que yo tendría la más tenebrosa de las cópulas parecía ser parte o el comienzo del Castigo que la Secta me tenía destinado (...) pero también parecía como si durante años hubiese proyectado mis fuerzas más oscuras y profundas para convocar, finalmente, en aquel cuarto de Belgrano, a la mujer que en cierto modo más había deseado en mi vida. (P. 373/4)

Pasaré a considerar las funciones de Alejandra para con Martín: En tanto objeto de deseo, es manifiesta su duplicación -según una lectura que remite al esquema freudiano del incesto- con la madre-cloaca del personaje masculino. Martín, adolescente conflictuado por su relación con una madre destructiva, ha buscado reiterar este modelo al elegir a Alejandra. En el plano psicológico de esta pareja, el rol activo y dominante es ejercido por ella, mientras Martín es el pasivo y sometido, reiterando así, por lo que puede inferirse del relato del pasado del joven, la pareja parental. Pero, en tanto las funciones adyuvante/oponente, Alejandra, calificada por el texto como "dragón-princesa" cumplirá para Martín una doble función. En efecto, debido a su infancia desdichada, así como a su inmadurez, Martín se manejaba en un esquema de rígido dualismo moral respecto de las

///mujeres, a quienes consideraba ángeles o demonios. En este sentido, la relación con Alejandra significa un gran sufrimiento pero también un avance en el logro de su madurez afectiva, gracias a la exigencia que la compleja personalidad de ella le significa, por lo cual debe abandonar su maniqueísmo y su romántica imagen de lo femenino:

...pero él había dividido el amor en carne sucia y en un purísimo sentimiento; en purísimo sentimiento y en repugnante, sórdido sexo que debía rechazar, aunque (o porque) tantas veces sus instintos se resbalan, horrorizándose por esa misma rebelión con el mismo horror con que descubriría, de pronto, rasgos de su madre-cama en su propia cara (...)

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-pincesa. (P. 116-117)

Al observar a Martín en tanto su atribución de héroe, se puede advertir la duplicidad del carácter benéfico/maléfico que Alejandra asume para él en un pasaje que nos remite al esquema del cuento de hadas:

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...(P. 116)

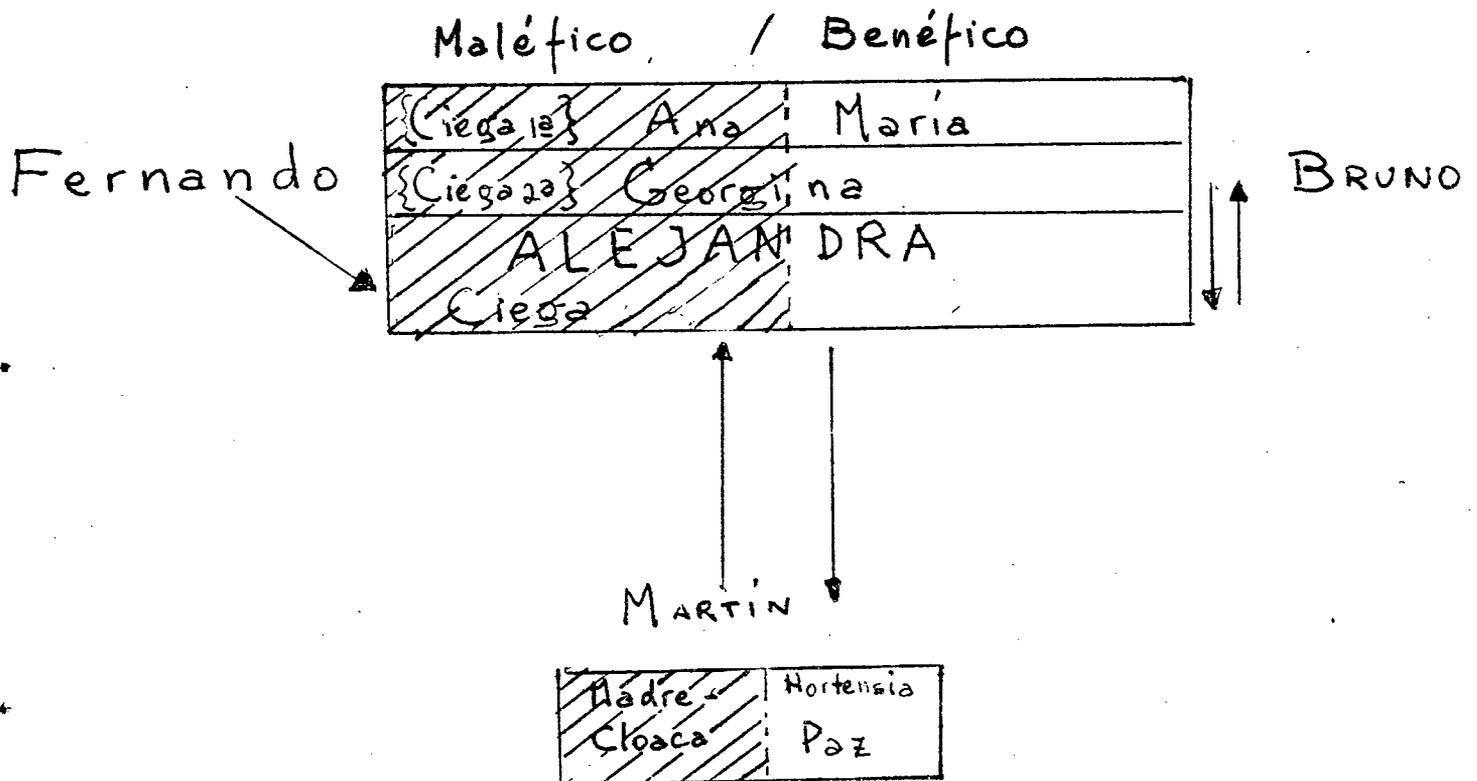
Es posible advertir en los pasajes citados la confluencia de las funciones: Alejandra es así, tanto la princesa (Objeto del deseo) cuanto el oponente (el dragón), pero ¿y el adyuvante?. Consiste, según mi interpretación, en la misma dualidad de Alejandra que le permite, a Martín, la asunción del eros total: el sentimiento y el deseo.

Aquí integra el espectro de personajes una emergencia del arquetipo materno pero en su aspecto benéfico, ausente hasta entonces de la vida de Martín, cuya madre fue plenamente negativa. Me refiero a Hortensia Paz.

En efecto, luego de la pérdida definitiva de Alejandra y de los atroces acontecimientos que ha presenciado, Martín es rescatado por Hortensia Paz quien lo acoge en su pieza de inquilinato. La función materna se pone de manifiesto no solamente porque Hortensia lo atiende y lo repara con solicitud maternal, sino por la presencia del hijo de Hortensia, cuyo llanto desde la cuna es constantemente percibi-

///do por Martín, en medio de su delirio. En el plano del sueño, Martín atraviesa definitivamente el pantano, asociado simbólicamente con su madre-cloaca, ayudado por Hortensia. Este aspecto benéfico de la madre como adyuvante, esclarece una nueva vinculación con Alejandra. En efecto, durante su relación erótica, Martín ha sido transportado a alturas incommensurables -expresión de ese buscado absoluto en el eros- pero sin dejar nunca de percibir la presencia del pantano con sus bestias repelentes. El héroe ascendía por medio del eros, pero tal estado condujo a la posterior caída. El tránsito definitivo se logrará -según lo ya expuesto- durante su permanencia en el cuarto de Hortensia. El absoluto no se encuentra en el eros, sino en el amor como cáritas, encarnado en la figura maternal de la mujer, portadora del amor solidario.

El esquema que sigue intenta graficar las funciones de las mujeres, apuntando a señalar la importancia de Alejandra para los principales personajes masculinos.



4: Personajes de A.E.: paradigma de una identidad. (+)

En las páginas precedentes, he procurado poner de manifiesto esa especial característica de Abaddón..., que consiste en desplegar una vasta aventura de reelaboración crítico-reflexiva de su obra, pero además, de su propio destino de escritor, así como de la consumación del mismo. Por ello la complejidad constructiva de esta obra y sus peculiares rasgos narrativos, uno de los cuales consiste en el tratamiento de los personajes, al cual me abocaré ahora, pues es en este aspecto que Sábato logra una verdadera originalidad. En efecto, son ilustres los antecedentes del problema de la independencia del personaje, de su libertad o rebeldía ante las órdenes del demiurgo creador, y basta nombrar a Unamuno o Pirandello para que esta situación se nos haga patente. Este planteamiento se profundiza, -en el caso de A.E.- por un movimiento de ida y vuelta desde el creador al personaje, movimiento que incluye al creador mismo. Como ya he consignado en la parte precedente de mi análisis, se retoman en A.E. las novelas anteriores de Sábato, así como personajes, símbolos y los tres núcleos semánticos que engloban su producción, y se desarrolla la historia de los dos Sabatos intentado escribir su novela total; la misma que ahora leeremos. Con este fin, ya hemos visto que se despliega una gran carga metalingüística: una, referente a sus ideas acerca del arte, la novela y otros tratados en sus ensayos; otra, concretamente referida a ésta, que es la que he denominado metanovelística. En tal sentido, ya he consignado cómo se establece el estatuto ontológico existencial del propio Sábato como personaje, al aclarar que se instaurará ficcionalmente como "un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos" (P. 276). Esta característica ha condicionado el método analítico empleado para captar la funcionalidad de las unidades integrativas y distribucionales a nivel de las historias, por cuanto el narrador como máscara del autor y sus dobles comparten varios niveles de realidad con sus personajes. Pero, como esta novela involucra a las anteriores en su espiral creativa, Sábato se rela-

(+) Nuevamente insisto en mi aclaración acerca de que debo emplear aquí criterios utilizados en mis dos trabajos anteriores sobre A.E., debido a que es imposible prescindir de un análisis de los dobles para el tratamiento de los personajes. Sin embargo, el análisis total de esta novela abarca un despliegue mayor de niveles por cuanto, en los artículos mencionados, sintetizaba los aspectos a mi entender, más importantes.

///relacionará también con los personajes de sus dos novelas, a los que denominaré connotados. (6)

4.1 Bruno: un primer espejo.

La primera función de Bruno ha sido desarrollada en la parte anterior de este trabajo, donde se especificaba su estatuto ficcional en cuanto a la confidencia, lo cual permite también su existencia como personaje en el sentido de receptor de la confidencia. Ya se ha advertido también sobre la reduplicación funcional que ello origina respecto de la primera bifurcación de Sabato en dos máscaras: la de NP (confidencia a Bruno en primera persona) y la de Sabato personaje. Este estatuto de confidente posee relevancia, entonces, a nivel del discurso en tanto hace posible la enunciación de la confidencia, mientras que su estatuto ficcional de personaje sólo emerge a nivel de la percepción de Sabato, quien es el único que tiene encuentros o conversaciones con él, por lo cual unifica esas dos emergencias del Sabato bifronte, como ya he demostrado.

A esto se añade que Bruno es personaje connotado por su recordada participación en S.H.T., donde era también un "alter ego", asumiendo la conciencia pensante y reflexiva del narrador. Doble de doble: también allí Bruno asumía -lo he dicho- una superposición con el rol de narrador. Esta misión reflexiva se reitera en A.E.: es corriente que, luego de una unidad que toma a su cargo la descripción de Sabato personaje en determinado espacio, tiempo y situación, la siguiente contenga la reflexión de Bruno desde la misma ubicación. Así ocurre en la primera confidencia del NP a Bruno (unidad 4) donde, en medio del "racconto" donde el NP le está contando su primer encuentro con Nacho niño, aparece el monólogo interior de Bruno:

(Paralizar el tiempo de la infancia, pensaba Bruno...

(.P. 25)

Esta situación se radicaliza en la unidad 9, en la cual Sabato personaje sale del departamento de su amiga Beba Carranza Paz y contempla su rostro en el espejo del ascensor, mientras reflexiona.

(6) Utilizo el término "connotación" en el sentido de Barthes. Cfr. "Elementos de Semiología". En: Rev. Comunicaciones, La Semiología, N 2, Bs.As., Tiempo Contemporáneo, 1970.

/// Consideraremos dos breves pasajes del texto:

Pocas soledades como la del ascensor y su espejo pensaba Bruno) ese silencioso, ese implacable confesor...

Y la unidad termina así:

Si, ahí lo tenían: el rostro con que el alma de Sábato observaba y (sufría) el Universo, como un condenado a muerte por entre las rejas. (P. 58)

La presencia del espejo ya debe alertarnos como una imagen importante: es el lugar del reflejo, la identificación y la deformidad de la propia máscara, al hallarla siempre invertida, por lo cual estamos en presencia de un índice fundamental en cuanto apunta al desdoblamiento. Pero existen otros factores a considerar en cuanto al estatuto ficcional de Bruno. Ya adelanté que la densidad de Bruno como personaje se concretaba exclusivamente en la percepción de los dos Sabatos, el NP y el personaje. Para confirmar la falta de corporeidad de Bruno en la percepción de los otros, es suficiente notar que, si bien está presente cuando Sabato se relaciona con otras personas, éstas no se dirigen jamás a él ni parecen verlo. Para ejemplificar lo afirmado, citaré las unidades 39 a 45 (pp. 184 a 205), que desarrollan una entrevista que Sábato concede a unos jóvenes estudiantes. Ya he citado el carácter no-ficcional de importantes pasajes de estas unidades, que reelaboran una entrevista publicada en "El escarabajo de Oro". Aquí interesa señalar que se alternan una unidad instalada en el punto de vista de Sábato, con la siguiente de Bruno, quien reflexiona desde dentro del escritor. A lo largo de tan extensa discusión sobre literatura, los jóvenes con quienes Sábato dialoga o polemiza, no se dirigen jamás a Bruno. Ya resulta claro, entonces, que se trata del doble de Sábato, un gemelo simbólico, encarnación de una parte o aspecto de su identidad desdoblada. Tal desdoblamiento asume posibilidades excepcionales en la novela, por cuanto se despliega tanto en la bilocación del emisor del discurso -con sus juegos de narradores- como en una simbólica bilateralidad del personaje Sábato. Bruno es, -según mi interpretación, el lado diestro o "claro", la luminosidad del intelecto y la reflexión. Más adelante, aventuraré una explicación sobre el personaje que encarna su parte "oscura" o siniestra, es decir R. Otto Rank es quien ha dedicado, desde el ángulo

///del psicoanálisis, lúcidas páginas a la importancia de la elaboración del tema del doble en el arte. Según este autor, la presencia del doble apunta a corporizar el anhelo de trascendencia, presente en todo hombre, pero particularmente sentido por el artista. Lo que más me ha interesado de su planteamiento es que el doble presenta una densa carga de ambivalencia ya que, si por una parte su presencia asegura la inmortalidad, por otra, es el anuncio ominoso de la muerte. Rank sostiene que, en contraste con el individuo neurótico -en quien es común la paranoica corporización del doble- el artista es capaz de presentar su creación en forma aceptable, para justificar la supervivencia de lo irracional en medio de nuestra civilización superracionalizada (7).

De este modo, Bruno es, según he procurado demostrar, un doble o gemelo de Sábato. Pero, ello no significa que quede reducido a un "alter ego", del autor, en tanto éste se presente bajo su doble máscara de los dos Sábatos. El panorama se complica al final de la obra cuando Sábato y su gemelo S., el NP, han cumplimentado su periplo descendente a los antros infernales de los Ciegos, sellando así su pacto definitivo con las fuerzas oscuras, manifiesto en su metamorfosis. Ya he sostenido, en el análisis de los narradores, que a partir de la unidad 108 queda Bruno a cargo del resto del relato. Así libera a la parte "clara" de Sábato para la misión importante: escribir, dar testimonio. Recordemos ahora lo ya consignado en cuanto a que esta misión estaba previamente anunciada en la unidad tres de la primera parte, donde Bruno presenta su anhelo de escribir las historias que aquí se cuentan:

Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis.
Acceder a lo absoluto. (P. 15)

Planteamiento que culmina cuando Bruno ve a Sábato enterrado en Capitán Olmos y su mente se llena de interrogantes:

(7) TUCKER; Harry: Introducción a El doble, por Otto Rank. Ediciones Orión, Bs.As., Colección Gamma de Orión (Traducción de Floreal Mazía) (P. 19)

/// "Paz". Sí, seguramente era eso y quizá sólo eso lo que aquel hombre necesitaba, meditó. Pero por qué lo había visto enterrado en Capitañ Olmos, en lugar de Rojas, su pueblo verdadero? Y qué significaba esa visión? Un deseo, una premonición, un amistoso recuerdo hacia su amigo? (P. 526)

Esta visión, que simboliza la muerte del escritor en tanto máscara de hombre público, está por ello ubicada en el pueblo de sus ficciones, donde descansará también en el mismo plano ontológico que sus personajes, los fundadores Olmos, los Bassán y otros. El también-Sábato- les ha otorgado otro tipo de fundación: la de su escritura. El hombre público, el escritor cuestionado, debe morir; lo que debe quedar en pie es su misión de escritor, encomendada a uno de sus dobles, que ni siquiera lleva su mismo nombre; mejor dicho: no debe llevarlo. Escribir y acceder a un atisbo del absoluto, dejando de lado las limitaciones, defectos y falencias personales del escritor, del hombre público. Poder e independencia de la escritura innominada, el único válido.(8)

4.2. R. o la sombra en la pared.

¿Cómo aparece lo sombrero, lo oscuro, lo siniestro, en la vida y en la interioridad de Sabato personaje? Aquí se accede a la sombra, en el sentido de Jung, encarnada en la presencia de R. Si bien no me propongo realizar su análisis de acuerdo con la interpretación junguiana, que se ha mostrado muy fértil en el caso de la obra sabatiana. Será necesario prestar atención a las sucesivas apariciones de R. e intentar categorizarlas. En tal sentido, ya he apuntado su rango de "protoperosaje" por cuanto su estatuto ficcional se presenta inmerso en el metalenguaje referido a la génesis de sus novelas, donde se lo presenta como generador de un maleficio del cual ha brotado toda la escritura de Sábato como intento de exorcismo:

R., siempre detrás, en la oscuridad. Y él siempre obsesionado con la idea de exorcizarlo, escribiendo una novela en que ese sujeto fuese el personaje principal. Ya en aquel París de 1938, cuando se le reapareció, cuando trastornó su vida. (P.38)

(8) Resulta sorprendente que la crítica dedicada a esta novela no haya detenido su atención o interpretado el doble desenlace y sus implicancias simbólicas. Así sucede con la tesis de Trinidad Barrera López (Op.Cif.) donde su autora no se preocupa de intentar explicarse el por qué aparece el relato de Bruno.

/// Nos interesa señalar dos condiciones del personaje: una, como ya dije, es su estatuto metalingüístico. El mismo extenso pasaje de la novela (unidad 7) establece las diversas emergencias del protoperosnaje a lo largo de su historia literaria: el abortado proyecto de novela que se llamaría Memorias de un desconocido, en la cual llevaría el nombre de Patricio Duggan, y la lograda novela, S.H.T., donde configuró a Fernando. La otra característica bifurca el rol, introduciéndolo en la historia de Sabato personaje, en la cual desempeñará un papel determinante. En efecto, ya se anuncia, en el mismo pasaje, su aparición en dos fundamentales "raccontos" referidos a Sabato, el que corresponde a los sucesos de París, de 1938; el segundo, el de su adolescencia en lo de Carranza Paz, en 1927. Su tercera emergencia tiene lugar en el presente de esta novela: obliga a Sabato a retornar al caerón abandonado de los Carranza, luego de lo cual sufrirá su metamorfosis en murciélago.

Ambos niveles del estatuto de R.: el metalingüístico y el de personaje en la historia de Sabato, se identifican funcionalmente; en efecto, no debe olvidarse que he postulado que el personaje S. no puede escribir su planeada novela, se lo impiden las fuerzas del mal de las cuales R. es el principal agente y por ello su incidencia en aquellas etapas de su vida que -como preanuncios de su destino- configuraron otros tantos hitos precursores de su definitiva transformación. Intentaré explicitar más lo que vengo sosteniendo, desplegando las intervenciones de R. Para ello debe tomarse en cuenta que el orden temporal de los "raccontos" arriba citados, es inverso. En efecto, primero se desarrolla narrativamente el del 1938 en París, y luego, el del 1927. Por ello, como Sabato personaje ha "olvidado" esos oscuros episodios de su adolescencia, que a nadie, ni siquiera a Bruno se ha atrevido a confiar, no advirtió en su momento que la reaparición de R. en el París del '38 le recordaba su oscuro pacto. Naturalmente, todo este acontecer es simbólicamente también literario: a nivel de lo biográfico, esa época corresponde al paso de la ciencia al arte, de la luz a la oscuridad del inconciente. La misión de R. queda claramente explícita en ese encuentro de París, donde se metaforiza la necesidad de retornar al inconciente, al magna primario de donde surge la creación:

/// -Desde chico tuviste terror a las cuevas!
No era tanto una pregunta como una afirmación que yo debía confirmar.

-Sí- respondía yo mirándolo fascinado.

-Tuviste asco por lo blando y lo barroso.....
.....)

-Y por los murciélagos.

-Sí

-Seguramente proque son ratas saladas, y para colmo animales de las tinieblas.

-Sí.

Entonces huíste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado.

-Sí.

-Las matemáticas.

.....)

Luego se volvió hacia mí, y extendiendo su brazo derecho y señalándome con su índice de modo amenazador, me dijo:

-Hay que tener el coraje del retorno. Sos un cobarde

y un hipócrita. Y agarrándome de un brazo (yo me sentía

como un niño) me arrastró hacia un lugar en que había una gruta. Entramos hasta que sentí bajo mis pies un barro cada vez más blando. Entonces me forzó a agacharme y me ordenó meter las manos en aquella ciénaga.

-Así -dijo-.

Y luego agregó:

-Esto es sólo el comienzo. (P. 311 a 313)

Si he transcrito con alguna extensión este pasaje, es por su importancia fundamental en este tema, como me aventuraré a explicar. Uno de los elementos fundamentales es que este paso de la ciencia al arte está descrito con rasgos similares al del "descenso" de Fernando, por lo cual se inserta la duplicación -ya presente en S.H.T.- entre Fernando y Sabato. No olvidemos que Fernando tiene, cuanto menos, en común con Sabato, su fecha de nacimiento. Ello hace posible comprender el porqué la reiteración del periplo iniciático de Fernando en A.E., como un viaje de inmersión en las cuevas, galerías y sótanos. Esto se irá intensificando narrativamente en el "racconto" correspondiente a la alucinante experiencia con Soledad, pariente de sus amigos los Carranza Paz. El rito sexual, que está asimilado a un enceguecimiento, porque el sexo de Soledad es un ojo enorme y gris-verdoso, está presidido por la siniestra figura de R. Como se comprende, este primer descenso ficcionalizado en el "racconto" del '27, configura el centro de su propia conciencia a la vez que el núcleo de sus ficcio-

///nes, que reiterará obsesivamente a lo largo de sus intentos nove-
lísticos.

Pero, lo que podría objetarse es por qué postularlo como doble
siniestro de Sábato en esta obra, si apenas aparece como otro perso-
naje más. En primer lugar, porque, al duplicar a Fernando, metalin-
guísticamente también duplica a la máscara de Sábato: su personaje.
En segundo lugar, podría afirmar que condiciona ya su consumación
como escritor: ahora no se trata de exorcizarlo en un personaje de
ficción, sino de incorporarlo simbólicamente a su vida tanto como
agente de la oscuridad, cuanto como su lado oscuro. Resulta relevan-
te, en tal sentido, que se insista varias veces en los relatos del
NP, acerca de que jamás lo habló de R. a nadie, ni a M. (matilde).
Sólo aludió a la sombra como un personaje de ficción de rasgos si-
niestros. Sin embargo, el poder intuitivo de M. condiciona que ella
lo visualice en sueños. A ello aluden las unidades 10 (P. 58/61) em
que Matilde lo asocia con Patricio Duggan por su expresión pavorosa.
Asimismo, en la unidad 31 (pp. 143) se reiteran los mismos horribles
sueños y en posteriores ocasiones, aparecen marcas de su escritura
en los papeles de Sabato, con la letra y los rasgos de la misma si-
milares a los de él. Es obvio que, el personaje de los sueños de M.,
Patricio, Fernando, el protopersonaje R., son otras tantas formas de
desdoblarse su parte oscura, por ello M. capta en sueños la interio-
riedad del propio Sábato. Ya el protopersonaje no encarnará más en
ninguna ficción; ya ha sido ficcionalizado a partir del pacto de Sa-
bato con la oscuridad, en la historia de su propia máscara.

Otro pasaje fundamental apunta a que comprendamos lo mismo; Sábato
es interrogado por un joven en la calle, mientras ambos hacen cola
espereando el teléfono público. El muchacho, llamado Bernardo Wains-
tein, interroga al escritor sobre su dualidad, manifiesta en sus per-
sonajes. Veamos parte del diálogo:

-Usted, me parece, quiere decirme que mis novelas
están plagadas de crueldad y hasta de episodios
despiadados, no es así?

Wainstein lo miró.

-Observaciones e ideas de Castel y de Vidal-Olmos, no?
La maestría del Informe sobre Ciegos, no es cierto?

Sí, pero por favor, que no lo tomara a mal, no era su
intención, cómo explicarle. El no era quién.

Estaba muy incómodo y evidentemente se había arrepenti-
do. Pero, haciéndole un gesto con la mano, como para
tranquilizarlo, S. prosiguió:

/// -Y cómo se compagina esa crueldad, esos sarcasmos de Vidal Olmos contra el progreso, con una posición de izquierda, no?

.....)

Yo mismo me lo he planteado infinidad de veces, cuando permanezco perplejo y hasta abochornado por ser capaz de ideas tan perversas....(P. 178-79)

Si he citado en este contexto del análisis de R. este pasaje, es por su alusión a la liberación del doble por medio del arte, para lo cual cabe efectuar las mismas reflexiones que formulara en el caso de Bruno, aunque aquí quiero insistir en el carácter de lo siniestro desplegado a fondo con la figura de R. y las duplicaciones entre el destino de Fernando y su consumación ficcional a cargo, esta vez de modo definitivo, de la máscara de Sábato. Me interesa especialmente citar al filósofo Eugenio Trías, quien acota lúcidamente los fundamentos de la teoría freudiana acerca de lo siniestro, en especial referidos al tema del doble. Todas las condiciones de lo siniestro aparecen en R. como doble de Sábato. En primer lugar, el hecho de ser un individuo siniestro, portador de maleficios y de funestos presagios para el sujeto, que bien puede tener el carácter de un doble del mismo sujeto, o un familiar cercano. Observemos que nada más íntimo, familiar y cotidiano para el escritor, que el germen de sus personajes, que le son con-vivientes. Otro rasgo importante resulta la impronta siniestra que poseen las situaciones reiteradas, cuando son patentes, por lo cual pueden vivirse como horror, fatalidad y destino. Nada más adecuado, como se puede advertir, que esta especificación de lo siniestro para el juego de duplicaciones de destino entre Fernando y Sábato, catalizadas por R., así como la emergencia de R. necesariamente ligada al comienzo del proceso creativo en el escritor. Así sucede en París, ante el inminente abandono de la ciencia; otro tanto acontecerá ante la aparición de S.H.T. y por último, en el paso final: esta novela. Pero tal vez la más asombrosa coincidencia de la descripción freudiana de lo siniestro, respecto del proceso de Sábato y Fernando es la siguiente descripción: imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los

/// ojos o como el miembro viril. (9).

De inmediato surge el proceso que reiteradamente manifiesta en la novela el anuncio de los desdoblamientos de Sábato personaje. No aludo ahora a los dos episodios de verdadera separación o "viaje" del alma, el de París y el posterior y último, de Buenos Aires, cuando, al regreso de su experiencia de retorno a la casona -también presidido por R.-, Sábato vuelve a su casa y se vé a sí mismo en su lugar de trabajo; experiencia que precede unos instantes a su metamorfosis. Me refiero a esos momentos en que Sábato se encuentra con personas o en reuniones frívolas y, sin embargo, siente que lo más profundo de sí se aleja y se distancia: por ejemplo, en la unidad 91 (P. 445-7) que se describe así:

Las parálisis histéricas (no lo sabía) aparecen con más frecuencia en el lado izquierdo, el lado sometido a las influencias inconscientes. Se llevó la mano al lado izquierdo, Hacía ya un tiempo que lo acometía una curiosa idea: alguien se acercaba con un gran cuchillo puntiagudo, le agarraba la cabeza con una mano, por la nuca, como suelen hacer los peluqueros, y con la otra le metía la punta del cuchillo en el ojo izquierdo. Mejor dicho, no precisamente en el ojosino entre el globo ocular y el hueso de la órbita. Una vez efectuada esa operación, que el individuo ejecutaba con precisa cautela, deslizaba el cuchillo a lo largo de la órbita hasta hacer caer el ojo. Generalmente caía a los pies, pero luego, saltando como una pelotita, llegaba hasta los lugares más alejados... (P. 446)

Es importante señalar la elección de la mutilación como índice del desdoblamiento del personaje, que -por razones de evidente duplicación con Fernando- se manifiesta como enceguecimiento.

La sombra o gemelo siniestro -en su doble valor semántico de izquierdo y ominoso- emergen en la dupla R./Fernando, que transitan tanto la ficcionalización de la historia de Sábato personaje cuanto su estatutometalingüístico, al involucrar a todas sus ficciones. Cabe señalar la importancia de la tríada configurada por Sábato en su triple estatuto (NP, personaje y autor) y sus dos costados, el luminoso y el oscuro. Ha sido necesario el periplo descendente, la condena a la oscuridad, para que Bruno quedara libre, así también ficcional-

(9) TRIAS, Eugenio: Lo bello y lo siniestro. Seix Barral, Barcelona, 2 edic. 1984., (P. 34)

///liza en su historia personal elementos biográficos de la vida de Sábato: la muerte de su padre, la relación y reencuentro con sus hermanos. Desplazamiento homólogo al del lugar: el pueblo de sus ficciones es donde yacerá enterrado; la muerte de su padre es la de Marco Bassán, padre de Bruno. Su gemelo oscuro, el protoperonaje R., ya emergente en Fernando, lo acosará de nuevo, dentro de sí, desde el inicio de su vida de escritor hasta la consumación de aquélla: su última y totalizadora novela.

4.3 Las otras máscaras.

Una característica notable de esta novela es la presencia de ciertos personajes que no cumplen ninguna función actancial, en el sentido de que no son desencadenantes de la lógica de las acciones. Tal es el caso, por ejemplo, del misterioso Jorge Ledesma (10), firmante de cuatro comunicaciones dirigidas a Sabato. Los contenidos de estas cartas reiteran dudas, angustias, teorías y pensamientos del escritor Ernesto Sábato, conocidas por cualquier lector atento a sus ensayos. Además, la cosmovisión que impregna las peculiares ideas de Ledesma sobre el mundo y la realidad en general, señalan claramente una filiación gnóstica que las hace equiparables, en algunos puntos, con las contradictorias y exóticas teorías de Fernando en S.H.T. Los rasgos de estilo de la lengua utilizada por Ledesma en sus comunicaciones revelan a un hombre inculto aunque autodidacta que se expresa con giros coloquiales y a veces vulgares, mezclados con citas de

(10)Tiempo después de haberse publicado, en 1978, mi trabajo sobre los personajes de A.E. (Cfr. la cita inicial de este capítulo), con asombro descubrí que Ledesma es un personaje de la vida real y también escritor. En la VII Feria Internacional del Libro realizada en Buenos Aires, en 1981, se encontraba firmando ejemplares de su libro. Lo más notable es que éste se compone, en gran medida, por la reproducción de cartas enviadas a quien llama Maestro, Ernesto Sábato, y las respuestas de éste. Allí se puede comprobar que el escritor -Sábato- ha reelaborado casi textualmente algunos pasajes de las verdaderas cartas de Ledesma. Por ejemplo: Hay dos maneras de escribir: una prolija, detallista: yo agarré la otra. Mis manuscritos son un despelote bárbaro. LEDESMA, Jorge: Cartas espantosas a mi maestro. Bs.As., Corregidor, 1981, (p. 55). Esta curiosidad bibliográfica no modifica -a mi criterio- lo que expongo de la funcionalidad del personaje de ficción, Ledesma, en el texto de A.E.

///autores clásicos y pensamientos de corte filosófico..

Las coincidencias de identidad entre S. y Ledesma son varias. En primer lugar, él se manifiesta también como un perseguido por fuerzas misteriosas y ocultas:

Si la fuerza del anti-mundo me liquida, usted deberá darle forma y hacer conocer todo cuanto lo llegue a las manos. (P. 116)

En el pasaje citado, Ledesma nombra a Sabato heredero de sus escritos y confía en que el escritor lo dé a conocer, pues él no sabe cómo hacerlo:

Hay dos maneras de escribir. A mí me tocó la otra, mis originales son un quilombo. (P. 183)

Hasta utiliza las mismas imágenes simbólicas que configuran el mundo oscuro, ámbito del universal imperio de los Ciegos. Refiriéndose al momento en que fue concebido, dice:

Y me encontré solo y desamparado, en esa caverna húmeda y desconocida... (P. 183)

Además de la "caverna", con la cual asociamos inmediatamente la cavidad uterina, es imposible no recordar a Fernando y al propio narrador de S.H.T. cuando alude a "la caverna del dragón-princesa". Es evidente, además, la vinculación con el aspecto destructor de la madre, que apunta al concepto gnóstico que condenaba la procreación, pues Ledesma constantemente insiste no en lo protector o nutricio de este primer refugio humano, sino en su posibilidad mortífera, puesto que del otro lado -afirma- "quedaron trillones de hermanitos, retorciéndose de asfixia, hasta morir".

Ledesma conoce perfectamente la obra de Sabato y se permite opinar sobre ella, afirmando que ha llegado a un punto muerto, del cual sólo podrá salir retrocediendo. Indudablemente, éste es un punto central en referencia a A.E., pues implica saber las características especiales de la última obra del escritor. Pero, la coincidencia definitiva se produce cuando Ledesma anuncia el título de la obra que está escribiendo:

/// Abaddón o Apollyón, el Angel Bello o Satanás. Basta de intermediarios, DIOS, EL EXTERMINADOR. (P. 458)

Una vez terminadas sus cuatro comunicaciones, desaparece de la novela, pero lo dicho basta para comprobar el desdoblamiento de identidades. Otro personaje que debe interesarnos desde esta perspectiva es Quique, con quien se produce también un curioso juego ontológico de superposiciones parciales, ya que sus rasgos de carácter resultan opuestos a los de Sabato. En efecto, Quique es frívolo, superficial y cínico; cronista de una revista de gran divulgación, dedicada a la chismografía sobre los artistas de cine, es el prototipo del snob, siempre al tanto de la última novedad en materia del cultura. En él la información sobre detalles es inversamente proporcional al verdadero conocimiento. Quique es también, como Bruno, personaje connotado, por su participación en S.H.T. No solamente se repite a sí mismo en A.E., reiterando las características de la obra anterior, sino que se sabe personaje de aquélla:

-A ese Sábado que me hizo trabajar en su novelón sin pagarme, díganle que...(P. 231)

Sabato siente hacia Quique una extraña mezcla de rechazo y fascinación. Aunque durante la reunión en lo de Beba Carranza Sabato lo ha calificado de payaso, en la unidad 20 -titulada precisamente así- lo remeda:

Imitó a Quique hablando sobre necrologías, contó chistes... (P. 101)

Esta imitación tiene lugar en momentos en que el personaje Sabato sufre uno de sus acostumbrados procesos de desdoblamiento, mientras una de sus partes se comporta como Quique, otra se interroga sobre qué hace allí y qué puede tener en común con esa gente frívola. Sin embargo, hay elementos comunes, si no, no sería posible esa parcial identificación Sabato/Quique. Por ello, no puede sorprendernos que el juego de espejos se profundice al poner en boca de Quique una alucinante caricatura de las "nuevas novelas", desde su particular perspectiva cínica y burlesca con lenguaje mordaz y satírico. Aparece así plasmada ficcionalmente de modo caricatural, la crítica que Sábado es-

///critor ha desarrollado extensamente en varios ensayos, como el dedicado al objetivismo francés, en T.A.L.N.T. Para no abundar en transcripciones del texto, es suficiente mencionar la extensa unidad 55 (pp. 242-248), encabezada con la frase "Ideas de Quique sobre la nueva novela," donde se efectúan juegos lingüísticos de ascendencia surrealista, imaginando diversas maneras de componer una novela. Estos juegos de pirotecnia verbal apuntan a la crítica a un arte bizantino, preocupado nada más que por el brillo o lo renovador de la técnica o puro juego formal.

4.4 Los hijos rebeldes: autonomía de los personajes.

En el capítulo de este trabajo titulado Arte y metalenguaje, se dedica especial atención a la teoría de Sábato sobre la independencia parcial del personaje, concebido como una suerte de entidad que -si bien nacida de lo más profundo del creador- alcanza una existencia propia y excede los propósitos iniciales de su progenitor. Pero quiero señalar aquí que esta concepción de los personajes no se limita a una exposición de teoría estética, sino que aparece plasmada creativamente en la convivencia instaurada entre el personaje que es máscara del autor y los propios personajes de E.T. y S.H.T. Así se ocasiona una urdimbre entre las dos ficciones anteriores y A.E., profundizando la espiral laberíntica entre la realidad y la ficción, mediante un juego de espejos enfrentados. Tal objetivo cumple la fugaz aparición de Juan Pablo Castel, a quien Bruno -doble de Sábato- ve por casualidad en la calle. Queda con la inquietud de saber quién es, pues su rostro le resulta vagamente familiar y, al revisar sus recortes periódísticos, comprueba que es el pintor de E.T. ¡Un personaje de ficción reconoce a otro que comparte su mismo estatuto ontológico aunque en novelas diferentes!

La misma finalidad persigue la aparición de Martín, aunque ahora de signo inverso. Es él quien reconoce a su creador -Sábato- mientras comparten un mismo espacio: un café porteño. Pero tal reconocimiento es unilateral; S. pasa al lado del joven sin advertir su presencia. Esta situación hace que Martín reflexione con amargura:

Soy un huérfano, se dijo Martín con tristeza...

(P. 207)

/// Estas duplicaciones y reflejos parciales ponen en evidencia el aspecto de la creación sabatiana que constituye el anclaje de este trabajo: la dinámica de los personajes sabatianos totalizados en su última obra, A.E. y sus vinculaciones con el propio escritor, quien se desdobra en varias máscaras. Ello explica el por qué de la existencia novelística de ciertos personajes que no cumplen función actancial en el sentido de la lógica de las acciones, así como la insistencia en hacer reaparecer a los personajes de sus ficciones anteriores. Estas figuraciones de un mismo actante: el sujeto, son otros tantos modos de indagar ficcionalmente las facetas de su propia identidad. Desde el nocturno y siniestro R., el protopersonaje que es también una parte de sí, hasta su doble Bruno que queda libre de la máscara del hombre público, pasando por el frívolo Quique, son manifestaciones de la obsesión catártica que intenta dar vida a la multiplicidad de las máscaras, tratando de develar el verdadero rostro si es que éste existe.

Queda en pie el estudio de las duplicaciones entre otros personajes y sus vínculos con el propio narrador/autor, bajo las máscaras de Sabato.

4.5 Dobles

Además del análisis de los dobles de Sabato, figura que según he procurado mostrar desde diversos ángulos de análisis, satura varias categorías, deberemos tomar en cuenta otras duplicaciones. En efecto, quedan fuera del inventario de máscaras del autor/narrador, Marcelo, Palito, Nacho, y Barragán. Ya se ha señalado, en la descripción de las historias, la importancia de la profecía del Barragán, ahora amplificadas hasta involucrar la apocalíptica visión del final destinado a una civilización hecha de "plástico y computadoras", que ha sustituido los valores humanos por los tecnológicos y materialistas. Ya sabemos, por su participación en S.H.T. que le corresponde la función de "profeta". No reiteraré aquí el inventario de las funciones de los personajes, según las pautas metodológicas ya explicadas, sino que remitiendo a lo allí expuesto, destacaré nuevamente la categoría "héroe" atribuible a Marcelo, Palito y al "Ché" Guevara.

Estos personajes, en efecto, asumen la categoría de héroe

///pero subsumida con la de "mártir", confirmada por la historia de Marcelo. En efecto, Marcelo ha sufrido torturas y muerte por guardar el secreto de su amigo Palito, quien ha participado en la guerrilla junto al "Ché". Como es de rigor en A.E. no podía faltar la explicación metalingüística. En casa de su amiga Beba Carranza, hermana de Marcelo, Sábado personaje ha enunciado la etimología de la palabra mártir, aplicandola a los escritores, por su misión de ser testigos de su tiempo:

-Seguro que dijiste eso del mártir, del testigo de nuestro tiempo. (P. 46)

De este modo, podría establecerse una correlación entre las categorías de héroes y mártires. Martir es quien ofrece sus testimonio a la comunidad, equiparando de esta manera la modesta profecía de Barragán -recordemos que su anuncio en S.H.T. fue confirmado por los hechos- con las profecías por excelencia, las del Apocalipsis de San Juan. Es evidente la correspondencia que da título a la novela: Abaddon -como lo dice el epígrafe de la Biblia- es el ángel exterminador surgido del abismo, quien está encargado de abrir el quinto sello desde el cual claman al Señor los mártires, los que han dado testimonio. Quedan así encuadradas dos parejas de dobles en el martirio y la profecía: dos de ellos representan el martirio por heroísmo y dos por testimonio:

Marcelo	}	Héroes-Mártires.
El "Che" Guevara		
El loco Barragán	}	Testigos/mártires.
Sábado (en todas sus más caras)		

Podríamos interrogarnos en qué sentido Marcelo es un héroe, puesto que no solamente no ha participado de ninguna lucha armada, sino que por su carácter es incapaz de violencia. Pero el relato que Palito le ha hecho sobre Guevara, ha exaltado la figura del héroe erigiéndolo en paradigma, por tanto, él toma la decisión de callar y no traicionar a su amigo. Este acto donde concentra todas sus potencialida--

///des, se eleva como acto único, absoluto, dando sentido a su vida -por medio de su muerte-. Porque héroe -desde la perspectiva de lectura de la obra sabatiana- es quien logra con un solo acto de valor individual absoluto, dar sentido a su vida y de alguna manera a la de todos. Se rescatan así, en la novela, otros personajes secundarios cuya función es reforzar el paradigma de los héroes. Es el caso de un amigo a quien Bruno recuerda en medio de sus reflexiones acerca de Marcelo y Palito. Es Bill, voluntario enrolado en la R.A.F. durante la segunda guerra mundial, quien perdió sus dos piernas en la contienda. No importa si la causa noble a la que estos héroes se consagraron no resulte, en realidad, genuina; ni que este heroísmo sea luego usufructuado por personas inescrupulosas que lucraron con sus resultados: nada puede empañar el valor del acto único.

Pero el acto de enrolarse en la R.A.F. había sido absoluto, incontaminado y eterno: ni uno ni mil fabricantes de conservas podrían arrebatarse a Bill ese diamante...ni siquiera importaba que la doctrina fuese verdadera. El sacrificio de Carlos fue un absoluto, la dignidad del hombre se salvó una vez más con su solo acto.

(P. 204/5)

4.6 Funciones de los personajes femeninos.

Para poder desarrollar las funciones de los personajes femeninos en A.E., debo efectuar dos aclaraciones metodológicas: 1. Las categorías a las que recorro en tanto "adyuvantes" no serán justificadas nuevamente, pues ya se han especificado en el caso de los personajes de S.H.T.: otro tanto cabe señalar respecto a las superposiciones de los dobles, que ocupan cierta área semántica del personaje, dejando otras libres. 2. El estudio de las funciones está referido a la historia de Sábato en su triple máscara (NP, personaje Sabato -sin acento- o S.-y el autor en el nivel del metalenguaje). Sustenta este enfoque el hecho de que las otras historias que se narran en A.E. (Marcelo y la profecía de Barragán) no presentan funciones de personajes femeninos, excepto Ulrike, con quien Marcelo vive un incipiente amor que nunca se concretará, pues ese mismo día lo prenden). En cuanto a la historia de Nacho y Agustina, en su nivel funcional sig-

///nifica la reiteración del núcleo semántico incesto y ella, por su parte, se vincula a Sabato personaje en otros órdenes de relación, como ya se explicitará.

Tomando en cuenta que las funciones de los personajes femeninos corresponden a las máscaras de Sábato, es posible adjudicar a las mujeres la función general de adyuvantes o mediadoras, pero no en el mismo sentido, ya que ello dependerán del aspecto benéfico o maléfico que asuman respecto de la persecución de las fuerzas oscuras. Ello permite inferir que el arquetipo de lo femenino, la madre, aparece en su doble aspecto: el benefactor, alimenticio, protector y el destructor, o sea lo erótico/tanático. Por tanto, lo femenino implica una categoría semántica que incluye tanto a los personajes femeninos en sí, cuanto al arte como vía "femenina" de conocimiento de la realidad y a la perenencia de la mujer al magna primigenio, así como sus vinculaciones simbólicas referidas a la Gnosis cuyo dualismo en tal sentido ya ha sido consignado en el estudio de los personajes de S.H.T.

La madre.

Este personaje se inscribe en el nivel de ficcionalización de lo autobiográfico y aparece en dos momentos: a. Cuando el NP narra las aciagas circunstancias de su nacimiento el 24 de junio, noche de brujas y el hecho de que le pongan el nombre de su hermano mayor muerto. La significación de estos datos a nivel de la duplicación con su lado siniestro, el protopersonaje R., que a su vez reitera a Fernando, ya ha sido señalada; ello confirma el carácter dual de su madre, dadera de la vida pero a su vez, vinculada con lo oscuro y portadora de un saber misterioso que se niega a develar, ya que nunca especificó la fecha de nacimiento del NP. b. El "racconto" que actualiza su figura en el plano de la evocación lírica contrastando la situación evocada: último encuentro con su madre, la tácita despedida al entregarle ella el anillo de su bisabuelo con otro plano del discurso donde aparece la niñez, con su nostalgia paradisíaca. (pp. 106)

La herencia de lo femenino ancestral -el anillo de su bisabuelo- recae sobre él anunciado el estigma hermafrodita del artista: Foto

/// "El artista es el hombre que más se aproxima a la unidad y, como tal, es un extraño monstruo, mitad hombre y mitad mujer que tiene de aquél su capacidad para trascender la pura subjetividad, a la búsqueda de otros mundos, y de la mujer su tendencia a la unidad; a la permanencia en el magma primordial", *La vida del artista* (pp. 77-78) (H.)

M. (Matilde, esposa de Sábado)

Este personaje también corresponde al nivel de ficcionalización de lo autobiográfico, pues es evidente que se trata de Matilde, esposa del autor en la vida real. La característica materna de M. se manifiesta plenamente en virtud de su captación de lo "oscuro" del escritor: su inconsciente. Sus condiciones de vidente la compelen a participar, en sueños, de las presiones que ejercen los personajes pugnando por salir y cobrar forma en la escritura de Sábado. Su tranquilidad y paz dependen de las de él, para lo cual lo impulsa a escribir y poder exorcizar así esas presencias que la persiguen en sus sueños. (Cfr. Unidad 31: Esos sueños me volverán loca...). Esta misma captación intuitiva no solamente irracional sino empática, casi mágica, es un rasgo común en otros personajes poseedores de dones mediúnicos. Así es el caso de la médium que oficia en la sesión de espiritismo dirigida por un tal Gilberto y que tiene lugar en el sótano de la casa del mismo Sabato y cuyo mensaje culmina con la ejecución de "In der Nacht", de Schumann. (Unidad 5 pp. 28 a 32).

Pero, si bien esta función es accesoria y circunstancial, es la misma que la de otro personaje importante, Beba Carranza Paz. A nivel sintagmático, su primera función es también de intermediación: es el nexo entre el personaje S. y la historia de Marcelo. Su función es doblemente maternal en ambos casos. Respecto de Marcelo, porque sustituye en el cuidado y percepción de sus problemas a la madre de ambos, Maruja, que vive en un mundo de total irrealdad, haciendo siempre palabras cruzadas. Como toda madre, Beba posee un conocimiento profundo y afectivo de lo que puede ocurrirle a su hijo-hermano, Marcelo. Intuye que corre peligro aunque no sepa cómo ni por qué. Un diálogo con S. lo pone de relieve

/// Tenía miedo.
Miedo? De qué podía tener miedo?
No sabía, una vez había estado en su cuarto alguien así y así.
S. pensó en el muchacho de la reunión: era bajito, era morocho y muy mal vestido?
Sí, así era.
Tenía una impresión, la Beba.
Cuál?
Que ese muchacho era guerrillero.
(P. 235)

Esa misma función maternal, en el plano amistoso, la cumple respecto de S. con quien discute permanentemente y a quien azuza intelectualmente con su espíritu claro, agudo y hasta mordaz. Cabe señalar el doble carácter "claro" y "oscuro" del personaje. Pese a su gran racionalidad y aguda inteligencia, que la capacitan para contradecir las teorías de Sabato, cuyos puntos débiles conoce a la perfección, en su interioridad prima la afectividad y lo comprendo, compartiendo su sufrimiento como escritor. Un ejemplo de ello se encuentra en el pasaje de la discusión que ambos sostienen, a raíz de las ideas de S. sobre el arte. El anuncia la tragedia del artista condenado a vivir su propio infierno, no metafórico, sino psíquicamente real. Cuando S. termina de hablar, ella lo está mirando con lágrimas en los ojos:

Beba lo observó con lágrimas en los ojos, cuando S. levantó su mirada le preguntó qué le pasaba.
-Nada, zonzo, nada. Lo que pasa es que a pesar de todo soy muy femenina. Voy a bañarla a Pipina.
(P. 163)

Mediante la superposición de los dos roles maternos de Beba es posible otorgarle el carácter de co-participadora en el destino de dos mártires: Marcelo, mártir por muerte y el escritor, mártir en tanto testigo.

Silvia Gentile y Lilia Dapaz Strout.

Estos dos personajes femeninos no son actantes, en cuanto a la lógica de las acciones, sino presencias en el nivel del metalenguaje, cuya función consiste en contaminar las máscaras de Sabato en tanto personaje y escritor real. La primera, porque pertenece al grupo de estudiantes o que lo entrevistara para una revista literaria, "El es-

///carabajo de Oro". En el plano de ficcionalidad, entabla amistad con S. y tiene varios encuentros donde él puede explayarse sobre aspectos de su propia creación que son "oscuros" aún para él mismo. Así ocurre con el extenso metalenguaje donde se percibe claramente el paradigma de opuestos semánticos reductibles a Luz/Oscuridad: ciencia/arte; razón/intuición; sueño/vigilia; Ceres/Atenea, etc. En este paradigma se puede incluir lo femenino opuesto a lo masculino. Lo primero, nocturno, frío, húmedo, lunar, ying; lo segundo, diurno, cálido, seco, solar, yang. Las culturas, en esa conversación, también pueden inscribirse en esta dualidad: las culturas llamadas primitivas pertenecen también al lado femenino, puesto que no han hipertrofiado el aspecto racional y científico del conocimiento. Tal espectro analógico de sentido queda claramente explicitado en el siguiente pasaje:

Observá que esa mentalidad "positiva" (el adjetivo me produce gracia, no lo puedo evitar) inyectó en Occidente la idea de que la cultura científica es superior a la cultura digamos de los polinesios. Y otra cosa que te debe interesar: que el espíritu del hombre, su mayor propensión al pensamiento abstracto, es superior al espíritu de la mujer. Qué te parece? Y la ciencia superior al arte, claro. (P. 219)

En cuanto a Lilia Dapaz Strout, su funcionalidad también es -en un primer nivel- de contaminación entre lo autobiográfico y lo ficcional, ya que es una persona real y autora de un trabajos críticos sobre la novela de Sábato que aquí se cita. Lo que resulta importante señalar es que, a su vez, es una voz de alerta sobre la persecución de las fuerzas oscuras nucleadas en torno del siniestro R. El acápite del trabajo que la crítica envía a S. posee valor premonitorio en tanto apunta al sentido de develamiento que su novela posee. El acápite de Lilia Dapaz Strout está tomado de la Biblia y dice:

Lo que es demasiado maravilloso para tí, no lo indagues; y lo que está más allá de tus fuerzas, no lo investigues.

Eclesiastés 3-22

///Debemos tomar en cuenta que el título de ese trabajo -también citado- es "El mal en Sobre Héroes y Tumbas".

4.7 Nuevamente el incesto y el fuego.

Enuncié al comienzo de esta líneas el sentido dualista que conlleva el arquetipo de la Gran Madre en sus dos aspectos: el benéfico y el maléfico. Considero que esta polaridad no es en sí misma influjo de la gnosis- tal como sostiene Ma. Rosa Lojo de Beuter-(11) sino propia del estauto simbólico de la imagen, pues los símbolos poseen necesariamente posibilidades complementarias. Coincido, en cambio, con el enfoque de la aludida estudiosa en el carácter eminentemente gnóstico de la sexualidad en A.E. y para ello deberé retomar los principios metodológicos enunciados al comienzo. En efecto, recordemos que Sabato reiterará el periplo de Fernando que culmina con su metamorfosis en rata alada y en tal sentido, una parte de su destino es homologable al de aquél, su personaje, ya duplicado en esta novela en la imagen de R., quien, a su vez, configura el lado "siniestro", oscuro, del propio Sabato. Sin embargo, no todos los aspectos de Sabato siguen esta trayectoria, puesto que existen sus otros desdoblamientos: Bruno, quien queda libre, y su otra parte, a quien Bruno ve enterrado en el pueblo de sus ficciones, llegando así a la paz.

Hago esta aclaración porque si no se tomara en cuenta tal posibilidad, el análisis de la intermediación de las mujeres quedaría circunscrito a las fuerzas del mal, y no se comprendería la reduplicación Agustina/Alejandra. Pero antes de enunciar las funciones reduplicadas de los personajes femeninos, terminaré de completar el concepto general del aspecto maléfico y destructor de lo femenino. Si más arriba sostuve que masculino/femenino era otra manifestación del

(11) Lojo de Beuter, Ma. Rosa: Op.Cit.Cfr.: El enfoque sabatiano de los personajes: la sexualidad y el cuerpo en relación con el maniqueísmo. p.p.309-314.

Este trabajo se refiere también a los mismos pasajes que yo cito en mi estudio de el de R. y el de Jorge Ledesma. Sin embargo, este tema lo había desarrollado previamente en "lo femenino en Abaddón, el Exterminador de Ernesto Sábato". En: La mujer: símbolo del Mundo Nuevo. Bs.As., Fernando G. Cambeiro, 1976. El enfoque que utilizo aquí varía del anterior en algunos puntos, aunque he debido reiterar las superposiciones actanciales que ya allí destacaba en los personajes femeninos.

///paradigma correspondiente al dualismo semántico central, Luz/Oscuridad, no podrá sorprender que esta significación esté presente en el momento en que R. se aparece en París para recordar al NP que debe modificar su vida desde la luz a la oscuridad, es decir: de la ciencia al arte. En su diálogo, R. acude a todas las imágenes que representan el mundo de los Ciegos: lo blando, lo barroso, los túneles, las cloacas y los animales de piel fría, y culmina su invocación con una frase que sintetiza en un primer nivel de connotación a la cavidad uterina:

De pronto abrió los brazos, levantó la cara y exclamó,
mirando hacia arriba, como en una enigmática invocación:
- Cuevas, mujeres, madres! (P. 312)

Por otra parte, recurriré a otra de las duplicaciones del narrador, Jorge Ledesma, para corroborar lo dicho en cuanto a lo femenino, con palabras de su Segunda Comunicación. Refiriéndose al aspecto destructor de la madre, personificación de las fuerzas oscuras de la naturaleza en el eterno cielo del vivir para morir, escribe Jorge Ledesma:

A mí, por ejemplo, me fabricaron cuando ya mi madre no podía ver a mi padre. No soy un resultado del amor: soy un subproducto de la náusea. Por incompatibilidad, el útero rechaza a ciertos espermatozoides. Cuando se largó la carrera y yo como un gil llegué primero, quise echarme atrás, pero el útero ya se habría cerrado. Y yo adentro! Un corso. Todo anduvo mal de entrada. Y me encontré solo y desamparado en esa caverna húmeda y desconocida. Del otro lado quedaron trillones de hermanitos retorciéndose de asfixia, hasta morir. (P. 183)

Esta constelación paradigmática del aspecto maléfico de lo femenino se conecta, evidentemente, con la teoría gnóstica de la sexualidad y el carácter ambivalente de la mujer en la cosmovisión de la gnosis. Recordemos que, para Fernando, la mujer "es un suburbio del mundo de los Ciegos" si bien, naturalmente, él no ha escapado a su influjo: muy por el contrario, ejercía un poder de fascinación enorme sobre ellas y, a su vez, las Ciegas de su vida se condensan en la Ciega final del Informe... (Alejandra, para él) donde se resuelve dialécticamente su condición de perseguidor/perseguido: esa mujer, que

///es el castigo dispuesto por la Secta, es sin embargo; aquélla "a quien más había deseado en mi vida", a la que ha convocado "por un tenaz llamamiento de mi propio se". No voy a reiterar ahora las consideraciones ya efectuadas en el análisis del Informe... respecto del doble valor de la sexualidad para la gnosis, sino sólo recordar que -si bien la procreación es a todas luces abominable para este pensamiento- la sexualidad, o es rechazada de plano, como en el caso de los cátaros, o, por el contrario, se practicaba la licencia sexual y las orgías rituales, a fin de degradar la carne y elevar el espíritu. Lo expuesto hasta aquí me sustenta en la consideración del doble valor de algunos de los personajes femeninos de A.E. respecto de sus funciones en relación con el personaje Sabato.

Así, cabe señalar el doble aspecto de Hedwig Von Rosemberg, presunta mediadora de la Secta, por su asociación con Schneider, pero a la vez, víctima de éste, quien la domina como "el mago a la médium" y la utiliza para sus oscuros designios. El simbolismo del personaje respecto del mundo europeo en decadencia y sus implicancias ideológicas con el nazismo fueron tratadas en la parte de este trabajo correspondiente a lo histórico-social, de modo que sólo apunto aquí a la doble función víctima/cómplice que el personaje femenino posee respecto de Schneider y Sabato. Pero su mención aquí correspondía pues es una de la serie de mujeres que se vinculan de modo erótico con el personaje.

Así arriba a las dos mujeres-brujas, de función indudablemente mediadora con las fuerzas demoníacas, que son Soledad y Nora, coincidentes ambas, además, en sus atributos ofídicos o rasgos de serpiente-gato (12). Para poder considerar su función, es necesario partir de un esquema general de duplicaciones para los personajes femeninos, tomando en cuenta lo ya aclarado, esto es que los dobles no configuran un paradigma actancial en todos sus aspectos, porque coinciden sólo en algunos de ellos, dejando otros libres. El esquema general es el siguiente:

(12) El simbolismo serpentino será desarrollado también en el capítulo de los símbolos, por lo cual no lo anoto ahora más que como característica de estos personajes.

///

SOLEDAD
NORA

MARIA ETCHEBARNE
mujer del subterráneo de París

AGUSTINA
ALEJANDRA

(Incesto → Fuego)

Comenzaré la explicación de esta duplicación considerando a Nora, pues es el más unívoco de estos personajes, Tanto su presentación como el primer encuentro con Sabato están envueltos en el misterio; él presiente que ella "sabe", y que lo busca y espera; aunque el encuentro sea aparentemente casual, hay dos rasgos que deben alertarnos: ella lee un libro titulado Los ojos y la vida sexual, con lo que se alude, evidentemente, tanto a la índole de relaciones que se constituirán entre ellos como a la ceguera, por otra parte, ella no parece sorprenderse cuando, a manera de explicación, él se acerca a la mesa del bar ocupada por Nora y le dice: "Ya estoy aquí" (pp. 415-417). La indicación de su función a nivel de historia está anunciada por el propio Sabato:

Hay, pensó en algún momento, muchas formas de castigo.
Tal vez, pensó -pero mucho tiempo después-, una de sus manifestaciones iba a ser el sacrificio de Agustina.
(P. 417)

El discurso la describe con imágenes que claramente connotan el mundo de lo oscuro: "serpiente-gato prehistórica" y más adelante, "con la sigilosa sexualidad de la víbora". Confluyen aquí tanto el sentido veterotestamentario de la serpiente, vinculada a la pérdida de la inmortalidad mediante la adquisición de la sexualidad, cuanto el neto carácter demoníaco que los albigenses -es decir, los cátaros de Albi- atribuían a la serpiente como encarnación misma de Satán que sedujo a Eva. (13). Esta valoración simbólica permite comprender la duplicación Nora/Soledad, cuya relación, si no se tomara en cuenta este importante aspecto, no sería sino una reiteración carente de funcionalidad, ya que ambas son mediadoras de la Secta. Cabe destacar, sin embargo, que la función de Nora, en el nivel sintagmático

* (13) NIEL, Fernand: Albigenses y cátaros. Bs.As., Fabril Edit. 1962 Traducc.: Ma. del Carmen Carlé.

///de la historia, consiste en hacer "desaparecer" de la vida de S. a Agustina. Esta última sorprende a S. con Nora, y se precipita la violenta ruptura entre ambos.

Soledad.

Su presentación ocurre en dos "raccontos" que desarrollan los acontecimientos en un plano de evocación y de realidad difusa, lindante con el sueño. El propio NP, al terminar el primero de dichos "raccontos", aclara: "Y aún no sé si aquellos episodios fueron reales o soñados". (P. 308). En el segundo "racconto", Soledad -como verdadera sacerdotisa- guía al NP en su descenso a la cripta bajo la casona de los Carranza. Allí tiene lugar el rito sexual que sella el primer pacto con las fuerzas oscuras, presidido por la sombría figura de R. quien anuncia al NP que ese lugar es su alfa y su omega, su principio y su fin, al que se sentirá conminado a regresar cuarenta años más tarde.

La desfloración de Soledad, cuyo sexo es un enorme ojo gris-verdoso, =éste mismo color de ojos es el de Nora, Agustina y Alejandra, además de la propia Soledad- constituye, por tanto, una forma de enceguecimiento. Con ello se reitera el periplo de Fernando y su penetración en el ojo de la deidad, con sus edípicas connotaciones que apuntan al núcleo semántico del incesto, constantemente reelaborado en las ficciones del autor.

Es ésta la primera entrada en la caverna, que culminará -en sentido simbólico más amplio- en la totalidad de la novelística sabatina.

Y mientras sentía que aquel frígido líquido se derramaba, él comenzaba su entrada en otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera.

(P. 468)

María Etchebarne/mujer del subterráneo.

María Etchebarne contrasta funcionalmente con Soledad/Nora en cuanto encarna a la maestra que fue el primer amor de la infancia puro e ingenuo. María es víctima, y no cómplice de la Secta, pues ha sido enceguecida por alguien -supuestamente un novio celoso- en Rojas, pueblo natal del narrador-personaje. Muchos años más tarde, en París, el NP sigue a una mujer en el subterráneo, pues sus ojos

///le parecen ser, no similares, sino literalmente los mismos que los ojos de María. Así llega hasta la casa que ella habita, en el exacto momento en que ella ha sido enceguecida y se encuentra gimiendo, con las manos aferradas a las vaciadas cuencas de sus ojos. Es claro que todo el episodio es reduplicación del enceguecimiento de María, y debe tomarse en cuenta que estos hechos ocurren mientras el NP sufre un total desdoblamiento de cuerpo y alma, puesto que sus amigos le informan, días más tarde, que durante ese lapso cronológico él estaba junto con ellos escuchando un concierto. Lo más terrible es que, sin embargo, el NP retorna a la calle donde vive la mujer y corrobora, por medio de la portera, que el episodio de enceguecimiento ha, en efecto, ocurrido.

Esta dupla María/mujer del subterráneo aparece, por una parte opuesta a Nora/Soledad, en tanto víctimas de la Secta. Sin embargo, poseen también su lado "oscuro" pues la curiosidad por el destino de María hace que el NP visite, en Rojas, a un ciego quien presuntamente fuera el causante de la mutilación. Por otro lado, no olvidemos que una de las ciegas en la vida de Fernando fue Louise, la modelo del pintor Domínguez, a quien conociera en París y, tanto María cuanto la mujer del subterráneo también desde el momento en que ocurrió la mutilación, pertenecen al mundo oscuro. Por otra parte, todo ello conforma una gran metáfora ficcional del paso de la ciencia al arte: es la época de París, el contacto con los surrealistas, la reaparición de R. quienes precipitan la crisis de la emergencia de lo irracional u oscuro. Y la persecución de la misteriosa doble de María ha transcurrido en el subterráneo, anunciado así el título de su primera novela: El Túnel y el nombre de su personaje femenino: María.

Agustina/Alejandra.

Alejandra, figura femenina que obsede a su creador, reaparece en A.E. en distintos planos de realidad a. el del sueño, cuando S. la ve envuelta en llamas y es tan vívida esta pesadilla que se despierta sintiendo que se quema en las mismas llamas donde ella arde. Ello ocurre en la unidad 27 "Se despertó gritando" (P. 116) y se manifiesta qué aspecto o qué parte del personaje sigue aún persiguien-

///do al creador:

Pero no era la Alejandra que melancólicamente imaginaban algunos, ni tampoco la que Bruno creyó intuir a través de su espíritu abúlico y contemplativo, sino la del sueño y la del fuego, la víctima y victimaria de su padre.

(P. 116)

Por eso esta aparición en sueños significa para S. recordarle su deber de escribir, de ser él mismo -como padre-autor- el victimario y también la víctima de ella. b. En el nivel del recuerdo, considerado como forma de supervivencia. Así la piensa Bruno, como si la total disolución de Alejandra se detuviera mientras su recuerdo en quienes la conocieron y amaron. (unidad 48, pp. 226-231), e. Alejandra reaparece como presencia tutelar en el mismo espacio de la plaza de Belgrano donde Martín la viera por última vez en S.H.T. cuando ella está a punto de entrar en los laberintos tangentes a la Iglesia. Esta vez, es el propio Sabato quien la ve, en cuerpo y alma, mientras ella reitera los gestos de la anterior novela. d. En el nivel del metalenguaje, porque en cada ocasión en que S. habla de su obra -bajo la máscara *El autor*- siempre aparece alguien que lo interroga acerca de Alejandra: si existió o no "realmente" si era ésta o aquella persona, cuestiones a las que él no puede responder. Lo que sí configura una suerte de respuesta es que aparece en A.E. bajo la máscara de su doble, Agustina.

La duplicación se manifiesta en su parecido físico: ojos gris-verdosos y el pelo, que en la Alejandra adolescente era oscuro, había sido rojizo en su niñez, y en Agustina es "bronce sin lustrar". Sus condiciones caracterológicas también son coincidentes: extraña mezcla de rebeldía y ternura, de aspereza y sensibilidad; de intuición y violencia. En síntesis: dos dragones-princesas. Fundamentalmente, la duplicación entre las dos emerge en el núcleo semántico del incesto. En A.E. no es el incesto padre/hija, sino hermana/hermano: Agustina y Nacho. Este tema aparece tratado en el metalenguaje donde el narrador se refiere a los recortes periodísticos de su vieja carpeta, de donde surgieron sus ficciones. En un primer proyecto abortado, debían ser los personajes incestuosos Patricio Duggan y Dora Forte, su hermana y amante. Luego, fueron Alejandra y Fernando

/// en S.H.T., y ahora son Nacho y Agustina. Pero, si consideramos la relación erótica que se establece entre Sabato y la joven, podremos comprender que, de algún modo, es el incesto padre e hija nuevamente, porque no sólo Agustina duplica a Alejandra, sino que es la concreción de la relación erótica entre la criatura y su creador: otro modo de ficcionalizar la búsqueda obsesiva de Alejandra, su personaje anterior.

Ambos personajes femeninos tienen otro rasgo común: el deseo de buscar como autocastigo una misma forma de degradación; se prostituyen. No olvidemos que -a nivel de la anécdota,-Agustina toma la decisión de seducir a Pérez Nassif, quien es, a su vez, amante de su madre, cuando sorprende a S. con Nora. Ante la traición de S. que quiebra la búsqueda de absoluto y ella dice: "Todo está permitido". Aquí también se desmorona definitivamente la relación incestuosa que tiene con su hermano, que ya había comenzado a tambalear desde que conocieron a S. Es lógico: así ambos personajes comenzarán el camino hacia la adultez que exige su separación a fin de que se rompa el huevo de infancia en que el incesto los ha cerrado; la apertura implica el encuentro con sus respectivas individualidades, ya quebrado el refugio común que era el perpetuarse de la infancia paradisiaca. Ya he consignado que la función de Nora, a nivel de las historias, ocasionaba la ruptura de S. con Agustina. En efecto, así como para Alejandra, la purificación del incesto será la conflagración, el fuego redentor. Claro que en esta novela, la muerte ígnea de Agustina es simbólica, pues "muere" al desaparecer como personaje-amante, de la vida de Sabato. Pero el discurso de la breve unidad con que se describe la ruptura marca claramente la presencia del fuego:

ELLA SE CONVIRTIO EN UNA LLAMEANTE FURIA
y él sintió que el universo se resquebrajaba
sacudido por su furor y sus insultos
y no era sólo su carne que era degarrada por sus garras
sino su conciencia
y allí quedó como un deshecho de su propio espíritu
las torres derrumbadas
por el cataclismo
y calcinadas por las llamas.

(P. 453)

/// Se ha efectuado un intento de categorización de las superposiciones de los personajes- tanto los masculinos cuanto los femeninos- en el análisis de S.H.T. y A.E., puesto que en la primer novela la simplicidad unitaria de la enunciación no lo hace posible. E.T. se incorpora con su personaje Castel al esquema de las superposiciones totales de los personajes, a partir de la novela posterior. Pero es justamente en la última, A.E., donde se revisa la totalidad de su creación ficcional, incorporando la dinámica de las superposiciones a la totalidad de los personajes principales de sus obras anteriores. La problemática de los dobles se incorpora así a un estudio totalizador de las categorías actanciales de los personajes, ya que la cuestión no se limita -he intentado demostrarlo en el análisis de A.E.- a una obsesiva búsqueda de su propia identidad, para lo cual el creador se desdobra en sucesivas máscaras. Ello sin duda está presente -y en el caso de S.H.T. la crítica ha señalado reiteradamente la dupla Bruno/Sábato- pero no se ha intentado una globalización total del estudio de las superposiciones, que es lo que este trabajo aspiró a señalar. La originalidad de Sábato -según mi enfoque- se afina precisamente en esta dinámica de superposiciones -agotándola en A.E.- para poner en movimiento la potencialidad semántica de sus ficciones. De este modo he procurado poner de manifiesto mediante el análisis de los personajes, una cuestión importante, y es que éstos no permiten una tipificación constituida en paradigma, pues sólo superponen parcialmente las significaciones, dejando otros aspectos libres para que, a su vez, se superpongan con los de otro personaje.

A partir del análisis de la complejidad de A.E. se ha hecho posible esta lectura total, ya que esta novela representa un caso límite en nuestra literatura, por su intención de condensar, definir y re-interpretar su propia obra anterior, para clausurar su universo novelístico, una vez agotada la obsesiva búsqueda de sí en sus personajes. Tal clausura supone, en este caso, inaugurar una espiral creativa que no sea solamente un ciclo de novelas con personajes o temas en común, ni el desarrollo de una gesta con continuidad temporal, ni tantos otros ejemplos de continuidad productiva que la narrativa nos ofrece. No, A.E. retoma la dinámica de movimiento en sus personajes y la incorpora a una totalidad de superposiciones que dé

///cuenta de su entera producción ficcional. Si he procurado mostrar en el análisis que la cosmosvisión sabatiana se funda en el dualismo luz/oscuridad, expresado en todos los niveles de sus ficciones, tanto los temas, cuanto el metalenguaje y los símbolos, es en las superposiciones de los personajes que se puede encontrar el intento de trascender este dualismo, pbr cuanto el personaje va más allá del creador. A esta concepción implícita en su operar creativo, así como en las explícitas manifestaciones metalingüísticas que coinciden con los ensayos, corresponde el estatuto ontológico-ficcional que el autor concede tanto a sus ciraturas cuanto a sí mismo, al incorporarse con rango ambiguo a su creación, en la que convive en un mismo estatuto ficcional con aquéllas. Por eso he procurado insistir en mi análisis en la importancia de este peculiar recurso, puesto que con él, Sábato aborda -desde la perspectiva de la existencia ficcional del personaje- una de las cuestiones filosóficas más candentes para la modernidad: los entrecruzamientos entre la realidad y la ficción, o mejor dicho, los límites de la ficción misma. Bajo la máscara de su gemelo ficcional, el creador sostenía, en A.E. que no era justo ser juzgado por lo que hacen o dicen sus personajes. Pero, al mismo tiempo, ellos son más que mera invención, en el sentido de que el arte instauro su propia realidad, paralela a la del mundo fenoménico. Cuando Bruno reflexiona sobre el estatuto del personaje, dice:

Además, ningún personaje verdadero era un simulacro levantado con palabras: estaban contruídos con sangre, con ilusiones y esperanzas y ansiedades verdaderas, y de una oscura manera parecían servir para que todos, en medio de esta vida confusa, pudiésemos encontrar un sentido a la existencia, o por lo menos su remota vislumbre. (P. 15 de A.E.)

Tan ambiciosa propuesta no es expresión de un voluntarismo creador, sino, para Sábato, una condición ínsita en la naturaleza del arte de novelar.

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí recordemos que -en el análisis de las categorías de los personajes- se postula la de "buscadores de absoluto". En el caso de S.H.T. esta categoría englobaba las otras, puesto que en análisis de las superposiciones entre los personajes, la poseían en común tanto los locos, cuanto los profetas, los mártires (que engloba al escritor en cuanto testigo) y los héroes. Estas categorías, podrían superponerse de otro modo igualmente válido: lo prueba el análisis realizado en A.E., donde se ho-

///mologaban los héroes/mártires (Marcelo, el Ché Guevara) con los testigos/mártires (el Loco Barragán y Sabato). De este modo, podemos concluir que ello demuestra la hipótesis acerca de las superposiciones parciales, por cuanto en cierto aspecto el escritor es testigo y mártir y el profeta también; por otra parte, la locura -ya se ha dicho- puede ser una manera de conocimiento y de profecía.

Creo lícito, entonces, considerar como la más relevante de estas categorías la de "buscadores de absoluto", que sintetiza diversas maneras de un anhelo desesperado aunque tal vez inútil. Esta búsqueda de absoluto origina la indagación metafísica, la experiencia mística (la locura, la profecía), la guerrera y revolucionaria y también la estética. Es una manera de plasmar la productividad de su creación, la concepción tantas veces expresada por Sabato de que la única diferencia válida que existe en literatura es literatura profunda/literatura superficial. Por ello sus personajes dinamizan e intercambian parcialmente las superposiciones de sus componentes semánticos: todos ellos expresan lo que debe hacerse en una novela: plantear los interrogantes serios y trascendentes que jalonan el camino de esta búsqueda de absoluto.

De allí que las dos maneras más destacadas en esta dinámica de los personajes por las que percibimos dicha indagación sean, por un lado, la justificación de su propia escritura, por otra, la exaltación del héroe.

El escritor da cuenta de sí no solamente porque logra plasmar catárticamente sus propias obsesiones en sus criaturas, sino porque es un testigo de su tiempo. Y esto, naturalmente, se vincula con la noción de héroe, ya que, si bien he sostenido que la literatura plantea esos interrogantes esenciales, lo hace tomando en cuenta la concreta situación existencial del testigo. De allí la condición del testimonio, la preocupación por desplegar los rostros de la historia: el conflicto de un país desgarrado por las antinomias.

La evocación literaria del héroe histórico, muestra con claridad una postura neorromántica en cuanto al sentido del arte. Se ha sostenido, en efecto, que debido a la influencia surrealista y a la caracterización del arte como perteneciente a la zona oscura e irracional del hombre, hay una proximidad con la concepción romántica. Sin embargo, -ya lo he consignado en mi análisis del metalenguaje en correlación con la ensayística de Sabato- el arte no es plenamente irracio-

///nal, puesto que también, al ser ex-presión, pertenece a lo consciente. En la evocación y exaltación del héroe, entonces, hay un deliberado propósito de voluntad de trasmisión que implica la perduración de la conciencia histórica. Si he sostenido que la memoria individual, con su poder evocador, podía lograr una suerte de inmortalidad del alma; del mismo modo el arte asume un cometido análogo. Así, la evocación del héroe -aún el distanciado por el tiempo- no significa remitirse a la historia en tanto un trozo del pasado ya muerto y clausurado, sino en tanto continuidad de la memoria que fundamenta una común identidad colectiva, libremente recreada por el arte. Pero el escritor es no sólo testigo, sino profeta. Como Fernando, como el Sabato de A.E., el profeta que anuncia el dominio del mal, o como el Loco Barragán, la inminencia de la conflagración.

Inmersos en la visión apocalíptica, sin embargo, aparecen los héroes. He sostenido que el héroe era el portador del amor en tanto caritas, de la esperanza en que fraguar el alma comunitaria. Por ello la entera existencia del héroe se despliega en un acto único de rango absoluto que, si bien puede conducir -como de hecho ocurre- a la muerte, no lo invalida para poder otorgar sentido a la vida de todos. Así, sin condiciones para la lucha y sin temperamento guerrero, Marcelo muere como un héroe pues el relato de Palito ha logrado erigir en su interior ese modelo de conducta. De aquí la consecuencia lógica - decía más arriba- de que la novela se aboque a la exaltación de las figuras heroicas, de sus actos absolutos. Marcelo, Guevara, Max, Carlos, Bill, luchas de jóvenes anarquistas o revolucionarios: lo importante es el acto absoluto de puro heroísmo. Nada importa que la causa a la que se entregaron los héroes sea equivocada, o lo que es peor, que su valor sea capitalizado por personas inescrupulosas: nada resta valor al acto único. Este se erige en medio del fracaso o el relativismo, o la mezcla turbia de lo auténtico con lo falso -contaminaciones e impurezas connaturales al mundo-, como lo único rescatable

Al plantear al héroe como sujeto épico que se mueve hacia el logro de un objeto que sería un sentido moral de nación, en tanto el encuentro de una axiología comunitaria integradora, se establece una distancia: la que media entre el ser actual y el ser potencial. Por ello he sostenido que no importa el fracaso del héroe, ni que la dignidad de su acto sea degradada por quienes especulan con su ideal o

/// con su causa; ni siquiera que la causa en sí fuera verdadera o equivocada. En el dualismo imperante de la cosmovisión gnóstica, es natural esperar que se contamine el prístino sentido, la pureza de la causa. En cuanto a ese ser actual, el héroe como sujeto en su búsqueda del absoluto manifiesta una quiebra axiológica entre él y la comunidad. Sin embargo, queda el modelo y la esperanza en el logro del alma comunitaria. En cuanto a ser potencial, esta esperanza manifiesta el acortamiento de la distancia axiológica entre el héroe y la comunidad: tal vez, así se logre la justicia.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE SABATO UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO

E.T.: El túnel.
S.H.T.: Sobre héroes y tumbas.
A.E.: Abaddón, el exterminador.

ENSAYOS

U.U.: Uno y el universo.
H.E.: Hombres y engranajes.
H.: Heterodoxia.
E.F.: El escritor y sus fantasmas.
T.A.L.N.T.: Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo.
C.E.N.: La cultura en la encrucijada nacional.
A.R.: Apologías y rechazos.

EDICIONES DE LAS NOVELAS DE SABATO CORRESPONDIENTES A LAS CITAS TEXTUALES.

El túnel. Buenos Aires, Sudamericana, 1970. 8a.
Sobre héroes y Tumbas. Buenos Aires, Sudamericana, 1965. 4a.
Abaddón, el exterminador. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

EDICIONES DE LOS ENSAYOS DE SABATO CORRESPONDIENTES A LAS CITAS TEXTUALES.

Uno y el Universo. Buenos Aires, Sudamericana (5a. edic. definitiva) 1975
Hombres y engranajes. Buenos Aires, Emecé, 1979.
Heterodoxia. Buenos Aires, Emecé, 1972. (3a. impresión).
El otro rostro del peronismo. (Carta abierta a Mario Amadeo). Buenos Aires, Imprenta López, 1956.
El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires, Emecé, 1979 (2a. impresión)
Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Santiago de Chile, Edit. Universitaria S.A. 1968.
Ernesto Sábato: Claves políticas. Buenos Aires, Rodolfo Alonso edit. 1971
La cultura en la encrucijada nacional. Buenos Aires, Crisis, 1973
Apologías y rechazos. Barcelona, SEix Barral, 1979

B I B L I O G R A F I A

La presente bibliografía está dividida en tres secciones. La primera de ellas comprende la obra del autor y artículos o entrevistas del mismo, posteriores a 1968. La razón para omitir la mención de las ediciones de las obras de Sábato existentes hasta esa fecha, así como documentos testimoniales y traducciones, anteriores a 1968 consiste en que dicha tarea ha sido realizada con idoneidad profesional por el documentado trabajo de Angela Dellepiane que se menciona en primer término como el más exhaustivo aporte bibliográfico aparecido en ese año, por lo cual no se consideró necesario repetir aquí la tarea. Por tanto, se mencionan aquí las ediciones de la tercera novela de Sábato -no incluida en Dellepiane- así como los artículos y entrevistas que se han podido consultar, posteriores a esa fecha.

La segunda parte comprende una selección de bibliografía crítica aparecida con posterioridad a 1968 por la misma causa, excepto algunas menciones que hayan escapado a la búsqueda de la citada autora.

Finalmente, se incluye una bibliografía que ha sido manejada como apoyatura metodológica o teórica para el enfoque que expone el presente trabajo.

PRIMERA PARTE

a. Bibliografías.

DELLEPIANE, Angela: Ernesto Sábato: El Hombre y su obra. New York, Las Américas Publishing Comp., 1968.

COHEN, H. Randolph: Critical approaches to Mallea and Sábato: an annotated Bibliography. University of Virginia, 1977 (P.H.D. dissertation).

b. Obras del autor.

SABATO, Ernesto: Abaddón, el exterminador. Bs.As., Sudamericana, 1974.
Id., --- --- .Madrid, Alianza Tres, 1975
Id., --- --- .Barcelona, Seix-Barral, 1978

Id., La cultura en la encrucijada nacional. Bs.As., Crisis 1973.
Id., --- --- .Bs.As., Sudamericana, 1976.
Id., Ernesto Sábato: claves políticas. Bs.As., Rodolfo Alonso edit., 1971.
Id., Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Robbe-Grillet, Borges, Sartre. Sgo. de Chile Edit. Universitaria, 1968.

- Id., Apologías y rechazos. Barcelona, Seix-Barral, 1979.
Id., La convulsión política y social de nuestro tiempo. Bs. As., Edicam, 1969.
Id., La robotización del hombre y otras páginas. Bs.As., C.E.A.L., 1981 (Capítulo, N°91).

c. Artículos y entrevistas.

- SABATO, Ernesto: "Epistolario de Gramsci". En: Realidad, Vol.2, año 1, nov-dic.1947 (No citado por Dellepiane).
Id., "Capitalismo, regionalismo, judaísmo". En: Realidad, Vol.5, año 3, enero-feb 1949. (No citado por Dellepiane.)
Id., "Crisis de la novela o novela de la crisis"?. En: Eco, Tomo XVII, N°6, octubre de 1968.
Entrevista para La estafeta literaria, N°379-380, sept-oct.1967.
Entrevista de Alexandros Euremidis. "Sigam os sonhadores". En: Veja, N° 427, nov.1976
Reportaje de Alex Zisman en: Camp. de L'Arpa, N°33, junio de 1976.
Reportaje de Manuel Guillén: "He denunciado atrocidades de derechas y de izquierdas" En: Cuadernos para el diálogo, N°195, enero de 1977.
Reportaje a Ernesto Sábato, por Fernando Alonso. En: Clarín, 24 de febrero de 1977.
Reportaje de Angel Leiva: "Sábato, una profunda desesperación" En: Informaciones de las artes y las letras. 14 de abril de 1977.
Entrevista de Luis Mario Bello: "Conversación en París". En: La Nación, 30 de diciembre de 1979.
Entrevista de Angel Leiva: "Mantener la llama de nuestra cultura". En: Clarín, 21 de enero de 1982.

SEGUNDA PARTE

Bibliografía crítica sobre el autor.

- BACARISSE, Salvador: "Abaddón, el exterminador: Sábato's gnostic scatology". En: Forum for modern language studies. Vol.XV, N°2, 1979.
Id., "Abaddón, el exterminador." En: Contemporary Latin-American Fiction, Edimburg, 1980.
BAKER, Armand: "Physic integration and the search of meaning in Sábato's El Túnel". En: Hispanic Journal, Vol.5, N°2, 1984.
BEUCHAT, Cecilia: "Pscioanálisis y Argentina en una novela de Ernesto Sábato" (Public. del Departamento de Castellano de Univ. Católica de Chile) Sgo. de Chile, 1970.
CALABRESE, Elisa: "Lo femenino en Abaddón, el Exterminador, de Ernesto Sábato". en: La mujer, símbolo del Mundo Nuevo. Bs.As., Fernando García Cambeiro edit., 1976.
Id., "El problema de la identidad en los personajes de Sábato". En: Mitos populares y personajes literarios. Bs.As., Castañeda, 1978.
Id., "De El Túnel a Abaddón, el exterminador: trayectoria de una trilogía". En: SUR, N°348, enero-junio de 1981. (Número dedicado al cincuentenario).

- CALLAN, Richard: "Sábato's fiction: a jungian interpretation" En.: Bulletin of hispanic studies. Vol 51, N°1, 1974
- CAMPRA, Rosalba: America Latina: l'identidá e la maschera. (Con interviste a Borges, Carpentier, Cortázar, Sábato, Scorza.) Roma, Editori Reuniti, 1982.
- CASTELLANOS, Carmelina: de: "Sábato y sus fantasmas" En.: Crítica 63, N°7-8, 1963 (No citado por Dellepiane)
Id., : "Ernesto Sábato en su primera novela". En: Revista Uñiversidad. Sta.Fé, N°69, 1966. (No citado por Dellepiane).
- CATANIA, Carlos: Sábato: entre la idea y la sangre. Costa Rica, Univ. de San José de Costa Rica, 1973.
- CERSOSIMO, Emilse: Sobre Héroes y Tumbas: de los caracteres a la metafísica. Bs.As., Sudamericana, 1972.
- CONDE, David: "Archetypal patterns in Ernesto Sábato's Sobre Héroes y Tumbas." University of Kansas, 1972 (P.H.D. Dissertation)
- CORREA, Ma. Angélica: Genio y figura de Ernesto Sábato. Bs.As., Edudeba 1973.
- CODDOU, Marcelo: "La teoría del ser nacional en Sobre Héroes y Tumbas." En: Atenea, N°419, marzo 1968.
- CORTINEZ FUENTECILLA, Carlos: "Sábato: al rescate del hombre integral" En: Stylo, Temuco, Chile, N°6, 1968.
- DAPAZ STROUT, Lilia: "Sobre Héroes y Tumbas: misterioso ritual de purificación". En: Novelistas hispanoamericanos de hoy. (Comp: Juan Loveluck). Madrid, Taurus, 1975
- DELLEPIANE, Angela: "Del barroco y las modernas técnicas novelísticas de Ernesto Sábato". En: Rev. Interamericana de Bibliografía. Vol. XV, N°3, 1965.
Id., : "Sábato y el ensayo hispanoamericano". En: Asonante, N°22, 1, 1966.
Id., : Ernesto Sábato: un análisis de su narrativa. Bs. As., Nova, 1970.
- DURAN, Manuel : "Ernesto Sábato y la literatura argentina de hoy" En: La Torre, 15, 1967.
- FERNANDEZ MORENO, Cesar: "El caso Sábato". En: Nueva novela latinoamericana. Vol. II. Bs.As., Paidós, 1972.
- FERRARIS, Agustín: Pido la palabra, Respondiendo a: Ezequiel Martínez Estrada, Mario Amadeo y Ernesto Sábato. Bs. As., Capricornio, 1957.
- FOSTER, David W. : "E.S. Abaddón, el exterminador". En: Revista Iberoamericana N°90, marzo de 1975.
- FOX, Lucía : "La novela de Ernesto Sábato". En: Razón y fábula, N°18, marzo-abril, 1970.
- FRANCIS T., Nathan y ADAMS, F. William: "The limits of rationalism in Sábato's El Túnel". En: Rev. de Estudios hispánicos, 13, N 1, 1979.
- FRANCK, Jacques: "Ernesto Sábato: Alejandra". En: Révue Générale Belge, N°8, 1967.
- GALVEZ ACERO, Marina: El Informe sobre Ciegos: destino psicológico y biológico Madrid, Gráficos Coallas, 1973.

- /// Id.,: "Algunos elementos surrealistas del Informe sobre Ciegos de Ernesto Sábato". En: Anales de Literatura hispanoam. Madrid, N°4, 1975.
- Id.,: "Abaddón, el Exterminador o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato". En: Anales de literatura hispanoamericana. N°5, 1976.
- GARCIA GOMEZ, Jorge: "La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel". En: Rev. Hispánica Moderna, N° 33, 1967.
- GARCIA MARQUEZ, Eligio: "un anarquista de la existencia: ERNESTO SÁBATO". En: Rev. de Occidente, N°93, 1970.
- GIACOMAN, Helmy (comp): Los personajes de Sábato. Bs.As., Emecé, 1972.
- Id.,: Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid, Anaya-Las Américas, 1973.
- GOYAN, Herminia E. : "El mundo del alma en una novela" En: La Prensa, 30-6-74.
- HOLZAPFEL, Tamara : "Sobre Héroes y Tumbas, novela del siglo". En: Rev. Iberoam. Vol. XXXIV, 1968.
- Id.,: "Dostoiensky's notes for the underground and Sábato's El Túnel". En: Hispania, 51 1968.
- Id.,: "Metaphysical revolt in Ernesto Sábato's Sobre Héroes y Tumbas". En: Hispania, N°52, 1969.
- LOJO DE BEUTER, Ma. Rosa: "Elaboración del mito gnóstico en Abaddón, el Exterminador". En: R.U.L., Vol. III-2, oct-nov. 1981.
- LOMBARDI, Lilia de : "Neurosis y soledad en El Túnel, de Ernesto Sábato". En: Rev. de Literatura Hispanoam., N°3, julio-diciembre de 1972.
- Id.,: Aproximaciones críticas a la narrativa de Ernesto Sábato. Maracaibo, Univ. del Sur, 1978.
- MARTINEZ, Nelly : "Ernesto Sábato y el mito del héroe. En: Chasqui, Vol. II, N°3, mayo 1973
- MARTINEZ, Nelly Z., LYNCH, Marta, RIVERA, Jorge B., SARLO SABAJANES, Beatriz, y WAINERMAN, Luis: "Cinco opiniones sobre Abaddón, el Exterminador." En: Crisis, Bs.As. (s/n), 1973.
- MATURO, Graciela : Ernesto Sábato. Bs.As., Capítulo, N°91, C.E.A.L., 1981.
- Id.,: El Túnel de Ernesto Sábato como acceso a la vida nueva. Bs.As., Castañeda, 1983. (Colecc. Ensayos Breves).
- MATURO, Graciela : Prólogo a La robotización del hombre y otras páginas, de E. Sábato. Bs.As., C.E.A.L., 1981. (Serie Capítulo, N°91)
- MEEHAM, Thomas : "Ernesto Sábato's sexual metaphysics: theme and form in El Túnel". En: Modern Language Notes, N°83, 1968.
- MORON, Guillermo : Dos novelistas latinoamericanos: Arturo Uslar Pietri y Ernesto Sábato. Bs.As., Embajada de Venezuela, 1979.
- MUNN, Nancy : Ernesto Sábato: theory and practice of the novel. (1945-1973). Brown University, 19-5. (P.H.D. dissertation).
- NEYRA, Joaquin : Ernesto Sábato. Bs.As., E.C.A., 1973

///

- OBERHELMAN, H.D. : Ernesto Sábato. New York, Twaine Pubs.Inc., 1970
- PETERSEN, Fred : "Notas en torno a la publicación reciente de Ernesto Sábato". En: La Torre, 13, 1965.
- POLAKOVIC, Esteban: La clave para la obra de E.Sábato.Bs.As., Universidad del Salvador, 1981
- PORTELA, Oscar : "Abaddón o el Apocalipsis según Sábato".En: Cuadernos Hisp. N°308, 1976.
- PREDMORE, Jame : A critical study of the novels of Ernesto Sábato. Univ. of Washington, 1977. (P.H.D. Dissertation). (Hay traducción española: Madrid, Porrúa, 1981)
- QUIROGA DE CEBOLLERO, Carmen: "Entrando a El Túnel, de Ernesto Sábato" Análisis e interpretación. San Juan, Univ. de Puerto Rico, 1971.
- RICHRDS, Henry : "The characterization of the ontologically insecure in El Túnel". En: Kentucky Romance Quarterly, XXXIV, 2, 1977.
- RUMAZO, Lupe : "La presencia del sadismo en Sábato". En: Cuadernos Hispanoam. N°270, 1972.
- SCOTT, Robert : "El Túnel: the novel as a psychic drama".En: The american hispanist. Vol. 14, N°2, 1977
- SIEBENMANN, Gustav: "Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica". En: Rev. Iberoamericana, Vol. XLVIII, N°118-119, 1982.
- SOUZA, Raymond D. : "Fernando as a hero in Sábato's Sobre Héroes y Tumbas". En: Hispania, 55, 1972.
- THORBURNE, Carolyn C.: "Myth and symbol in the novels of Ernesto Sábato". Rudgers Univ.New Jersey, 1971. (P.H.D. Dissertation).
- VALDES, Adriana y BEUCHAT, Cecilia: "Sobre Héroes y Tumbas, un mundo de imágenes". En: Anales de la F. F. y C.E., Sgo. de Chile, 1969.
- WAINERMAN, Luis : Sábato y el misterio de los Ciegos. Bs.As., Losada, 1971.
- ZAMBONI, Olga : "Sobre Héroes y Tumbas: los personajes-rostros de la realidad argentina". En: Mitos populares y personajes literarios.Bs.As., Castañeda, 1978.

Tomo de Homenaje a Ernesto Sábato de Cuadernos Hispanoamericanos. Nums. 391-393, enero-marzo 1983.

TERCERA PARTE

a. Sobre teoría literaria, lingüística y novela.

- ADORNO, Theodor W.: "La posición del narrador en la novela contemporánea". En: Notas de literatura. Barcelona, Ariel, 1964.
- Id., : "Lukás y el equívoco del realismo". En: Polémica sobre realismo. Bs.As., Tiempo contemporáneo, 1972.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: "Formas de la novela contemporánea". En: Crítica interna. Madrid, Taurus, 1961
- BARTHES, Roland : "Elementos de semiología". En: Comunicaciones N°2, La semiología. Bs.As., Tiempos contemporáneos, 1970.
- Id., : El placer del texto. Bs.As., Siblo XXI, 1974.
- BLANCHOT, Maurice: "El espacio literario". Bs.As., Paidós, 1979.
- Id., : "La langage de la fiction". En: La part du feu. París, Gallimard, 1972.
- Comunicaciones N°3, Análisis estructural del realto. Bs.As., Tiempo contemporáneo, 1970
- ECO, Umberto : La estructura ausente. Barcelona, Lumen, 1972.
- Id., : Lector in fabula. Barcelona, Lumen, 1981.
- FRYE, Northorp : Anatomía de la crítica. (Cuatro ensayos). Caracas, Monte Avila, 1977.
- FUENTES, Carlos : La nueva novela hispanoamericana. México, Joaquín Mortiz 1969.
- GERTEL, Zunilda : La nueva hispanoamericana. Bs.As., Columba, 1970
- GREIMAS, A.J : Semántica Estructural. Madrid, Gredos, 1970.
- HUMPRHEY, Robert. : La corriente de la conciencia en la novela moderna. Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- LE GUERN, Michel : La metáfora y la metonimia. Madrid, Cátedra, 1966.
- LOVELUCK, Juan : La novela hispanoamericana. Chile, Edit. Universitaria, 1972.
- POUILLON, Jean : Tiempo y novela. Bs.As., Paidós, 1970.
- SHAW, Donald : Nueva narrativa hispanoamericana. Madrid, Cátedra, 1981.
- SHUMAKER, Wayne : Elementos de teoría crítica. Madrid, Cátedra, 1974.
- TACCA, Oscar : Las voces de la novela. Madrid, Gredos, 1973.
- VILLEGAS, Juan : La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Barcelona, Planeta, 1973.

b. Obras de referencia histórica.

- BARBA, Enrique M. : Unitarismo, federalismo, rosismo. Bs.As., C.E.A. L., 1982. Colección Capítulo, N°150.
- CUTOLO, Vicente Osvaldo: Nuevo diccionario biográfico argentino. (1750-1930) Bs.As., Ediciones Elche, 1975, Tomo IV.

- COGGIOLA, Osvaldo : Historia del trotskismo argentino (1929-1960). Bs.As., C.E.A.L., 1984. Colecc. Biblioteca política argentina, N°91.
- IRAZUSTA, Julio : Perón y la crisis argentina. Bs.As., Edit. Independencia, 1982.
- LUNA, Félix : De Perón a Lanusse: 1943/1973. Bs.As., Editorial Planeta argentina, 1972.
- ROMERO, José Luis : Breve historia de la Argentina. Bs.As. edit. Crea 1973
- ROSA, José María : Historia argentina. Bs.As., Editorial Juan C. Granda, 1967, Tomo 4.
- GARCIA LUPU, Rogelio: Mercenarios y monopolios en la Argentina. Bs. As., Legasa, 1984/5

c. Otras disciplinas.

- BACHELARD, Gastón : La poética del espacio. México, F.C.E., 1965.
- BACHELARD, Gastón : El psicoanálisis del fuego. Bs.As., Editorial Schapire, 1954.
- CENCILLO, Luis : Mito: semántica y realidad. Madrid, B.A.C., 1970
- CERFAUX, Lucien y CAMBIER, Jules: El Apocalipsis de San Juan leído a los cristianos. Madrid, ediciones Fax, 1972.
- DURAND, Gilbert : La imaginación simbólica. Bs.As., Amorrortu, 1971.
- ELIADE, Mircea : Mitos, sueños y misterios. Bs.As., Fabril editora, 1961.
- GARCIA BAZAN, Francisco: Gnosis: la esencia del dualismo gnóstico. Bs.As., Castañeda, 1978.
- GUENON, René : Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Bs.As., Eudeba, 1969.
- HUTIN, George : Los gnósticos. Bs.As., Eudeba, 1966. Colección Cuadernos, N°97.
- LACARRIERE, Jacques: Los gnósticos. México, Premiá editor de libros, 1982.
- MANNONI, Octave : La otra escena: claves de lo imaginario. Bs.As. Amorrortu, 1973.
- NIEL, Fernand : Albigenses y cátaros. Bs.As., Fabril editora, 1962
- RICOEUR, Paul : Introducción a la simbólica del mal. Bs.As., Editorial Megápolis, 1976.
- TRIAS, Eugenio : Lo bello y lo siniestro. Barcelona, Seix-Barral 19842.
- TUCKER, Harry : Introducción a El doble, de Otto Rank. Bs.As., Ediciones Orión 1978. Colección Gamma de Orión.
- PAZ, Octavio : Hombres en su siglo. Barcelona, Seix-Barral, 1984
- WILHELM, Richard : La sabiduría del I Ching. Barcelona, Guadarrama-Labor, 1977 (Colección Punto Omega).

-270-

INDICE

CAPITULO I: Introducción

- 1. Breve exposición teórica sobre novela. P. 1
 - 1.1. Novela y realismo. P.1
- 2. Novela contemporánea. P.3
 - 2.1. Nueva novela hispanoamericana. P.4
- 3. Consideraciones metodológicas P.6

CAPITULO II: "El Túnel": una primera imagen de la oscuridad

- 1. El discruso P.11
 - 1.1. Modos de saber: ambigüedad de lo narrado P.13
- 2. Juan Pablo Castel: locura y absoluto P.15
 - 2.1. Elogio de la locura P.23
 - 2.2. Arte y profecía. P.25
- 3. La ventana como símbolo P.27

CAPITULO III: "Sobre Héroes y Tumbas: Los rostros de la realidad."

- 1. Narradores P.29
 - 1.1. Noticia preliminar P.29
 - 1.2. Libros I y II P.30
 - 1.3. Libro IV P.33
 - 1.4. Libro III P.37
- 2. Las historias y sus tiempos P.40
 - 2.1. Libros I y II: Pasado inmediato P.40
 - 2.2. Pasado remoto: La Legión P.40
 - 2.3. Libro IV: Pasados mediato e inmediato P.41
- 3. Núcleos semánticos. P.43

CAPITULO IV: Historia y gnosis

- 1. El Informe sobre Ciegos: una simbólica del mal P.49
 - 1.1. Los viajes P.53
- 2. La Gnosis P.57
- 3. Visión de la argentinidad P.64
 - 3.1. Los fundadores y los inmigrantes: arquetipos y tipos P.66
 - 3.1.1. Unitarios y federales: la raíz de la dualidad P.67
 - 3.1.2. Un nuevo Jano P.71

CAPITULO V: Abaddón, el Exterminador o el inexorable apocalypsis.

1. Narradores	P. 83
1.1. La primera persona	P.84
1.2. La tercera persona	P.85
1.3. Ambigüedad del estatuto ontológico de Bruno	P.87
1.4. Otras modalidades discursivas	P.89
2. Las historias: sus tiempos y sus vinculaciones	P.91
2.1. Tiempo de las historias	P.93
2.1.1. Visión del Loco Barragán	P.93
2.1.2. Nacho y Agustina	P.94
2.1.3. Marcelo	P.96
2.1.4. Sabato	P.97
3. Funciones distribucionales e integrativas	P.102
3.1. Distribucionales	P.103
3.2. Integrativas	P.105
4. Núcleos semánticos	P.115
4.1. El Incesto	P.116
4.2. La Ceguera	P.116
4.3. El Fuego	P.116
5. Visión de la historia en Abaddón..., o la actualización del mito	P.117
5.1. Dos portavoces de la Gnosis: Gandulfo y el ingeniero	P.121
5.2. El nazismo: El Mal en la historia	P.124
5.3. Revolución o revuelta: el doble sentido de la izquierda.	P.126
5.4. El hombre nuevo	P.129
CAPITULO VI: <u>Unidad temática de la trilogía</u>	
1. La locura	P.133
2. La profecía	P.133
3. El sueño y el desdoblamiento	P.135
4. El alma	P.136
4.1. Modos de trascendencia	P.137
5. La memoria y los antepasados	P.139

6. Transmigración	P. 141
7. La múltiples máscaras	P. 143
8. Recuerdo de un recuerdo	P. 144
9. El alma colectiva: la esperanza	P. 145
10. El doble	P. 148
11. La infancia y la adolescencia	P. 151
12. El amor	P. 152
CAPITULO VII: <u>Arte y metalenguaje: del surrealismo a la totalidad concreta del hombre</u>	
1. Arte y ciencia	P. 158
2. La novela	P. 165
3. Literatura nacional	P. 168
4. Borges	P. 171
5. Literatura y sociedad	P. 172
6. Abaddón o la espiral metalingüística	P. 178
6.1. Modus operandi del escritor en sus novelas	P. 179
6.2. Génesis de su obra	P. 180
6.3. Alusiones a A.E., su génesis y características	P. 181
6.4. Teoría del personaje	P. 184
CAPITULO VIII: El ingreso a la caverna: los símbolos de la trilogía	
1. La caverna	P. 197
2. El fuego: castigo y renovación	P. 204
CAPITULO IX: <u>Conclusiones</u>	
1. Dinámica de los personajes en la trilogía	P. 216
1.1. Consideraciones metodológicas	P. 217
2. Los personajes masculinos	P. 219
3. Los personajes femeninos	P. 223
4. Personajes de A.E.: paradigma de una identidad	P. 228
4.1. Bruno: un primer espejo	P. 229
4.2. R. o la sombra en la pared	P. 232
4.3. Las otras máscaras	P. 238
4.4. Los hijos rebeldes: autonomía de los personajes	P. 241

4.5. Dobles	P.242
4.6. Funciones de los personajes femeninos	P.244
4.7. Nuevamente el incesto y el fuego	P.249
— ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE SABATO UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO	P.262
— EDICIONES DE LAS NOVELAS DE SABATO CORRESPONDIENTES A LAS CITAS	
— TEXTUALES	P.262
— EDICIONES DE LOS ENSAYOS DE SABATO CORRESPONDIENTES A LAS CITAS	
— TEXTUALES	P.262
— BIBLIOGRAFIA ;	P.263
PRIMERA PARTE,	P.263
a. Bibliografías ,	P.263
b. Obras del autor ,	P.263
c. Artículos y entrevistas ,	P.264
SEGUNDA PARTE,	P.264
Bibliografía crítica sobre el autor —	P.264/7
— INDICE	P.270/73

