



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

P

La ambivalencia simbólica en la narrativa de Ernesto Sábato volúmen I

Autor:

Lojo Calatrava, María Rosa

Tutor:

Delfín Leocalio Garasa

1987

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

Tesis 2-9-7 vol. 1

860550

8/5
v. 1

TRABAJO DE TESIS PARA ASPIRAR
AL DOCTORADO,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
(ORIENTACIÓN LETRAS),
UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES UBA

TÍTULO : LA AMBIVALENCIA SIMBÓLICA
EN LA NARRATIVA DE ERNESTO SÁBATO

ASPIRANTE : Prof. MARÍA ROSA LOJO CALATRAVA

CONSEJERO DE TESIS : Dr. DELFÍN LEOCADIO GARASA

Expte : 860550

PRIMERA PARTE :
LOS PROBLEMAS TEÓRICOS

CAPÍTULO I

HACIA UNA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE " SIMBOLO "

1, PALABRAS PRELIMINARES.

Quizá no sea superfluo esbozar, en el inquietante " blanco " inicial que fascinara a Mallarmé y a Blanchot, una breve genealogía de este trabajo.

Mucho antes de configurarse formalmente como " tesis de doctorado ", su primera " encarnación " - para utilizar una metáfora grata al autor aquí estudiado - consistió en una monografía de carácter teórico sobre los problemas de la definición de un concepto cuyo contenido semántico apunta, precisamente, al significado indefinido, y cuya operatividad, no sólo en los estudios literarios sino en múltiples disciplinas humanísticas (filosofía, psicología, historia, historia de las religiones, lingüística) es intensa y profusa. Tan intensa y profusa, quizá, cuanto desorientadora y equívoca.

¿ Cómo podría utilizar el crítico literario, el investigador, el concepto de " símbolo " ? ¿ Desde qué marco teórico ? ¿ Con qué legitimidad, con qué criterio ? ¿ En relación con cuál(es) disciplina(s) antropológica(s) ? ¿ Cómo se ubica en las poéticas modernas, del romanticismo al surrealismo ? ¿ Cómo emerge en las poéticas de nuestra literatura nacional ?

Paralelamente a estas preguntas, y en gran parte como vía para responderlas, me iba interesando por los textos mismos de ficción que mi práctica de lectura y, de alguna manera, la " tradición cultural " , me habían llevado a considerar como " simbólicos ", o, mejor dicho, como exacerbaciones de un modo de significación - abierto, polisémico, complejo - que parece especialmente propio del arte, y quizá sobre todo de la literatura. Este camino me condujo, en un periplo de violentos saltos temporales y culturales, desde la poesía mística española del Siglo de Oro (San Juan de la Cruz, extranormalmente anómalo en su precursora modernidad) hasta la narrativa argentina contemporánea. Borges, Sábato, Marechal, fueron los autores escogidos para estas meditaciones. Quedó por fin, como tema fundamental que fue desplazando lentamente a los otros, la simbólica de Sábato. Una simbólica a menudo reducida por la crítica a estricta y convencional alegoría. Ciertamente (lo mismo me ocurrió a mí en anteriores trabajos) la ideología gnóstico-maniquea es lo primero que el crítico percibe en el nivel explícito de los textos. Desde este punto de vista, Mal y Bien, Luz y Oscuridad, parecen opuestos incontaminados e irreductibles. Pero una des-articulación o de-construcción minuciosa del tejido simbólico, permite ampliar o diluir este esquema, comprobar que el significado profundo de estas imágenes antagónicas no puede constreñirse al discurso, a la mirada,

a la interpretación de algunos personajes, y que, en definitiva, una ambivalencia perturbadora rompe los códigos usuales, disuelve los bloques de significación rígida, de " congelamiento semántico ", hacia una dimensión ilógica del sentido, ya no claramente codificable, sino indefinible.

Ambas vertientes de investigación: la problemática teórica, la incursión en la simbólica sabatiana, han coexistido durante el desarrollo de este trabajo, y se han alimentado mutuamente. Ambas son importantes. De ahí que esta **Primera Parte centrada en cuestiones teóricas resulte** especialmente extensa. Pero también - así lo espero al menos - especialmente útil para llenar un vacío con el que yo me enfrenté en los comienzos de esta investigación. Desde luego, esta tesis no es un trabajo de teoría sino de crítica¹. Pero este ahondamiento previo en la teoría y en la historia de las poéticas tal vez permita ubicar mejor la simbolización sabatiana en un marco temporal, y mis propios planteos en el marco teórico de un cuestionamiento interdisciplinario acerca del modo de significación capaz de tensar al extremo la capacidad inmanente del lenguaje para referirse a sí mismo, la capacidad trascendente del lenguaje para referirse a lo que damos en llamar " real "

2. AVATARES HISTORICOS DE LA NOCION DE " SIMBOLO ": DEL ROMANTICISMO AL SURREALISMO.

2.1. La innovación romántica

Señala Tzvetan TODOROV² que toda la estética romántica podría condensarse en la idea de símbolo. En esa estética, y en esa idea, cabe también buscar el origen del sentido moderno, y del fervor simbolista que polarizó por mucho tiempo la actividad artística europea.

Hasta el 1790, advierte Todorov, la palabra símbolo, o bien es mero sinónimo de otros términos más usuales (tales como " alegoría ", " jeroglífico ", " cifra ", " emblema ") o bien se refiere de preferencia a los signos de la abstracción matemática. Según el Diccionario de Autoridades, donde hallamos varias acepciones del vocablo, que enumeraré seguidamente, esta afirmación se corrobora: 1. Señal o divisa que da a conocer alguna cosa y que es inteligible sólo para los iniciados en el asunto. 2. El Credo, señal con la que los cristianos primitivos se diferenciaban de los falsos fieles. 3. Por extensión

1. Cfr. la lúcida distinción que establece Mignolo entre comprensión teórica y comprensión hermenéutica (participación crítica) en MIGNOLO, 1983.

2. Cfr. TODOROV (1977: 235).

sentencia oscura y breve, o enigma, que significa alguna cosa oculta, característica de algún sujeto. 4. Es también " cualquier cosa que por representación, figura o semejanza, nos da a conocer o nos explica otra "; por ejemplo, el perro es, según esta acepción, símbolo de la lealtad, y la cigüeña, de la piedad. Simbolizar es, así, " parecerse una cosa a otra, o representarla con semejanza ".

El símbolo, definido de esta última forma, parece asimilarse a la alegoría, en tanto constituye la representación concreta y figurada (analógica³), de un concepto abstracto , pero también a la metáfora, en tanto el vínculo analógico no se despliega a lo largo de una combinación sintagmática (como en la alegoría) sino en la " palabra aislada " (al igual que en la metáfora, tradicionalmente definida como " tropo " por la retórica) Hay además, en las otras acepciones del término, una nota peculiar de ocultamiento, de misterio, de secreto (el enigma, que también se despliega sintagmáticamente, la señal comprensible sólo para los iniciados, el Credo, hermético para los no participantes de él) que ya vincula esta intelección del símbolo con poéticas posteriores.

Son los románticos, en definitiva, quienes hacen virtualmente estallar la hasta entonces más reducida circunscripción del concepto, abriéndolo hacia una perspectiva de resonancias prodigiosas y privilegiándolo como ~~premo~~ medio estético. Esto sin ignorar aquellos antecedentes (los de la especulación mística y el neoplatonismo medieval, en particular) que el Romanticismo tuvo también en cuenta al elaborar su concepción de símbolo. Una concepción que debe a Goethe⁴ sus tesis más importantes, pero que abreva inicialmente en la estética kantiana y que es expuesta por primera vez a la luz pública - en cuanto a la oposición de alegoría y símbolo, que aparece como eje sustentador de la teoría simbólica romántica - por el historiador del arte Heinrich Meyer, amigo del autor de Fausto, en 1797.

Cabe señalar, de entrada, dos líneas u orientaciones en la consideración del fenómeno simbólico: una más racionalista, en la que se ubican Kant y Schiller, para la que el símbolo representa analógicamente conceptos inte-

3. Utilizo aquí el concepto "analogía" en el sentido lato de "semejanza " sin considerarla, por el momento, como una forma específica de la relación metafórica entre significados primero y segundo (REISZ: 1977)

4, Sigo aquí las consideraciones de TODOROV (1977) cuando ubica a Goethe en el movimiento romántico obviando un tanto lo que "el Olímpico de Weimar " pensaba de sí mismo (contraponiéndose a los que en ese momento se autotitulaban románticos) para hacer lugar a nuestra actual perspectiva histórica.

lectuales, la legalidad necesaria de la existencia humana revelada por la Razón. Este enfoque no será el que prevalezca en el futuro. Cederá lugar a otro, que coloca al misterio de la existencia, a la oscura emoción inanalizable, a las profundidades de lo inconsciente, como objeto a la vez velado y develado, encarnado pero mantenido inaccesible, en el lenguaje de los símbolos.

Enumeraré ahora sucintamente, las principales ideas que aportó el movimiento romántico alemán - dentro de las diferencias individuales - a la constitución de una poética del símbolo.

1. La distinción (y la oposición) de la alegoría y el símbolo, que desvaloriza la una y exalta al otro. Este contraste, extensamente desarrollado por Goethe, es de capital importancia en movimientos posteriores como el simbolismo (e incluso el surrealismo) que al menos en determinados momentos claves, asociarán al símbolo con la siempre insatisfecha tensión por aprehender lo absoluto y lo inefable, Me referiré ahora a la tesis goethiana. Si Goethe, en un principio, como se ve en sus cartas a Schiller, da los primeros pasos en sus meditaciones sobre el símbolo siguiendo la dirección más bien intelectualista de su correspondiente, termina luego acentuando el aspecto creador e intuitivo, natural y espontáneo de la actividad simbolizadora, que se opone a la alegoría calificada como fría y racional, arbitraria, esquemática. Expongo ahora las notas distintivas de la antinomia símbolo/alegoría , tal como Goethe la concibe:

SIMBOLO	ALEGORIA
- Opaco, denso.	- Transparente.
- Intransitivo. La atención se fija en él por sí mismo.	- Transitiva. La atención se dirige al concepto designado. Instrumental.
- Sintético: unidad indisociable de significante y significado, de lo particular y de lo general,	- Disociación entre significante y significado, entre lo particular y lo general, que permanecen en ella separables.
- Se dirige al intelecto y a la percepción.	- Se dirige sólo al intelecto.
- ES, y además significa.	- Su razón de ser es su significado.
- Representa, y eventualmente designa.	- Designa, no representa.
- Opera el pasaje de lo particular a lo general y a lo ideal mediante una rela-	- No descubre lo general en lo particular, sino que par-

ción de participación. Es, por tanto, propio de la poesía, que dice lo particular sin pensar a partir de lo general e indicarlo, pero que confiere lo general mediante un repentino descubrimiento.

- Natural.
- Intuitivo, se percibe intuitivamente.
- Condensado, lacónico.
- La idea permanece infinitamente activa, inaccesible, y en último término inefable.
- Sentido infinito, inagotable.

te de lo general y le busca una encarnación en lo particular.

- Convencional, arbitraria.
- Racional.
- Exige la expansión discursiva.
- El concepto queda contenido y expresado completamente.
- Sentido concluso, finito.

La concepción del símbolo como detentador de un sentido inefable es fundamental en cuanto a sus repercusiones posteriores. Goethe se refiere a lo simbólico, en palabras que pasaron a integrar la " Biblia " del nuevo saber poético, como " lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen " ⁵

El símbolo, afirma, envuelve la visión en la Idea, la Idea en la Imagen (Bild), de tal manera que la Idea en la Imagen

" immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe." ⁶

Esta Idea expresada en cualquier lengua, pero paradójicamente inexpressable, tiene, como lo sugiere STAHL (1946), connotaciones irracionales. Más que resonancias del trascendental kantiano (TODOROV, 1977 : 242) habría que ver aquí algo refractario igualmente a los " ordinary means of apprehension " . Algo a lo que quizá se refería también August Wilhelm Schlegel cuando, al modificar la famosa frase de Schelling, habló de la Belleza como " representación simbólica del Infinito ". Así, señala René WELLEK (1972, II : 55):

" Por ' infinito ' se entiende ahí no algo que trascienda enteramente este mundo nuestro, sino más bien el misterio que se esconde tras las apariencias o el que se encierra en nosotros mismos: algo, en fin, de tipo cósmico o hermético, ' esos oráculos del corazón, esas profundas intuiciones en las que el oscuro enigma de nuestra existencia pa-

5. De Aus Kunst und Altertum (en STAHL, 1946: 313)

6. De Sprache über Kunst (en STAHL, loc. cit.)

rece resolverse' "

Se le atribuye además, a la revelación proporcionada por el símbolo, un valor " sacro ", lo cual condice con el pathos romántico, a la vez que remite al simbolismo tradicional. Sostiene Goethe que el símbolo es un medio indirecto para la contemplación de la Verdad, idéntica con lo Divino (" ...wir schauen es nur im Abglanz, Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen.)⁷

Cabe notar, por fin, que los rasgos apuntados por Goethe en la definición de símbolo y en la oposición símbolo/alegoría, son observados también por otros pensadores alemanes, románticos y prerománticos. Por ejemplo, la cualidad intuitiva, indirecta y analógica de la representación simbólica había sido destacada por el mismo Kant, y por Schiller, si bien éstos caracterizan la referencia del símbolo como intelectual, y no hablan de las secretas y misteriosas urgencias del alma hacia lo indefinible (emoción, estremecimiento o presentimiento). Con todo, aún en Kant se encuentra ya suficiente apoyo para la tesis de Goethe que postula la inefabilidad e inagotabilidad del contenido simbólico. Esto sucede cuando Kant habla de la Idea estética, " cette représentation de l' imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est à dire de concept, puisse lui être adéquate,..." (en TODOROV, 1977 : 226)

Schelling, von Humboldt, Schlegel, apoyan también el carácter infinitamente inaccesible de la idea en el símbolo. Asimismo lo hace Creuzer, aun cuando ya se aparta en algo de los románticos.

La conjunción del ser y del significar, y la primacía del ser sobre el significar en el hecho simbólico es afirmada, entre otros, por Meyer, Schelling y Creuzer. En la fusión de lo general y lo particular insisten la mayoría de los autores: Meyer, Schelling, Von Humboldt, Creuzer, Solger, Schlegel. El carácter natural y no arbitrario del símbolo es enfatizado por Schelling y Humboldt. La índole instantánea y total de la revelación simbólica merece la atención especial de Creuzer (" Une idée s'ouvre dans le symbole en un moment, et entièrement, et elle atteint toutes les forces de notre âme." ^{en} TODOROV, 1977 : 255)

2. Es necesario mencionar, además, algunas postulaciones románticas referidas a la vinculación de lo simbólico con la Naturaleza, el mito y el arte. Planteos que, si bien no son originales ni exclusivos del Romanticismo, cobran gracias a él un nuevo vigor y una dilatada capacidad de supervivencia:

7. De versuch einer Witterungslehre, Einleitendes und Allgemeines,
(STANKE, 1946 : 306-307)

1. El carácter simbólico de la Naturaleza.

2. La correspondencia universal entre las diversas jerarquías del ser, entre el macrocosmos y el microcosmos, de manera que la parte viene a ser símbolo y cifra del todo, el alma humana espejo del Universo, y el arte espejo del alma y del mundo.

3. La identidad de poesía, símbolo, y mito.

Así Herder ve en el cuerpo un espejo del Universo, construido por analogía con el Todo (" ein vorstellender Spiegel des Universum..."⁸), en cada fragmento, la Verdad, la Sabiduría y el Bien de la Totalidad (" In jedem kleinsten Teile des Unendlichen herrescht die Wahrheit, Weisheit, Güte des Ganzen"⁹). Schiller habla en ocasiones de la Naturaleza como de un gigantesco depósito de " jeroglíficos ", " cifras ", o " símbolos ". A través de las leyes naturales - alfabeto simbólico - se manifestaría la mente divina. O bien, es posible encontrar en la creación una parábola de cada estado del alma humana.

Goethe recurre, en el Werther, a la correspondencia especular entre el arte, el alma y Dios. La obra artística se define como " Spiegel deiner Seele " y el alma como espejo del Dios infinito (STAHL, 1946 : 308)

Jean Paul habla de la poesía como interpretación del lenguaje simbólico del mundo (WELLEK, II, 1972 : 120) ; Novalis considera al mundo como metáfora universal, imago simbólica del espíritu (WELLEK, 1972, II : 103); El arte y la Naturaleza, para A.W. Schlegel, crean los dos simbólicamente, revelando lo interno por medio de lo externo, en imágenes significativas¹⁰ Schelling hace alusión al " espíritu de la Naturaleza, que nos habla tan sólo por medio de símbolos " (WELLEK, 1972, II : 91)

Todo, en fin: Naturaleza, arte, alma, se convierte en símbolo para la cosmovisión romántica, y todo está unido por afinidades secretas¹¹.

Claro que, en general, todas estas ideas tan caras al pensamiento romántico, no han sido creadas por él, como ya lo advertí. El simbolismo de la Naturaleza, por ejemplo, es, bien se sabe, una concepción antiquísima que halla una versión notoria en la imagen medieval (y rosacruciana) del Liber Mundi, como recuerda Leo SPITZER en su estudio sobre el Arcipreste de Hita (1955). La idea de la correspondencia entre los diversos planos de la Naturaleza, entre macrocosmos y microcosmos pertenece por otra parte a la forma simbólica primordial - el mito - en el estadio de la astrología y de la magia (CASSIRER, 1972) y revive poderosamente en la Edad Media, intertexto cultural predilecto de la literatura romántica. En cuanto a la imagen

8." Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele ", STAHL, 1946: 307

9. Op.cit., STAHL, 1946: 307 .

del espejo o del reflejo (el arte como espejo del alma y de la naturaleza, la naturaleza como metáfora del espíritu, el alma y el mundo como espejos de lo Divino, etc.) reconoce una raíz neoplatónica, no sólo en el neoplatonismo medieval cristiano (Gregorio de Nisa, Atanasio) sino en el musulmán (en particular, sufí). La imagen del romántico Wackenroder cuando define al arte y la Naturaleza como " dos mágicos espejos cóncavos (...) que me reflejan simbólicamente todas las cosas del mundo y mediante cuyas imágenes mágicas aprendo a conocer y comprender el espíritu de todas ellas " (WELLEK, 1972 : 107) no deja de remitir a la filosofía que concibe al hombre y al universo como espejos donde se refleja el Ser Divino, y que es especialmente sostenida por místicos sufíes como Rumi, o Ibn Arabi. (CHEVALIER Y GHEERBRANT, 1974) Pero no es necesario ir tan lejos. Hay pre-textos más inmediatos para esta metáfora del espejo, como la filosofía leibniziana, para la cual "todo ser es un espejo del universo "; es más, un " espejo viviente del universo ", por cuanto no refleja imágenes que vienen de afuera, sino que proyecta los fenómenos cuya surgencia es él mismo (LAMANNA, 1964, III : 156-157).

Este énfasis colocado en la fuerza propia de cada elemento del Todo concide, por cierto, con otro rasgo de la estética romántica, que se contrapone a la teoría clásica de la mímesis. Dicho rasgo - que destaca Karl Moritz en Alemania¹² - es la idea de que el arte imita a la Naturaleza sólo en cuanto principio productor; el arte es también una natura naturans, no una pálida imagen de la natura naturata. Dentro de esta visión el arte aparece como un pequeño mundo que resume, reproduce y a la vez interpreta, generándolo desde su mismo seno, el movimiento simbólico universal¹³. La teoría del espejo debe pues entenderse, en este contexto, como producción de una actividad simbolizante en estrecha correspondencia con el dinamismo de la Naturaleza y del alma, no como copia o huella pasiva de un cosmos ya dado.

-
10. El arte, dice Schlegel, es Sinnbildlich, es decir, presenta imágenes significativas: Sinn (sentido) + Bild (imagen). Recuérdese que la palabra Sinnbild es usada muchas veces en vez de Symbol, y uno de los autores importantes que la prefiere es K.G. JUNG. Muy a menudo en efecto, el símbolo es una imagen, traspuesta a la literatura como construcción verbal.
 11. Dice FARINELLI, hablando del Romanticismo alemán: " No es acaso un símbolo todo cuanto nos circunda, pasa y muere ? ¿ No ha entrado la imagen de Dios en las entrañas de la naturaleza ? (...) No hay nada que aparezca artísticamente inexpresable. Nada espiritual que no pueda asumir una forma corpórea, a la que no se pueda infundir un espíritu, un alma." (1948: 54)
 12. Puede considerarse a Moritz -afirma TODOROV - más que a Herder, Rousseau, Vico o Shaftesbury, como el gran antecedente inmediato de la teoría romántica del Símbolo (1977 : 179) Fue Moritz el que influyó en Goethe y no a la inversa (Op.cit.: 181)
 13. En este sentido, como mimésis phuseôs (imitación de la fuerza productiva de la Naturaleza) interpreta RICOEUR (1977 : 67-71) el concepto aristotélico de imitación.

Pasaré a la tercera de las tesis examinadas: la identidad de poesía, símbolo y mito, sostenida por los hermanos Schlegel, Schelling, Jean Paul y Wackenroder entre otros. Si Jean Paul considera a la novela como " mitología de las almas " (WELLEK, 1972 , II : 123), A.W. Schlegel afirma que el poeta se nutre de mitos (esto es, de los sistemas de símbolos que regían el estado originario de la humanidad) y los recrea, dándoles vida consciente (WELLEK, op. cit., 55). Para Friedrich Schlegel, el mito también es un sistema de correspondencias y símbolos, y a su vez el arte es " símbolo, mito y hasta una rama de la magia divina " (WELLEK, op. cit., 25). Schelling, tal vez el más fervoroso partidario de esta teoría, define a la mitología como un sistema de símbolos y la iguala con el arte. Esta mitología no se identifica, por cierto, con el panteón griego (o cualquier otro) congelado como modelo estático e insuperable. Es algo en devenir, un movimiento creador que - señala el filósofo - ha producido " mitos modernos " como Falstaff o Sancho Panza. Schelling manifiesta, por otra parte, su fe en la mitología del porvenir, " cree que un hombre de gran fuerza creadora podrá dar forma a sus propios mitos " (WELLEK, op. cit., 93) Esta posición repercute sobre la estética contemporánea y en particular sobre la estética de Sábato , quien, como otros escritores latinoamericanos y argentinos asume (declara asumir) la producción literaria de sentido como una tarea mitopoiética que hasta cierto punto " sacralizaría " a la ficción en su ficcionalidad misma, en su profanidad. (LOJO, 1985 a) Desde otro contexto sociocultural Julia KRISTEVA (1974b: 19-21) advierte sobre la paradójica vuelta de la novela al mito, retorno que conceptúa como " capital para nuestra civilización " , y que " dibuja la trayectoria completa de esta transformación que el discurso occidental lleva a cabo para regresar a su ideologema inicial." (20)

3. Me referiré por último a otra tesis romántica que alcanzará reverberaciones más importantes en las poéticas del simbolismo y, sobre todo, del surrealismo. Se trata de la conexión postulada entre el símbolo y la vida onírica e inconsciente. Tieck, Novalis,¹⁴ Hoffmann, se cuentan entre los que exaltaron esta vinculación . Poesía, sueño, locura y estados paranormales aparecen estrechamente unidos para el pensamiento romántico (Cfr. LOJO, op. cit., 185-191)

14. Ciertas palabras de Novalis parecen escritas para anunciar el devenir de la poesía europea: " On conçoit des récits sans autre lien que celui de l'association des idées, comme dans les rêves; des poèmes qui n'auraient pour eux que l'harmonie et l'abondance de belles expressions, mais sans aucun lien, sans aucun sens (...) Cette véritable poésie peut tout au plus présenter un sens allégorique général, et avoir une action indirecte, comme la musique." (en VAN TIEGHEM, 1923 : 61)

He hablado hasta ahora del Romanticismo germano (y/o de importantes autores germanos contemporáneos relacionados con él). En Inglaterra y en Francia otros expositores, herederos en gran parte de la tradición alemana, van a sustentar con variaciones más o menos considerables, la misma poética.

El principal vocero de las teorías románticas en Inglaterra es Samuel T. Coleridge, cuya influencia sobre la crítica anglosajona ha sido enorme, y cuya originalidad es, sin embargo, muy dudosa. Se aparta, sí, de los alemanes en cuanto revaloriza la alegoría y no ensalza al mito de la manera en que lo hicieron Schelling y los Schlegel ; incluso emplea raramente el mismo término de " símbolo " (al que identifica, por otra parte, con la sinécdoque). Sigue, empero, oponiendo lo simbólico a lo alegórico, como " la imaginación a la fantasía, lo orgánico a lo mecánico " (Cfr. WELLEK, II, 1972 : 197 y ss; ABRAMS, 1962 : 411 y ss. ; FLETCHER, 1982, : 15-19)

Thomas Carlyle, otro difusor inglés de las ideas alemanas, vuelve sobre temas ya conocidos: exalta al poeta como descifrador del supremo misterio divino oculto en la Naturaleza, afirma la necesidad de restaurar el primitivo carácter mágico-simbólico de las palabras, distingue entre alegoría y símbolo privilegiando a éste, al que considera como ocultamiento y revelación, encarnación - relativa - de lo Infinito en lo finito.

En América del Norte, Emerson y los trascendentalistas retoman elementos esenciales del pensamiento romántico alemán expuesto en lengua inglesa por los mencionados Carlyle y Coleridge. Emerson , de fuerte inspiración neoplatónica, forja una teoría donde se insertan antiguas nociones: la analogía como clave del Universo, la Naturaleza y el arte como sistemas de símbolos, la Naturaleza como metáfora del espíritu y éste como intérprete de los secretos cósmicos, el poeta como supremo genio, profeta y vidente. Edgar Allan Poe no participó del credo simbólico romántico, pero su interés por el ocultismo, su apelación a la fuerza sugestiva de la música y su rigor intelectual operan como modelo para la construcción de un pensamiento simbolista que será desarrollado en Francia por poetas que lo conocían y lo admiraban (Baudelaire, Stéphane Mallarmé)

No me detendré en el Romanticismo francés sino para señalar la adhesión de ciertas figuras a la poética germana. Ballanche, Soumet, Victor de Laprade, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Vigny, insistirán en la índole simbólica de la Naturaleza, en la correspondencia de Naturaleza, Arte y alma, en la identidad originaria de lenguaje y poesía, en el simbolismo del mito. Recogerán también, como los alemanes, el recuerdo de añejas tradiciones, reminiscencias pitagóricas, cabalísticas, swedenborgianas, en su práctica escritural. Así, cantará Hugo:

" Tout dit dans l'infini une chose à quelqu'un;
Une pensée remplit le tumulte superbe.
Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le verbe.
Tout, comme toi, gémit, ou chante comme moi;
Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle ? Ecoute bien. C'est que vents, ondes, flammes,
Arbres, roseaux, rochers, tout vit! Tout est plein d'âmes. "

O soñará Nerval:

" Tout vit, tout s'agit, tout se correspond: les rayons magnétiques
emanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne
infinie des choses créés: c'est un réseau transparent qui couvre
le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en pro-
che aux planètes et aux étoiles."

(En MICHAUD - VAN TIEGHEM, 1952 : 119-131)

Entre los críticos de lengua francesa adeptos a las nuevas ideas desta-
can Alexandre Vinet, Charles Magnin, Sainte-Beuve. Un papel especial le
corresponde a Pierre Lérroux (uno de los directores de Le Globe) quien
difunde desde esta publicación los fundamentales conceptos románticos sobre
el símbolo. En su artículo " Du style symbolique " (1829) contrapone a
la antigua escuela " antipoética ", la nueva escuela del symbolisme, con
lo que tenemos (MOREAU, 1957 : 365-367) el acta de nacimiento de la pa-
labra en Francia, como designadora de una nueva corriente literaria. Después
de 1830, las nociones expuestas por Lérroux se hacen lugar común. No tarda-
rán en fermentar, contribuyendo así al origen de una " doctrina simbolista"
para hablar en sentido amplio, que irradiará desde Francia hacia Europa y
hacia el mundo entero.

2,2. El movimiento simbolista

La dificultad inicial que se presenta cuando se pretende hablar del
" simbolismo ", es decidir, ante todo, si hay que referirse a la llamada
" escuela simbolista " parisina, con su manifiesto, su cenáculo, sus publi-
caciones periódicas, su actividad circumscripita entre 1885 y 1895, o a un
fenómeno de mayores dimensiones, cuyos protagonistas más notables no serían
precisamente los jefes de la escuela propiamente dicha, sino poetas indepen-
dientes que gravitaron sobre ella (Baudelaire, Mallarmé) o que nunca le
estuvieron directamente asociados (Rimbaud); fenómeno que comprendería
también al post-simbolismo con sus herederos en diversos países.

Se pueden hacer ambas cosas, y esto es lo que emprende hasta cierto pun-
to Guy MICHAUD cuando reúne en sus libros (1947 a y b) el pensamiento de
los simbolistas de escuela, y el de otros cuya personalidad ha roto los lí-

mites estrechos de la côterie, si es que alguna vez estuvieron verdaderamente incluidos en ella.

Para Michaud, el simbolismo, entendido en una acepción lata, no sería ya sólo una teoría estética que sigue a otras en la evolución de una literatura, sino un esfuerzo por reencontrar la " doctrina tradicional " que se halla en la base de todas las filosofías antiguas y de todas las grandes religiones, y que se funda sobre el principio de la constitución analógica (simbólica) del Universo.

Si bien este enfoque se apoya en datos de peso (la comprobable influencia del esoterismo sobre los poetas e intelectuales franceses del siglo XIX en su segunda mitad, el vínculo que parecen descubrir o denunciar entre lo simbólico y lo sagrado) en los poetas que verdaderamente perdurarán, más allá de la escuela, la solidez analógica del mundo se difumina, el speculum Dei se resquebraja. Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé instalan, en el mismo seno del símbolo, el sentimiento de una angustia ante el misterio del ser, ante la existencia humana, que ya no es del todo compatible con las seguridades de la tradición metafísica universal. Quisiera detenerme, precisamente, en las poéticas de estos tres autores a quienes FRIEDRICH (1959) coloca como los fundadores de la lírica moderna y no tanto en la " doctrina general " del movimiento, que ya ha sido bien organizada y resumida por Michaud en los citados libros.

Charles BAUDELAIRE representa (BALAKIAN, 1969 : 22-23, y HUBERT, 1955: 164) el puente entre el Romanticismo y el Simbolismo. Aparentemente, él nunca dejó de considerarse un romántico, y quiso encuadrar su concepción del símbolo dentro de la estética del Romanticismo. Los conocidos pasajes en que habla del simbolismo universal y de la doctrina de las correspondencias responden, en efecto, a la inspiración romántica, tan atraída por las líneas generales del pensamiento swedenborgiano. Así, hablando de Victor Hugo (BAUDELAIRE, 1954 : 202-203) define al mundo como jeroglífico y al poeta como " traductor " o " descifrador " del inagotable fondo de la analogía universal. En la carta a Toussenel insiste: "...la Nature est un verbe, une allégorie, un repoussé si vous voulez (...) nous le savons par nous mêmes, et par les poètes. " (BAUDELAIRE, 1947, I: 368)

Cabe observar, no obstante, que en la práctica Baudelaire no fue un poeta estrictamente espiritual en el sentido swedenborgiano, o en el sentido de los teóricos románticos, inclinados al esoterismo. Las correspondencias no se plantean tanto entre la esfera natural y la esfera divina, que se mantiene indeterminada y oscura, como enigma absoluto, como " trascendencia vacua " (FRIEDRICH, 1959 : 79 y passim), cuanto entre los distintos

sentidos de la palabra poética, y entre el estado anímico interior y el mundo externo. Esto es lo que se establece en el famoso soneto "Correspondances", y en los pasajes de du vin et du haschish, y de "Le poème du haschish" donde se habla de la experiencia del sueño alucinante provocado por la droga, ese sueño que, potenciando la imaginación, transfigura vertiginosamente la realidad. Así, los sonidos adquieren color, y el color música, prodigiosos cálculos matemáticos se resuelven solos a medida que se escuchan notas musicales (BAUDELAIRE, 1944 : 262). O bien, si el ojo se fija en un árbol armonioso curvado por el viento, cualquier comparación se vuelve identidad, y el árbol adquiere las pasiones, el deseo y la melancolía humana. (BAUDELAIRE, 1944 : 293). En un extenso pasaje de "Le poème du haschish" se formulan puntos esenciales de la poética de Baudelaire: ideas sobre la imaginación, la magia del lenguaje y su relación con la música, que hallamos confirmadas en otros textos. A saber (BAUDELAIRE, 1944:305-6

1. Adhesión de Baudelaire, en principio, a la doctrina de las correspondencias ("Fourier et Swedenborg, l'un avec ses analogies, l'autre avec ses correspondances, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard. "); correspondencias llevadas hasta la identidad.

2. Énfasis en los aspectos sensuales de los objetos simbólicos, que se mantiene en todas las descripciones de experiencias alucinatorias ("vous endoctrinent par la forme et la couleur")

3. Identidad entre alegoría y símbolo. Contrariamente a la mayor parte de los románticos (y de los simbolistas) Baudelaire no plantea diferencias, y en un sentido tal vez muy medieval, parece aludir a la alegoría como representación indirecta a través de la analogía. ("L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous mêmes inconnues; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre si spirituel, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse.")

4. Transfiguración del lenguaje mismo que deviene algo así como "une sorcellerie évocatoire". Las palabras se hacen densas y carnales, objetos vivos, valiosos en y por sí mismos, sin que esto quite su poder alusivo.

5. Música como expresión del poema de la propia vida. Correspondencia entre poesía y música ("chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot...")

Si se agregan a estos puntos otros que se desprenden de pasajes anteriores, se tendrá casi configurada la poética de Baudelaire!

6. El poeta como intérprete privilegiado, como descifrador clarividente del misterio cósmico (esta concepción culminará en el vidente rimbaldiano y surrealista).

7. Exactitud matemática, infalibilidad de la poesía.

Estas tesis convergen en el concepto baudeleriano de la imaginación como la "más científica de las facultades", y del poeta como el "soberanamente inteligente". La imaginación tiene el poder de des-componer lo creado y producir la sensación de lo nuevo según reglas que se hallan en lo más profundo del alma. Es la reina de lo verdadero, una de cuyas provincias es lo posible . (BAUDELAIRE, 1947, I : 368 , y 1944, II : 264-265)

A partir de la imaginación, llegamos a otro concepto de la poética baudeleriana, importante sobre todo por sus proyecciones ulteriores: el surnaturalisme, al que Baudelaire califica como una de las dos cualidades literarias fundamentales (BAUDELAIRE, 1943 : 33)- la otra es la ironía - Este " surnaturalisme " que a través de Apollinaire se transformará en un " surréalisme ", es " un arte que desobjetiva las cosas en líneas, colores, movimientos, accidentes cada vez más independientes y que proyecta sobre ellas aquella ' luz mágica ' que aniquila su realidad en el misterio " (FRIEDRICH, 1959 : 84), siguiendo las normas subversivas de una imaginación transfiguradora que produciría " les équivoques les plus singulières, les transpositions d'idées les plus inexplicables..." (BAUDELAIRE, 1944:262). Se prefigura ya así el surrealismo bretoniano.

En conclusión, puede decirse que la estética de Baudelaire reivindica la doctrina romántica de las correspondencias, pero profundizando las analogías del alma y del mundo, y de los sentidos entre sí; que otorga a la Imaginación el poder de des-construir y re-construir el cosmos en una figura interior e inédita; que concibe a la palabra y al poema como objetos autónomos cargados de resonancias mágicas; que vincula, y aún identifica la poesía con la música¹⁵. Añádase a esto el culto de la elaboración intelectual, la búsqueda de la palabra exacta(que Baudelaire recupera de Poe) y la despersonalización consiguiente que convierte al poema en objeto-jeroglífico-símbolo, fruto de una casi mística aspiración hacia la Belleza, y no de un impulso confesional romántico (lo cual no significa que los " poemas perfectos " así contruidos no aludan también a profundos conflictos íntimos)

15. Véase el prefacio de les Fleurs du Mal (édition critique par Crépet et Blin, Paris, Corti, 1942), transcripto por HUBERT (1955 : 165)

El poder de la imaginación, la autonomía de la obra-símbolo, el parentesco incantatorio entre poesía y música, son rasgos que ya estaban en germen en la estética del Romanticismo. Otros: el despojamiento del yo, la exigencia de preciso rigor intelectual, caracterizan la nueva sensibilidad. Si el innegable impulso místico de Baudelaire puede reconocerse hasta cierto punto, como resonancia romántica, el afán de absoluto ya no se apacigua con la adhesión a un cristianismo estético o un panteísmo difuso. Para el desgarrado poeta de Les Fleurs du Mal, no hay solución, ni siquiera en la Belleza o el Ideal (en cualquier parte con tal que no sea en este mundo...) que se sabe inalcanzable, o peor aún, idéntico al gouffre, al vacío.

La poesía de Jean-Arthur RIMBAUD - afirma Hugo Friedrich - podría comprenderse como la realización de las ideas estéticas de Baudelaire, si no fuese porque las lleva todavía más lejos. El autor de Illuminations pulsa a su punto máximo las disonancias, las tensiones que se hallan sometidas y ordenadas a una forma estricta en la poesía de su antecesor. La labor operada por la imaginación transfiguradora llega en Rimbaud a la distorsión completa de la realidad percibida - distorsión en parte predicha por las alucinaciones del haschish que describiera Baudelaire, donde se proponía una poética que él mismo no llegó a desplegar completamente. La dictadura de la imaginación impone la incoherencia, la antítesis, la quiebra de toda jerarquía de valores, la subversión del orden espacio-temporal y de la relación sujeto-objeto, la metáfora que anula toda distancia entre plano real y plano imaginario. Este mundo caótico y extraño es altamente simbólico, no ya de algo determinado, sino de una experiencia de otro modo inefable. No se trata ahora exactamente de meras " correspondencias " analógicas, sino de identidades y dislocamientos donde se expresa una visión que muchos han asimilado a una suerte de " mística salvaje " de la participación universal. La trascendencia así alcanzada es también, como en Baudelaire, un misterio indefinido, una " tierra de nadie ", al margen de todo lo familiar, que prolonga el gouffre, Inconnu o Nouveau baudelerosos.

También la música-magia verbal, la palabra-objeto, la sensualidad brillante, la deliberación consciente en la búsqueda poética, la despersonalización del autor (que llega a la " deshumanización " del contenido, aboliendo todo sentimiento vulgar o habitual) marcan la poética rimbaldiana que se ha vacilado en llamar " simbolista ", pero que merecería este nombre si se tomaran en cuenta las notas que acabamos de enumerar y no sólo sus notorias conexiones con el surrealismo, que la proclama como precursora. Poco importa en realidad si Rimbaud es o no simbolista en el sentido escolar del término (Cfr, MICHAUD 1947 a y b, BALAKIAN 1969). En un sentido amplio. Rimbaud se inscribe en una concepción simbolista de la poesía, aunque no sea un

decadente, o aunque su decadentismo - su índole de paria iluminado, de criminal o maldito, de horrible travailleur - haya tomado la forma de una espléndida violencia.

Las declaraciones explícitas de Rimbaud con respecto a su teoría poética son escasas. Con todo, de las famosas cartas a Izambard y Demeny (que se conocen como " cartas del Vidente ") podemos entresacar algunas pautas importantes:

1. Su concepto de la poesía como videncia, como descubrimiento de lo desconocido.

2. Su instalación propia - con carácter privilegiado, naturalmente - en una línea de " poetas videntes ", que parte de los primeros románticos: Hugo, a veces Lamartine, pasando por los segundos románticos: Gautier, De L'Isle, Banville, y, sobre todo, Baudelaire. Dedicó a este último exaltadas palabras de elogio: " Mais inspecter l'invisible et l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. " (CARRÉ, 1931 : 68) Sólo le reprocha a Baudelaire la forma, a la que considera mezquina. Es que " Les inventions de l'inconnu réclament des formes nouvelles.". Los dos poetas parnasianos a quienes también considera voyants, son, por último, Albert Mérat y Paul Verlaine, " un vrai poète ".

3. La necesidad de una suerte de " sufrimiento iniciático " ("dérèglement des sens , ineffable torture") y de un envilecimiento deliberado (" Maintenant, je m'encrapule le plus possible ") para arribar a la visión de l'Inconnu. Todas las fronteras de la existencia normal deben ser rotas.

4. La separación entre el yo del poeta y el yo aparente o cotidiano: " Je est un autre "; la intuición de que son fuerzas profundas, subterráneas y oscuras (inconscientes, en fin) las que intervienen en el acto poético, en la videncia :

" J'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs,..." (CARRÉ, 1931 : 60)

El poeta - señala en carta a Démeny - " est chargé d'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions. Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe." (CARRÉ, 1931 : 64) . La postura es similar a la que el simbolista Maeterlinck había aconsejado: " être passif dans le symbole ", puesto que " le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions;..." (MICHAUD, 1947 a : 51). Esta misma pasividad ante la visión poética (que se considera éx-tasis : salida de sí, transformación en el " autre ") , este mismo concepto de la videncia incidirán pro-

fundamente, como lo señalaré infra, en la estética de Sábato.

5. La urgencia de construir un lenguaje que responda al " alma universal ", que resuma las percepciones sensoriales y revele la porción de " inconnu " que cada época permite extraer de sí :

" Trouver une langue; - Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra (...) Cette harangue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps, dans l'âme universelle..."

(CARRÉ, op. cit., 65)

6. El mérito de la poesía objetiva sobre la subjetiva: critica la poesía subjetiva de Izambard, su corresponsal.

7. El predominio de la Harmonie, y de los Nombres en la poesía del porvenir hacia donde se encamina la labor del poeta con su lenguaje del " alma universal "

A través de estas declaraciones puede verse que existe alguna continuidad - declarada por el propio Rimbaud - entre cierta corriente de la poesía romántica (los voyants, los que han sido capaces de simbolizar, más allá de la confesión personal, lo universal, el misterio metafísico), Baudelaire y el " enfant terrible " de Une saison en Enfer. Hasta Verlaine, de tan distinto temperamento poético, y contrapuesto a Rimbaud como arquetipo del poeta simbolista por Anna Balakian, es colocado en la categoría de voyant. El envilecimiento, el sufrimiento, la inefable tortura que hace al poeta atesorar la " quintaesencia de todos los venenos ", la búsqueda atroz de lo Desconocido, ya habían formado parte del métier baudelero, y Rimbaud lo sabe. También la importancia de la música y el número fue destacada antes de que él lo hiciera, así como la idea de una " lengua universal " y la intervención de poderosas fuerzas inconscientes en la poesía. Lo indudablemente nuevo en Rimbaud es la concepción y construcción de la forma Una forma de-formante que hace saltar en esquirlas la visión del mundo conocido, una forma que convierte al símbolo en participación pura de lo simbolizado, o en extraña epifanía (FROHOCK, 1955) que estructura la experiencia de lo desconocido de una manera también inédita,

Stéphane MALLARMÉ , tercera gran figura de los años simbolistas, fue a la vez que poeta un lúcido teórico para los jóvenes del movimiento naciente. Si su discreción apolínea contrasta con el ímpetu dionisiaco de Rimbaud, coincide, empero, con él, en puntos fundamentales. Perfecciona así (FOWLIE, 1952 : 46) una doctrina " intimated by Baudelaire...and given by Rimbaud its most explosive expression " que constituyó una plataforma básica de política poética para el surrealismo, pese a las divergencias, vitales y es-

criturales, que puedan aducirse entre los rebeldes y aun escandalosos seguidores de Breton y el exquisito autor de Igitur, que vivió mesuradamente una existencia de respetabilidad profesoral. Trataré a continuación de resumir las bases de la poética mallarmeana:

1. Se enfatiza, ante todo, el carácter profundamente sugestivo, y por ende, simbólico, de la poesía, su índole esencialmente alusiva, indirecta. Este criterio estético, afirma, es lo que puede conferir unidad a las escuelas que interactúan en la efervescencia literaria del último cuarto de siglo. (MALLARMÉ, 1956 : 365 y 869)

2. Ahora bien, ¿ cuál es el objeto de esta alusión ? En otras palabras, ¿ qué es lo que esta alusión simboliza ? Por un lado, Mallarmé habla del " état d'âme ":

" C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. " (MALLARME, 1956 : 869)¹⁶

Por otro lado, se refiere a la Idée, la noción pura, virtual, presencia del espíritu erigida en el seno del lenguaje sobre la ausencia de la materia:

" A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disposition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. "

" Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. " (MALLARME, 1956 : 368)

Esto revela o conduce a suponer un parentesco, hasta una identidad, entre idée y état d'âme. Quizá no tanto porque (como apuntara Michaud) los estados de alma correspondan en la concepción mallarmeana a la objetividad cósmica, cuanto porque estado de alma o idea pertenecen al mismo universo potencial, virtual, elusivo, de lo estético. El état d'âme no se halla por cierto dentro del orden de lo sentimental. No se trata de " sentimiento " en el sentido ordinario del término, sino de una gama de intuiciones intelectuales imprecisas (ya que se abren ante el misterio del ser) teñidas las más de las veces por una angustia que es la palpitación ante la Nada, ante la mortalidad y la crueldad de la Belleza (Hérodiade).

16. Ya Baudelaire había señalado la relación entre el símbolo y un estado de alma peculiar y privilegiado, si bien aquí " estado de ánimo " tiene connotaciones afectivas más intensas que en Mallarmé (1943 : 35)

El état d'âme y la idée del objeto que evoca por una secreta e indeterminada afinidad, se unen para obtener la abolición del mundo accesible a los sentidos, un mundo que en la poesía de Mallarmé se difumina y se acalla, imagen de imagen, sombra de sombra, para cargarse, en su profunda oquedad, del misterio que rodea a un Logos inalcanzable, en la frontera del silencio absoluto.

La simbólica mallarmeana se torna así apelación a lo inefable, a lo que está más allá de toda palabra, a lo que no está. Se hace continua lucha por instalar el silencio que indica lo indecible, dentro del verbo. Por eso Mallarmé alude al modelo del poema virtual, del poema silencioso (" le poème tu, aux blancs...") que las palabras llegan a traducir de un modo equívoco y relativo (" seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif " , 1956 : 367). Misión de la poesía-magia es hallar una expresión indirecta, equivalente al silencio: " Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal..." (1956 : 400)

3. A este desplazamiento del símbolo hacia el silencio corresponde un desplazamiento del sujeto fuera del lenguaje. Se deja la iniciativa absoluta a las palabras que, de este modo, como lúcidamente señala BLANCHOT (1969 : 35) " no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie sino que tienen su fin en ellas mismas. En lo sucesivo no es Mallarmé quien habla, sino que el lenguaje se habla...". El poema como objeto autónomo, independiente de la pasión personal o de la designación utilitaria de lo cotidiano, pero conectado por tácitos vínculos con lo inefable, la obra pura, en fin, donde el lenguaje asume un reinado que se ofrece al silencio, es el ideal mallarmeano: las palabras quedan libradas a sus reflejos, a sus resonancias recíprocas.

" L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase." (1956 : 366)

4. La sugestión que alude a lo inefable trae aparejados inseparablemente la oscuridad, el misterio, el significado tan indefinido como oculto, en fuga.

" Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, - il n'y a pas d'autres - d'évoquer les objets."

(1956 : 369 ; 383)

5. El misterio de la poesía está, para Mallarmé, unido a lo sagrado, o al

menos, a su atmósfera: " Tout chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère ", afirma, y el arte requiere la misma dedicación exclusiva, la misma irradiación arcana y las mismas fórmulas hieráticas que el misterio religioso. (1956 : 257 y ss). La poesía simbolista se vincula así con los aspectos esotéricos del trato con lo sagrado; al igual que ocurre en la iniciación, el arte es un " mystère accessible a des rares individualités " (1956 : 259). Por otro lado, hay en el simbolismo, como lo señala BOWRA (1951 : 13) una " mística de la belleza " que suplanta las creencias cristianas pero asume las formas de la fe: " Los éxtasis que la religión atribuye al devoto en la oración y la contemplación, el simbolista los atribuye al poeta en el ejercicio de su arte." Claro que si la Iglesia tiene sus símbolos antiguos y tradicionales, el simbolista, sobre todo a partir de Mallarmé, crea los suyos propios: símbolos autárquicos y muchas veces difícilmente interpretables, aunque se los haya ordenado y agrupado, como lo hizo, por ejemplo, GUIRAUD, en una suerte de diccionario clasificatorio (1953)

5. Estrechamente ligada a la conexión poesía-esoterismo-mística, se halla la relación entre la poesía y la magia establecida por Mallarmé:

" Je dis qu'il existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète; je l'énonce ici et peut-être personnellement me suis-je complu à le marquer, par des essais, dans une mesure qui a outrepassé l'aptitude a en jouir consentie par mes contemporains (...) Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime, une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien. " (1956 : 400)

6. Este poder incantatorio del verso se debe en gran parte a su nexo con la música. Música y Letras son los rostros alternativos extendidos hacia lo oscuro, de un fenómeno, la Idea (1956 : 649)

Pero esta música que Mallarmé reclama como bien de la poesía no es una música de la mera sonoridad verbal, sino de la palabra intelectual. Una música que nace de la delicada estructuración sinfónica de la textura poética:

" ...ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique." (1956 : 367-8

Señala Anna Balakian que la mayoría de los seguidores de Mallarmé no comprendieron lo que se proponía al hablar de la música verbal, esto es, lograr " la misma composición de la obra musical: tema y variaciones, orquestación sinfónica de la frase, pausas - espacios en blanco - entre imágenes igual que entre notas, con la imagen sustituyendo la frase musical..." (1969 : 84-85)

Es la forma musical y no el simple sonido armonioso lo que constituye el objetivo estético de Mallarmé. La transposición del lenguaje de la música

al de la poesía parece responder a la nostalgia (despertada por Fabre d' Olivet, y de la que se hace eco también Rimbaud) de un lenguaje universal perdido que se esperaba hallar en el modelo de la música, más libre de la presión del significado, más apta para la expresión de lo indefinible. Mallarmé ensaya el logro de esta libertad en su poesía (Igitur, Un coup de dès) donde no importa tanto la coherencia lógica del sentido cuanto la inserción de la imagen en un conjunto musicalmente estructurado abierto a la multiplicidad semántica.

Este concepto de música verbal es el que hace a Mallarmé recalcar incesantemente la necesidad de " saisir les rapports " (entre las cosas, entre las ideas, entre los sentimientos evocados); de esos rapports comprendidos las más de las veces de una manera original y hermética, nacerá el poema-símbolo: " et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres " (1956 : 871)

8. El poema-símbolo así concebido es también un poema-objeto, destellante y precioso, cuya irradiación significativa proviene de la mutua luz que se arrojan las palabras congregadas. Con palabras, no con ideas, se hace la poesía, había dicho Mallarmé a Degas. Esto es, la idea - lo indefinido y lo indefinible - surgirá sólo del abandono a las fuerzas profundas del lenguaje (Cfr. Rimbaud y Maeterlinck) capaces de asociar los elementos necesarios para lograr un aura de evocación mágica irreductible al uso utilitario de la lengua:

" Les mots, d'eux mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetées, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours; prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distants..." (1956 : 386)

9. La poesía (esto implica, el símbolo) representa un retorno al estado esencial de la parole, retorno que Mallarmé describe como imperativo de su época (1956 : 368, 857)

Quizá es Mallarmé quien realiza con mayor intensidad la idea romántica del símbolo como ser. Como señala Blanchot, en la poesía de Mallarmé la palabra no es ya medio o instrumento sino ámbito autosuficiente donde ninguna criatura habla, donde las cosas son consumidas por el lenguaje, que se convierte en única y abrumadora realidad, lugar de encuentro con lo Absoluto: " Los seres se callan, pero entonces el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser.(...) El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial..." (1969 : 35).

10. Por fin, es necesario destacar la importancia de la plurisignificación en la obra y el pensamiento de Mallarmé, que buscaba, como lector modelo de su poesía, " un esprit ouvert à la compréhension multiple " (1956: 286). Es que con el simbolismo comienza a regir la creencia, por parte del poeta mismo, de que " a multiplicity of interpretations of each poem is not only permissible but desirable " (BREUNIG, 1955 : 221)

Cerraré aquí la consideración de los autores vinculados con el movimiento simbolista, Hay otros poetas-teóricos también importantes dentro de lo que se ha dado en llamar el post-simbolismo: T.S. Eliot, por ejemplo, o William Butler Yeats, el único al que me referiré aquí en forma sucinta. Yeats que, entre otras cosas, escribió sendos ensayos sobre el simbolismo de la pintura y el de la poesía, insistió en el " estado de trance " (algo como el rêve de Baudelaire o Mallarmé) donde se gestan los símbolos, a los que calificó de intelectuales o emocionales, atribuyéndoles excelencia máxima cuando combinan ambos elementos. YEATS vuelve también sobre la distinción alegoría/ símbolo ya establecida por los románticos, y enfatiza la enorme polisemia del símbolo, que cada generación no agota (1961 : 148) También lo distingue de la metáfora común, que podrá tornarse símbolo por un proceso de complejización y profundización semántica. Para Yeats, espíritu religioso (pero no dogmático) el arte responde a las secretas leyes del Cosmos y el símbolo opera como un talismán que encierra, en complejos colores y formas, una parte de la esencia divina (1961 : 148-149) Otra vez tenemos aquí, reelaborada, la teoría del símbolo como fragmento, destello y espejo del Todo.

Me detendré, por último, en lo que muchos han visto como el coletazo final del irracionalismo romántico en el siglo XX, que abre el horizonte de lo maravilloso a la elaboración simbólica.

2.3. La experiencia surrealista¹⁷

Este movimiento artístico que se centró en París entre el 1919 y el 1939 (siguiendo en años posteriores), " quiso ser un método de conocimiento, un sistema completo y cerrado de interpretación del mundo, con implicaciones sociales, éticas, metafísicas, e inclusive - último avatar - con una ' religión ' o pseudo-religión de tipo gnóstico." (DE TORRE, 1959 : 10). Conviene recordar, en primer término, la definición que el gran propulsor - si no creador - del surrealismo, André Breton, propuso para él :

17. Utilizo la traducción surrealismo, y no superrealismo (como lo hacen DE TORRE y Carlos BOUSÓN) por tratarse de la versión más usual que figura en la mayoría de las traducciones al español. Pero reconozco la mayor fidelidad semántica al término superrealismo.

" SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la menor intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. "

" ENCICLOPEDIA, FILOSOFIA: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. " (BRETON 1974 : 44-45)

Esta caracterización es por cierto, sólo un punto de partida, perteneciente al primer manifiesto bretoniano; el surrealismo, que no se puede quizá considerar clausurado aun en nuestros días (DUROZOI y LECHERBONNIER, 1972 : 79-80) conocerá luego una evolución que enriquece grandemente estos esbozos primeros. Pero pueden destacarse ya aquí rasgos fundamentales que serán constantes en la cosmovisión surrealista. En primer lugar, se trata aquí de automatismo; en segundo término, se denuncia la impostura que secularmente ha ocultado, privilegiando la mera razón, o el " common sense ", las que el surrealismo considera como fuentes auténticas del pensamiento. En la empresa de reivindicación del " pensamiento real ", ajeno a restricciones estéticas o morales, el surrealismo - creador sistemático de la escritura automática - se valdrá de los hallazgos del psicoanálisis, y también de la tradición literaria y mediúmnica; coincidirá relativamente, en su búsqueda del punto de vista donde todas las contradicciones se anulan, con antiguas doctrinas esotéricas, que llegará a invocar como antecedentes; utilizará en fin, como quería Aragon, el " estupefaciente imagen ", capaz de revisar " todo el universo " (en DE TORRE, 1959 : 17; cfr. DUPLESSIS, 1978 : 58); propondrá también una mística sui generis cuyo Absoluto será " le Surréel ", " le merveilleux ", y que oscilará constantemente entre polos opuestos (lo celeste y lo demoníaco, lo material y lo espiritual, el ateísmo y el ocultismo, Eros y Tánatos, integración y desintegración, irracionalismo y ciencia), persiguiendo un difícil equilibrio más allá de las **relatividades impuestas por el pensamiento lógico y el principio de no contradicción.**

Para abordar la cuestión que aquí interesa principalmente, esto es, el símbolo según la poética surrealista, conviene asumir dos ángulos de enfoque: uno es el de la técnica verbal misma, regida por la escritura automática y el uso del " estupefaciente imagen "; otro, es el de la metafísica surrealista vinculada, en la última etapa de su evolución, con el **esoterismo.**

2.3.1. La poética (teoría y técnica verbal) surrealista.

Según declaraciones del mismo Breton (Segundo manifiesto) el surrealismo opera ante todo sobre la lengua, y se propone revolucionarla, arrancarla de

la tiranía racional. Esta revolución tiene lugar mediante la escritura automática, que consiste en la recepción del mensaje oculto en el inconsciente, generador de ese pensamiento real, primitivo, desdeñado por los artificios de la lógica. Dicha escritura es, en el caso del poeta, un proceso eminentemente auditivo, y no la traducción lingüística de imágenes visuales. Rimbaud y Lautréamont - aduce Breton - en primer término oyeron, y oyeron sin comprender: " L'Illumination vient ensuite " (en CARROUGES, 1950 : 165).

La escritura así obtenida no queda a la zaga del pensamiento. Breton no escinde lo concebido y lo plasmado. Para él, el lenguaje " es la realización concreta del pensamiento, la objetivación de lo subjetivo que surge como un todo", con lo cual - afirma Balakian (1971 : 197) se acerca mucho a la idea estructuralista del lenguaje, que aparece así como el adecuado manifestador de los más hondos niveles mentales. La captación fiel del mensaje subliminal procedente de " les abîmes " (CARROUGES, 1950 : 153), exige una suspensión momentánea de la voluntad y el juicio crítico consciente. Si bien el surrealista proclama la posibilidad de provocar el estado especial, semejante al sueño o a la alucinación por drogas, requerido para oír la palabra de estas zonas sumergidas, sostiene que, una vez desencadenado, el poeta debe limitarse a escuchar y transcribir, tratando de reducir al mínimo la intervención de toda fuerza extraña, interna o externa.¹⁸

Es interesante observar ciertas afinidades no desdeñables que marcan una continuidad entre la escritura surrealista y la poética de Baudelaire. Breton habla de la infallibilidad del pensamiento automático, así como Baudelaire afirma la infallibilidad del poeta. En ambos casos esta infallibilidad se achaca a la actuación de las leyes de la analogía situadas en " lo más profundo del alma ". La analogía es un punto capital de la poética bretoniana: " Para Breton cualquier forma de escritura puede clasificarse como poesía si utiliza como movimiento mental los poderes de la analogía y opera en base a relaciones no premeditadas de imágenes..." (BALAKIAN, 1971: 164), " la verdadera poesía no está basada en procesos lógicos, sino analógicos; es poesía, sea cual fuere su forma, porque su estado poético está determinado por su estructura interna." ; " su prosa analógica...es una prosa liberada del espacio y del tiempo y cuyo movimiento procede de palabras e imágenes... analógica en la descripción de objetos, acontecimientos y estados de ánimo; depende...total y exclusivamente del desenvolvimiento de la asociación espontánea..." (op. cit., 100)

18. Esta concepción auditiva de lo simbólico opera también en la práctica textual sabatiana, dominando y dirigiendo la visión (el sentido de la visión) y corresponde al modelo gnoscológico de la ceguera (cfr. infra : " Conocimiento por el oído ")

Estas leyes analógicas cuyo funcionamiento se halla inscripto en el pensamiento sumergido, inconsciente (un pensamiento que equivale, mutatis mutandis, a la imaginación baudeleriana) escapan a las analogías que pueden establecerse con ayuda de la razón. Por el contrario, transgreden toda lógica racional aproximando realidades en apariencia incompatibles; ignoran los límites de lo " real " tal como se presenta a la percepción normal (o normalizadora), introduciendo al deslumbrado o desconcertado explorador en un mundo muy similar al descrito por las alucinaciones baudelerianas y más aún, por la poesía alucinatoria de un Rimbaud. Esta similitud ya fue observada por Breton mismo y por otros surrealistas. Dice Breton en su " Primer Manifiesto " :

" Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que éstos crea un estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones. También podemos decir que el surrealismo es un paraíso hartamente artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire, al igual que la afición a los restantes paraísos artificiales. " (1974 : 56-57)

François Gérard apunta, por su parte, refiriéndose al clima de gestación de la escritura automática:

" L'impression très douce paraît comparable à l'ivresse du tabac et, plutôt encore, de l'opium." (en CARROUGES, 1950 : 158)

Esta escritura automática que proviene de un mundo oculto, el de la imaginación profunda, revelaría así, de acuerdo con las leyes de la analogía que gobiernan también la Naturaleza (secretamente conectada, para el pensamiento surrealista, con el inconsciente humano) un nuevo modo de organización de lo real, articulado en imágenes insólitas (recordemos otra vez a los románticos, a Mallarmé) como ser y como sentido.

Me detendré ahora en la estructura de esa imagen erigida en lo merveilleux que, para Breton, es idéntico a lo bello:

a. Proviene de la aproximación espontánea, impremeditada, irracional, fortuita, de dos términos, y es tanto más bella y más eficaz cuanto mayor es la diferencia entre los términos vinculados, cuanto más arbitraria y más intraducible al lenguaje poético resulta. (BRETON 1974, 58-60; 303-304 y DUPLESSIS 1978 : 57)

b. Las causas en las que se cimienta esta conjunción anómala y arbitraria, son diversas:

"...debido a que lleva en sí (la imagen) una fuerte dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensorial se

desarrolle, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal-irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque de risa. " (BRETON, 1974 : 59-60)

Carlos BOUSOÑO (1979) realiza precisamente un detallado análisis de la producción surrealista de imágenes simbólicas, basada, según afirma (esto puede discutirse y volveré sobre el problema infra) en el establecimiento de ecuaciones irracionales preconscientes que operan a modo de identidades mágicas. Estas ecuaciones irracionales se asociarían indefectiblemente con la inconexión lógica observable en la superficie textual donde aparecen vinculados elementos que según la objetividad racional nada tienen que ver entre sí.

c. La imagen posee un valor de realidad suprema y es un privilegiado método de conocimiento (recuérdese aquí la propuesta rimbaldiana).

d. La imagen (esto se desprende en parte de la inconexión lógica) introduce al hombre en las " ilimitadas extensiones " donde " el pro y el contra se armonizan sin cesar ", donde todas las contradicciones son abolidas (BRETON, 1974 : 59)

e. Repetiré, en fin, que la imagen surrealista se considera como producida por la escritura automática del pensamiento real, juzgado como infalible con respecto a sí mismo, en un estado que presenta notorias afinidades con el sueño, el trance mediúmnico, la alucinación por drogas y hasta la locura - remitámonos al experimento de L'Immaculée Conception, y al método paranoico-crítico de Dalí, propiciador del " delirio interpretativo " ¹⁹ -.

f. Existe además una estrecha relación entre la imagen surrealista y la música, si bien no es la misma - protesta Breton - que la postulada por ciertos poetas (simbolistas) del siglo XIX, estetas " quienes creyeron tener el derecho de subordinar el sentido al sonido, y por esto, a menudo cayeron en el error de limitarse a reunir vacíos caparazones de palabras." (BRETON, 1974 : 284) La verdadera conexión entre poesía y música es otra; se funda en la íntima cohesión estructural del sonido interior y del sentido profundo, nacido con él (BRETON, 1966 : 83-84). Esta adecuación innata y necesaria de la " parole intérieure " a una música también interior, el concepto de un acto amoroso entre las palabras (" les mots font l' amour ") que escapa a los lazos racionales y provoca un resplandor mágico está, por cierto, mu-

19. Cfr. sobre la relación de surrealismo y paranoia, DUPLESSIS, 1978 : 32 y ss; CARROUGES, 1950 : 301-302 ; sobre surrealismo y sueño, DUPLESSIS, 29-30; BRETON, 1974 : 30 ; DUROZOI, 1972 : 108-113; sobre surrealismo y locura op: cit., 118-122.

cho más cerca del espíritu mallarmeano (la música estructural, los " re-
flets réciproques ", " le sortilège ") que los meros juegos de sonoridades
a los que se dedicaron muchos poetas de la escuela simbolista.

También apoya Breton (si bien considera a la poesía como un fenómeno
esencialmente auditivo) el redescubrimiento de la plástica del poema, el
empleo de medios gráficos, visuales, de disposición verbal (como en Apolli-
naire o Mallarmé) (BRETON, 1974 : 286)

La técnica constructiva de la imagen que he intentado describir aquí re-
cupera (a la vez que revoluciona) la vieja idea de las correspondencias.
Ahora un lenguaje liberado de toda lógica censora, abandonado a su propio
poder evocador, halla entre los objetos aproximados inesperadas relaciones,
correspondencias mágicas que permiten la " transformation de 'toute' chose en
"toute' autre " (DUROZOI y LECHERBONNIER, 1972 : 126). Juegos colectivos
como el llamado " l'un dans l'autre " (basado en el planteo de una ecuación
metafórica entre objetos superficialmente incongruentes) recuerdan así - a-
firmó Breton - " le caractère magique de toute image poétique, qui tend à
établir avec ce qu'elle représente une participation complète " (op. cit.,
127) Este carácter es enfatizado por la relación con la música, rasgo pri-
mitivo que señala al carmen o encantamiento, apelación al orfismo vindica-
do tanto por Mallarmé (que consideraba como tarea del poeta el dar una
" explication orphique de la terre "), como por Breton (" La musique et
la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et un fin
communes dans le chant, à permettre que la bouche d'Orphée s'éloigne cha-
que jour un peu plus de la lyre de Trace. " , BRETON, 1966 : 82)

2.3.2. La metafísica surrealista.

a. Las correspondencias. Le hasard objectif.

El recurso a la doctrina de las correspondencias nos plantea el problema
de los fundamentos metafísicos del surrealismo, así como el de su relación
- muy criticada por algunos sectores (DE TORRE, 1959 : 23) - con el eso-
terismo y las prácticas ocultistas.

Aunque el movimiento surrealista se definió en un principio como ateo y
adscripto al materialismo dialéctico, sus avatares lo fueron llevando - al
menos a su jefe, André Breton - a una confluencia cada vez más pronuncia-
da con la tradición universal (simbólico-metafísica) sin que ello le sig-
nificara adoptar una idea teísta del orden cósmico, o una fe en la inmorta-
lidad del alma humana.

Una de las razones principales que ligan a Breton con el esoterismo es
justamente su adhesión a la teoría esotérica del simbolismo universal que
permite - como lo quisieron y practicaron los surrealistas - la postula-

ción de vínculos entre los seres más alejados. Así, afirma en Arcane 17 :

" L'ésoterisme, toutes reserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, ce champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement le symbolisme universel." (en CARROUGES, 1950 : 325, y BALAKIAN, 1971 : 308)

La mayoría de los críticos (Balakian, Cirlot, Durozoi y Lecherbonnier, Carrouges, Duplessis) enfatizan esta recuperación (y modificación) del " evangelio de las correspondencias " por parte del surrealismo²⁰. Evangelio muy relacionado con el concepto surrealista del hasard objectif, según el cual la compleja trama cósmica de seres, efectos y causas, estaría de algún modo en misterioso contacto con el inconsciente humano, sede de ese "pensamiento real" que tiene una suerte de sapiencia absoluta, abarcadora de presente, pasado y futuro, y puede, por lo tanto, penetrar intuitivamente en el secreto de los acontecimientos, profetizarlos e ir al encuentro de ellos, incluso provocándolos. El mundo se presenta así como un " criptograma ", como un jeroglífico pleno de indicios significativos (cfr. Schiller) donde el hombre puede descifrar (siempre relativamente, pues el campo de lo desconocido es inmenso) el mapa de su propia vida, y hallar la objetivación de sus temores o anhelos. El surrealista estudia así las cosas y los lugares siguiendo las leyes de transformación analógica, sea para adivinar en ellos los signos del porvenir y del deseo, sea para emplearlos como instrumentos mágicos que actuarán sobre la presencia que se busca atraer; " il s'écoute en écoutant le monde " (DUROZOI, 1972 : 136)

b. Coincidentia oppositorum : meta del surrealismo.

A partir del " Segundo Manifiesto " comienza a ponerse en claro un objetivo que ya estaba en cierto modo implícito en la concepción de la imagen como síntesis de los objetos más alejados o antinómicos, o de la sobrerrealidad como la armonización del sueño y de la vigilia²¹. Este objetivo es la coincidencia de todos los opuestos:

" Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto. "

" ...el punto al que nos hemos referido es, a fortiori, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la cons-

20. Cfr. las obras citadas de estos autores, y además, RAYMOND, 1947 : 224; CIRLOT, 1953 .

21. Cfr. " Primer Manifiesto " en BRETON, 1974 : 30.

trucción." (BRETON, 1974 : 163-164)

El surrealismo intenta superar así " la insuficiente, la absurda distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal." (BRETON, 1974 : 164), las antinomias " de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour, de la vie et de la mort même ." (BRETON, 1937: 207)

Esta búsqueda del " punto supremo ", de un punto absoluto donde la relatividad de los contrarios desaparece, está muy relacionada con las preocupaciones del esoterismo. Por ello podría compararse este punto con los símbolos del centro del mundo estudiados por René GUENON (1969 y 1979) y Mircea ELIADE (1974 y 1973): el rebis o lapis philosophorum de los alquimistas, integración de todas las oposiciones físicas y psíquicas (JUNG, 1977 a y 1978), figura de la suprema Unidad. Prácticamente todas las religiones y tradiciones, la metafísica hinduista o budista, la Kabbalah hebrea, los cultos místicos de diversos orígenes, conocen esta zona donde se transgrede y se viola toda lógica humana, y que es el fin del conocimiento último y de la unión mística.

Breton mismo ha destacado el nexo profundo de la escritura automática con la meta de las tradiciones esotéricas, especialmente la hermética o alquimista, que ya había sido objeto del interés de Mallarmé y de Rimbaud. Lo hace en el mismo " Segundo Manifiesto " y no deja de repetirlo después:

" Aquí tan sólo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo...."

(BRETON, 1974 : 222)²²

El esoterismo aparece así, quizá, como la mejor metáfora para la imaginación creadora capaz de " aniquilar al ser, convirtiéndolo en un brillante ciego e interior, que no sea el alma del hielo ni tampoco la del fuego " (ibidem, 163), esto es, la imago poética, síntesis total, alambique donde se deshace y se reformula el mundo.

c. Los símbolos surrealistas y el esoterismo.

Breton se mostró muchas veces partidario de la simbolización subjetiva y abierta, esto es, de la atribución personal de valores simbólicos a objetos

22. Cfr, también BRETON, 1966 : 205 y 211.

usualmente desprovistos de ellos, debido a la mayor flexibilidad asociativa que este procedimiento permite: " el menor objeto al que no se le ha asignado un valor simbólico es capaz de convertirse en la figuración de cualquier cosa " (BALAKIAN, 1971 : 169).

No por esto desdeña Breton la posibilidad de enriquecer una poesía hermética " que deja las puertas abiertas para múltiples interpretaciones " (ibidem, 199) con el uso de símbolos provenientes del esoterismo y por lo tanto de larga trayectoria secular. Utiliza así imágenes ^{de} origen alquimista, emblemas cabalísticos, cartas del Tarot. Pueden citarse como ejemplo la llave y el campo alquímicos, la fuente mágica, el águila y el camaleón. La mujer aparece como símbolo privilegiado, vidente y mensajera de los tiempos nuevos, serpiente y hada, refigurando los viejos símbolos femeninos de la alquimia, el mito y la tradición universal. La estrella luciferina...sugericidora de luz... y de tinieblas, Osiris, el " dios negro ", son imágenes preferidas por Breton; símbolos de oscuridad y símbolos de cristal y luz alternan constantemente en su poesía, se contrapesan y se integran . Breton, señala Carrouges, asocia casi sin cesar lo negro a lo fulgurante. Quizá porque, de acuerdo con la aspiración surrealista,

" dans cette association spontanée du principe des ténèbres et du principe de lumière, il y a le souhait permanent d'une réconciliation totale de ces deux principes, le rêve esquissé d'une fusion du divin et du satanique, le songe d'une transfiguration victorieuse de l'humanité qui serait capable de transcender par elle-même l'opposition de toutes les puissances étrangères. " (1950 : 85)

La misma búsqueda del " point suprême " donde se anulan las distinciones lógicas, la coexistencia - bien que violenta - de la luz y de la tiniebla en el oximoron, caracterizan también la práctica simbólica de Ernesto Sábato. Me referiré detenidamente a ello infra. El diálogo con el surrealismo es en Sábato, intenso, y se manifiesta aun en la reelaboración de otra imagen - la de ojo - cuya función fue tan importante en la simbólica surrealista (ROUDAUT, en VARIOS, 1967)

d. El surrealismo y el mito de nuestro tiempo.

Se vuelve a plantear qué una relación que los románticos alemanes ya habían destacado: la del arte, el símbolo y el mito. Los surrealistas, como los románticos, aprecian en el mito su particular " lógica de la analogía " y su carácter simbólico; además encuentran en él una profunda vinculación con lo que se podría llamar, junguianamente, el inconsciente de la comunidad.

Pero el surrealismo suele desdeñar los mitos clásicos, los que están en la base de las grandes religiones - los considera más bien como sustentadores de un sistema social opresor - y se inclina hacia las construcciones míticas primitivas, hacia la tradición esotérica que proporciona los materiales para la génesis de un mito contemporáneo, un mito que, por ejemplo, estaría latente en obras como la de Rimbaud, la de Lautréamont, la de Jarry. Estas obras que Breton considera " míticas " se caracterizan por:

- a. Provocar una entrega total e incondicional del ser.
- b. Ser infinitamente interpretables (" elles donnent lieu à des gloses allant sans cesse s'élargissant comme le sillage d'une pierre jetée dans une mare sans fond..")
- c. Ser irreductibles a los medios de aprehensión racional.
- d. Comunicar un goce casi extático (BRETON, 1966 : 211-212)

Breton no deja de emplear en sus obras - lo acabo de señalar - los símbolos de una tradición esotérica (a veces seudoesotérica) influyente en la literatura (él mismo cita los nombres de Martinès, Fabre d'Olivet, Saint Martin, el abate Constant (a. Eliphas Lévi), Hugo, Nerval, Fourier, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Saint-Yves d' Alveydre, René Daumal), también acude a mitos no clásicos, como el de Melusina (Arcane 17) o incluso a mitos clásicos, como el del Minotauro (Point du Jour) si bien elaborado de una manera muy particular. Pero esto no le basta; quiere consagrarse a la construcción del mito colectivo de nuestra época, que planea como un mito original, orgánico, sin que ello implique el abandono de elementos provenientes de la tradición más antigua (BRETON, 1937: 210,214) Este paradójico " mito inédito " es el de los GRANDS TRANSPARENTS, mito antitirrenacentista que niega el antropocentrismo e instala al hombre de otra forma en la Naturaleza. Según esta nueva " historia sagrada ", que contradice al Génesis, el hombre no es ya el punto de mira del Universo, es apenas otro entre los seres, quizá a merced de entes superiores (pero no inmateriales) cuya presencia se oculta (los GRANDS TRANSPARENTS) y para quienes el género humano no reviste más importancia que los animales domésticos para los hombres. ¿ Algo no tan lejano a la función de los Ciegos en la narrativa de Sábato ?

3. EVALUACION CRITICA DE LOS DISCURSOS TEORICOS CONTEMPORANEOS SOBRE EL SIMBOLO.

Después de haber revisado los metatextos que románticos, simbolistas y surrealistas desarrollaron sobre su propia práctica poética, propongo aho-

ra el examen de otro tipo de discurso: las teorías que, desde diversas disciplinas se han generado con el objeto de circunscribir y describir lo simbólico como hecho particular de significación. Esta vuelta de tuerca sobre lo anteriormente analizado constituirá un útil punto de partida para adoptar una posición propia y redefinir así mi objeto de estudio.

Como se puntualiza en el título de este apartado, la evaluación será crítica; esto innova la modalidad adoptada en la exposición anterior. Por referirse ésta a metatextos históricos, complementos de una práctica poética, escritos generalmente desde el punto de vista del poeta, he creído oportuno realizar una descripción interpretativa de ellos y no abrir entonces allí una discusión de los conceptos. Pero sí es pertinente dar cabida a esta discusión cuando el campo es el discurso teórico. Discurso que, ahora, desde su propio plano operativo, puede remitirse a la poesía (la literatura) y a las poéticas, para construir sus propias hipótesis.

Por lo demás, si hasta el momento el problema del símbolo se ha centrado casi exclusivamente en la lírica, las diversas teorías (pertenecientes a distintos paradigmas: semiológico, fenomenológico, psicoanalítico, etc.) amplían el corpus a estudiar en muchos casos, de modo que la significación simbólica puede plantearse en general, en el ámbito del lenguaje y de toda ficción.

Paso ya a considerar las propuestas teóricas, comenzando por las de orientación filosófica.

En primer lugar, el planteo de Ernst CASSIRER (1965,1971,1972,1974, 1975,1976) al identificar lo simbólico y lo cultural, es demasiado amplio para ser útil en un contexto específicamente literario. La peculiaridad del símbolo en la praxis textual se desvanece así en el inmenso campo de la actividad del espíritu humano (en la terminología idealista de Cassirer). Se desconoce también en esta teoría el particular empleo del término que en la historia de la poética, especialmente a partir del Romanticismo, distingue al símbolo como especial estructura de significación. Por eso, a pesar de la riqueza y profundidad con que este discurso filosófico analiza la construcción de las formas culturales, no lo tendré especialmente en cuenta para mi propósito.

La teoría de Gastón BACHELARD (1973,1975,1978 a y b, 1980 a y b) tiende a identificar al símbolo con toda imagen poética. Su análisis aparece a la vez como demasiado amplio y demasiado limitado. Amplio, porque lo simbólico se confunde con toda actividad ensoñadora, con toda estrategia imaginativa que trabaja sobre las cuatro materias elementales. Limitado, por-

que no se ocupa de los mecanismos o estrategias textuales de producción semiótica y presta atención quizá excesiva a la sustancia sensible de la imaginación simbólica, descuidando un tanto la forma estructurante. Dentro de estas reservas su fenomenología es iluminadora porque se centra en el emerger mismo de la imago en el acto de conciencia poética, sin reducir el símbolo a síntoma, y porque amplifica la visión del símbolo singular, abriéndose hacia el entramado de relaciones seculares que constituyen verdaderos " complejos de cultura ", como lo señala en su poética de las aguas : complejo de Ofelia, complejo de Caronte, etc.

René ALLEAU (1977), por su parte, privilegia en exceso la vinculación del símbolo con lo religioso, sin tener en cuenta posibilidades profanas, o estrictamente estéticas, de simbolización. La expresión participativa de un contenido sagrado aparece prácticamente como criterio definidor de lo simbólico, junto con la analogía entre el símbolo y su referente.²³ Para Alleau, la infinita capacidad de irradiación semántica que adjudica al símbolo, lo distinguiría de todo proceso semiótico. Sin embargo, la estrategia simbólica puede ser considerada (cfr. Umberto Eco, infra) como un mecanismo semiótico particular que produce una indefinida interpretabilidad . Esto predomina en determinadas estéticas, como la de la obra abierta contemporánea. Retendré, empero, para su desarrollo posterior, la caracterización que Alleau hace del sentido como inacabado. Hay en el símbolo - afirma - " une accumulation toujours possible de relations analogiques toujours nouvelles. Le 'signifié', à tout moment, peut être considéré comme inachevé, comme un simple élément d'un processus de symbolisation sans fin auquel le signifiant lui-même participe " (1977 : 57) A esta riqueza asociativa corresponde -señala Alleau - una plena libertad de interpretación. La noción de inacabamiento semántico es particularmente iluminadora pues en el momento en que un símbolo puede considerarse como totalmente agotado y explicado, ha muerto como tal símbolo , ha cesado de generar sentido. Sin embargo, siempre que se habla de " infinitud " es preciso acotar el término y ponderar que esta infinitud puede darse en un aspecto paradójicamente limitado; sólo dentro de ciertas restricciones: las que impone un texto de elementos no infinitos y con un determinado contexto histórico-cultural, es posible someter el símbolo a la sucesión renovable de hermenéuticas y de lectores.

23. La revisión de las poéticas anteriormente realizada ha mostrado que siempre se postula, en efecto, una relación (con muy diversos matices) entre el símbolo y lo que podría llamarse " esfera de lo sagrado ". Pero esta relación se halla mediatizada, transformada, ficcionalizada, por la especificidad de la experiencia estética.

Los puntos débiles de la teoría de Alleau radican sobre todo en las confusas distinciones formales, por ejemplo, cuando se refiere a las alegorías iconológicas, a las que prácticamente identifica con el símbolo, a pesar de haber insistido poco antes en la incapacidad de la alegoría para reconducir verticalmente hacia el Significador (Dios), lo cual la distinguiría en forma radical del hecho simbólico. En lo que a éste último respecta, tampoco lo circunscribe con demasiada nitidez. No se entiende muy bien de qué manera la " anáfora " vertical que lleva directamente hacia el Significador sacro, se discrimina de la "metáfora horizontal" de la alegoría, ni se examina tampoco convincentemente cómo opera la " lógica de la analogía " en la constitución de los símbolos.

Resulta también arriesgado hablar, como lo hace Alleau en el caso del símbolo tipológico, de " imitación " del referente sacro cuando, precisamente por ser trascendente y suprahumano, parece improbable tener de él un conocimiento que permita comprobar la adecuación entre el original y la copia. La dificultad se solventaría parcialmente si lo sacro se contemplase encarnado y plenamente manifiesto para el hombre (o hasta humano, como en el caso de Jesucristo para la cosmovisión cristiana). Pero ni la " encarnación " se postula siempre como evidente, ni lo encarnado como aprehensible por entero para el hombre. Si Alleau coincidiera con la hipótesis junguiana de los arquetipos, la teoría del modelo y de la imitación tendría mayor coherencia, pero recusa esta hipótesis. Al problema que supone plantear la analogía entre " referente " trascendental y símbolo, se agrega el de considerar las analogías que vinculan entre sí los varios significados del símbolo como naturales. La no arbitrariedad, la motivación del símbolo (para hablar con palabras de Todorov y Ducrot) que en efecto existen, no implican necesariamente que las analogías sean naturales y no - o no también - culturales. Sería muy difícil hablar de algo humano que fuese pura naturaleza, sin haber pasado por el filtro de una cosmovisión cultural y social. Aun cuando Alleau aceptase la hipótesis de los arquetipos (huellas heredadas, congénitas) - hipótesis que él reemplaza, en cierto modo, por la de un Modelo trascendente - tendría que enfocar la manifestación de los arquetipos (o del Modelo) en símbolos, como histórica y socialmente condicionada. Siempre que se conceda - y así lo hace Alleau - la intervención humana en la génesis del símbolo (para Guénon - cfr. infra - el símbolo es en cambio de origen enteramente suprahumano) debe acordarse también su modificabilidad por la cultura, aun en el caso de que existan (así lo estudiará Philip Wheelwright) asociaciones simbólicas fundamentales relativamente compartidas por todos los hombres.

El aporte de Philip WHEELWRIGHT (1960, 1979, 1982) es capital en varios aspectos: 1). Señalar el valor de verdad del símbolo en su conexión con lo real. Wheelwright defiende al lenguaje " abierto ", " tensivo " como medio para llegar a la " verdad vital ". Si este lenguaje aparece como inexacto y oscuro, la inexactitud y la oscuridad son inevitables - e incluso deseables - aduce Wheelwright, cuando se trata de aludir a una realidad compleja, oculta y contradictoria que sólo puede ser alcanzada de manera parcial y ambigua, por una oblicuidad simbólica. Es que la realidad (apunta el filósofo) contemplada ampliamente, más allá de las limitaciones del mero análisis racional, es presencial y tensiva (por ende, misteriosa, metamórfica, inédita y concreta), es unitaria y niega las dicotomías rígidas: sujeto/objeto, materia/espíritu, particular/universal; es " perspectiva " y latente: se deja aprehender en la mirada y el contexto individuales, pero esta aprehensión es siempre fragmentaria y puede ser infinitamente completada por otras perspectivas. Los conceptos de verdad y de realidad que maneja Wheelwright permiten abrir el ámbito del símbolo hacia el conocimiento, y trascender la clausura del texto que otras corrientes intelectuales han visto en la literatura. Esto no quita que su " intuicionismo vitalista " haya podido ser criticado por pensadores como Paul Ricoeur, que ve en su postura - a pesar del acierto básico - una solución demasiado ingenua al complejo problema de la referencia metafórica; si Ricoeur en un principio elogia la concepción dialéctica y tensional de la verdad (y del ser) propuesta por Wheelwright, deplora que esta tensión se haya desvanecido un tanto en una " metapoética del what Is ". Posiblemente lo que incomoda a Ricoeur es la postulación, por parte de Wheelwright, de un salto intuitivo que permite al observador acceder, directamente, a la " talidad " de lo real, luego representada en forma oblicua por el lenguaje simbólico.

2). Esclarecer los elementos epifóricos (analógicos) y diafóricos (contrastantes) que operan en el vínculo simbólico y metafórico.

3). Mantener un margen de tolerancia lo suficientemente generoso como para que el símbolo (metáfora estable y recurrente) alcance desde lo personal (imagen reiterada o clave en un poema , en la obra de un autor) hasta lo universal (símbolos compartidos por toda la humanidad que Wheelwright llama " arquetípicos ")

4). Conectar el símbolo (por su concepto de la verdad vital) con todo el ámbito de la experiencia. Salva así una limitación pro-

pia de muchos teóricos que encierran lo simbólico en un campo rígidamente acotado, y salvaguarda, a un tiempo, su especificidad semántica como procedimiento.

6). Exponer claramente el problema de la ambivalencia potencial de los símbolos arquetípicos, cuestión en la que insisten otros estudiosos como Jung, Eliade o Guénon (cfr. infra). Se destaca su estudio del carácter paradójico del lenguaje simbólico, así como de la plurisignificación.

Cabe señalar que puntos pocos desarrollados en Metáfora y realidad, como la relación entre la polivalencia contextualmente limitada del símbolo y el campo de referencias en expansión indefinida (la ampliación de la experiencia imaginativa, la trama de asociaciones culturales, el horizonte de cada época), se expanden en The burning fountain (1982), edición revisada que logra atenuar un tanto la ingenuidad o simplicidad en el concepto de " verdad simbólica " objetado por Ricoeur, introduciendo nociones como las de " soft focus ", "assertorial lightness ", y enfatizando el carácter contextual y paradójico de la verdad poética.

Me referiré ahora, precisamente, a la teoría de Paul RICOEUR, para quien el símbolo es un modo de significación caracterizado por la pluralidad, la polisemia; es un signo, pero un signo de sentido múltiple, opaco y profundo, irracional o pre-racional, de irradiación semántica inagotable, operativo a la vez que designativo, por su capacidad de actualizar dinámicamente la realidad que designa, y de producir siempre nuevos significados. La función del contexto es insoslayable en la teoría ricoeuriana del símbolo y la metáfora. Es el contexto el que deja desarrollarse varias series semánticas que pertenecen a isotopías distintas, para relacionarlas entre sí, de manera que varias dimensiones del sentido coexisten y se realizan a un tiempo. El símbolo no puede ser comprendido aisladamente sino en un ordo textual de donde emergen sus significados múltiples. Por ello el hecho simbólico es interpretado fundamentalmente como discurso, como proposición referida al mundo, y no como mera palabra, en la concepción de Ricoeur. (Cfr. RICOEUR, 1960, 1969, 1976, 1977, 1978, 1984, 1985)

Otro punto que debe tenerse en cuenta en su peculiar caracterización del símbolo y de la metáfora es la noción de analogía que vincula los sentidos simbólicos y que se enfrenta a otros conceptos de la analogía como por ejemplo el de REISZ DE RIVAROLA (cfr. infra). Para Ricoeur la analogía simbólica no es intelectual, formalizable, objetivable; no puede reducirse a meras relaciones lógicas de correspondencia. Es una relación inextricable y vivenciada:

"...dans le symbole je ne peux objectiver la relation analogique qui lie le sens second au sens premier; c'est en vivant le sens premier que je suis entraîné par lui au-delà de lui-même: le sens symbolique est constitué dans et par le sens littéral, lequel opère l'analogie en donnant l'analogie "

" à la différence d'une comparaison que nous considérons du dehors, le symbole est le mouvement du sens primaire que nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé sans que nous puissions donner intellectuellement la similitude."

(1969 : 286)

Por ello, el símbolo propiamente dicho se diferencia de la alegoría donde (y aquí Ricoeur sigue la distinción romántica) hay traducción interpretual - por medio de una analogía explícita y formalizable - de un sentido al otro, donde el sentido primario y el secundario son hasta cierto punto, mutuamente exteriores.

Entre símbolo y metáfora Ricoeur reconoce otro tipo de diferencias. La metáfora es el núcleo semántico del símbolo; el símbolo comprende unidades más vastas, como los mitos (aunque los símbolos del mito son ya para Ricoeur símbolos secundarios, sometidos a un primer grado de racionalización). La metáfora es un procedimiento de innovación semántica estudiado por una disciplina " única y milenaria " : la retórica. El símbolo, en cambio, no puede reducirse a una estrategia de discurso, aunque sea definible, desde un determinado y limitado punto de vista, como procedimiento semiótico. Es siempre " algo más que una metáfora literaria ". Y he aquí el gran aporte de Ricoeur a la definición de lo simbólico que, si bien sobrepasa el marco de la ciencia literaria en sentido estricto, debe ser tomado ineludiblemente en cuenta por todo crítico: " Yo diré que un símbolo es una metáfora 'ligada' en virtud de su arraigo en un suelo prelingüístico cuya identificación pertenece a disciplinas no retóricas " (1984 : 33) Arraigo, por ejemplo, en la experiencia primaria, no racionalizada, de lo sagrado (cuyo estudio corresponde a la fenomenología de la religión), arraigo en el movimiento de la libido (objeto del psicoanálisis) situado en los confines de Bíos y Logos, arraigo en la experiencia poética profunda, que Ricoeur caracteriza como " sentimiento " vivido en tanto " relación carnal con el mundo que 'liga' al lenguaje y lo asimila a la restitución de una deuda contraída con lo que 'hay que decir' " (ibidem, 36-37)

El símbolo se distingue además de la mera metáfora, porque no muere; se transforma. Cuando la metáfora literaria alcanza este carácter semiarquetípico, este enraizamiento " en las constelaciones durables de la vida, del sentimiento y del universo ", se vuelve casi indiscernible del símbolo.

Por lo demás, la metáfora viva (que se halla en el núcleo de todo símbolo) si bien tiene una función retórica: la de hacer valer el discurso por sí mismo, también se comporta a la manera de un modelo de conocimiento, que intenta re-describir la realidad por medio de la ficción heurística (y aquí Ricoeur se apoya en Max Black). Esta metáfora que re-plantea la realidad es tanto creadora como descubridora; inventa, en los dos sentidos del verbo, y trasciende todas las antinomias al tiempo que las contiene: la de lo interior y lo exterior, la de lo subjetivo y lo objetivo, la del ser y del no ser, en fin.

La cópula metafórica - apunta Ricoeur - no es sólo relacional; implica una predicación existencial, una predicación que se caracteriza por el ser como. En este ser como, que no puede resolverse en un ser o un no ser absolutos, se cifra la paradoja y el misterio de la metáfora. Ricoeur rechaza tanto la identificación mítica y completa de la metáfora con lo real (la " talidad " de Wheelwright) como la separación positivista entre metáfora y realidad que quita a aquélla todo valor cognoscitivo y la relega al rango de lenguaje retórico o emocional. Es que el ser como de la metáfora proporciona para Ricoeur una información efectiva sobre el ser como de la realidad. (1977 : 468)

Si pasamos al problema de la interpretación de la escritura simbólica, Ricoeur coincide en cierto sentido con Allean en su enfoque de la actitud exegética que se requiere ante los símbolos. El intérprete, con su bagaje científico interiorizado, entra, no obstante, en el " círculo hermenéutico": creer para comprender, comprender para creer. Sólo - afirma - si ya se vive en el aura de sentido del símbolo, si se piensa a partir del símbolo, con el símbolo, la " vía larga " del previo paso por las ciencias del hombre rendirá fruto y la comprensión será adecuada. Esto no significa que en la tarea hermenéutica se suprima la distancia. Por el contrario, opera en ella una distanciación múltiple: el lenguaje se distancia en el discurso, el discurso se objetiva en la obra (composición, estructura); la obra, como escritura, erige su autonomía con respecto a la intención del autor y a las condiciones sicosociológicas de su producción, de manera que puede ser re-contextualizada indefinidamente en nuevas situaciones de lectura (sin que esto implique dejar de tener en cuenta el contexto histórico cultural de la enunciación en la tarea hermenéutica). En el texto no se persigue una " intención oculta " detrás, sino una proposición de mundo que se despliega y se revela hacia adelante; aun el propio yo del hermenauta se mediatiza en ese cosmos que lo pone en suspenso y lo " irrealiza "

como posible, como latencia que cada lector individual concreta luego. El sujeto sólo se recupera, de este modo, en la peculiar proposición de existencia que corresponde a la proposición de mundo ofrecida por la obra. Esta distinción de sucesivos niveles mediadores resguarda la metodología de Ricoeur de todo peligro de intuicionismo, de las fantasías de " comprensión inmediata ". Pero contando con esta distanciación (condicionamiento constitutivo de la comprensión misma) el intérprete se sitúa en una postura participativa que hace del conocimiento una manera de ser, una actitud existencial que constituye al sujeto.

No se oponen ya comprensión y explicación, sino que, por la explicación, se llega a la comprensión, por la distancia a la máxima cercanía, por la tensión hacia lo otro al encuentro con uno mismo.

Ricoeur comparte con Eliade y Alleau la noción de diversos niveles o registros donde opera el símbolo (aunque esos niveles no coinciden exactamente con los postulados por los otros estudiosos): el cósmico, el síquico, el nocturno u onírico, el poético, el existencial. Difiere de Eliade en cuanto considera del mismo valor la manifestación simbólica en el nivel cósmico, en el síquico o el onírico. La estructura - señala - es idéntica para todos los niveles; se trata, a lo sumo, de polos diferentes de la misma expresividad.

Conviene por último destacar que, en la concepción ricoeuriana la pertenencia de un símbolo al ámbito de la ficción no disminuye en absoluto su valor referencial:

" no hay discurso tan ficticio que no alcance la realidad, pero en otro nivel, más fundamental que el que alcanza el discurso descriptivo, comprobativo, didáctico, que denominamos lenguaje ordinario... la abolición de una referencia de primer rango, abolición operada por la ficción y la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia de segundo rango, que alcanza al mundo no ya solamente en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión de Lebenswelt y Heidegger con la de ser-en -el-mundo." (24)

Por todo lo expuesto, estimo que la teoría de Ricoeur tiene el mérito de resolver falsas aporías en la consideración del símbolo, y de mostrar cómo las oposiciones se complementan. A saber:

1). Establece la incesante productividad de sentido de los símbolos en nuevas situaciones de lectura, a la vez que enfatiza el condicionamiento contextual del sentido en el orden del texto y atiende a las circunstancias de la enunciación.

2). Demuestra (para el caso del símbolo literario) cómo desde la ficción misma, por la ficción, emerge una referencia a lo real de segundo

rango.

3). Señala de qué manera el intérprete participa de la vida del símbolo en el texto, en y por determinadas instancias distanciadoras.

4). Considera que los niveles o registros de la experiencia donde se manifiesta el símbolo, constituyen aspectos complementarios de una misma estructura de significación.

5). Muestra cómo la equivocidad del símbolo no enturbia el pensamiento filosófico ni el concimiento de lo real, sino que, a través de la reflexión interpretante, se halla en el símbolo la misma equivocidad del ser (el ser-como de la realidad).

En segundo lugar, Ricoeur discrimina con claridad ciertas distinciones básicas:

1). La de analogía simbólica (inextricable, afectiva, no formalizable) y analogía basada en relaciones puramente lógicas de correspondencia.

2). La de símbolo y alegoría.

3). La de símbolo y mera metáfora, sustentada sobre todo en el concepto de arraigo preligüístico del primero. Las poéticas derivadas del Romanticismo, o continuadoras de él en aspectos fundamentales, vieron ya bien la posibilidad de definir al símbolo por su arraigo en ese sustrato que Ricoeur designa como Lebenswelt.

La teoría ricoeuriana, en suma, resuelve una serie de problemas o pseudoproblemas que oscurecen la reflexión acerca del símbolo, a la vez que abre múltiples caminos para la lectura.

Pasaré ahora al campo de las teorías psicológicas, empezando por la de Sigmund FREUD. Para Freud, el símbolo se define por el carácter constante y universal de la relación motivada (por contraste o por analogía) que existe entre simbolizante y simbolizado, aunque a veces, en casos más raros de simbolismo utilizado por un solo individuo, basta la relación constante (en la vida psíquica del sujeto) y la motivación entre los términos, para definirlo como simbólico.

Se trata, por supuesto, de una caracterización que se aplica de modo directo al campo psicológico (especialmente en sus manifestaciones oníricas), y sólo de modo tangencial a la creación literaria; puede objetarse que se restrinja casi exclusivamente a las imágenes, presentes en el sueño o evocadas por la palabra (en el caso del mito, los modismos, chistes, retruécanos, proverbios, leyendas, poesías, etc.) pero lo fundamentalmente cuestionable de la teoría freudiana es la restricción interpretativa. Cabe por cierto preguntarse si esas imágenes que Freud distingue

significan siempre realmente lo mismo, y si además, significan eso mismo que él sostiene. Desde ya, la tesis freudiana reconoce un cierto margen de polivalencia simbólica, una moderada capacidad de elección del sujeto, pero dentro de ese haz de significados invariables pertenecientes a los mismos campos semánticos: lo arcaico psíquico, el movimiento sexual de la libido. El símbolo aparece más bien en la concepción de Freud como causalmente condicionado, como un síntoma casi, de procesos inconscientes (con máxima frecuencia de procesos inconscientes neuróticos), como una máscara encubridora que la represión y la censura imponen a las pulsiones. Esto no deja lugar a una interpretación del símbolo como fruto de la libertad creativa, de impulsos estéticos o lúdicos. Que el símbolo no es sólo el producto de una determinación inconsciente que impele al ocultamiento compulsivo y favorece el tabú, se demuestra en el funcionamiento del chiste o el juego de ingenio donde todos los participantes son perfectamente conscientes de aquello que se desea ocultar; es más, deben serlo para que el chiste o el calembour tengan efecto: la " gracia " del chiste se produce cuando el relator logra burlar, de manera sutil pero evidente, la censura social. Aquí la finalidad primaria de escapar a la censura se ha hecho lúcida y adquiere un matiz elevado de libertad y disposición lúdica. Habría también que tomar en cuenta el caso - mencionado por Freud - de simbolismo en niños muy pequeños, donde aún no se ha desarrollado en el sistema psíquico la instancia de censura. Freud mismo nos proporciona con esto los elementos para concluir que la función simbólica no tiene por qué ser primariamente producto de la represión. En suma, ¿ pueden reducirse los símbolos enumerados por Freud a las significaciones que él distingue, al campo semántico que él circunscribe ? . La función simbólica, ¿ está esencial y originariamente dirigida por los requerimientos de la censura ? ¿ No tiene también un marcado aspecto de libertad y espontaneidad creativa, estética, lúdica ? Y por fin: ¿ qué ocurre con la posibilidad de engendrar símbolos individuales ? Freud la admite, más bien como una excepción, pero siempre refiriéndola al ámbito semántico y a las condiciones de producción que ya se han señalado. (Cfr. FREUD, 1973b, 1974)

Karl Gustav JUNG, por su parte, abre diferentes perspectivas. La objeción básica que podría hacerse a la teoría junguiana es que considera al símbolo exclusivamente en relación con los arquetipos, cuando cabría pensar (como lo han hecho Wheelwright y otros estudiosos) en posibilidades de simbolización que no sean arquetípicas, aunque la simbolización arquetípica en efecto tenga lugar. Por otro lado, son innegables sus aportes a la caracterización del significado simbólico. No entraré aquí a discutir

la noción de arquetipo como hipótesis psicológica, pero baste agregar que, sin perjuicio de que los arquetipos (huellas innatas, heredadas y pre-formales de las experiencias fundamentales de la humanidad) existan o no en el Inconsciente Colectivo, cabe destacar la definición junguiana del símbolo como expresión insustituible para algo relativamente desconocido; el sector oscuro de aquello aludido por el símbolo permanece oculto (y no obstante de algún modo revelado en él) e inaprehensible para el mero acercamiento racional. Aun si se hace a un lado la hipótesis arquetípica, el principio de oscuridad semántica, la veraz y tensiva inexactitud (como lo afirmara Wheelwright) deben considerarse en todo tipo de estudio sobre lo simbólico. Jung no es en esto original (son notorias sus deudas con el pensamiento romántico, sobre todo con el de Karl Gustav Carus) pero su teoría reflota para el pensamiento contemporáneo estas tesis románticas, con densidad y coherencia. Ciertos rasgos del símbolo en la concepción junguiana: la ambivalencia potencial, la reunión de sentidos opuestos, la integración de niveles existenciales (conciencia/inconsciente, intuición/percepción, razón/sentimiento, espíritu/instinto, etc.) se plasma a menudo en el plano semántico del lenguaje literario simbólico, aunque esto no nos autorice a opinar sobre la eficacia extra-literaria de las funciones que Jung le atribuye al símbolo: (transformador de la energía psíquica, protector del equilibrio psíquico, ordenador, liberador, curativo y creativo) Cabe señalar que Jung considera también factible la simbolización individual, aunque ella aluda siempre a los mismos arquetipos.

Tanto en Jung como en Freud se observa que la estrategia interpretativa (Todorov la llamará " finalista ") coloca de antemano un referente fijo: en Freud la sexualidad, en Jung lo arquetípico- numinoso. Pero el arquetipo junguiano es una noción tan amplia y ambivalente que la variabilidad y riqueza de la interpretación concreta es siempre mucho mayor. Por otra parte, si se entiende que los arquetipos son las marcas ancestrales de las experiencias humanas básicas, es difícil que un símbolo no esté vinculado de uno u otro modo con ellos. Freud, en cambio, sobre todo en La interpretación de los sueños, cae en el prurito de traducir los símbolos oníricos a una suerte de recetario o diccionario simbólico que se parecería peligrosamente a las antiguas y populares " claves de sueños", a no ser por la intención y el lenguaje científicos. (Cfr. para JUNG en BIBLIOGRAFIA, 1960, 1965, 1968, 1972, a y b, 1973, 1974, 1976 a, b, c, 1977 a, b, c; , 1978 ; JUNG y otros, 1953, 1961, 1969)

Me trasladaré ahora a otro campo disciplinario: el de la fenomenología de la religión, representado aquí por Mircea ELIADE. Este investigador se ocupa de los símbolos sólo en cuanto éstos revelan la sacralidad. Su aporte más brillante es quizá la exposición del sistema significativo complejo de cada simbolismo, que supone y revela la correspondencia entre los diversos niveles de la realidad cósmica y las modalidades de la existencia humana, y manifiesta así la secreta unidad del Cosmos y de la vida. También destaca Eliade (y esto es importante) la capacidad del simbolismo para expresar la paradójica estructura de la realidad última, donde se concilian significados lógicamente contradictorios. Tanto el funcionamiento policontextual del símbolo en los diferentes niveles (antropocósmico, cosmológico, antropológico, etc.) como su aptitud para aludir a la coincidentia oppositorum, constituyen observaciones válidas que pueden aplicarse también a la estructuración literaria de los símbolos.

Eliade no suele hablar de símbolos específicamente ficcionales, como no sea para referirse a la frecuente degradación sufrida por los símbolos religiosos al ser trasladados a la fantasía profana, sustituto para él espurio de una experiencia trascendente y religante. La " degradación " es por cierto un matiz que puede discutirse (no se trata necesariamente de un plano inferior de manifestación, sino de otro universo - estético - con otros objetivos y otras reglas) así como también la inferioridad axiológica que atribuye Eliade a los símbolos del inconsciente, en relación con símbolos similares de la religión y el mito. (Cfr. ELIADE, 1955, 1959, 1971, 1973, 1974, a y b, 1975; ELIADE Y KITAGAWA (comp.), 1977).

La postura de René GUENON (1945, 1970 a y b, 1969, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979) es similar a la de Eliade en cuanto considera: 1). Que el símbolo une diversos niveles de la existencia (del más bajo al más^{alto} en su escala de valores espiritualista) los cuales se corresponden entre sí. 2). Que el símbolo posee una ambivalencia intrínseca, un polo positivo y uno negativo, aspectos que no se niegan uno al otro, sino se correlacionan y complementan, pues aluden con su coexistencia al Principio Absoluto situado más allá de toda dualidad. 3). Que el inconsciente (o subconsciente) no puede constituirse en sede de la simbolización de lo suprahumano, sino que es el campo de lo infrahumano, lo animal y pulsional. Niega pues, validez metafísico-religiosa a los símbolos emanados del inconsciente.

Guénon insiste sobremanera, en cambio, en el carácter intelectual de la simbolización, despojada pues, hasta donde ello es posible, de elementos sensoriales o sentimentales. Guénon, que separa cuidadosamente lo religioso (ligado a lo afectivo y a lo racional) de lo metafísico sensu

stricto, intenta depurar al máximo lo simbólico de todo elemento ajeno a la desnuda intuición intelectual que permite aprehender los principios y remontarse más allá de la manifestación. Así también, considera que el símbolo, por su índole metafísica, no tiene nada de vago o indeciso. El simbolismo es una ciencia exacta, no una ensoñación o fantasía individual; su pluralidad de sentidos - insiste - no conspira en modo alguno contra la precisión. No por ello el símbolo agota su objeto, que se sitúa siempre más allá de todo lo representable.

Toda simbolización, para este esoterista, no es de cosas humanas (y menos, infrahumanas) sino suprahumanas; constituye el vehículo más adecuado para los estados de realización metafísica, que no son psicológicos ni místicos, y que excluyen tanto la sentimentalidad, como la imaginación.

El auténtico símbolo, en la concepción guénoniana, forma parte de una tradición universal que integran símbolos comunes a todos los hombres y cuyo sentido está en cierto modo fijado desde siempre según las pautas internas de dicha tradición. Para Guénon, a un símbolo no pueden agregársele significados que no tuviera ya ínsitos desde el principio. Esto concuerda con su idea de que el simbolismo, no convencional, hunde sus raíces en la misma " naturaleza de las cosas " y, por lo tanto, toda modificación operada equivaldría a una " des-naturalización " o perversión.

Para hacer un breve balance de la teoría guénoniana, podría señalar, en principio, que otra vez nos encontramos aquí con una excesiva circunscripción o cerrazón del campo del símbolo. El " verdadero " símbolo es de este modo, sólo el símbolo metafísico, que rechaza aportaciones de ámbitos no intelectuales (rasgos sensoriales, afectivos, imaginativos, o incluso meramente racionales). Una concepción tal desvaloriza el ámbito de lo inconsciente y niega también al símbolo la posibilidad de articular la estructura de la existencia concreta del hombre, pues su fin y su origen se consideran como suprahumanos.

Tampoco la teoría guénoniana puede aplicarse con total provecho a los textos literarios. Guénon descubre en ellos (recuérdese su ya clásico trabajo sobre Dante, 1976) los sentidos que que los símbolos ostentan en la tradición universal, sentidos secretos para el vulgo y que el poeta puede haber ocultado deliberadamente con el fin de transmitir (a unos pocos) una enseñanza (o experiencia) de orden iniciático. Pero desdeña (y aun condena) toda innovación semántica, en estos símbolos cuyo fin último no es precisamente la literatura. La eficiencia de su análisis en ciertos aspectos : mostrar conexiones válidas entre símbolos metafísicos y símbolos literarios, resulta incompleta por el desconocimiento del manejo personal y creativo de los símbolos, que pueden admitir también otras lecturas dis-

tintas de la que él propone.

Entraré ahora, brevemente, en otro ámbito disciplinario. En primer lugar, OGDEN y RICHARDS (1954) que identifican al símbolo, demasiado ampliamente, con todos los signos comunicativos del pensamiento. Por otro lado, no incluyen en el campo simbólico la función expresiva, los usos afectivo-volitivos del lenguaje. Ogden y Richards separan esquemáticamente la función poética, del pensamiento y la búsqueda de la verdad, aunque, como lo han demostrado otros teóricos (Wheelwright, Ricoeur) poesía y conocimiento no se excluyen. Mencionaré sucintamente, en relación con Ogden y Richards, a Charles Sanders PEIRCE para quien el término símbolo se refiere a todos los signos convencionales contemplados desde el punto de vista de su legalidad. Lo que define al símbolo es, en suma, la " Existencia de la Ley ", la ubicación, como valor, en un sistema de significado. La teoría de Peirce, muy compleja, y que no utilizaré para mi objetivo: caracterizar al "símbolo" como concepto literario (pero de arraigo pre-lingüístico en el Lebenswelt) se halla cuidadosamente expuesta en MAGARIÑOS DE MORENTIN (1983)

La concepción del símbolo desarrollada por Louis HJEMSLEV se aplica solamente a las estructuras interpretables pero no biplánicas (esto es, con forma de la expresión pero no con forma del contenido); se incluyen en esta categoría el juego de ajedrez, las entidades isomórficas con su interpretación, como los emblemas y representaciones: la hoz y el martillo como símbolos del comunismo, el Cristo de Thorvaldsen como símbolo de la compasión. Puede deducirse que esta clase comprende otros símbolos plásticos: la cruz, la esfera, el pilar, el cuadrado, etc., aunque en muchos casos la isomorfía con la interpretación es relativa y depende de la subjetividad del intérprete. Además, conviene tener en cuenta que dicha isomorfía no siempre debe entenderse como relación natural y evidente, sino como convención cultural y social. Esta teoría limita muy estrictamente el concepto de lo simbólico, y no permite hablar de hechos simbólicos en el lenguaje verbal (que para Hjemslev es un sistema semiótico y no simbólico; Cfr. BIBLIOGRAFIA, HJEMSLEV, 1963)

En La semántica (1955) Pierre GUIRAUD identifica al símbolo con todo signo artificial, convencional y utilizado para la comunicación. Dentro de estos signos distingue los motivados o iconográficos (códigos sociales) y los símbolos puros, arbitrarios y bipolares (los lenguajes) donde juega también, sin embargo, un alto grado de motivación. Este concepto, al equiparar la extensión del símbolo con la del lenguaje comunicativo, no permite ubicarlo como un fenómeno particular de significación.

En una obra posterior (La semiología, 1978) Guiraud restringe esta acepción amplia del término " símbolo " a los signos motivados o iconográficos, donde domina la analogía. En este sentido, las artes y la literatura serían para Guiraud sistemas simbólicos, ya que el signo estético es icónico y analógico. El carácter icónico de estos signos incidiría en su mayor apertura semántica (su codificación débil) y en su menor dependencia con respecto a la convención. Los sistemas estéticos de carácter simbólico representan lo desconocido (lo inasible, inefable, irracional) y significan nuestros deseos recreando un mundo imaginario.

Basándose en conocidos autores (Jung, Bachelard, Frye) Guiraud arriesga la hipótesis de una simbólica universal que domina ritos, mitos, artes y literaturas, lo cual no implicaría una codificación estrecha, constante y alegórica de los significados.

Las tesis de Guiraud acerca del símbolo, además de no guardar entre sí demasiada coherencia, no son originales, retoman sumariamente investigaciones ya realizadas, y, si bien insisten adecuadamente en el tema de la analogía simbólica, no esclarecen cuanto sería deseable otros puntos, como el de la polisemia en relación con lo simbólico, la codificación débil en relación con la semejanza icónica.

Es interesante además la observación de Guiraud acerca de los posibles referentes del arte (el deseo, lo desconocido, lo inefable, lo irracional) aunque otros autores (especialmente Jung) ya habían insistido sobre el particular.

Las ideas de este autor, en fin, si bien son útiles, están destinadas a la divulgación más que al estudio innovador. Sus distinciones didácticas son demasiado esquemáticas y afirman dicotomías (comprender/sentir, lo subjetivo/lo objetivo, denotación/ connotación) que otros autores (como Paul Ricoeur) han desechado por su inexacta rigidez .

Tzvetan TODOROV (1977, 1978; Todorov y Ducrot, 1975) por su parte, utiliza el término símbolo para referirse a todo sentido indirecto del discurso que mantiene, con respecto al sentido directo, una relación motivada (por metáfora, por metonimia o por sinécdoque)

Es importante destacar que, si bien Todorov afirma el carácter constitutivo de la indeterminación para toda evocación in absentia, rechaza la tendencia a valorizar lo indeterminado y a considerar la evocación simbólica como esencialmente indeterminable. Todorov postula, en cambio, diferentes grados o niveles evocativos, desde oscuridades relativamente dilucidables, hasta textos intrínsecamente herméticos. Esta postura será discutida por teóricos como Eco, que hacen de la indeterminabilidad semántica una nota definitoria del " modo simbólico " (cfr. infra)

Todorov reconoce que el simbolismo no es estrictamente lingüístico, en tanto que los sentidos indirectos son evocados por asociación, y en tanto que ésta no es sólo un proceso propio del lenguaje. Pero él sí, como estudioso, se limita al análisis del simbolismo lingüístico.

Frente a otros teóricos que identifican al símbolo con el lenguaje comunicativo (Ogden y Richards, Guiraud, etc.) o con un determinado tipo de lenguaje, Todorov lo considera como un modo de significación que se halla en lenguajes verbales y no verbales.

Puede criticarse, empero, que Todorov estime todo sentido indirecto como simbólico, después de una tradición (harto conocida por él) que se inicia modernamente en el Romanticismo y que reserva, como se ha visto, el término símbolo para un tipo muy peculiar de sentido indirecto, teniendo en cuenta lo que Ricoeur ha llamado el arraigo pre-lingüístico de la significación simbólica, que no se agota en la mera estrategia retórica ni puede enfocarse sólo desde ese punto de vista.

Destacaré, por último, dos aciertos de la teoría todoroviana. Uno es la importancia fundamental que atribuye a la intuición como punto de partida de la tarea interpretativa (lo que no implica aquí en modo alguno caer en un fácil intuicionismo). Sólo intuitivamente pueden descubrirse los indicios que atentan contra el principio de pertinencia del discurso (principio aceptado, si no universalmente, por lo menos en la cultura occidental). Intuición, interpretación e indicios, aparecen así como hitos correlacionados en todo manejo del discurso simbólico.

Otro acierto es su descripción de las estrategias interpretativas: las que fijan sobre todo las operaciones que deben instrumentarse para dar cuenta del texto (esto es, las operacionales, como la filología, el estructuralismo) y las que imponen restricciones al texto de llegada, como las exégesis finalistas (psicoanálisis, marxismo), las irrestrictas, que trabajan con libertad prácticamente absoluta, etc.

Michel LE GUERN elabora una descripción lingüística del simbolismo (aunque con cierto recurso a lo psíquico), que se autositúa como prolongación de los trabajos de Greimas, Pottier y Jakobson, en el marco de la semántica estructural. Para Le Guern (1973) la relación simbólica no se establece, como en la metáfora, por directa selección de rasgos semánticos comunes entre dos lexemas, sino que el significado del símbolo se convierte en significante de otro significado, y ambos mantienen entre sí relaciones unívocas de analogía. Por ello, es condición del símbolo que la representación mental sea captada por el intelecto y desmenuzada analíticamente, de manera que la analogía pueda postularse con claridad.

En la metáfora, en cambio, la imagen asociada no participa en la comprensión intelectual del vínculo metafórico.

Esta teoría del símbolo no contempla los casos de significación ambigua e indeterminada, ni las asociaciones emocionales, las connotaciones que no pasan por un filtro intelectual. El símbolo así definido se reduce a una analogía exhibida por medio de una imagen, que se extiende y se explicita racionalmente y donde no entran aquellas situaciones en que sentido literal y sentido segundo no se confrontan con nitidez. Por otra parte, hacer intervenir las representaciones mentales puede ser enriquecedor, pero por otro lado lleva la estricta descripción sémica a un terreno dudoso y la contamina de psicologismo.

J.A. GREIMAS (1966) a quien Le Guern invoca como antecedente, define al simbolismo como relación pre-lingüística que puede explicitarse en cualquier sistema semiológico por los mecanismos adecuados. El nivel semiológico

" serait la forme du contenu rendant possible, grâce à la postulation d'un niveau anagogique quelconque, l'apparition de tel ou tel symbolisme." (1966, 61)

Este nivel formal opera como significante que articula el significado simbólico y lo constituye en red de significaciones diferenciadas. Un solo y mismo nivel semiológico puede articular distintos simbolismos. Por "sistema semiológico" no entiende aquí Greimas la articulación significado/significante, sino el sistema sémico constituido por los semas nucleares (1966 : 50)

La naturaleza de los significantes empleados (imágenes oníricas, objetos, personajes míticos, etc.) no altera en nada el análisis de la significación de los sistemas semiológicos que sustentan al símbolo.

Empeño particular de Greimas es desvanecer todo misterio en derredor de la construcción de significados simbólicos. Un símbolo poético - afirma - funciona igual que un lexema cualquiera, es analizable por similares procedimientos. Su intención es desautorizar el " mito moderno " que halla en el lenguaje zonas inabordables (1966 : 58). Cabe señalar que esta postura coincide con un filósofo que detenta un enfoque distinto del lenguaje: Paul Ricoeur. También éste afirma que el símbolo más poético y sagrado opera con las mismas variables que la palabra más banal del diccionario. El misterio radica, antes bien, en el lenguaje mismo, en que el lenguaje, sistema de signos creado por el hombre, no se cierra sobre sí sino que dice algo del ser, y cumple una función mediadora entre el hombre y el mundo (referencia), el hombre y el hombre (diálogo), el hombre y él

mismo (reflexión). Así también afirma Greimas:

" Il se peut - c'est une question philosophique et non plus linguistique - que le phénomène du langage en tant que tel soit mystérieux, mais mais il n'y a pas de mystère dans le langage." (58)

Es sobre todo importante la noción de isotopía postulada por Greimas, en la consideración del simbolismo. F. RASTIER, investigador situado en esta línea de trabajo, desarrolla una " sistemática de las isotopías " (1976) tomando el concepto de isotopía como toda iteración de una unidad lingüística. Dentro de las isotopías semiológicas (esto es, las que consisten en la iteración de semas nucleares) distingue las isotopías semémicas u horizontales, y las metafóricas o verticales. Caso especialmente interesante es el texto donde se entrecruzan diversas isotopías semémicas (esto es: el texto, leído horizontalmente, puede inscribirse en varios campos semánticos) que también logran articularse entre sí mediante las isotopías metafóricas permitidas por las codificaciones parcialmente isomorfas de los campos semémicos. Así, en el soneto " Salut " de Mallarmé, se superponen tres isotopías semémicas: la navegación, el banquete y la escritura, que mantienen entre sí una relación metafórica. Esta descripción es aproximable, pero no idéntica, al " discurso simbólico " definido por Susana REISZ DE RIVAROLA (1977), porque en la tesis de esta última, la equivalencia metafórica (que es integral y comprende todo el discurso) no se cimienta sobre los semas nucleares centrales, sino sobre los connotados de los elementos extrañantes. La teoría de Rastier sobre la metáfora vertical es posteriormente discutida por Reisz.

La posición de Susana Reisz configura precisamente una propuesta teórica de peso. Reisz encuadra el símbolo en el nivel del discurso y subsume las secuencias integralmente metafóricas que las retóricas designan como proverbio, enigma, alegoría, bajo el concepto global de discurso simbólico. Éste se opone al discurso metafórico porque en él se produce una quiebra de la isotopía de la frase, focalizada en un lexema o lexemas de donde arranca el proceso de reinterpretación necesario para restablecer la comunicabilidad, el tránsito del sentido literal al sentido segundo. En el símbolo, en cambio - que opera en unidades más extensas que la frase - no hay quiebra isotópica, porque todo el discurso es enteramente metafórico, de manera que permite por lo menos dos lecturas: una literal y otra no literal, que corresponden respectivamente, en la terminología de Reisz, a lo que llama pictura y subscriptio; el emblema es el tipo estructural más simple de discurso simbólico: aquel en el que la subscriptio se explicita en el texto; en el otro extremo se hallan los símbolos cuya subscriptio

" no está realizada ni total ni parcialmente en el texto sino sólo vagamente sugerida " (1977 : 58). La analogía (en su modelo aristotélico) es el principio organizador de las relaciones entre pictura y subscriptio; para que exista duplicidad de lectura es preciso que ambos sentidos se articulen conforme a un mismo esquema básico de relaciones, que haya al menos una correspondencia parcial entre los vínculos de los elementos de P y las relaciones de los elementos de S. El punto de partida para la decodificación del discurso simbólico se asienta sobre la receptividad subjetiva. Reisz lo fija en la sensación de que el mensaje del texto desborda el sentido superficial, aun cuando ninguno de sus elementos pueda ser caracterizado como semánticamente anómalo. Hay, empero, indicios o señales que advierten la duplicación del nivel de discurso: los mecanismos de extrañamiento, es decir, elementos de aparición poco probable o inesperada que poseen un alto grado de potencia connotativa. Los recursos de extrañamiento son muy amplios: pueden ir - ejemplifica Reisz - desde la presencia del detalle raro hasta la recurrencia de lo obvio o banal, inexplicablemente repetido. La adecuada interpretación del símbolo depende del mayor o menor grado de distancia hermenéutica entre el productor y el receptor del texto; cuanto menor es esa distancia, cuanto mayor es la proximidad cultural entre ambos (" suma de tradiciones, convenciones, experiencias, juicios e intereses, ...códigos correspondientes ") tanto más fácil es el reconocimiento de las señales o indicios por parte del intérprete. Estas condiciones de recepción - observa Reisz - son similares para la metáfora.

A la sólida teorización de Susana Reisz pueden hacérsele, empero, algunas observaciones: 1), que no se explaya (quizá porque su corpus es sólo poemático) sobre los casos en que todo el discurso (no sólo algunos elementos extrañantes) puede considerarse como semánticamente anómalo o perturbador del canon de la verosimilitud realista. Así, el discurso fantástico, que, como lo ha demostrado Ana María BARRENECHEA (1978) contra los reparos de TODOROV (1972) no excluye el simbolismo. Volveré sobre éste y otros casos. 2). que incluye en el discurso simbólico casos donde prácticamente está excluida la vacilación, la indeterminación, pues la clave es explícita, y que convendría más calificar como alegóricos, teniendo cuidado de distinguir entre ambos tipos de significación .

La teoría de Umberto ECO (1965, 1984) acota más la noción de símbolo. Ante todo, el semiólogo italiano lo enfoca, no como una clase especial de signo, sino como una determinada estrategia, una modalidad de producción y uso textual:

" De acuerdo a una tipología de la producción de signos, hay una actualización del modo simbólico cuando, a través de un proceso de invención, se produce un elemento textual que podría ser interpretado como mera impronta, o réplica, o estilización. Pero puede ser también identificado, por un inmediato proceso de reconocimiento, como la proyección, por ratio difficilis de un contenido nebuloso "

(1984 : 30)

La producción del modo simbólico supondría en el receptor la decisión pragmática de interpretar el texto asociando un nuevo contenido "-máximamente indeterminado - con una expresión ya correlacionada a un contenido codificado." (31)

Por su indeterminación, su vaguedad, su inagotabilidad semántica, el modo simbólico se distingue del resto de los significados indirectos (y en particular de la alegoría, cuyos significados, señala Eco, corresponden a un código fijo). Por la propiedad de poder conservar, sin escándalo semántico, el sentido literal del texto (rasgo que sí comparte con la alegoría) se diferencia de la metáfora, que obliga a la interpretación en un plano no literal; de todos modos, según aduce Eco posteriormente, también hay en la estrategia simbólica violación de normas pragmáticas, aunque no se interrumpe la comunicabilidad. El modo simbólico es así , un caso de implicancia textual donde ocurre " la presentación de una sentencia, de una palabra, de un objeto, de una acción que, de acuerdo a las estructuras narrativas o discursivas precodificadas, las reglas retóricas reconocidas o los usos lingüísticos más comunes, no debe tener la relevancia que adquiere dentro del contexto." (27) Esto se traduce en la percepción de un excedente de significado que provoca la necesidad de interpretación simbólica.

Discernido así de otros sentidos indirectos, de los tropos (especialmente la metáfora) y de la alegoría (de la que se distinguiría, además, por la extensión, generalmente puntual en el símbolo y prolongada en la alegoría narrativamente, según Eco), el modo simbólico se enfrenta aún, como símbolo estético, al símbolo religioso o místico. Eco, buen conocedor de las poéticas modernas, halla en los literatos y críticos románticos una cierta ambigüedad o indiferenciación entre lo simbólico religioso y lo simbólico estético (cfr. mi propia exposición supra). Ambigüedad que, considera, se despeja en el período del simbolismo francés y el post-simbolismo. En la perspectiva estética de la modernidad (que para Eco se iniciaría en el simbolismo francés) es el artista quien produce una visión simbólica intencionalmente dotada de significado, que no se reduce a su corroboración por un código preestablecido.

Cabe señalar, empero, como se examinó en el apartado anterior, que el trabajo deliberado del poeta y su apertura hacia la indeterminada sugerencia musical, no excluye que exista en los simbolistas una presencia de tradiciones místicas y religiosas (Swedenborg en Baudelaire, el orfismo y el budismo en Mallarmé), un trasvasamiento de la atmósfera de lo sagrado al universo poético, y el afán de establecer un vínculo con la trascendencia, bien que ésta sea, como lo señala Friedrich, " trascendencia vacua ", y no objeto dogmático de fe.

Eco funda la diferencia entre símbolo estético y símbolo místico en dos razones principales: 1). En la experiencia mística el sujeto (de la experiencia y de la interpretación posterior) vincula los contenidos del símbolo a una Realidad extrasubjetiva y extracultural. 2). La interpretación de estos contenidos está condicionada por una tradición precedente, por una auctoritas. En el símbolo estético por lo menos el intérprete no intentaría descubrir a través del símbolo una verdad externa, sino hacer " el trabajo enciclopédico [esto es, la lectura intertextual y la recurrencia a los códigos socioculturales] lo mejor que puede." (1984 : 31) Pero dentro de esta enciclopedia - es menester recordarlo - figura también la tradición religiosa, aunque la interpretación sea profana y no se halle regida por ninguna auctoritas. Por lo demás hay escrituras (la de Sábato es un caso) que se autopostulan como restauración (a la vez que profanización) del mito. No entraré a discutir aquí - para ello me remito a las Conclusiones - si esto se logra o no, si semejante empresa de retorno a la Unidad perdida es una tarea factible, o irónica, o utópica. Pero sí debe reconocerse la emergencia de vínculos muy complejos entre el simbolismo estético y el religioso, que no pueden contemplarse como compartimientos estanco. Tan equivocado sería minimizar estos vínculos como reducir (tal es el caso de Alleau) todo simbolismo a la manifestación de lo sagrado.

Eco quiere disipar además lo que considera como otra confusión romántica: la identidad entre lo simbólico y lo estético (concebido como mensaje intraducible e inefable). Sin embargo, hasta cierto punto puede decirse que cae en la misma confusión cuando le otorga constitucionalmente a toda obra de arte (" forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado ") la cualidad de apertura, la posibilidad " de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada " (1965 : 30). En este sentido, todo lo estético sería simbólico, si bien existen obras - obras

abiertas por excelencia - donde llega a su paroxismo el modo simbólico, que se utiliza deliberadamente como " comunicación de lo indefinido, abierto a reacciones y comprensiones siempre nuevas ", cuyo arquetipo es, por ejemplo, la obra abierta eminentemente simbólica de Kafka.

La " confusión ", por lo tanto, no es del todo ilegítima. Puede decirse sin desvarío que todo lo estético es simbólico en grado débil por lo menos, mientras que determinados productos alcanzan una máxima intensidad en este modo de significación. Parecería que en el modo simbólico se exacerbaban condiciones que definen a la ficción como tal: la ya mencionada apertura semántica, y, añadiré, la autorreferencialidad (o auto representación) y la trascendencia, entendida aquí no en un sentido religioso, sino como capacidad para superar la clausura del lenguaje y elaborar, como lo señala Ricoeur, proposiciones de mundo, modelos inéditos de la realidad. En el símbolo ambas condiciones (que constituyen la gran polaridad o paradoja de la ficción) coexisten en una tensión suprema: a un mayor espesor, a una mayor opacidad textual corresponde un movimiento insaciable (permanentemente insatisfecho) hacia lo otro: el mundo mirado cada vez de un modo nuevo, el mundo inaprehensible.

Roland BARTHES también se acerca a la obra literaria desde el punto de vista del símbolo. Para el crítico francés " desde el momento en que se pretende tratar la obra en sí misma (...) es imposible no plantear en una dimensión más grande las exigencias de una lectura simbólica " (1976 : 42) . Barthes, como Eco, postula la apertura estructural, constitutiva, de la obra, hacia una pluralidad de sentidos que cada lector podría producir inagotablemente dentro de las " sujeciones formales " que la obra misma impone. En el ensayo Crítica y verdad, que cito, Barthes conserva para la palabra símbolo el sentido general que le da Paul Ricoeur (" signo de grado compuesto donde el sentido, no contento con designar algo, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y por su objetivo ", p. 53 , nota 8 al pie). Estos sentidos segundos - afirma - pueden ser abordados por interpretaciones diversas, provenientes de distintos universos de discurso, pero no se reducen a ninguna de ellas. Las ambigüedades del lenguaje ordinario son superadas por las de la obra literaria, separada ya de su emisor y de un contexto o situación explicativa. La única situación de la obra es, dice Barthes, la situación misma de la ambigüedad.

Frente a la obra simbólica - afirma Barthes - cabe distinguir dos posturas: la de la ciencia de la literatura y la de la crítica. A la ciencia

le interesa, no el sentido o los varios sentidos plenos, concretos, que puedan postularse en la obra, sino la polivalencia estructural, la forma engendradora de significados que sustenta todo sentido parcial y le confiere aceptabilidad.

Si la ciencia trata acerca de las condiciones de posibilidad de los sentidos, la crítica los produce, la crítica los genera. Su discurso no ' traduce ' la obra, no la refleja de manera servil o especular. Pero tampoco puede " decir cualquier cosa " de ella. La suerte de anamorfosis o redistribución particular de los elementos de la obra que así se engendra, está guiada por las ya aludidas " sujeciones formales ", esto es:

- 1). Que en la obra todo es significativo y todo se ubica en un conjunto de relaciones.
- 2). Que hay una " lógica de los símbolos ".
- 3). Que no es tanto el objeto " obra " lo que está por delante del crítico, sino el propio lenguaje de la crítica. Este lenguaje no expresa, para Barthes, la subjetividad del crítico, sino más bien, la ausencia de ella: el crítico no " 'deforma' al objeto para expresarse en él, no hace el predicado de su propia persona; reproduce una vez más, como un signo desprendido y variado, el signo de las obras mismas cuyo mensaje, infinitamente examinado, no es tal ' subjetividad ', sino la confusión misma del sujeto y del lenguaje, de modo que el crítico y la obra digan siempre: soy literatura..."

(1976 : 74)

De tal modo, Barthes se coloca en la defensa de la perífrasis, lo que no implica el retorno a un impresionismo nebuloso, sino asumir la tarea crítica como producción de sentido que emerge de los símbolos de la obra y llena ese vacío que es el sujeto. No hay " objetividad crítica ", sostiene, si entendemos por tal la revelación de un sentido último y oculto. Sí la hay si la ' verdad ' de la crítica se identifica con el " ajuste " de un lenguaje sobre otro: " para ser verdadero, es menester que el crítico sea justo y que intente reproducir en su propio lenguaje, según 'alguna puesta en escena espiritual exacta' las condiciones simbólicas de la obra " (1976 : 75-76)

Ni la negación del símbolo, ni su desciframiento con un criterio científico reductivo (Barthes cita ejemplos de manejo reductivo de los símbolos en la crítica sociológica o psicoanalítica cerrada) son fieles por ello a la verdad de los símbolos , que " no tiene fondo ", que sólo puede ser indagada por otros símbolos.

La interpretación barthesiana describe así un círculo, desde la escritura simbólica del autor , hasta la escritura simbólica del lector crítico,

que a su vez se convierte en autor y desea, no ya la obra, sino su propio lenguaje, irreductible también al concepto puro, y a la vez fiel a la obra interpretada simbólicamente, y a sí mismo.

Tanto Barthes como Eco se inscriben en una corriente de pensamiento que hace del crítico receptor un productor de sentido ; productor que instala su escritura en la polivalencia estructural de la obra, simbólica no porque tenga varios sentidos codificados, sino porque se presta a la construcción de diversos " inteligibles " que varían con las circunstancias espacio-temporales, dentro de la óptica de diferentes lectores y aun dentro de la óptica de un lector único.

El riesgo, y a la vez el atractivo, de ambas propuestas, es la licencia prácticamente total que se otorga a la libertad del crítico. La tesis llevada al extremo puede conducir a considerar el texto simbólico como forma vacía a la que (cuidando restricciones mínimas) cada crítico puede llenar de sentidos ad libitum, según la ideología que suscriba, según su grado de creatividad.

Se impone por otro lado con fuerte seducción, una idea de aplicación riesgosa, pero lúcida: que quizá sólo el símbolo pueda dar cuenta del símbolo. La filosofía intenta comprenderlo; otras hermenéuticas tratarán de explicarlo, de reducirlo, pero ese " resto " que sobrevive a toda comprensión o explicación particulares sólo se deja ver a través de otra construcción simbólica que tal vez únicamente un lector especial: el crítico-productor-de-sentido sería capaz de proponer.

Otro problema plantea la " ausencia del sujeto " (es decir, el sujeto meramente lingüístico, y no existencial) en la producción y la interpretación del texto. Esta posición puede ciertamente discutirse y confrontarse con otras, como la de Ricoeur, por ejemplo, que salva la participación existencial del sujeto , contando con las distancias y las mediaciones impuestas por la relación compleja lector-texto (cfr. lo dicho sobre Ricoeur supra).

El enfoque de Julia KRISTEVA (1969, 1974 a y b) es diametralmente opuesto al de Eco y Barthes. Si éstos consideran al símbolo como prototipo de la apertura y la equivocidad semánticas, Kristeva lo define como relación unívoca con un objeto trascendente. Esta relación supone un abismo entre el símbolo y su referente, que es trascendental, universal, irrerepresentable, incongnoscible e irreductible al simbolizante. Por lo tanto no puede hablarse de analogía entre ambos términos, que son separados e incommunicables.

Según Kristeva el símbolo es funcionalmente restrictivo y antiparadójico; en su dominio el mal y el bien son incompatibles, del mismo modo que lo crudo y lo cocido, la miel y las cenizas. Los símbolos son limitados cuantitativamente (hay un " repertorio " fijo) y por ende, se repiten. Constituyen el lenguaje por excelencia del pensamiento mítico. El signo, por el contrario, es heterovalente, desdoblado, binario, no monovalente y unitario como el símbolo. Introduce una negatividad o alteridad en la unidad significante, que la hace ambigua. En su función vertical remite a **entidades** más concretas que el símbolo. En su función horizontal, las unidades se articulan como un encadenamiento metonímico de variaciones que significa una creación permanente de metáforas. Guarda del símbolo, en cambio, la irreductibilidad de los términos (referente/significado/ significante) y de todos los elementos de la estructura; es también dualista, jerárquico y jerarquizante. Kristeva, en suma, identifica al símbolo con el concepto unívoco y al signo con la ambigüedad de la relación significado/significante. Ambigüedad que permitiría fluctuaciones desequilibrantes (1981): el mundo del significado no registra mutaciones, pero los significantes con desconcertante autonomía, se transforman ad infinitum. El signo triunfa sobre todo en el ámbito novelesco, que, en su victoria sobre el simbolismo, estaría avanzando en una dirección " progresista " asumida por la cultura occidental:

" es la dirección que tiene que reconocer el mundo occidental y el cristianismo "

Tal caracterización del símbolo resulta objetable desde puntos de vista fenomenológicos y psicológicos. En primer lugar, si nos atenemos a la fenomenología de la religión (Eliade, Van der Leeuw) o a la psicología profunda (en la corriente junguiana) no es aceptable la identificación del símbolo mítico con la significación unívoca, con lo restrictivo y antiparadójico. Precisamente, el símbolo es definido por Eliade y por Jung como esencialmente bipolar, como coexistencia (y, en un último nivel, como armonización) de los opuestos, como estratificación dinámica de diversos niveles de significado. El ejemplo que toma Kristeva para demostrar la supuesta univocidad del símbolo no podría ser menos apto. La tesis de que en el pensamiento mítico el bien y el mal son incompatibles, no resiste ante el análisis de diversos mitos donde el Mal aparece como complemento indispensable del Bien, los demonios como hermanos nocturnos de los dioses, Satanás como secreto consanguíneo de Cristo (ELIADE , 1969) Muchos símbolos empleados en el mito y en la mística operan justamente como medio de indicar que se ha producido la quiebra de la lógica racional, que se ha llegado a una síntesis, a un encuentro y superación de las antinomias en la coinciden-

tia oppositorum.

Kristeva incurre aquí en el prejuicio de suponer que toda referencia a lo sagrado se identifica con la imposición exterior de un Sentido único, absoluto, dictatorial, cuando esta referencia, en cambio (según los estudios efectuados por las disciplinas pertinentes) provoca el emerger y converger de sentidos contradictorios, paradójicos y hasta absurdos, por tratarse de algo en sí irrepresentable, que no puede ser traducido sino parcialmente (imperfectamente) no ya sólo por el lenguaje sino por toda categoría lógica y racional. No hay que confundir tampoco (como parece hacer Kristeva) el trascendental filosófico postulado por la razón occidental en un determinado momento de su historia con la trascendencia a la que suele dirigirse el símbolo del mito y muchas veces del arte, esto es, una dimensión numinosa y no racionalizada (OTTO, 1980)

En otro libro (La révolution du langage poétique, 1974a) Kristeva realiza otra distinción entre lo semiótico y lo simbólico. Lo semiótico se identifica con la xóra o chóra pre-simbólica, es decir, con la movilidad, el dinamismo de las pulsiones, pre-racional y pre-lingüístico, que ignora el sentido y es anterior a la identidad, al sujeto. La xóra no es representativa ni expresiva, es pre-afirmativa (pre-tética, situada antes de toda posición); es subyacente a la figuración; es a-temporal y a-espacial, sólo tolera analogías con el ritmo vocal o kinésico, e irrumpe en el ámbito de las artes estableciendo rupturas y deslizamientos de lo simbólico. Ella determina la emergencia, el surgimiento del significante, señala las discontinuidades que se observan en las unidades y diferencias fónicas, marcas discretas articuladas según relaciones de semejanza o contrariedad, por desplazamiento y condensación, con operaciones metonímicas y metafóricas que dominan el proceso de significación en el sueño y en la práctica signifiante del texto literario.

Lo simbólico, en cambio, nace con la posición del sujeto. Sobre bases lacanianas, Kristeva se remonta a la separación del sujeto y del objeto, a la distanciaci3n del yo de su simbiosis con la madre, al " estadio del espejo ", donde la imagen propia se percibe como heterogénea y distinta y ofrece así la pauta para todas las restantes distinciones y separaciones. Lo simbólico, en fin, es el mundo de las relaciones lógicas e intersubjetivas, sociales e históricas, es el lenguaje articulado en significado y significante, que incluye también lo semiótico, pero sólo en parte, porque, si este lenguaje es significante penetrado por la xóra (ritmo, marca, grafema) otra parte es significado, sentido, concepto racional y comunica-

cional, expresión, representación, tesis del sujeto discriminador y cognoscente.

El planteo es interesante pero en el fondo, no muy original. La " trascendencia " (el " más allá " del lenguaje) vuelve a asimilarse a lo inconsciente, una de las puertas que, desde el Romanticismo, abría la clausura del símbolo (la clausura del texto), sólo que en aquel entonces se identificaba también con lo sagrado (cfr. lo expuesto supra). Una suerte de " mística atea " traslada ahora hacia abajo el " ámbito de lo inefable " donde el significado y la lógica racional desaparecen. Quizá no es casual tampoco que el nombre escogido por Kristeva para referirse a esta dimensión sea xóra, un término que proviene de la mitopoiésis filosófica del platonismo:

" Platon nous y introduit lui-même, lorsqu'il désigne ce réceptacle comme nourricier et maternel, non encore unifié en un univers, car Dieu en est absent. " (Kristeva, 1974a: 24-25)

Dios, como Ley, se halla desde luego ausente. Pero la significación de lo sagrado no se agota en este concepto. De ahí que Eco (volveré sobre este punto) haya podido referirse a corrientes hermenéuticas contemporáneas - la de Derrida, por ejemplo - llamándolas " místicas sin Dios ". No hay ya fe, no hay apelación a lo sobrenatural, pero el espacio, el vacío formal dejado por la " zona numinosa " ha sido llenado por otras fuerzas cuya funcionalidad, cuya operatividad se asemejan curiosamente a la experiencia - irracional, más acá o más allá de teologías y dogmas - de lo que un discurso religioso denominó como " lo sacro ".

Me detendré ahora en un ámbito de trabajo más estrictamente literario. Carlos BOUSOÑO (1970, 1977, 1979) tiene el mérito de haber elaborado la única teoría sobre el símbolo exhaustiva y sistemática que haya surgido en la investigación de habla hispana. Pero así como son múltiples sus aportes y minuciosos sus análisis, también resultan discutibles ciertas tesis.

Uno de los más valiosos hallazgos de Bousoño atañe al carácter irracional, emotivo y preconsciente de la asociación simbólica (aunque no necesariamente todos los símbolos se edifiquen por entero sobre la base de este tipo de asociación). Resulta difícil, en cambio, aceptar que la emoción simbólica misma sea idéntica, definida y precisa para todos los lectores, y que el hallazgo del " simbolizado ", es decir, del concepto preconsciente oculto en la emoción, sea meramente una " cuestión lingüística " (esto es, encontrar la palabra justa para la emoción irracional que se experimenta).

También es dudoso que el simbolizado sea singular e incuestionable; ello implicaría, en definitiva, reducir la ambigüedad y la polisemia simbólica a la simple univocidad, encubierta por la emoción. Por otra parte, si, como dice Bousoño, las ecuaciones preconscientes proponen la identificación completamente seria y no disentida de sus miembros, aunque estos miembros sean lógicamente dispares y distantes, cabe preguntarse por qué elegir sólo uno de ellos en calidad de " simbolizado " y núcleo conceptual unívoco de la significación. Todo esto no implica que de un mismo enunciado simbolizador no puedan surgir varios procesos simbólicos preconscientes con su respectivo simbolizado. Pero esto no siempre ocurre; Bousoño no lo sostiene como condición del símbolo, y cuando sucede señala terminantemente que cada proceso preconsciente tiene uno y solo un simbolizado.

Otro punto a discutir es la teoría misma de las ecuaciones preconscientes. Si bien es verdad que los procesos asociativos de simbolización no suelen seguir las vías del discurso lógico, resulta un tanto arriesgado establecer hipótesis sobre las asociaciones simbólicas, precisamente porque su encadenamiento no se produce en la conciencia, y por la improbabilidad de que ocurran del mismo modo en todos los lectores (no diré en el autor porque Bousoño tiene en cuenta casos - estudiados en Superrealismo y simbolización, 1979 - donde el autor y el lector recorren en distinto sentido un mismo símbolo, aunque después converjan en la emoción final)

También peca de simplismo la tesis que considera a toda emoción como una interpretación de la realidad que puede siempre traducirse racionalmente. Aunque Bousoño reconoce la rudeza y bastedad del juicio lógico con respecto a la emoción, estimo que, sobre todo en su último libro, lleva demasiado lejos (sobre una hipótesis frágil como la de las ecuaciones preconscientes) su intento de " explicar " los símbolos y encontrar para toda formulación simbólica un equivalente racional. Su método, particularmente técnico y estricto, recuerda a veces, en este afán reductivo, a las rígidas ecuaciones alegóricas planteadas por ciertos exégetas medievales.

Otra cuestión problemática es la excesiva insistencia de Bousoño en la visualidad de los símbolos. Esto habría que aceptarlo, no ya en el sentido de que dicha visualidad se da como imagen plástica mental necesariamente, sino en cuanto la construcción simbólica una de manera especial significado y significativa, no es transparente sino densa y opaca; ya se trate de una acción narrativa o dramática, el lector repara en ella por sí misma y se detiene en su configuración. Pero ello no implica que todo símbolo sea plásticamente representable. No resultaría sencillo, por cierto, visualizar ciertas construcciones simbólicas que él llama de " literalidad

irreal ", como " los muslos cantan ", " la piedra canta ", " sonidos negros".

Bousoño acierta, en cambio, en su tesis de la contextualidad simbólica, por la cual postula necesidad de cierto absurdo contextual en la expresión para que un enunciado se identifique como simbólico. Absurdo que, en un texto poético (ámbito privilegiado para la apertura a las significaciones irracionales) puede reducirse a un pequeño punto de incomprensión. Pero Bousoño no clasifica los tipos de absurdos que pueden mover a la interpretación simbólica, lo que no deja de constituir un hueco en una teoría tan minuciosa en otros aspectos. Esta carencia se compensa en cierto modo por una fina taxonomía de los contextos, según deriven la expresividad simbólica de las conexiones con el mundo real, o creen una nueva actitud simbolizante en el poema mismo (contextualidad normal e hipercontextualidad), según asuman una o dos operaciones contextuales, o más (mono, bi y poli contextualidad), según estén ausentes o presentes, explícitos o implícitos, etc.

Podemos marcar, en suma, como principal innovación de Bousoño su recurso - para caracterizar al simbolismo o irracionalismo poético - a la emoción inadecuada, diferente de la " emoción racional " promovida por las significaciones connotativas que, en la teoría de Bousoño se distinguen de las simbólicas porque se perciben de manera consciente. Pero esta hipótesis sobrepasa el campo de los estudios estrictamente literarios para ingresar en el campo inédito de una ciencia que el estudioso español se propone fundar: la " psicología semántica ". Y si se trata de una hipótesis psicológica empírica, debiera refrendarse con la experiencia (que en este caso podría emanar de la lectura y asociaciones practicadas por un corpus suficientemente amplio de lectores). La sumisión a una prueba tal quizá debilitara un tanto ese sujeto universal de las emociones que implícitamente postula Bousoño, o ciertos presupuestos suyos, como la univocidad del simbolizado.

Esto **no** implica olvidar la existencia de un simbolismo arquetípico universal, que ha sido sobre todo estudiado por Jung en el inconsciente, por Frye en la literatura, por Eliade y Guénon en las tradiciones religiosas y metafísicas. Pero Bousoño no se refiere a estos símbolos, que hasta cierto punto y dentro de la ambivalencia que les es propia se hallan codificados, sino que postula una misma reacción " correcta " para todos los receptores de un símbolo estético, que " deberían " emocionarse en un mismo sentido.

William York TINDALL (1967) es autor, por su parte, de una teoría

del símbolo que, si bien atractiva, cae en confusiones riesgosas y mezcla, con poco rigor puntos de vista. Su definición de símbolo es más bien psicologista, en tanto lo considera como signo externo de un estado interno que comprende pensamiento y sentimiento. Se diferenciaría del mero signo porque su significado y su referente son indefinidos, aunque no de manera absoluta en el caso del símbolo literario, que, por ser verbal, está integrado también por elementos conceptuales. Resulta un tanto vaga su afirmación de que el símbolo es lo que significa, o que participa de su referente por una suerte de sinécdoque (se advertiría aquí la huella de Coleridge). Si se acepta - psicológicamente - que el símbolo emerge de y en una cierta experiencia, como medio insustituible de expresión y hasta de constitución de la experiencia misma, esto no ayuda en nada a aclarar la condición textual del símbolo en la obra. Por lo demás, hay que evitar la confusión de significado y de referente, inaceptable después de la clara distinción de Frege entre Sinn y Bedeutung. Si el símbolo - desde el punto de vista de su productor - surge de una experiencia afectivo-intelectual, esta experiencia no se subsume en el significado. La vivencia del autor, en tanto tal vivencia, es inasible, irrepetible, intransferible, personal, original, única y limitada en el tiempo. No puede ser " reproducida " por el lector. El significado es un hecho lingüístico que, desde ya, se refiere a dicha experiencia, pero no es lo mismo que ella, Aun en el caso - también contemplado por Tindall - de que la experiencia simbólica sea producida por el lector independientemente de su coincidencia con la del autor, no es correcto confundir efecto con causa.

Por lo demás, la supresión de la distancia que Tindall opera al definir al símbolo como parte de su referente (nunca bien distinguido del significado) se anularía automáticamente cuando él mismo caracteriza al símbolo como analógico, ya que la analogía supone conjunciones y disyunciones de elementos, una cierta diferenciación, una cierta separación, y no la identidad.

Cabe señalar, como mérito de Tindall, su reconocimiento de formas simbólicas particulares que exceden el discurso lírico y permiten aplicar conclusiones al campo (menos estudiado en materia de simbolismo) de la narrativa (la imagen simbólica, la acción, las alusiones y citas, la técnica de yuxtaposición o montaje, estructuras, motivos y forma total de la obra, etc)

La teoría de Northrop FRYE (1952, 1977) también de índole metafórica, y más estética que científica, como la de Tindall, aventaja, no obstante , en carácter sistemático, a la de éste último. Concuerdá con Tindall en que el referente del símbolo (" mood of emotion ", " state of mind ") está

imbricado en su significado y es inseparable de éste. Para Frye, el símbolo propiamente dicho, el que aísla el " germen hipotético " de la literatura, el que exaltó el simbolismo, no es representativo de algo exterior a la literatura misma, sino al contrario, eminentemente centrípeto. Si bien Frye insiste con tino en la autorreferencialidad del símbolo, en su polivalencia estructural y en la resonancia incesante que puede suscitar en los lectores a través de las épocas, niega, en principio, para el símbolo - en tanto símbolo literario - la función de trascendencia y el acceso a una verdad contextual (existencial o metafísica).

Ahora bien, si Frye define al símbolo en sentido estricto como autorrepresentativo, no obstante abre una puerta a la trascendencia (a lo extralingüístico, al más allá del lenguaje) cuando habla de " símbolo heráldico ", expresión con la que intenta denominar ciertos símbolos de la literatura moderna, como el faro de Virginia Woolf, o la ballena blanca de Melville, que combinan "las cualidades del símbolo intrínseco y la significación en sí misma, de Carlyle, con el símbolo extrínseco que apunta enigmáticamente hacia otra cosa ". Esto " constituye una técnica del simbolismo que se basa en un fuerte sentido del antagonismo oculto entre el aspecto literal y el descriptivo de los símbolos..." (1977 : 126)

Claro que esta tensión " hacia otra cosa ", que completa el movimiento autorrepresentativo y constituye la " polaridad " simbólica (trascendencia/ autorreferencialidad) no implica, para Frye, pronunciarse acerca de la " verdad " o de lo "real ".

En un sentido amplio, la palabra símbolo designa en la teoría de Frye a toda unidad reconocible en un texto literario, que puede ser usada en diversos sentidos: 1). Con valor de signo apuntando a la realidad externa (lo que no implica formulaciones " verdaderas ") 2). Con valor de símbolo sensu stricto (en la acepción que, según Frye, le dieron los simbolistas). 3). Como imagen. 4). Como arquetipo. Dentro de este último grupo se contemplaría la herencia de la tradición, el sentido hasta cierto punto legado, ordenado y codificado. La noción de arquetipo alude en Frye a patrones recurrentes que imitarían el proceso cíclico de la Naturaleza y funcionarían, en este aspecto, como el rito; aunque Frye no considera necesaria para el crítico la hipótesis del Inconsciente Colectivo, sitúa la raíz del funcionamiento arquetípico en el inconsciente, en el conflicto entre el deseo y la realidad.

La división en fases del símbolo realizada por este crítico: 1). Fase descriptiva (signo). 2). Fase literal (símbolo propiamente dicho). 3). Fase formal (imagen). 4). Fase arquetípica y social (arquetipo),

peca de esquemática y forzada cuando se intenta equiparar cada fase a distintos géneros literarios y categorías narrativas. A estas cuatro fases agrega Frye luego una fase anagógica, donde la literatura gira en torno de seres y hechos divinos o casi divinos, donde los símbolos arquetípicos no están ya contenidos en la Naturaleza, sino que articulan formas de la Naturaleza ellos mismos. En esta fase la ficción suele confundirse con el mito: " muchas de estas escrituras son asimismo documentos religiosos, razón por la cual constituyen una mezcla de lo imaginativo y de lo existencial....pertenecen en general al mundo mítico o teogónico " (1977 : 161)

Esto no significa que la literatura se transforme en puente hacia lo divino, sino más bien que, por una curiosa vuelta de tuerca, lo religioso se hace literatura y la literatura deviene orbe autónomo y rito total donde la palabra, a la vez Logos y Mythos, se diviniza, donde el símbolo contiene al mundo antes que expresarlo o revelarlo. Frye, en suma, si por un lado niega la relación de la literatura con lo trascendente, por otro, literaturiza categorías religiosas y acarrea la trascendencia al seno de la literatura, utilizando a veces un lenguaje excesivamente metafórico que quiere parafrasear a Mallarmé. El parecido no es casual, si se recuerda que el autor de Igitur postuló (y realizó) una transferencia de lo religioso a lo estético que culminó en una ficcionalización de lo sacro y en una enigmatización del hecho **literario**.

Agregaré por fin unas palabras sobre las tesis de Johan HUIZINGA (1961) Si bien se trata de reflexiones circunscriptas a un momento histórico (se refieren al simbolismo de la Baja Edad Media), se basan sobre premisas teóricas que identifican al simbolismo con el realismo, forma - según Huizinga - primitiva y mítica del pensamiento que considera como esenciales los caracteres o propiedades accidentales de las cosas, y las relaciones que los unen. La identificación entre los accidentes, que funda la relación de simbolización, es la misma que propone Bousoño para las " ecuaciones preconscientes ". En la teoría de Bousoño esta identidad se juzga guiada por un impulso afectivo, irracional, no consciente. En la de Huizinga, por el contrario, se trataría de conexiones lógicas (dentro del sistema filosófico realista que entonces dominaba el pensamiento) y perfectamente conscientes.

En cierto sentido, la identificación parcial por lo inesencial parece un recurso importante de toda significación indeterminada, donde las analogías entre pictura y subscriptio (para decirlo con palabras de Reisz) no son obvias, no saltan a la vista. Pero existe también otro tipo de sig-

nificación simbólica que no depende tanto de la cosmovisión cultural ni de las asociaciones afectivas más o menos personales. Aquí surge el problema de los símbolos arquetípicos de los que hablan, desde distintos contextos teóricos, Wheelwright, Fryø, Jung, incluso Cassirer, y donde la conexión simbólica parecería relativamente constante para todas las culturas, para todos los seres humanos. Donde este vínculo, en fin, debe sentirse como esencial, si **no** desde un punto de vista lógico, sí al menos desde el punto de vista psicológico transcultural.

Por otra parte, la supuesta " primitividad " de la función simbólica es también asunto discutible. Es primitiva en el sentido de " originaria " pero no necesariamente en el sentido de " superada ". Como lo demuestra GUSDORF (1953) formas de pensamiento mítico-simbólico coexisten y se mezclan con las racionales en todas las etapas de la civilización. El mito - articulado en el símbolo - es, para Gusdorf, una suerte de " metafísica primera " que plantea al hombre su ubicación axiológica en el mundo y que sigue funcionando hasta el día de hoy.

4. CONCLUSIONES: HACIA UNA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE " SÍMBOLO " .

Como ya tuve ocasión de señalar en las palabras preliminares, esta tesis no se propone como trabajo teórico; no es mi intención desarrollar aquí una teoría inédita y revolucionaria del símbolo. Pero sí deseo fijar una posición que resulte útil para el trabajo posterior de análisis textual.

En primer lugar, dejaré a un lado aquellos enfoques que identifican al símbolo con la cultura, con el lenguaje, con el lenguaje comunicativo, etc. Así, en una primera aproximación, más restrictiva, definiré al símbolo como modo de significación, estrategia semántica que opera en lenguajes verbales y no verbales, y que se caracteriza por el despliegue de un sentido múltiple - o por lo menos dúplice - ; entre el sentido literal y los sentidos segundos suele establecerse una relación analógica que será más o menos deducible o formalizable intelectualmente, según el símbolo aumente su poder tensivo, movilizador, inquietante, o tienda a fijarse en una equivalencia rígida. Es importante destacar siempre el carácter opaco, intransitivo, del símbolo, que, como lo señalaron ya los metatextos románticos y pre-románticos, es, antes que significa. Cabe señalar, además, que los sentidos convergentes en la fluctuación semántica propia del símbolo pueden ser, no ya analógicos, sino contrarios u opuestos (predominio de la diáfora) configurando así una estructura significativa usual en los símbolos: la ambivalencia, cuya manifestación en la narrativa de Sábato es justamente el tema de la presente tesis. Esta ambivalencia intrínseca

no quita que exista un trabajo analógico entre el plano de significación -literal- ambivalente propuesto por el símbolo, y otros planos de significación -no literal- sugerida. Pero lo que interesará más que nada en la presente tesis, es el movimiento paradójico en el corazón del símbolo, y por ende, la radical innovación semántica que allí se produce. Así, en la narrativa sabatiana, la ceguera es también visión y la visión es ciega; de la luz nace la sombra y la sombra es una clase de luz. Estas metamorfosis transgresoras, estos trasvasamientos que violan la lógica, se remiten también, claro está, a un dahinten, dicen " algo " a medias descifrable. Y este desciframiento, siempre parcial, es el objeto de la lectura interpretativa. Aunque esta lectura puede limitarse también - así lo planteaba Barthes - a mostrar la polivalencia semántica estructural del texto, sin fijar un contenido determinado.

Como bien lo advierte Ricoeur, y como lo confirman las poéticas de los movimientos romántico, simbolista y surrealista, el símbolo no puede reducirse a una mera estrategia de carácter lingüístico. Su profundo arraigo en lo pre-lingüístico hace posible que se perciba su funcionamiento en diferentes niveles de la existencia: estético, religioso, metafísico, psicológico. Por ello, el asedio al símbolo requiere un enfoque multidisciplinario: por ello cada disciplina estudia en él aspectos diferentes. Así, el pensamiento filosófico se interesará en el símbolo como instrumento de conocimiento, estudiará su nexo con lo real y su valor de verdad. Aunque no quepa someter lo que el símbolo revela a un criterio lógico científico de verdad, es posible afirmar filosóficamente (como lo hacen Wheelwright y Ricoeur) que el símbolo expresa y articula una verdad vital o existencial; que manifiesta, en un lenguaje oblicuo, analógico, paradójico e indirecto, la realidad, tal como al hombre se le aparece.

La antropología, por su lado, considerará al símbolo en relación con el quehacer y el ser humanos, en tanto, como lo dice Dan Sperber (en ALLEAU, 1977 : 237) fundamento de la libertad, por su poder des-alienante y conciliador de las oposiciones vitales, de la Naturaleza y el espíritu.

La fenomenología de la religión tendrá en cuenta su poder revelador de la sacralidad en los diversos niveles del cosmos y de la vida, en su ambivalencia aterradora/fascinante que supera los opuestos y las contradicciones lógicas. Desde un enfoque psicológico, como el junguiano, el símbolo será evaluado como transformador de la energía psíquica que posibilita la creación de bienes culturales y preserva el crecimiento y el equilibrio.

Desde un punto de vista semiológico, lo he caracterizado en primer lugar en tanto modalidad de significación (que opera, como lo señala Eco, tanto

en la producción como en el uso, en la creación como en la interpretación) distinguida por la polisemia que reúne diversos sentidos en relación de analogía, proyectada a menudo sobre una ambivalencia básica. Esta polisemia se apoya en una indeterminación radical que mantiene en disponibilidad de juego esos sentidos varios y puede oscilar entre dos límites sin confundirse con ellos: la traducción alegórica intelectualizada y fija, y el hermetismo total.

En una acepción lata, puede decirse que toda obra literaria es simbólica. Todo texto estéticamente cualificado se abre, en efecto, a una multiplicidad de sentidos (epifóricos y diafóricos) y a una multiplicidad de interpretaciones. En todo texto jugarían también dinámicamente la autorreferencialidad (germen hipotético o centrípeta de la literatura) y la " trascendencia " (lo postulado como " real " más allá del lenguaje: el cosmos, el inconsciente, las vicisitudes del sentimiento poético, la sacralidad, según el punto de vista que se tenga en cuenta). En esta polaridad que el Símbolo lleva a un grado extremo parece consistir la función semántica de la literatura misma²⁵. Podemos distinguir también, en una acepción más restringida, símbolos particulares dentro de los textos literarios, nudos donde se opaca y se adensa la significación y que suelen tener una importancia clave tanto en lo que respecta a lo que suele llamarse " mensaje " de la obra (pues parecen contener y ocultar la cifra de la cosmovisión que la sustenta) como en lo que hace a la estructura, al desarrollo dramático, a la acción.

Diversos problemas pueden plantearse acerca del modo de significación simbólica en la literatura. Intentaré enumerarlos aquí.

En primer lugar, en todo texto simbólico nos encontramos con una tríada ineludible que señaló nítidamente Todorov: 1. Símbolo. 2. Indicios. 3. Interpretación. Todo símbolo debe ser interpretado, lo que no significa mecánicamente traducido, sino ubicado con justeza en ese sistema de sentido que es el texto. La problemática interpretativa del símbolo diferiría en este aspecto de la de la metáfora, pues según lo señalan ciertos autores, como Umberto Eco, la existencia de un sentido simbólico no supone (me permitiré especificar: no supone necesariamente) la anulación del

25. La teoría literaria contemporánea ha destacado ya uno, ya otro de estos dos aspectos o polos fundamentales. Así, JAKOBSON (1974), BARTHES (1974 a y b), TODOROV (1971), BROOKS (1947), ULLMAN (1968) destacan los mecanismos autorreferenciales; WHEELWRIGHT, RICOEUR, Alex BLACK (1962), , Mauricio HOLHO (1977) insisten en la trascendencia del Símbolo hacia lo postulado como " realidad ".

sentido literal a expensas del sentido simbólico o, en otras palabras, la violación de las normas pragmáticas que sostienen el equilibrio comunicacional. Sin embargo, como lo señalan también Eco, Reisz, Carlos Bousoño, siempre existen indicios que denuncian este exceso de significación (surplus, lo llama Ricoeur) que distingue al símbolo y que no debe identificarse con la mera equivocidad confusa (como lo recordara Marechal, el símbolo no es un galimatías). Eco destaca la relevancia indebida del elemento simbólico, Reisz habla de mecanismos de extrañamiento: elementos de aparición improbable o insólita: Bousoño menciona el absurdo o dislate que puede ocurrir apenas como " pequeño punto de incomprensión ". Todos estos procedimientos, inventariables y clasificables, pueden ser de mínimo o extenso alcance: una hipérbole, una reiteración injustificada, una leve anomalía semántica con respecto a la isotopía contextual. Pero debieran tenerse en cuenta igualmente otros casos que también podrían llamarse simbólicos, por su riqueza polisémica, por la relación establecida entre los sentidos múltiples, por la sostenida tensión interna hacia lo inexpresable, por la emergencia desde lo prelingüístico, donde el sentido literal resulta difícilmente admisible. Un personaje como la Lucía Febrero, de Marechal, en torno de la cual gira la gesta de Megafón, es ciertamente inverosímil; tampoco puede ser literalmente aceptable la hipótesis de Fernando Vidal acerca de la índole demoníaca de los ciegos, o su portentosa aventura en el mundo onírico-arcaico de la Cloaca. Hay entre estos textos, empero, una diferencia. En la novela marechaliana (contada desde un solo punto de vista) la existencia real de Lucía no se problematiza en ningún momento, aunque se insinúen con cierta claridad sus atributos metafísicos y su naturaleza simbólica, a través de referencias y reflexiones que remiten a una tradición universal mítico-religiosa en la que Lucía se inserta como lejana y peculiar heredera.

En cambio la novela sabatiana (donde se entrecruzan narradores múltiples) permite el cuestionamiento del punto de vista de Fernando (así como se problematiza - aunque menos - la visión de Sabato en Abaddón. Se nos consiente ejercer con cierta generosidad el beneficio de la duda; ni el propio Fernando puede decir si realmente vivió o soñó (inducido por hipnosis) el descenso a la Cloaca; se deja incluso a los lectores el derecho de suponer que sus elucubraciones son producto de una imaginación extraviada, el " relato de un paranoico ". Por eso la novela de Sabato puede inscribirse, según las categorías elaboradas por Ana María BARRENECHEA (1978) en la literatura fantástica, mientras que no sucede lo mismo con la de Marechal, donde la realidad cotidiana se halla transida - sin conflicto - por lo maravilloso-mítico. Pero en suma, ambos casos nos enfren-

tan a enunciados que destruyen la convención realista, que no son creíbles literalmente, o porque la credibilidad se problematiza, o porque se nos introduce en el ámbito semántico del mito, al que nuestra cultura ya no presta fe, literal y dogmáticamente hablando, pero al que, en cambio, interpreta como símbolo.

Por eso pienso que existe simbolización en textos de este tipo, donde la a-normalidad es grave, y el discurso se aleja fuertemente de lo "real"²⁶ establecido, sin que se trate tampoco del caso del cuento de hadas donde todo se halla inmerso en el ámbito de lo maravilloso. No sucede esto con las novelas a las que nos hemos referido, que transcurren en el escenario urbano y contemporáneo de Buenos Aires y mezclan situaciones normales, admisibles para todos los lectores, y situaciones a-normales, a-naturales o irreales, que proponen una apertura hacia lo prodigioso y sobrenatural.

En un terreno más acotado, donde las unidades textuales son menos extensas: el del discurso poético, podemos citar lo que Bousoño llama un "símbolo monosémico", y que puede desarrollar en todo un poema una violación constante del discurso lógico. Por ejemplo, en el poema "Mi buitre", de Unamuno, donde el poeta describe minuciosamente su lucha con un buitre que le devora las entrañas; hecho éste que no es posible admitir en un sentido literal, y que deberá buscar su comprensión en otro plano.

Por lo demás, en la medida en que el símbolo tiene un núcleo metafórico, en la medida en que trabaja sobre la paradoja, o en que la analogía implica, no una mera equivalencia intelectual, sino una fusión o complementación interna de los planos de significado, puede hablarse de modificación del significado en el plano del sintagma y del paradigma, que, si no causa directamente la "ruina de la referencia primera", por lo menos obliga a percibir esta referencia como incompleta, y al sentido como mutilado, de no proponerse una "referencia segunda" que se expanda sobre lo indefinido.

Otro problema que debe examinarse es precisamente el de la referencia, al que ya aludimos al criticar las teorías de Tindall y Frye. Hay que distinguir cuidadosamente, según apuntara Frege, entre sentido y referencia, Sinn y Redeutung, ya sea la referencia un objeto, una experiencia emocional, o ambas cosas a la vez. El símbolo es un fenómeno de sentido que apunta hacia una referencia, pero no la referencia misma. Por el contrario, el desgarramiento entre el sentido y la referencia inalcanzable, la perpetua inadecuación del símbolo con respecto a un referente inefable sería, según Gilbert DURAND (1971), lo que caracteriza al símbolo, que intenta, por

26. Entiendo aquí la categoría "realismo", como representación del mundo exterior y de las relaciones del hombre con el medio, no perturbada por la ingerencia de elementos a-normales, a-naturales o irreales. Desde ya, el realismo así comprendido es una convención artística que no debe confundirse con la fidelidad a lo real en un sentido filosófico.

el asedio de la polisemia, llenar, sin lograrlo nunca del todo, esa grieta.

Se debe discutir también el tema de la indeterminación y la ambigüedad en relación con la " infinitud o inagotabilidad " que se le han adjudicado frecuentemente al símbolo. La indeterminación reconoce grados y niveles. Puede haber pautas más o menos claras en el contexto que orienten la interpretación y limiten la amplitud del sentido. Para volver al caso de Lucía Febrero, se dan en la novela marechaliana múltiples indicios, menciones y analogías explícitas e implícitas, que conectan esta figura con símbolos femeninos de la tradición literaria y mítico-religiosa; hay propuestas exegéticas intratextuales que ayudan a diseñar las líneas fundamentales del significado, si bien esto no reduce la ambivalencia, la polaridad intrínseca del símbolo, que pertenece a los calificados por Mircea Eliade como símbolos por excelencia de la coincidentia oppositorum. En la novelística de Sábato -sobre todo en Abaddón - hay alusiones a la simbólica tradicional que pueden iluminar el sentido de determinados elementos, aun cuando sea negativamente, demoliendo, invirtiendo, pervirtiendo, una secular tradición para significar otra cosa (como en el caso del Ojo, que marca la subversión de los valores aceptados en cuanto a la sexualidad y la racionalidad.)

La indeterminación - apuntaba Tindall - no significa infinitud. Pero puede propiciarla, en cuanto abre la atribución de sentido. El riesgo de la apertura es lo que podríamos llamar la " arbitrariedad ", la posibilidad de adjudicar cualquier interpretación. Hay autores que propician en parte esa postura, como Jacques Derrida, quien niega la estabilidad del contexto y de todo " centro " significativo; por lo tanto, niega también la posibilidad de que el contexto limite el sentido del sintagma simbólico:

"...se puede prelevar un sintagma escrito fuera del encadenamiento que está tomado o dado, sin hacerle perder toda posibilidad de funcionamiento (...) se puede eventualmente reconocerle otras inscribiéndolo o injertándolo en otras cadenas. Ningún contexto puede cerrarse sobre él (...) por ello (por la iterabilidad o la citación que permite) éste (todo signo) puede romper con cualquier contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de modo absolutamente no saturado. Ello no supone que una marca es válida fuera de un contexto, sino por el contrario, que no hay sino contextos sin centro de anclaje absoluto. "

(En ECO, 1984 : 25)

Esta postura supondría que un lector puede deconstruir y rearmar a voluntad cualquier texto, que no hay, en suma, textos fijos o más válidos que otros. La propuesta es tentadora, pero inaceptable para quienes todavía creen en la obra como unidad textual y como sistema de significado. Todo texto es dado en un orden que lo constituye, donde todo es significante, pero donde

existe también una jerarquía de sentidos determinables según el punto de vista desde el cual se los considera. Aun admitiendo la diversidad de las hermenéuticas y la condicionabilidad subjetiva del intérprete, el texto no se desvanece : pone ciertos límites, determinadas líneas, proporciona pistas, indicios. Quizá puedan combinarse hasta un número difícilmente calculable los elementos que lo conforman, según la escala de valores que maneje cada método, según la riqueza y la complejidad de las asociaciones que se establezcan intertextualmente. Pero esto no implica conceder al intérprete el derecho de injertar elementos que en modo alguno están en el texto. Las observaciones de Umberto ECO (1981) son en este sentido, particularmente orientadoras:

"...todo término, que es incoativamente una proposición y un razonamiento, significa los textos posibles en que podía o podría estar inserto. Sin embargo, frente a esta riqueza de aspectos implícitos (entailments), de razonamientos potenciales, de presuposiciones remotas, el trabajo de la interpretación impone la elección de unos límites, la delimitación de unas orientaciones interpretativas y, por consiguiente, la proyección de ciertos universos del discurso (...). La enciclopedia se activa y se reduce permanentemente, se recorta, se poda, y la semiosis ilimitada se forma constantemente a sí misma para poder sobrevivir y para resultar manejable. " (69)

Resulta además especialmente fructífera la división de Eco entre interpretación y uso, entre interpretar un texto y mantener activa la semiosis, entre usar un texto como texto para el goce, para la libre especulación imaginativa, y leer un texto que considera como constitutiva de su estrategia y por lo tanto de su proceso de interpretación, " la estimulación del uso más libre posible " :

" Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no 'legítimas', legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe. Pero hay que saber si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto." (36)

En suma: en toda escritura simbólica siempre hay un grado de indeterminación. Esta indeterminación: juego entre varios sentidos emergentes, estimula la diversidad de interpretaciones que podrían ser infinitas en la medida en que van surgiendo nuevas situaciones de lectura, nuevas visiones hermenéuticas, nuevos intérpretes creativos (o re-escritores, como quería Barthes). Pero la interpretación - para ser tal, y no uso - debe manejarse dentro de las pautas (de mayor o menor apertura) que el mismo texto fija. Para evitar el riesgoso término " infinito ", sería mejor hablar entonces de " apertura condicionada ", la cual permite, dentro de este condicionamiento, una producción constante de sentido que vincula al

símbolo con el contexto actual de cada intérprete.

Otro asunto importante a discutir es la naturaleza de la analogía simbólica. Conuerdo con Ricoeur y Bousoño en admitir el carácter frecuentemente irracional, afectivo, vivenciado, de esta relación analógica espontánea e inconsciente y sólo tardíamente racionalizada o racionalizable. Que la similitud hallada sea más o menos plausible o verosímil, o se base, como pretenden algunos autores, en la " naturaleza de las cosas ", o constituya una asociación aparentemente absurda, cimentada en un puro movimiento emocional, no es cuestión que interese desentrañar aquí. Lo esencial es destacar que la relación analógica no se propone previamente al símbolo, ni tampoco puede formalizarse con exactitud a posteriori; de lo contrario caeríamos en la mera y precisa traducción alegórica²⁷ de un significado a otro significado, siendo los dos perfectamente discernibles y separables entre sí. Por eso la descripción que Le Guern hace del símbolo no resulta satisfactoria, aunque tampoco es cuestión de intentar, como Bousoño, arriesgadas hipótesis acerca de la naturaleza y carácter de las asociaciones simbólicas (" ecuaciones preconscientes " en sus palabras) que pertenecen más al campo de la psicología que al de la crítica o la teoría literaria.

Debo referirme, además, a otros dos rasgos que distinguen al símbolo de la simple metáfora. Uno es la extensión del campo simbólico. Si la metáfora generalmente es puntual, y reconocible en la frase cuya isotopía altera mediante su foco lexemático, el símbolo opera en extensas unidades de discurso que pueden ser entendidas en forma integralmente simbólica (por ejemplo, el descenso a la Cloaca en el " Informe sobre ciegos "). Cabe señalar que, si el símbolo funciona en unidades muy superiores a la frase, puede a su vez quebrar la isotopía de una unidad mayor y actuar, en este sentido, como una metáfora. Por ejemplo, Alejandra, figura que en el plano profundo de la narración es simbólica, y presenta rasgos extraordinarios, irrumpe de repente en la cotidianeidad de Martín por una insólita transmisión telepática, y su presencia, que rompe los marcos de lo esperado, de la vida común, provoca una verdadera " revolución semántica " en el relato y una división de la vida de Martín en antes y después de ese encuentro. El " Informe ", con su apertura desenfundada hacia un mundo mágico y arcaico, disiente con el relativo " realismo " de las otras partes de la novela, aunque esta ruptura haya sido cuidadosamente preparada y anunciada por indicios y por la actuación de personajes altamente connotados. Ejes semánticos, como la luz y la sombra, la vista y la ceguera, recurren en toda la narrativa sabatiana, a veces quebrando la isotopía textual, a veces no, pero proyectados hacia una dimensión simbólica por la trabazón interna de sus a-

pariciones, por la constante remisión intratextual y autotextual, por esa recurrencia, en fin, que es otro rasgo característico de la simbolización, y que también se despliega en el espacio intertextual, re-figurando diversamente ciertos símbolos fundamentales o arquetipos culturales.

Por supuesto, también las metáforas pueden recurrir - y de hecho lo hacen - en las tradiciones literarias. Pero es frecuente, cuando se trata de meras metáforas, de juegos retóricos cuyo arraigo pre-lingüístico no es lo suficientemente fuerte, que la repetición las mate, las desgaste, las lexicalice, las convierta en lugares comunes, en tópoi del arsenal de tropos caídos en desuso, como sucedió con los "dientes de perlas", los "cabellos de oro", la "mano de nieve", etc. En cambio, la recurrencia de los símbolos, cuando ellos convocan y conmueven estratos básicos de la experiencia humana, no los aniquila, sino que los ahonda y enriquece. Así ocurre, por ejemplo, con la visualidad, esquema simbólico de larguísima data en la tradición literario-filosófica de Occidente, que en la obra de Sábato se somete a crítica y adquiere una complejidad paradójica e insospechada.

En cuanto a las relaciones entre sentidos literales y no literales, Reisz señala como propias de la metáfora: 1. La intersección sémica. 2. La analogía. 3. La transferencia de una connotación del Concepto Superficial al Concepto Profundo, ya sea ésta objetiva-constante o subjetiva-ocasional. Rige en cambio para el símbolo la relación fundamentalmente analógica entre pictura y subscriptio, aunque puedan intervenir también, en forma subsidiaria, intersecciones sémicas y transferencias de connotación. Pero como se ha dicho ya, la analogía simbólica, aunque pueda basarse en relaciones objetivas, se percibe afectivamente y no es susceptible de formalización rígida. Además del trabajo analógico - lo recordaré nuevamente - hay que tener en cuenta la ambivalencia, la paradoja que suele conformar la base del símbolo y por cuyo medio se apunta a una referencia que escapa a las categorías lógicas y usuales de pensamiento.

La diferencia entre símbolo y metáfora no debe, pues, plantearse sólo según si existe o no, quiebra de la isotopía contextual en el discurso que se analiza. Cuando se trabaja con unidades textuales muy extensas, esta diferenciación resulta insuficiente, puesto que vemos cómo personajes, sucesos, relatos en sí integralmente simbólicos, pueden irrumpir en la isotopía contextual de un texto mayor (cfr. supra). Tampoco las diferencias de organización y relación entre pictura y subscriptio (CS y CP) son tan determinantes. Sí en cambio resulta claro para el crítico que frecuenta el ámbi-

27. Mantenemos aquí la distinción alegoría/símbolo demarcada por el Romanticismo, aunque sin ignorar que la alegoría tuvo momentos de esplendor plástico y seducción emotiva que no nos permiten hablar de ecuaciones mecánicas o excesivo racionalismo (LEWIS, 1969; FLETCHER, 1982)

interdisciplinario, el arraigo prelingüístico de ciertos símbolos: en el movimiento de la libido, en la experiencia de lo sagrado, en la conciencia poética, y que se evidencia por la intensa capacidad operativa, productora de sentido, que ellos demuestran.

Por ello, insisto, el concepto de símbolo pertenece no sólo al campo de la teoría literaria, sino al de otras ciencias humanas; en todo caso, lo que llamamos " símbolo ", no puede reducirse a una mera figura retórica, y exige también, para su cabal discriminación, el manejo de criterios o instrumentos extralingüísticos. La tarea del crítico literario es, ante todo, manifestar la articulación textual de los símbolos, pero no llegará jamás a su comprensión profunda sin enfrentar asimismo ese desafío que compromete su propia situación como existente y que integra a la literatura y sus metatextos, en el conjunto de las ciencias del hombre, bajo una mirada filosófica.

Por esta razón el crítico puede y debe acudir a un saber interdisciplinario que permita, por un lado, esclarecer o exhibir las raíces antropológicas de la emergencia de los símbolos en el texto, hacia el texto; por otro, prospectivamente, comprender de qué modo, por qué medios, la construcción simbólica está proponiéndonos algo, revelándonos algo acerca de lo que Ricoeur llama " el ser como " de la realidad.

El símbolo, en fin, es el nudo, acaso inextricable, donde convergen el lenguaje, la experiencia y la realidad, es el peligroso umbral donde el lenguaje alcanza su apogeo, su más rico poder de revelar y de decir, y donde muestra a la vez su máxima insuficiencia, porque siempre lo sugerido excede a lo dicho, siempre el silencio (lo tácito, implícito, oculto, misterioso, en el sentido etimológico del término), invade a la palabra, creciendo desde su interior. El silencio devora centralmente al símbolo, y es su sentido sin sentido (¿ o un Sentido extraño a todo sentido?) quien ha hecho de él su posesión, y quien devuelve toda la densidad sin nombre de la vida al lenguaje exaltado pero vencido.

En el eje del símbolo el lenguaje tensa y extrema su íntima paradoja: ser inmanente y a la vez trascendente, imaginario, pero real, inútil pero imprescindible, significado y " ruido " (" a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing...") plenitud y vacío. El eje del símbolo es tal vez ese " punto central " de ambigüedad suprema del que nos habla Blanchot: " Es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla (...) todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es

lo imaginario, lo incesante y lo interminable " (1969 : 38)

En el despliegue de los símbolos podrá verse (esto depende del texto y del intérprete), ya ese silencio detrás del cual se situaría, ontológicamente, la divinidad, ya el silencio de la " trascendencia estética que concibe al ámbito de la belleza como una superación de los límites del lenguaje porque éste reduce el campo de las significaciones " (G.MASSUH, 1980 : 223) o, a veces, la negatividad pura, la aniquilación, la evanescencia - por sobreabundancia - del sentido. Este silencio simbólico (que a la vez corroe y hace estallar victoriosamente el seno mismo de la palabra) otorga, acaso, fundamentalmente, una vía de retorno desde esa " cárcel del lenguaje " a la vez riesgosa y necesaria, hacia la complejidad de la experiencia viva (la Erlebnis que marca el arraigo en el mundo), hacia ese Lebenswelt²⁸ donde la aprehensión concreta de lo que sucede y nos sucede señala otra vía de conocimiento capaz de compensar la creciente abstracción del lenguaje instrumental, del lenguaje " transparente ", que ha olvidado la inserción primaria de lo humano en ese nivel (comprendido en parte en el concepto kristeviano de lo semiótico) de donde la palabra emerge.

28. Me refiero al Lebenswelt de la fenomenología, esto es, al " mundo de la vida ", " pre-lógico ", ante-predicativo, previo al lenguaje, básicamente silencioso (ver HELLANO COUCH, 1983a: 139, 166)

CAPÍTULO II :

LA PROBLEMÁTICA DEL SÍMBOLO
EN LA NARRATIVA SABATIANA.
SÍMBOLO Y AMBIVALENCIA.

1. LA CONCEPCION DEL SIMBOLO EN LA POETICA DE ERNESTO SABATO.

Sábato ha construido a lo largo de sus numerosos ensayos y en forma no sistemática, una poética que bien podría llamarse (sin ortodoxias) neorromántica (LOJO, 1985a). El mismo se adscribe a un " neorromanticismo fenomenológico ", que modera la subjetividad romántica, puramente personal, individual, con la intervención del análisis fenomenológico del yo y del mundo. Poética ésta que reconoce también, parcialmente, la presencia del surrealismo y del expresionismo como factores conformadores de su cosmovisión.

Cabe notar, desde luego, que el discurso teórico de Sábato no es científico, no comparte el lenguaje de las teorías literarias contemporáneas en el paradigma semiológico. Pero configura, en cambio, un pensamiento apasionado que se instala, desde el punto de vista de su articulación y de su método, en un espacio intermedio entre la filosofía y la paráfrasis más o menos poética de una experiencia personal como escritor. Hasta tal punto ocurre esto que la novela misma (especialmente Abaddón el Exterminador, estructurada, más que ninguna otra de sus obras sobre el modelo romántico de la " novela total ") es utilizada como vehículo de una expresión meta-literaria donde el artista se revela como pensador y el texto como espejo que acentúa el vértigo interno de la escritura.

De este discurso fluctuante y en fuga (de la ciencia al arte, de la razón al irracionalismo, de la filosofía a la poesía) no es posible extraer definiciones formales o taxonomías retóricas acerca de la expresión simbólica. Con todo, pueden deducirse algunas cosas:

1). que la oscuridad simbólica no es oscuridad léxica ni sintáctica, no es vaguedad lingüística:

" Un contenido oscuro y misterioso no tiene por qué expresarse en un lenguaje oscuro y misterioso. A la inversa, debe ser tanto más preciso y neto cuanto más tumultuosa e indefinida es la materia que se ha de expresar. Lo impreciso requiere, paradójicamente, una minuciosa precisión de lenguaje." (HET, 127)

2). que, si las " palabras por separado no son los símbolos " (AI,167), ni la ambigüedad y la oscuridad simbólicas radican tampoco en la deliberada complicación de la estructura sintáctica, el enigma del símbolo, la radical extrañeza del discurso simbólico, y en suma, el poder revolucionario de todo arte grande (que por ser " grande ", debe ser también, para Sábato,

simbólico) ha de buscarse en otra parte: en una renovación semántica que se desprende de toda la obra, del conjunto de la escritura, y que se relaciona estrechamente con la novedad de la experiencia que el escritor ha querido manifestar, con la intrínseca " misteriosidad " de aquello revelado para lo cual se halla una expresión insustituible:

"...una obra como El Proceso debe ser tenida en su totalidad como un nuevo lenguaje, no en consideración a palabras novedosas ni quiebras sintácticas o morfológicas. Ya aquel teólogo Schleicherma-cher, del romanticismo alemán, consideraba como previa la consideración del conjunto. Es pues ilusorio hablar de revolución cuando sólo se opera sobre el resquebrajamiento del léxico o hasta de la sintaxis, a menos que sean valorizados por el entero campo semántico, por el aura estilística de la creación total..."

(EF, 145-146)_g

3). Sábato no especifica en ningún momento los mecanismos semióticos por los cuales el " lenguaje sencillo " se transforma en simbólico y se vuelve, de transparente, oscuro y enigmático . Mecanismos que sin duda empleó Kafka para " revalorar el vocablo más humilde " y obtener " infinitas reverberaciones teológicas y filosóficas " de un " cliché tribunalicio como ' proceso ' " (EF, 146). Se presenta aquí el problema de los indicios que permiten inferir un exceso de significación, una sobrecarga semántica en un discurso aparentemente sin relieves. Pero Sábato no lo aborda. Falta en su poética dar cuenta de la conexión entre el contenido misterioso y la organización textual transida por una insólita pluralidad semántica.

4). La " materia a expresar " que, en la poética sabatiana, parece insuflar al símbolo su propia oscuridad e inaccesibilidad (y que, en otro tipo de discurso equivaldría al referente) se confunde para Sábato con lo inconsciente y lo numinoso, que coincidirían ya - como se ha señalado - en el pensamiento de los románticos (sobre todo el de Karl G. Carus) y que se unirán luego en la psicología arquetípica de Karl G. Jung. Lo lingüístico en el hecho simbólico queda así subordinado, condicionado, a una realidad que es pre-lingüística y extraestética, a la experiencia de lo sagrado y al movimiento de la libido en los estratos más profundos de la psique (EF, 195 ; AE, 149, 167, 310)

5). El símbolo no es un procedimiento puramente lingüístico o literario. Es también el lenguaje del sueño, del mito, de la religión, del arte en general. Por su intermedio tanto el mito como la literatura tienen acceso a la capacidad de revelar " lo que es ", adquieren el rango de ontofanías:

29. Sin embargo, en Abaddón se propone, excepcionalmente, una práctica de las alteraciones morfosintácticas para inventar " otro lenguaje " que expresaría lo inexpresable: el mundo de los sueños, los " viajes " del alma. Volveré sobre esto en " La escritura y el Logos ".

" ' Análisis ' de los sueños, psicoanalistas, explicaciones de esos símbolos irreductibles a cualquier otro lenguaje. Que no lo hicieran reír, por favor, que andaba mal del estómago. Ontofanías y punto. " (AE, 167)

6). Aunque Sábato no establece distinciones claras y constantes entre símbolo y metáfora, vincula reiteradamente al símbolo con lo misterioso, lo monstruoso, lo oscuro, el alma, el inconsciente profundo o colectivo, el sueño, el mito (EF, 137-138, 147, 172, 183; LCEN, 110, 114, 118), y no hace lo mismo cuando habla de la metáfora, a la que incluye, de preferencia, en un ámbito más verbal y retórico. Ello no obsta para que, otras veces, símbolo y metáfora aparezcan evaluados del mismo modo, como instrumentos cognoscitivos y reveladores, capaces de alumbrar " los estratos más profundos de la realidad " (HET, 118)

Lo indudable es el arraigo prelingüístico que Sábato, coincidiendo avant la lettre con Ricoeur, atribuye al símbolo, y que lo distingue de cualquier innovación o estrategia meramente verbal, que no halla su origen en la cosmovisión del autor y en la experiencia raigal del mundo.

En suma: la teoría sabatiana proporciona ante todo una ubicación existencial del símbolo, al que reconoce como vía expresiva y cognoscitiva no sólo en la literatura, sino en otros ámbitos de la experiencia humana que articula y construye.

2. LA PROBLEMÁTICA DEL SÍMBOLO EN LA NARRATIVA SABATIANA.

2.1. La ficción sabatiana y la poética romántica.

En el importante tratado de ABRAMS (1962), se señala cómo la tesis neoplatónica de que las Ideas habitan en la mente humana, y de que el arte es mimesis de esas Ideas se transforma luego en la tesis romántica y simbolista: el arte sería la mimesis de los " abismos del espíritu ": pasiones, inconsciente (Goethe) y de lo Desconocido (trascendencia vacua que le es revelada allí)

El ejercicio sabatiano de la ficción profundiza esta metamorfosis del platonismo, que el romanticismo había repetido en principio, para conducirlo a una distorsión cada vez mayor. Así, la metáfora metatextual que hace del arte (y del símbolo, su corazón o centro) un espejo, es desacreditada en su proveniencia platónica (como imitación de un mundo de estática trascendencia insuficientemente reproducido por el arte). Si el símbolo es espejo, es un espejo oscuro, empañado, turbio, de aquello que

jamás podría ser claro, puesto que se trata de lo inconsciente, lo invisible, lo inefable.

A la vez, el espejo (lo especular en sus diversas formas) como símbolo operante en la práctica textual de Ernesto Sábato, reviste un significado complejo y equívoco, no traslúcido ni fasto, sino muy a menudo inquietante y siniestro. El descrédito del espejo no obsta para que la escritura (en tanto pertenece al reino de lo óptico, del doble, de la copia) se mantenga en la zona de especularidad, o a lo sumo, aparezca (así lo señalo infra), " como ejercicio límite entre la visión y la ceguera, el paso previo a la supresión del lenguaje y de los ojos en la muerte, en la tierra, en el tacto, en una aún desconocida nada-plenitud "

Se quiebra también, en la narrativa sabatiana, la armonía cósmica, el secreto concierto de las correspondencias que, del romanticismo al surrealismo (cada vez de manera más desgarrada, más heterodoxa, más agónica) el poeta creyó poder recuperar. La " música de las esferas " es mentirosa, no tiene ya que ver con la existencia concreta e impura del hombre, el abstracto y alejado Topos Uranos platónico no deja de ser en este sentido, un simulacro, un fraude, incapaz de satisfacer al existente encarnado. El Topos Uranos material (esto es, el cielo con sus soles y sus mundos, visto desde el observatorio), también es fraudulento, y en dos sentidos, como doble apariencia:

a). Con respecto al cielo platónico porque, " si bien parecía constituir la imagen menos imperfecta del otro universo: el incorruptible y eterno, la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparentes pero rígidos teoremas " (AE, 367), todo le hace suponer a Sabato (personaje de Abaddón) que las Novae, las nuevas estrellas, son el fruto de explosiones siderales causadas quizá por conflagraciones atómicas " cuando en la Tierra aún pastaban los dinosaurios en las praderas mesozoicas " ; son así, imágenes futuras de nuestro planeta, aterradora duplicación, desfasada en el tiempo, de un destino apocalíptico.

b). Con respecto a la tierra (el barro, la relatividad, la fugacidad) donde el hombre habita, padece y muere, el cielo parece un reino pacífico e invulnerable (que en realidad esconde la catástrofe, la muerte).

La armoniosa e inaudible música de las esferas es reemplazada en el cosmos novelístico de Sábato por un " Neologos " (la voz del Ojo en la Cloaca) que emerge del mundo inferior y que habla del comienzo y del fin de los seres, o por una música extraña y extrañante, ligada con la locura, el pasado, la ausencia, que retrotrae a un territorio nebuloso, a las profundidades del ser (Cfr. infra, " Conocimiento por el oído ")

La armonía entre macrocosmos y microcosmos también halla su siniestra parodia en el hombre de cristal urdido por los filósofos, al que me refiero en el apartado " Los espejismos del vidrio y del reflejo ", y en el homínulo de los sueños de M(atilde).

Ahora bien, si se ha problematizado el vínculo entre el cielo y la tierra, si el arte es un espejo equívoco, las correspondencias sobreviven en los textos de Sábato, relativamente y al modo surrealista, en el concepto del hasard objectif. Los personajes sabatianos son seres en permanente búsqueda/ encuentro del destino, que se cumple por la extraña convergencia entre los móviles inconscientes y la trama de la realidad externa; el mundo es un jeroglífico donde el hombre descifra el itinerario inevitable de su vida. Y la meta consiste (tanto para Fernando como para Sabato) en llegar al punto donde se " corresponden " los contrarios.

2.2. Los mecanismos simbólicos en la ficción sabatiana.

Pese a la ruptura relativa de las correspondencias más tradicionales, la analogía como estructura de la imaginación no ha desaparecido de la práctica textual sabatiana. Las analogías abundan, las más de las veces subsumidas en la metáfora o en la similitudo, que se integran a su vez en un sistema simbólico cuyo centro es lo óptico. Un centro que, él mismo, no tiene analogon posible y suficiente; quizá toda la obra de Sábato intenta ser ese analogon, y responder a la gran pregunta: qué es ver (y por lo tanto, qué es tocar, qué es oír, qué es ser ciego) mediante una imaginería de la visualidad y sus contrarios.

Diversos indicios nos han llevado a elegir el simbolismo óptico como objeto de interpretación privilegiado, como nudo semántico central. Podría citar, entre otras pautas :

a). La reiteración deliberada y obsesiva del problema de la vista y la ceguera en el discurso de los personajes, especialmente Castel, Fernando y Sabato. Estos personajes proponen teorías acerca del significado de la vista y de la ceguera e, intratextualmente, elaboran ya una interpretación, una ideología de lo óptico. Esta ideología fundamentalmente gnóstico-maniquea, que une las series vista-luz-espíritu-bien ceguera-tiniebla-carne-mal, no debe confundirse con el significado total de la práctica narrativa del simbolismo óptico. La interpretación parcial de estos personajes no agota la polivalencia ni la valoración del esquema óptico con sus polaridades, en los textos sabatianos. A poco que se profundice, se observa cómo se van modificando estas " series madres ". El mundo positivo de la luz y de la vista se problematiza cuando se lo asocia con la ciencia " demoní-

ca " y deshumanizante, con el fraude del pensamiento abstracto. La tiniebla por su parte, resulta vinculada con la verdad de la raza humana y con un conocimiento profundo del ámbito espiritual que, paradójicamente, sólo podría lograrse a través de modelos corporales de aprehensión de lo real.

b). La abrumadora recurrencia de lo óptico en el lenguaje, a través de verbos, sustantivos, adjetivos, construcciones metafóricas, relacionadas con el problema de la vista y la ceguera.

c). La gran incidencia de lo óptico en la construcción de la imaginaria narrativa, tanto en el nivel metafórico como en los elementos que aparecen en tanto reales en la diégesis. Así, pululan los cristales, los vidrios, los espejos, los aparatos ópticos de todo tipo, las fotografías, los juegos de la luz y de la sombra, la emergencia de imágenes y mundos espectrales, la especularidad constantemente proyectada como procedimiento en la estructuración novelística.

d). La problemática del doble, de la multiplicidad de la persona, y de la proliferación de sus máscaras que surge, en el discurso de los personajes como enigma y tema de insaciables discusiones, en el texto como mecanismo constructivo de los personajes mismos y como método insoslayable de aprehensión de la realidad, lábil y engañosa en tanto que " es para la vista ".

e). La chocante inversión y perversión de las funciones usuales (normales) de la vista y del simbolismo tradicional de la visión.

f). La emergencia de " mecanismos extrañantes " que destacan la misteriosidad y la importancia de lo óptico y de su negación (palabras deslizadas por Alejandra acerca de los ciegos y las tinieblas, reacción de Castel ante Allende, sentimientos de culpa y de persecución vinculados con la ceguera que experimentan ciertos personajes, etc.) Los mecanismos de extrañamiento llegan a su paroxismo en situaciones inverosímiles, extraordinarias o irreales que entran en lo fantástico: el descenso de Fernando a la Cloaca, sus experiencias o visiones fabulosas, el itinerario de Sábato adolescente por los túneles secretos de Buenos Aires y su cópula con el ojo sexual de Soledad, su regreso a la casa de la calle Arcos y su periplo por el laberinto de los sótanos, entre la inmundicia, su desdoblamiento y su metamorfosis en murciélago. En estas exacerbaciones fantásticas se hallan, a mi entender, los puntos culminantes, las claves de un simbolismo que desemboca forzosamente en lo invisible y lo inefable, como salida sin salida - salida " aporética " - de su planteamiento.

¿ Qué es, en fin, ver ? - y su corolario imprescindible en una metaliteratura: ¿ qué es escribir ? - Problemática que tiene por delante una red verbal cautiva de las imágenes, y por detrás una manera de pensar y de actuar, un sistema cultural (el de Occidente), una escatología ambigua. Si nosotros, el mundo " occidental y cristiano ", somos en función de la " vista " (esto es, ese orden de pautas, reglas, modos de pensamiento y de mística, de acción y de pasión que lo óptico resume, irradia, simboliza), ¿ qué es, en profundidad " ver " ? ¿ Cómo sería " ser ciego " ? ¿ Qué pasaría si en el seno mismo de la visión, como su última, extrema posibilidad, descubriéramos el germen de la ceguera, de la muerte, del éxtasis ?

Estas preguntas son las que intentará responder, en parte, la presente tesis.

2.3. Sobre los procedimientos de lectura.

Se trata aquí, por supuesto, de una modesta lectura. Una lectura que a la vez, quiere marcarse como vía personal de entendimiento y mostrar, además, en la medida de lo posible, la polivalencia estructural que Barthes marcaba como característica de toda escritura simbólica.

Ahora bien, ¿ en qué radica esa polivalencia ? . Ante este interrogante se abren por lo menos dos caminos: uno de ellos, menos atento al texto en sí mismo y más a su intertexto cultural consistiría en multiplicar las asociaciones (los sentidos segundos) hacia un dahinten proyectado en parte por la eventual fantasía del intérprete, y en parte por una codificación ya adscripta a los símbolos tradicionales. Esto ya se ha hecho (constituye, internacionalmente, la línea predilecta de trabajo en los estudios sabbatianos) y yo misma, en anteriores artículos, traté de agotar las posibilidades que este tipo de lectura me ofrecía.

El otro camino (que he preferido en esta tesis) pone en primer lugar la articulación y funcionalidad semántica del simbolismo^{óptico} en los textos . De ahí que mi análisis se caracterice por la mostración - intratextual, autotextual³⁰ - de todas las formas de lo óptico, en sus contrastes y afinidades con el modelo de la ceguera ligado al predominio de lo táctil y lo auditivo.

2.4. La ambivalencia y la plurisignificación.

Este acotado ejercicio me ha permitido comprobar en la simbólica de Sabbato, una estructura oximorónica, un movimiento de constante ambivalencia

30. Apelo aquí a la noción propuesta por Lucien DALLEMBACH en " Intertexte et autotexte " (1976)

que disloca el principio de no contradicción, porque A es A, pero también no A, porque la vista es ciega y la ceguera un estado visionario.

De ahí que " La ambivalencia simbólica " (o sea, la mecánica interna de la significación en la novelística sabatiana) sea el título de esta tesis. Esto no implica olvidar que toda lectura de símbolos supone la proposición de sentidos segundos, e interconecta, como lo han advertido los fenomenólogos, varios niveles de existencia. Mi orientación fundamental ha sido reconocer en el gran sistema simbólico de la novelística sabatiana el choque (y la secreta conexión o posibilidad de viraje) entre dos modelos gnoseológicos. Esta confrontación de modelos de conocimiento tiene que ver con diversos planos de existencia y de significado, sin que ninguno de ellos se imponga como absoluto: lo inconsciente, la experiencia de lo sacro, la poética . Una poética que es filo de navaja entre dos mundos, irresistiblemente atraída hacia la ceguera, hacia el silencio, de donde extrae (quiere extraer) su fuerza reveladora, aunque todos sus mecanismos sean ópticos.

Para volver al problema de la ambivalencia, conviene recordar que determinados autores entre los que hemos estudiado aquí insisten especialmente en esta cualidad de los símbolos. Ampliaré ahora algunos conceptos ya apuntados en el primer capítulo.

Mircea ELIADE considera como la función más importante del simbolismo religioso la capacidad para expresar situaciones paradójicas : los aspectos contradictorios de la realidad última, la coexistencia inexplicable en la divinidad, de principios polares y antagónicos. El surgimiento de este simbolismo respondería no tanto al juego de una reflexión crítica que estalla contra lo ilógico, lo impensable, cuanto, antes bien, a una tensión existencial. La ambivalencia no oblitera, por cierto, la multivalencia. Para Eliade el símbolo es además multivalente por su operatividad en diversos registros, en una pluralidad de contextos, conformando una estructura de valencias solidarias.

René GUÉNON, por su parte, señala la presencia en los símbolos de una notable qualidad semántica que, en un primer nivel, aparece como neta oposición, en un nivel más profundo como complementariedad, y en un último estadio como unificación en un estrato trascendente. La oposición en el nivel primario puede identificarse con valores y aspectos " positivo " y " negativo ", " benéfico " y " maléfico ". Esta valoración no es intrínseca, no implica mérito o censura moral, y depende tan sólo del punto de vista relativo del observador (de su " grado de conciencia " metafísica). El símbolo admite además para Guénon un juego de sentidos segundos (amplio

pero no infinito, plurívoco pero no vago) que entablan relación de analogía y correspondencia. (GUENON, 1970a, Cap. XXX)

Karl G. JUNG, por su parte, señala que la ambivalencia es una condición fundamental de los arquetipos y de su recepción simbólica. Tanto el inconsciente como los arquetipos tienen para JUNG un carácter bipolar, fasto/nefasto, y por lo tanto, también los símbolos que a la vez los ocultan y develan. Para Jung (que, como se sabe, realiza una interpretación religiosa de los arquetipos) estos aspectos corresponden al rostro oscuro-terrible y al rostro luminoso-benigno de Dios (del numen). Jung considera que las oposiciones son relativas a la mirada y que desde cierto estado particular (la " conciencia superior ") los opuestos pueden contemplarse como partes necesarias e inseparables de una misma unidad.

Por lo demás, el símbolo sería bipolar también en otro sentido: en cuanto reúne, como mediador, consciente e inconsciente, materia y espíritu, arquetipos e instintos, lo oculto y lo manifiesto, la imagen y el significado profundo. quedaría así definido como dual, por su constitución y finalidad, ambivalente en su valor y plurívoco en su significado abierto hacia múltiples matices por su gran indeterminación: haz de diversos sentidos potenciales según los contextos en donde aparece.

El filósofo Philip WHEELWRIGHT trabaja específicamente con el lenguaje verbal y con la ambivalencia (antítesis de sentidos) en el símbolo literario. Wheelwright, como ya lo señalé supra, insiste en la función de la diáfora , es decir, de elementos chocantes, contrastantes (por lo general sobre una base común epifórica que puede ser muy magra), lo que da como resultado la paradoja poética. Se refiere en especial (y esto importa para nuestro tema) a una de las posibilidades de la luz como símbolo: " la luz excesiva que produce tinieblas " y que se relaciona secretamente con la oscuridad (1979 : 122). Muchos símbolos arquetípicos (es decir, en la concepción de Wheelwright, de significados aproximadamente similares a través del tiempo y del espacio, para toda la humanidad) tienen una notoria ambivalencia potencial: así, la " sangre ", por ejemplo, que " puede asumir un carácter extraordinariamente tensivo y paradójico. Su pleno alcance semántico comprende elementos tanto de bien como de mal". O bien, la Rueda, que puede " tener significación positiva o negativa, y a veces ambas. " (127)

Julia KRISTEVA (cuya definición de símbolo, como se expuso, no contempla la ambigüedad ni la polisemia ni la ambivalencia, lo que me ha llevado al disenso) expone acertadamente, aunque no hable de " símbolo ", los

juegos de la ambivalencia en la novela. Toma como objeto de estudio la obra de Jehan de Saintré, a la que caracteriza, en todos sus niveles, como una polémica contra el texto unívoco: el de la novela cortesana y el cantar de gesta. La ambivalencia estalla sobre todo en las actancias: La Dame, que juega incesante entre lo verdadero y lo falso, aparece como arquetipo de esta contradicción. Los opuestos no se suceden, coexisten. Saintré es a la vez paje sumiso y guerrero virtuoso, pequeño y grande, engañado y engañoso. La Dame es la hetera honesta, la protectora infiel, la ayudante y la oponente.

También la ambivalencia es la característica más notoria de los personajes simbólicos sabatianos. El discurso novelístico en su totalidad termina negando, subvirtiendo, los arquetipos de la cosmovisión cultural aceptada (y esto se ve sobre todo en la trama imaginaria de lo óptico, de la luz y de la sombra). No se puede decir, con todo, que no exista sumisión a un Logos. Pero el Logos se ha invertido. No es racional sino irracional, no es la ciencia sino la profecía. El significado de esta profecía es también ambivalente: el centro donde el ser se reabsorbe, salvador y nefasto; pero no deja de haber un centro, un eje de referencia pese a la constante duplicación interna del sentido. Sólo que este Centro, este Logos oximorónico del Principio y del Fin, no puede ser ya asimilado cómodamente ni a la ratio platónica ni a la modernidad occidental. Se remonta más allá, hacia el horizonte de lo arcaico, del discurso ilógico o antilógico donde podían coexistir los opuestos. O bien, sin compartir del todo la carnavalización, la desaparición del sujeto (hay una splitting o escisión, más que un borramiento) y la ruptura o distorsión del significante que Kristeva observa en ciertos autores, este discurso sí promete o insinúa una apertura a lo impensable, quizá la xóra pre-simbólica o la nada.

El notable estudio de FLETCHER: Allegory : The Theory of a Symbolic Mode (1982) tiende a borrar la oposición axiológica extrema entre símbolo y alegoría que valorizaba al símbolo para desdeñar lo alegórico. Tanto el símbolo como la alegoría " dicen " - afirma Fletcher - una cosa y significan otra, sin que por ello necesiten una lectura exegética, pues el nivel literal suele ser válido en sí mismo. La alegoría es para Fletcher una modalidad del simbolismo (a symbolic mode); es, como el símbolo, ambivalente; construye un significado dual, hecho de opuestos, que proviene de diversas fuentes: el dualismo teológico-metafísico (" the war between absolutes "), la ambivalencia emotiva, psicológica "neurosis compulsiva" ligada a las reacciones humanas frente a lo tabuado, frente a la ambigüedad de lo sacro: bendito y maldito, fasto y nefasto), la duda gnoseológica. Cualquier lector atento reconocerá todas estas formas de la ambivalencia en la narrativa

de Sábado.

Ahora bien, la alegoría se diferenciaría del símbolo en sentido estricto (y del mito, identificado con el símbolo por Fletcher), precisamente por el matiz con que la ambivalencia se plantea, y la manera en que se resuelve. El verdadero mito obligaría a la aceptación de " a totally ambivalent imagery " (1982 : 321), " whereas the true allegory would achieve a rigid displacement of one aspect of the ambivalence ". La frontera entre alegoría y símbolo es, así, imprecisa, difícil de delimitar, " except to say that in the case of allegory there is no intention of ultimate paradox, whereas in myth and 'symbol' the poet refuses to admit that reason or perception provide the highest vision " (322)

Esta tensión paradójica, ambivalencia dinámica, enantiodromía donde los extremos se tocan y parecen transformarse el uno en el otro sin que uno de ellos triunfe en forma definitiva, domina también en los textos de Sábado. Si la visión cede ante la ceguera, ante el oído, ante el tacto, no es sino para poder " ver lo invisible ". Si el Ojo es el principio también es el fin de Fernando y de toda la vida cósmica (y así, quizá, sucesiva y cíclicamente).

Pero, si no puede decirse que uno de los opuestos triunfe (las aguas oscuras fosforecen, la noche tiene su sol) en determinadas ocasiones la tensión paradójica parece estallar en la unidad indiferenciada. Como lo señalaré infra, las metamorfosis que desembocan en la cópula-devoramiento, la inmersión en la gruta o en el Ojo, hacen perder el sentido de las distinciones lógicas y ontológicas, introducen al buscador en una dimensión central innombrable (puesto que escapa al lenguaje) donde se recuperaría la Totalidad germinal que no reconoce escisiones, donde los opuestos no existen. Allí culmina la ambivalencia y allí termina también, subsumida en esa impensable Unidad superior a la que aluden, por contradicción y escándalo, los símbolos de la coincidentia oppositorum . Pero esto ocurre sólo por un instante, y en un reino que excede a la escritura. Escritura que se define, para Sábado, como tensión e interacción agónica de los opuestos, como aspiración arriesgada e insatisfecha a lo Uno.

Por estas razones, he preferido escoger la problemática de la ambivalencia como vertiente fundamental de trabajo. Es un aspecto del significado simbólico ampliamente reconocido (cfr. los autores que cito supra) en símbolos literarios y no literarios. En la narrativa sabatiana es el que ofrece posibilidades más ricas y quizás, hasta ahora, el que menos profundamente, y más convencionalmente, ha sido estudiado.

SEGUNDA PARTE:

LA VISTA Y LA CEGUERA, LA ESCRITURA Y EL LOGOS

CAPÍTULO I :

LA CEGUERA DE LA VISIÓN

1. LOS ESPEJISMOS DEL VIDRIO Y DEL REFLEJO.

1.1. Vidrios, ventanas, vidrieras: la soledad, la exhibición del ser y de la muerte.

1.1.1. El túnel : reverberaciones de la ventana-espejo.

La primera novela de Sábato muestra ya esa tendencia hacia la construcción especular que alcanzará su apogeo en Abaddón, el Exterminador¹, y que se manifiesta, entre otros procedimientos, por el particular juego de simetrías y de oposiciones entre los personajes, los cuales se desdoblan y reduplican, a partir de los mismos modelos generadores en los tres textos novelísticos². Consideraré aquí, no ya los personajes, sino la constitución de otras imágenes simbólicas que vehiculan los significados del relato. Imágenes profundamente especulares, en los múltiples sentidos de este término.

Hacer memoria de etimologías resulta, en este caso, algo más que un juego³. En latín specus (caverna, gruta, sima, cavidad y, en particular, el canal cubierto de un acueducto), aunque de origen algo incierto, se vincula a specere (mirar, ver) palabra de la que derivan speculari, speculum (espejo), specularis (vidrio, vidriera). El túnel y la caverna se relacionan además, plásticamente, en la imaginería de este texto, con el vidrio que posee capacidad de reflejar, y también - de manera implícita - con la caverna platónica sobre cuya pared tiemblan las sombras (los pálidos reflejos) de los Objetos Ideales.

Castel se ve a sí mismo y a María viviendo en pasadizos o túneles paralelos que de cuando en cuando se tornan transparentes, pero sin unirse del todo jamás:

" No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable. " (ET, 130)

Aquí se produce esa insólita transformación (ambivalencia anticipada por la etimología) del specus en specularis, del túnel-caverna en vidriera, de lo oscuro y tenebroso en mediador de la luz.

-
1. Cfr. el artículo de SOLOTOREVSKY (1980).
 2. Este problema ha sido desarrollado extensamente en la tesis doctoral de Elisa CALABRESE (1985a). Sobre la expansión de elementos esenciales, a partir de matrices generativas, en la novelística de Sábato, ver el artículo de PRADA OROPEZA (1983). Este investigador - en una postura que comparto - destaca la cohesión semiótico-semántica de la trilogía, a tal punto de que podría tomársela como un solo texto. Este concepto constituye también el sustento de la lectura autotextual de los símbolos que realizo en este trabajo de tesis.
 3. Comencé a referirme a las múltiples resonancias etimológicas (que en este contexto son también simbólicas) de la especularidad, en un breve artículo (LOJO, 1982a)

Este muro de vidrio opera, desde luego, como una ventana, y se identifica en este aspecto con el símbolo generador de toda la acción narrativa: la ventanita del cuadro que, rescatada, interrogada por la mirada de María, instaura la relación entre la muchacha y el pintor. La pequeña escena (marginal en su posición y en su significado, interpretada sólo por la joven) es en verdad el eje semántico del relato, que puede leerse como historia de la infructuosa exégesis de esta imagen parcial y fraccionada, fragmento transgresor en una totalidad que apunta hacia otro fin. A juicio de Castel la escena rompe esa sólida arquitectura, esa " cosa profundamente intelectual " que los críticos habían adjudicado al cuadro. Frente a la lógica imperante en la obra, frente a su presunta racionalidad estructural, la ventanita es un elemento discordante, un incipiente brote de la subversión o deformación de la pintura casteliana, que acaecerá después.

Se nos ofrece en la novela esta única descripción del motivo:

" 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 al 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. " (ET, 16)

Nótese, en primer lugar, que la ventanita está situada a la izquierda, dirección espacial tan grávida de valores simbólicos en la narrativa sabatiana⁴ (donde se asocia a lo inconsciente, lo tenebroso, lo vital, lo irracional, lo numinoso, lo ignoto e impenetrable a la razón). Por lo demás, la imagen de la mujer sola (que no es tampoco un paradigma convencional de belleza o de juventud) se mantiene en una relación diafórica con la figura plena, integrada en una ancestral tradición, de la Madre y el Niño. La actitud ansiosa y generadora de ansiedad perturba o contradice la paz del ícono sacralizado, la armonía de la destinación femenina socialmente aceptada y legítima: la maternidad. Se anuncia aquí ya la peligrosa divergencia entre María Iribarne (la mujer sexualmente experimentada, adúltera, pecadora) y la imago religiosa del dogma mariano (la Inmaculada, sin pecado concebida, virgen y madre de un Hijo que redimirá al mundo). Esta quiebra entre las dos imágenes exhibidas, que les impide superponerse, esta forzosa distancia (de la perfección arquetípica a la condición carnal, de lo absoluto a lo relativo) trastornará a Castel, incapaz de aceptar la diferencia, de dejarlas coexistir y, menos aún, de integrarlas. La actitud de Castel hacia María oscila constantemente en-

4. Cfr. el trabajo de Jorge A. FOTI (1985: 78). La Lic. María Inés Suáres apunta en su trabajo inédito " El túnel de Ernesto Sábató: un análisis comunicacional " (1986) que la izquierda es una ubicación privilegiada en las técnicas proyectivas.

tre extremos. María se le aparece tan pronto como " una adolescente púdica ", tan pronto como " una mujer cualquiera " (ET, 66). No puede tolerar un término medio entre la prostituta y la doncella: la mujer real, con sus opacidades y sus brillos, y cuya experiencia erótica no implica de ningún modo necesariamente la idea de " prostitución ".

El cuadro, pues, mensaje en su conjunto y no sólo en el fragmento, concluirá destrozado, sin culminar su proceso de desciframiento, a manos de su propio autor.

La ventanita - como vidrio - ofrece una visión posible pero intocable, aislante, de aquello que muestra. Aparece como un medio translúcido para revelar o expresar algo indecible, pero, si deja ver, no deja aprehender, asir, tocar, evita la fusión. Esta ambivalencia de la permisión y el impedimento se mantendrá durante todo el relato. El abismo entre la mirada-deseo y la realidad-apropiación irá creciendo hasta extremarse cuando el pintor comprende, al cabo, que ver no es tener (tocar), que contemplar no es vivir: "...empecé a sentir una rara voluptuosidad, que ahora atribuyo a la certeza de que realizaría por fin algo concreto con ella. Con ella, que había sido como alguien detrás de un impenetrable muro de vidrio, a quien yo podía ver, pero no oír ni tocar." (ET, 128)

Este muro de vidrio y la mujer entrevista a su través repiten (esto es perceptible incluso por las mismas palabras empleadas en la descripción) la escena de la ventanita:

" Y a veces sucedía que cuando yo pasaba frente a una de mis ventanas ella estaba esperándome muda y ansiosa (¿ por qué esperándome ? ¿ y por qué muda y ansiosa ?)" (ET, 131; el subrayado es mío)

Sin embargo - nueva escisión de imágenes a partir de la dualidad ya ínsita en el cuadro - la María real rompe la inmovilidad simbólica de la escena, se escapa de los marcos (de la ventana, de la pintura, de la imagen interior) que la aprisionan:

" ...pero a veces sucedía que ella no llegaba a tiempo o se olvidaba de este pobre ser encajonado, y entonces yo, con la cara apretada contra el muro de vidrio, la veía a lo lejos sonreír o bailar despreocupadamente o, lo que era peor, no la veía en absoluto y la imaginaba en lugares inaccesibles o torpes. " (ET, 131)

María, no obstante, recoge la figura del cuadro y se identifica con ella en la ambigua carta (" sol negro ", " sol nocturno ", la llama el pintor) que dirige a Castel:

" El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútil mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmen-

te al mar. ¿ Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y como yo ? "

(ET, 59; el subrayado es mío)

En esta imagen confluyen así los tiempos: el pasado (María, la que existió frente al mar en espera silenciosa, y antes, el pintor mismo, mirando la nieve tras una ventana en su cuarto de niño⁵) y el porvenir (María, la que el pintor encontrará después, la que, en un momento diegético⁶ posterior a esta carta - cfr. infra - lo llevará a compartir su contemplación del mar). La ficción (el cuadro) a la vez copia y anticipa la realidad. Confluyen también en la escena de la ventana dos tendencias, dos corrientes de significado que se mantienen en irresuelta ambivalencia hasta en el mismo acto de destrucción del cuadro por parte de Castel, que no implicará la absoluta renuncia a interpretarlo. El símbolo entrañaría (notoria incongruencia⁷) " un mensaje de desesperanza "; sin embargo, este mensaje (que, de suponer desesperanza cabal, no existiría como tal mensaje) exige ser comunicado, exige un desciframiento que incluya su propia anulación, pues al resultar comprendida la imagen por otro individuo cesarían el aislamiento, la separatividad fundamental - la desesperanza - del sujeto que lo emite y del que lo recibe. Esta urgencia comunicativa no cesa ni aun con la eliminación física del cuadro:

" y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la difícil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. " (ET, 14; las mayúsculas son del autor)

Hay una escena del texto en la que el símbolo - construcción metadiegetica (arte dentro del arte) - se re-construye en el nivel diegético, aunque modificado por la adición de una figura: la de Castel mismo (ya anunciada en la carta de María) que introduce en la antigua escena solitaria la imagen edénica de la pareja. Se quiebra aparentemente la " soledad ansiosa y absoluta " y se cumple así con el imperativo de comunicación que integra la doble tensión semántica del símbolo. La pareja María-Castel, frente al mar en la estancia de Hunter (Cap. XXVII) reitera y completa la escena del cuadro, reuniendo así las dos mitades separadas de un symbolon (en el sentido etimológico, señal partida, quebrada, por la cual cada uno de sus poseedores podía reconocer al otro⁸). La unidad recompuesta, el rompecabezas armado por fin, la adivinanza

-
5. La infancia inaugura la ansiedad y la espera ante una ventana que es recordada antes del crimen: " y yo me veía en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con ojos también alucinados. " (ET, 130)
 6. Este y otros términos que se refieren al discurso narrativo (metadiegetico, focalizador, prolepsis, analepsis, elipsis, h.o.modiegetico, etc.) corresponden al aparato teórico propuesto por GENETTE (1972) .

resuelta, realiza y refleja a la vez los sueños de María:

" A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos. Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor mudo." (ET, 101)

Pero la unión, la comunicación ansiada, no es concedida. Por el contrario, la brecha entre ambos seres se hace más grave aún. Castel tiene la certeza de lo definitivo e irrescatable de la visión (casi, pero no, fusión) brevemente otorgada :

" Fui cayendo en una especie de encantamiento. La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente. Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca. "

(ET, 101; el subrayado es del autor)

Castel se resiste a recibir el mensaje verdadero, concreto, carnal, de María. Quizá porque - como María misma lo ha dicho antes- el interlocutor debe ser mudo. no perturbar la proyección en una imagen forjada a la medida del deseo. La confesión de un pasado que existió sin él, que la revela como criatura falible, expuesta a la " fealdad, la insignificancia ", el mal, en suma. Y ella misma tampoco desea en realidad hacerlo partícipe de los contenidos del pasado. El mensaje se oscurece, se difumina, se vela. El symbolon vuelve a dividirse, la soledad retorna⁹ :

" Me pareció que María me había estado haciendo una preciosa confesión y que yo, como un estúpido, la había perdido."

" -¡ Qué hechos, tormentosos y crueles ! - grité.

Pero, extrañamente, no pareció oírme: también ella había caído en una especie de sopor, también ella parecía estar sola. " (ET, 102)

El símbolo de la ventanita no está exento, por cierto, de los mecanismos degradantes y des-figurantes que impone la reiteración, según la teoría desarrollada por Castel en el capítulo IV, cuando critica a las sectas, grupos y cofradías:

" ¿ Qué quiero decir con eso de ' repetición del tipo ' ? Habrán observado qué desagradable es encontrarse con alguien que a cada instante guiña un ojo o tuerce la boca. Pero imaginan a todos esos individuos reunidos en un club ? No hay necesidad de llegar a esos extremos, sin embargo: basta observar las familias numerosas, donde se repiten ciertos rasgos,

7. En el mencionado trabajo, la Lic. María Inés Suárez habla de incongruencia " entendiéndolo por ésta una contradicción que ocurre entre diferentes niveles de comunicación ". Que el símbolo sea un mensaje de total desesperanza (en cuanto al sentido de la vida y de la comunicación humana) resulta incongruente con el hecho de que Castel lo haya pintado, esperando fervorosamente una respuesta.

8. Cfr. René ALLEAU (1977).

9. Para G. MATURO (1983A) se habría logrado efectivamente la unidad ansiada, aun que ésta, dada la falible y finita condición humana, resulta fugaz.

ciertos gestos, ciertas entonaciones de voz. Me ha sucedido estar enamorado de una mujer (anónimamente, claro) y huir espantado ante la posibilidad de conocer a las hermanas. " (ET, 20)

Esta problemática recurre en la narrativa sabatiana donde se relaciona, psicológicamente, con la búsqueda de la identidad y, en un sentido metafísico, con lo que podríamos llamar el tema del " original perdido "¹⁰: forma verdadera, forma real, inmutable, absoluta, Ser definitivo inmune a la usura del tiempo y de las máscaras, a salvo de la corrupción que entrañaría fatalmente la multiplicidad, el Doble, falsificador de lo Uno. El tema de la reiteración se liga estrechamente con la vista. Es el instrumento óptico el que percibe o fabrica ese vértigo de los originales duplicados o multiplicados, de las imágenes-copia. La cuestión resulta por demás interesante - volveré sobre ella - en una novelística donde proliferan las repeticiones y los dobles.

La escena de la ventanita, como ya lo he apuntado, se reitera en el texto de El túnel. Aparece - lo vimos - alterada, en la conversación de María y Castel frente al mar. Luego, el esquema fundamental: algo/alguien entrevisto a través de una ventana pequeña, por un interlocutor-intérprete que intenta comprender su sentido, resurge en otras dos oportunidades (y en la imagen del muro de vidrio).

Cuando el pintor retorna a la Capital luego de consumar el crimen (luego de haber eliminado al único decodificador de la escena del cuadro),

" Miraba por la ventanilla, mientras el tren corría hacia Buenos Aires. Pasamos cerca de un rancho; una mujer, debajo del alero, miró el tren. Se me ocurrió un pensamiento estúpido: ' A esta mujer la veo por primera y última vez. No la volveré a ver en mi vida.' Mi pensamiento flotaba como un corcho en un río desconocido. Siguió por un momento flotando cerca de esa mujer bajo el alero. ¿ 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 hubiese muerto: un pequeño retraso del tren, un llamado desde el interior del rancho, y esa mujer no habría existido nunca en mi vida. " (ET, 107)

En la próxima (y última situación reiterativa) Castel mira por la ventanita del calabozo, en la Comisaría donde se ha entregado:

" A través de la ventanita de mi calabozo vi cómo nacía un nuevo día, con un cielo ya sin nubes. Pensé que muchos hombres y mujeres comenzarían a despertarse y luego tomarían el desayuno y leerían el diario e irían a la oficina, o darían de comer a los chicos o al gato, o comentarían el film de la noche anterior.

Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo."

(ET, 135-136)

Las diversas escenas (el " original " del cuadro, y estas otras dos donde también aparece una ventana - lo que no ocurre en el diálogo - ¿ monólogo ? -

10. Señala Albert FUSS (1983) que el pensamiento de Castel, "estático y propenso a definirlo todo, sólo puede interesarse en el pasado (lo irrepetible y ya fijo para siempre).

de Castel y María frente al mar -) pueden compararse según varios parámetros.

Si se toma el eje marcado por la relación entre el contemplador y la escena vista, tenemos, en el primer caso, un interlocutor estático, pero capaz de retirarse, que se demora frente a lo contemplado y luego desaparece. En la segunda escena hay un contemplador móvil - vertiginoso - y un objeto contemplado - la mujer- que en ese instante levanta la cabeza hacia Castel. La insistencia en la fugacidad de la visión es aquí constante. En la última situación el contemplador (también Castel) está definitivamente quieto (prisionero) en el calabozo. La inmovilidad se hace absoluta, se interioriza hacia la profundidad oscura (Sentí que una caverna negra...) donde la persona es absorbida. Lo contemplado (el cielo, en tránsito desde la noche a la luz del alba) se puebla en cambio imaginariamente de un mundo activo, un mundo de seres en movimiento continuo. El último cuadro parece así invertir al primero. De una escena inmóvil y un espectador relativamente dinámico, se pasa al fin a un espectador completamente estático y una escena relativamente móvil (un cielo despejado, sereno, pero donde se proyectan figuras supuestas por el pintor).

Es posible también considerar estas escenas desde el punto de vista de la composición (el procedimiento de composición) de lo contemplado. Sólo en la primera oportunidad lo visto es producto del arte (un arte, desde luego, irracional, que no surge de la presunta " mente arquitectónica " de Castel, sino de impulsos profundamente afectivos, inconscientes). En el segundo caso, el cuadro se presenta como obra de un secreto " azar ". Aquí es preciso hacer una reserva: tanto para el pensamiento metafísico de Sábato como para su teoría de la novela, la casualidad no existe, es un " ¿ barbarismo, por causalidad ? " ¹¹. Es, en los mejores términos surrealistas, hasard objectif, coincidencia inconsciente entre el deseo humano y el devenir cósmico, forma oculta del Destino; este mismo " azar " ha puesto en contacto a María y a Castel. Por último, la escena se produce merced a un acto de elección consciente, de ejercicio de la libertad ¹². Castel asesina y luego, en estado de lucidez, decide entregarse a la autoridad policial. Desde allí, desde el exilio y la culpa aceptada, podrá "recordar al Paraíso " ¹³

11. Así lo señala el propio Sábato en un ensayo (UU, 27).

12. Cfr. G. MATURO (1983a: 18).

13. Cfr. MATURO, ibidem. Anna-Teresa TYMIENIECKA (1985) advierte un progreso de Castel, una revisión fructífera de la vida y una reanudación de la búsqueda, a partir del crimen: "...cuando Juan Pablo se encuentra nuevamente en su túnel ha dado un gran paso adelante en el camino. Ahora (...) no depende enteramente de la comprensión de una sola vista de su ser interior que ha incorporado en una de sus obras (...) ahora está exfoliando su vida y su ser enteros en pos del anticipado ' testigo único ' de su existencia más profunda, y al buscarlo ya está dotándolo del sentido que él ha perseguido tan desesperadamente." (98)

Es importante también el contenido de las escenas vistas. En la segunda aparición están ausentes el mar como prestigioso elemento natural, el tono sublime, la " grandeza artística ". En la tercera oportunidad no existe ya silueta humana real en actitud de espera metafísica, sino imágenes virtuales que emergen sólo ante un ojo interior (el de Castel) y que se asocian con las pequeñas acciones de la cotidianidad humana, relacionadas con los actos de comunicar y compartir (dar de comer, comentar el filme).

El contraste entre los contenidos de la primera y la última escena no carece de resonancias ambivalentes: la imagen desolada que espera quizá, un llamado desconocido, se aparta de toda vida " normal ", se opone al cielo colmado con la evocación de la minuciosa convivencia común entre los hombres. El tono de Castel no es ya aquí de apasionado desdén - como al principio de su relato - o de amargo despecho - como cuando se refiere a la vida " frívola " de María, con sus " bailes y fiestas " -. Es un tono neutro, donde el rencor y el desprecio han desaparecido y que, por contraste con la última frase (" Sentí que una caverna negra...") propicia más bien el deseo de una ya imposible participación, la nostalgia.

Que la última versión de la ventanita no evoque ya la soledad metafísica del alma singular, excepcional, ante lo Otro (la apertura cósmica, fascinante y terrible, lo inconsciente, según el registro en el que se inscriba la lectura), sino el enfrentamiento de Castel mismo (no ya de su proyección simbólica en el cuadro) con el mundo sólito de los hombres, con la usual comunicación y convivencia, resulta muy significativo. Por un lado, se puede pensar en una degradación de la alta imagen estética; imagen que, en efecto, se ha ido despojando, de-formando: el símbolo artístico se ha convertido primero en la frágil conjunción de dos miradas (Castel y la mujer que levanta un instante la cabeza), un rancho pobre ha reemplazado al mar; por último, desde el encierro exterior e interior, quedan el cielo y la imaginación, el observador ya no se mueve, la vida externa, más allá de su propia voluntad de representación, fluye, inalterable. Por otra parte, se puede creer que Castel logra, en cierto modo, una revaloración del mundo sólito humano, y lo consigue después de haber agotado sus potencialidades para el mal en el crimen (que lo lleva a re-considerar el pasado, a meditar el error), después de haber decidido, voluntariamente, la expiación.

En otro sentido, también, la ventanita se conecta con un proceso ambivalente de deformación:

" (No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente : era como si los seres y cosas de mi an-

tigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico...) "

(ET, 119)

Antes de destrozar el cuadro con el mismo cuchillo que le servirá para el crimen, Castel contempla su nueva pintura, subversión y ruina de la anterior, transfigurada a partir del " giro copernicano " que la ventanita ha producido:

" ; Qué poco quedaba de la antigua pintura de Juan Pablo Castel ! ; Ya tendrían motivos para admirarse esos imbéciles que me habían comparado a un arquitecto ! ; Cómo si un hombre pudiera cambiar de verdad ! ¿ Cuántos de esos imbéciles habían adivinado que debajo de mis arquitecturas y de la ' cosa intelectual ' había un volcán pronto a estallar ? Ninguno. ; Ya tendrían tiempo de sobra para ver estas columnas en pedazos, estas estatuas mutiladas, estas ruinas humeantes, estas escaleras infernales ! Ahí estaban, como un Museo de la Desesperanza y de la Vergüenza."

(ET, 126-127)

La aparente deformación sufrida por la pintura responde auténticamente a la verdadera pero oculta forma del espíritu de Castel (" ; Cómo si un hombre pudiera cambiar de verdad ! "). La ventanita es la primera muestra de ese " volcán pronto a estallar ", que se irá luego gradualmente manifestando. Los últimos productos, por tanto, des-figurados, de-gradados con respecto a la " cosa intelectual ", se hallarán sin embargo más próximos al origen, a la fuente irracional de donde emana lo que en Castel es profundamente revelador y creativo.

Destacaré, por fin, otro hecho. Si Castel destruye materialmente la ventanita, no aniquila en cambio su urgencia expresiva. La ventanita se borra del lienzo pero se transfiere a la escritura, se transforma en otra cosa quizá más válida, más útil para el logro de su fin primigenio.

Concluiré con unas palabras sobre la evaluación del simbolismo de lo óptico-especular que puede hacerse tomando como eje la imagen de la ventanita. Aparecen como deficiencias fundamentales adjudicadas al vidrio y a la vista:

a. Ver no es tocar, no es poseer, aprehender realmente. La ventanita permite la transparencia de la visión, pero no la profunda cercanía táctil, la comunión de los cuerpos. Ver tampoco es conocer. Castel nunca llega a entender a María - la María total - más allá de la imagen fugazmente entrevista por las ventanas del túnel, o adivinada en la figura del cuadro. Y menos la conoce cuanto más intenta formular teorías sobre ella, penetrar su interioridad a través de los ojos, distorsionando a la vez la función de la sexualidad y la de la vista (Cfr. infra, " Inversión (perversión) del simbolismo de la vista "), racionalizar, en suma - por un intelecto que quiere ligarse a la luz, a la visión, a la transparencia - sus observaciones.

b. Ver en el vidrio no es ver al otro en su alteridad: es verse uno mismo

en el espejo. Castel, en principio, sólo puede encontrar su sombra en la mujer que mira al mar, en las imágenes que pasan por sus ventanas. No le interesa María en tanto otro, independiente y diferente, sino que proyecta sobre ella su propio narcisismo, la búsqueda y el amor de sí, la hace su espejo. De ahí que Castel, aun en los momentos de unión sexual, no sea capaz de superar la persecución óptica, la barrera del reflejo. Quiere desarmar a María como se desarma una muñeca mecánica, estudiar los resortes de su funcionamiento íntimo. Quiere continuar espiando la verdad a través de los ojos (a través de la ventana) en un rito sádico que ocurre justamente cuando toda otra indagación debiera ceder ante la magia del tacto, ante el goce de la entrega. Pero Castel no puede entregarse ni aceptar la entrega del otro en su verdad parcial, en su verdad distinta. Una obsesión, maníaca y demoníaca, lo hace rechazar en María todo lo que no puede identificarse con él, lo que no le pertenece. Le impide traspasar los límites de su " Yo Ideal "¹⁴, proyectado en María y en el cuadro como en un espejo. Jamás llega a poseerla porque la mujer que ama no es el otro concreto en su total carnalidad, en su semejanza y en su diferencia, sino apenas el vidrio que detiene las apariencias del ser. Castel - podría decirse en términos lacanianos - queda preso en la relación dual imaginaria, cuando " el niño no ve en el otro, en la imagen del espejo o en su madre, más que un semejante con el que se confunde y se identifica "¹⁵, cuando " la conciencia se estrella sobre su doble, sin distancia con respecto a éste."¹⁶ Todo lo que en el vidrio, en la ventana, es espejo, resulta así nefasto.

Hay un momento en que Castel comienza a ver su relación con María de otro modo, y es precisamente a partir de la " caverna negra ", cuando el " espejo " ha desaparecido, cuando ya ha destruido el cuadro y la ventana, cuando ha matado al doble y es capaz de reflexionar sobre su vínculo amoroso, no ya a través del vidrio, de la luz, de la visión, sino desde el infierno, desde la propia oscuridad, desde una " ceguera " que tiene también su propia clarividencia.

c. Recalcaré por fin la notoria ambigüedad que alcanza aquí la reiteración, la re-producción de la imagen simbólica. Por un lado, es de-gradación, desarme o quiebra del original; por otro, valoración de dimensiones antes desdeñadas.

14. El concepto de " Yo Ideal " es freudiano y laciano. Dice FREUD (1948, Vol. I : 1084): " La formación de un yo ideal sería, por parte del yo, la condición de la represión. A este yo ideal se consagra el amor ególatra de que en la niñez era objeto el yo verdadero. El narcisismo aparece desplazado sobre este nuevo yo ideal, adornado, como el infantil, con todas las perfecciones. Como siempre, en el terreno de la libido, el hombre se demuestra aquí, una vez más, incapaz de renunciar a una satisfacción ya gozada alguna vez." Cfr. también Jacques LACAN (1983 : 11-18).

15. Anika RIFLET-LEMAIRE (1981 : 134).

16. A. RIFLET-LEMAIRE (Op. cit. : 137-138).

La deformación (ya lo he indicado) se entiende también como explosión o estallido de una forma que ya no puede contener la verdad del ser, y en este sentido es camino hacia un original (en el sentido de auténtico, sobre todo) aún no alcanzado. La diferencia introducida en las copias, si bien puede ser considerada por Castel como " atroz ", abre también una posibilidad inédita y extraña de conocimiento (de enriquecimiento) al movilizar y perturbar imágenes cristalizadas.

1.1.2. Otras ventanas, vidrios y vidrieras.

La imagen de la ventana a través de la cual se ve una determinada realidad inalcanzable, recurre, en el mismo sentido que tenía en El túnel, en Abaddón, en el Exterminador: el Sabato aislado en el medio de la fiesta bajo la máscara del " payaso ", experimenta una creciente sensación de lejanía, para definir la cual se proponen varias equivalencias metafóricas. La primera es la de la ventana:

" Poco a poco fue dominándolo la sensación de que todos empezaban a ser extraños, algo así como la que se siente cuando se ve una fiesta nocturna a través de una ventana: los vemos reírse, conversar, bailar en silencio, sin saber que alguien los está observando."

(AE, 93 ; cfr. ET, 131)

La metáfora de la ventana aisladora reconoce también en la misma novela, una raíz en la infancia del personaje-escritor:

" Mi madre era poderosa y a nosotros dos, los últimos, a Arturo y a mí, nos agarró, por decirlo así, casi nos encerró. Se puede decir que vi el mundo a través de una ventana. " (AE, 192)

La ventana, en tanto ficción de comunicación y transparencia (o en tanto comunicación inútil) aparece asimismo relacionada con el abuelo Pancho de Sobre héroes y tumbas, quien no vive en la Argentina de 1853, sino en el país de Rosas y de Lavalle " ...es su única realidad. todo lo demás no existe. " . . . p.84). Sin embargo, irónicamente, el anciano en su silla de ruedas está colocado " frente a una ventana que daba a la calle como para que el abuelo contemplase el mundo." (SHT, 86)

La misma imagen - esta vez reveladora de lo furtivo - recurre igualmente en un plano metafórico para calificar a los ojos (confirmando así la intuición de Luis Wainerman¹⁷), zona de la máscara-espejo del rostro por donde se asoman los fantasmas (los fragmentos o las obsesiones del ser múltiple):

" Sí, pensaba Martín; las sutilezas de los labios, las pequeñas arrugas en torno de los ojos, esas imprecisas imágenes de los habitantes interiores, esos desconocidos que se asoman a las ventanas de los ojos, de modo ambiguo y fugitivo y casi translúcido: las figuras de los fantasmas interiores." (AE, 188; el subrayado es mío)

17. Cfr. Luis WAINERMAN (1978 : 18)

Pero el vidrio puede empañarse, ensuciarse. La visión se enturbia; el **cris-
tal** se hace metáfora de las imposibilidades y limitaciones del ser en lucha con el tiempo, con la condición carnal. El tema del vidrio sucio aparece conectado con el enigma, con la ambigüedad de la poiésis en tanto visión de lo transmundano, continente oscuro que " quizás entrevea nuestra alma como a través de un vidrio sucio, por la imperfecta desencarnación " (AE, 148)

La infancia, ya intocable, que es el paraíso perdido, se muestra también a los ojos de Bruno como a través de un vidrio sucio, contaminado por el tiempo vivido, por la condición humana falible y mortal: infamia contra infancia, corrupción contra limpidez:

" Por que así como al despertar la vida diurna queda ya contaminada de infamia, no siendo entonces los mismos que éramos antes de aquellos sueños, la vuelta a la infancia queda ensuciada y entristecida por los sufrimientos vividos. Y si la infancia era la eternidad, eso le impedía sin embargo verla como parece que debiera verse: limpia y cristalina, sino a través de un vidrio sucio, turbia e imprecisamente; como si las ventanas a través de las cuales nos es dado en algunos instantes asomarnos a nuestra propia eternidad tuvieran cristales que van sufriendo el paso de los años, ensuciándose con las tempestades y los vendavales, con el barro y las telarañas del tiempo." (AE, 453)

La infancia (el original perdido) se identifica así con la eternidad, y la suciedad del vidrio con el tiempo y el cuerpo que impiden la visión transparente de lo eterno.

A las ventanas se agregan las vidrieras. La luz de la vidriera de una armería ilumina a Alejandra (una Alejandra perseguida e interrogada por Martín cuando su relación termina). El diálogo posible se triza contra el cristal, contra la reverberación luminosa. Volver el rostro hacia la vidriera - donde el que está expuesto es mirado, pero no mira, indiferente a los demás - equivale a volverlo hacia un espejo en el cual el otro no tiene lugar como pareja, como co-existente alteridad.

Los ojos suelen hacerse " de vidrio " cuando la comunicación es escasa, por desamor o por cercanía de la muerte. El vidrio implica la distancia fatal, la interrupción de una fluencia comunicativa, la disolución de vínculos : una distancia que confluye con la ceguera. Así, María, demudada ante una acusación brutal de Castel, llora, y " su mirada era como de vidrio triturado " (ET, 76); los ojos de Alejandra horracha, que echa de su lado a Martín, son " ojos vidriosos de alcohol " (SHT, 250); los ojos del padre de Bruno, agonizante, son " dos bolitas verdosas de vidrio resquebrajado y casi opacas " (AE, 455); antes ha dicho el narrador: " miraba hacia adelante, con toda la cara, como un ciego, " (AE, ibidem)

La contemplación de vidrieras es una de las ocupaciones del errabundo Sabato escritor:

" recorre la calle Uruguay cerca de Tribunales, examinando las vidrieras que siempre despiertan su interés, acaso suscitado por recuerdos de infancia: con mucho cuidado, tratando de no perder detalles las recorre de modo sistemático, ya que es fácil perderse por la cantidad abigarrada de objetos: lápices de colores, gomas de pegar, cintas scotch de diferente tamaño y colorido, compases, abrochadoras japonesas, lupas."

(AE, 132)

La exposición a través del vidrio de objetos relacionados con la escritura (el último de los cuales es una lupa) cumple la engañosa función de estimular a Sabato para reiniciar su tarea como novelista (lo que en el desarrollo diegético no se concreta), le muestra la imagen inalcanzable del perdido " ser auténtico ". La contra-imagen de esta escena ocurre en la secuencia " A LA MAÑANA QUIERE ESCRIBIR ". Ahora camina por el barrio Sur y quiere comprar una carpeta adecuada. Los objetos ya no se ven desde la vidriera; son exhibidos por un empleado que sin embargo no logra (o no desea) presentarle la carpeta necesaria, así como tampoco Sabato se atreve a pedirla, y al fin acarrea un artefacto grotesco (AE, 368-372)

Sabato se absorbe en la contemplación simulada de otra vidriera cuando acaba de sufrir una " decepción especular ":

" IBA POR CORRIENTES

cuando vio venir a Astor Piazzolla. Y se disponía a conversar con él cuando advirtió que se equivocaba: era una especie de caricatura. El hombre se detuvo sorprendido, mientras S. se alejaba avergonzado. Dobló en la primera esquina, como huyendo. Estaba en la calle Suipacha. Se quedó un momento simulando mirar una vidriera, y cuando se tranquilizó buscó un café para tomar algo." (AE, 314)

Pero en el café encuentra el " original " del espejo deformado (nuevamente el tema de la repetición que des-figura, que de-grada): allí está el propio Astor Piazzolla. El descubrimiento - recuérdese que la aparición del doble se vincula con lo siniestro y con la muerte¹⁸ - lo aterroriza.

La vidriera, por fin, es una metáfora para la evidencia seductora de la muerte (que, sin embargo, introduce en lo invisible por antonomasia); muerte siempre lejana y a distancia (tras el vidrio) pero obvia (en exhibición) que pondrá al hombre en contacto con la " verdadera realidad " al más alto precio¹⁹: su propia aniquilación como compuesto, como entidad viviente:

" Una vez más leyó REQUIESCANT IN PACE, como se vuelve a mirar en una vidriera un objeto mismo que nos fascina y que a pesar de su precio, sabemos que un día tendremos que comprar." (AE, 55)

18. Cfr. FREUD (1973a) y Otto RANK (1973). Señala RANK que el verdadero sentido del problema del doble es la muerte. El doble nace primero como un recurso contra la extinción del yo, pero luego se convierte, paradójicamente, en cárcel de la persona y mensajero siniestro del fin.

19. Bernardo A. CHIESI (1985 : 170) dice: " Para Sábato despertar, es una apertura hacia lo espiritual, un mayor estado de conciencia (...) en la muerte comienza otra vida, más real, quizá más intensa..."

Hay aquí diversas conexiones en el sistema autotextual: a. Con el Eros tanático de la Cloaca (muerte/culminación del deseo). b. Con uno de los finales de la novela: Bruno contemplando la tumba de Sabato, cuyo único epitafio es la palabra " PAZ ". c. Con el discurso metafórico ya mencionado: ver la eternidad (la muerte) a través del vidrio, sin poder tocarla.

La fascinación de la muerte, desde luego, se relaciona estrechamente con la paz, la cesación del deseo, el Nirvana. Apunta Xavière GAUTHIER (1979 : 309):

" La seule façon de combler le manque, de fixer la course du désir serait de mourir, d'entrer à nouveau dans le ventre de sa mère où le désir n'existait pas puisqu'il était satisfait. Chez Bataille, la seule jouissance parfaite est la mort. "

Es parte de la ambivalencia sabatiana que esta asociación del deseo, la paz y la muerte, perviva al lado de una teoría metafísica que no concibe precisamente a la muerte como fin de todo sufrimiento y entrada a un Paraíso, sino, las más de las veces, como arriesgada desencarnación, ingreso a un periplo infernal de penalidad.

Otro género de exhibición, denigrante, deshumanizante, es, para Sabato, el que propondría la mentalidad del " Plástico y de la Computadora ", obligando al ser humano a vivir como en una vidriera, a exponerse, permanente e implacablemente, ante la mirada ajena. Señala Sabato mientras habla con Silvia en el parque Lezama:

" Ahí abajo tenés el mundo que hemos logrado, el producto de la ciencia. Pronto tendremos que vivir en jaulas de vidrio. Dios mío, cómo es posible que esto pueda ser el ideal de nadie. " (AE, 201)

Este ideal aberrante es el que propone, precisamente, la televisión. En su ámbito tiene lugar la experiencia de " prostitución visual " sufrida por Sabato, a la que me referiré infra.

El vidrio resurge en la imagen onírica del hombrecito siniestro encerrado en una botella, reducido en su tamaño como a través de un lente o espejo miniaturizador²⁰. El vidrio es transparente pero inexorable, impone una distancia infinita, no deja oír, aunque sí ver la " expresión pavorosa " que aterra a M., la soñante. Capturado, pero inalcanzable, a merced de la figura " normal " que lo mira (para él gigantesca) y sin embargo capaz de asustarla, el hombrecito tras el vidrio (barrera que separa pero que une mediante la vista dos mundos extraños) es una figura de profunda ambivalencia, vinculada con los fantasmas de la infancia y con todo el espectro de distorsiones ópticas tan frecuente en la literatura fantástica:

20. Una serie de frenéticos enanitos que gesticulan en un patio en miniatura, aparece en otro sueño, en la misma novela (317-318)

" la limite du fantastique est franchie toutes les fois que le passage du quantitatif au qualitatif, la contraction ou la dilatation des dimensions et des distances, le bouleversement du champ perceptif humain instaurent dans la relation de l'homme avec autrui ou avec son propre corps des variations ou 'l'inquiétante étrangeté' a bien sa part."

(MILNER, 1982 : 140)²¹

Esto nos conduce ya a otro haz de imágenes.

1.2. Los aparatos y vidrios ópticos: anteojos, microscopios, telescopios, televisión, máquina fotográfica.

No solamente en las novelas de Sábato existen numerosos personajes que usan anteojos, y, sobre todo en Abaddón, aparatos ópticos que se valen de vidrios (lentes) especiales para alterar la visión usual. Los lentes aparecen expresamente situados en el plano metafórico del discurso, como figuras de la distorsión o inestabilidad de lo real.

La visión extraña, distinta, dislocada, pero prodigiosamente penetrante, de las circunstancias reales, se atribuye a hombres de excepción (y por ello marginales), locos o genios:

" Y sin embargo, esos individuos excepcionales, esos hombres fuera de la ley y de la patria conservan a mi parecer, muchos de los atributos de la tierra en que nacieron y de los hombres que hasta ayer fueron sus semejantes, aunque como deformados por un monstruoso sistema de proyección hecho con lentes torcidos y con amplificadores desaforados."

(SHT, 466; el subrayado es mío)

Deformación y amplificación: características de la locura y del genio que sin embargo - paradójicamente - permiten mostrar mejor los conflictos básicos de la existencia. Esta idea, por cierto, nos remite al intertexto romántico. Para Hoffmann, que vincula la creación poética y la locura, " los locos no son ajenos a nosotros, sino más bien aquellos sujetos donde están llevados a una acuidad extrema los problemas esenciales de la condición humana, donde se desencadenan esas fuerzas oscuras y ocultas en el hombre normal que nos revelan la amplitud insospechada de nuestro ser verdadero." (LOJO, 1985a: 190)

La imagen de la deformación de lo real, ya sin la metáfora de los lentes, aparece en los sueños de Castel previos a la muerte de María, como violenta distorsión del tiempo y del espacio²² y signa la actitud de Fernando frente a lo real. Como en un cuadro surrealista (imposible no recordar los relojes de Dalí, en transición hacia lo líquido), la realidad se mueve, se licúa, se transforma, escapa en trozos diversos hacia la deriva. Estas experiencias relativamente co-

21. Cfr. también Rosemary JACKSON (1981 : 45-46)

22. " Luego tuve unas pesadillas en las que caminaba por los techos de una catedral. Recuerdo también un despertar en mi pieza, en la oscuridad, y la horrible idea de que la pieza se había hecho infinitamente grande y que por más que corriera no podría alcanzar jamás sus límites.(...) No sé cuánto tiempo pudo haber pasado hasta que las primeras luces del alba entraron por el ventanal." (ET, 108-109)

tidianas de Fernando²³ parecen anticipar la fabulosa alteración de lo real ordinario alcanzada en la Cloaca. Tanto en el caso de Castel como en el de Fernando existe una ambivalencia en cuanto al significado de la deformación: por un lado es distorsión, degradación. Por otro, es creación o percepción de una forma nueva, posibilitada por la capacidad transgresora del marginal (loco o genio). Capacidad que sustenta el sesgo anómalo (pero profundamente revelador) de la pintura de Castel que sucede a la ventanita, y que permitirá a Fernando acceder a las visiones de la Cloaca.

Pero volveré ahora a los aparatos ópticos. En primer lugar, el más corriente: los anteojos, que usan diversos personajes de Sábato, sobre todo los Ciegos. En los no-videntes, los anteojos cubren el vacío, la terrible ausencia de la mirada visible²⁴. Los ojos de los Ciegos son ojos especulares, protegidos por los vidrios de unos anteojos oscuros, inútiles para ver, útiles para ocultar la Nada, que no miran, sino que reflejan. Como el espejo para Teodoro, como Olimpia para Natanael,²⁵ el ciego no es otro para el sujeto que lo mira, ofrece al contemplador una superficie helada que devuelve la imagen de lo mismo, sin entregar a cambio la alteridad recíproca, la diferencia, que es vida: " parece que l'être-autre, c'est celui qui me regarde en le regardant, c'est-à-dire pour qui je suis l'objet d'un regard au moment même où il est l'objet de mon regard."²⁶ Por este lado, la cuestión de la ceguera se relaciona con el narcisismo. El ciego es nefasto porque convierte al otro en Narciso. La única manera de eludir esta seducción especular sería metamorfosearse también en ciego, transgredir y atravesar la barrera del espejo, la barrera de la visión.

Además, otros personajes, no ciegos, usan anteojos. El propio Sábato, o Bruno, para quien los lentes revisten un valor protectivo y aislante; a la vez que ocultan su intimidad demasiado vulnerable, lo conectan con el universo:

" Sus ojos se agrandaron repentinamente al ser vistos sin aquellos gruesos cristales, y le conferían al rostro una curiosa sensación de desnudez que a Martín casi lo avergonzaba. Por lo demás, la mirada de Bruno se volvía más abstracta y como desamparada frente a un mundo minucioso y rico. " (SHT, 232)

Si los lentes distancian precautoriamente a Bruno - que no escruta al mundo, sino que lo contempla con melancolía y timidez - en otros casos el vidrio potencia la cercanía y la intensidad casi feroz de la mirada. Así en el caso de Méndez (SHT, 170-171); así, otros personajes de índole inquietante, ambi-

23. " Pero a veces, por más intensos que fueran mis esfuerzos, la realidad empezaba a disgregarse poco a poco, a deformarse, como si fuera de caucho y enormes tensiones la solicitaran desde los extremos (desde Sirio, desde el centro de la Tierra, desde todas partes): una cara empezaba a hincharse , de un lado se inflaba un globo, los ojos se juntaban poco a poco, la boca se agrandaba hasta que reventaba..." (SHT, 307)

24. " Bien sabía yo que detrás de aquellos cristales negros no había nada, pero precisamente era esa NADA lo que en definitiva más me imponía." (SHT, 350)

25. Personajes de Hoffmann estudiados por MILNER.

26. MILNER (1981 : 49)

gua. Citronenbaum, otro " homúnculo poseído por una verdad suprema ", cuyos "ojitos " fulguraban eléctricamente detrás de los cristales de unos lentes sin montura " (AE, 304); Schnitzler, que también usa lentes:

" Sus ojitos de ratón brillaban detrás de los cristales de esos anteojos redondos con bordes de acero que los hippies pusieron nuevamente de moda pero que seguramente él había comprado hace medio siglo en Alemania." (AE, 323)

Gandulfo, uno de los emisarios de " la Verdad ", lleva " anteojos de oro ", Daneri, el "vidente", tiene anteojos " de montura notablemente gruesa y negra que resaltaba en su cabeza lechosa, sin pelo, en forma de huevo con la punta para arriba. " (AE, 263). Otro de los congregados en la sesión, Margot Gri-maux, llega " con sus anteojos negros de playa que no se quitaba nunca " (ibi-dem) Nótese en todos estos casos el carácter anómalo, extravagante o anacrónico de los anteojos, que concuerda con la ambigüedad, con la " inquietante extrañeza " de los personajes.

Existen además en los textos otros aparatos ópticos que permiten ver mejor, ver más, ver otro mundo, y siempre, ver sin ser visto. Uno de estos aparatos es el telescopio, apto para la observación astronómica, que ya aparece en la segunda novela, como tema admirativamente introducido por el camionero Bucich:

" ¿ Quién vivirá en esos mundos ? El alemán Mainsa dice que viven millones de personas, que cada una es como la tierra.

Después agregó :

- Mainsa. Me dijo también que los rusos tienen unos inventos bárbaros. De repente estamos aquí, tranquilos comiendo l'asao, mandan una especie de rayo y buenas noches. El rayo de la muerte. " (SHT, 555)

La concepción de las estrellas como duplicación o multiplicación de la tierra (otros mundos semejantes a éste) emerge otra vez en Abaddón y está conectada, asimismo, con la futura aniquilación planetaria por una catástrofe atómica:

" Las novae de su época del observatorio le volvieron a la mente, esas inexplicables explosiones siderales. Tenía su idea, la idea de un astrofísico enloquecido por las herejías:

Hay millones de planetas en millones de galaxias, y muchos repetían sus amebas y sus megaterios, sus hombres de Neanderthal, y luego sus Galileos. Un día encontraban el radium, otro lograban partir el átomo de uranio y no podían controlar la fisión o no resultaban capaces de impedir la lucha atómica, hasta que el planeta estalla en un infierno cósmico: la Nova, la nueva estrella. A lo largo de los siglos, esas explosiones van señalando el final de sucesivas civilizaciones de plásticos y computadoras. "

(AE, 367)

Idéntica visión, pero en proporciones reducidas, a escala microscópica, tiene Sabato en el laboratorio Curie, cuando sus ojos (convertidos en portentoso microscopio imaginario) se detienen en el tubo de plomo que contiene el actinium y donde " se producían furiosos cataclismos en miniatura, invisibles y microscópicas miniaturas del Apocalipsis (...) catástrofes terroríficas, infer-

nales rayos de horror y de muerte. " (AE, 311)

En estos casos, la visión prodigiosamente dilatada, la vista de mayor alcance - hacia lo grande o hacia lo pequeño - no conduce a mundos totalmente otros, sino - fatídica y desesperanzada - hacia lo mismo. El inmenso cielo, el mínimo espacio atómico, son espejos amplificadores o reductores de nuestro propio ámbito gobernado por el mal, condenado a la destrucción. Sin embargo - he ahí nuevamente la ambivalencia - " ese cielo parecía ajeno a cualquier interpretación catastrófica: emanaba serenidad, armoniosa e inaudible música. El topos uranos, el hermoso refugio." (AE, 367) El cielo - tan semejante a nuestra tierra - es a la vez el recinto del mal y de la pureza, de la eternidad y de la disgregación constante.

Hay otro aparato de visión a distancia que es precisamente la televisión, y que alcanza notorio relieve en la última novela de Sabato. La crítica a la manipulación visual ejercida por el aparato televisivo se emblematiza en la paráfrasis paródica de la conocida sentencia marxista: " La religión es el opio de los pueblos ". Así, dice Sabato : " La televisión es el opio del pueblo ". O bien: " no vale la pena hacer sangrientas revoluciones para que un día las casas se llenen de chirimbolos inútiles y de chicos idiotizados por la televisión ". En el episodio " ENTRA CON TIMIDEZ " (AE, 243-245). Sabato, que actúa en el programa " Sábados Circulares " (el adjetivo, correspondiente al título real del programa, sugiere además, en este contexto, una tortura infinitamente reiterada, un proceso infernal) es observado no sólo por los espectadores in situ del canal, sino por millones de personas que repiten, desde lejos, el esquema de ver por detrás, y cuya mirada - por ende - se halla imposibilitado para devolver. La exhibición , relacionable autotextualmente con la de un animal en el circo o en el zoológico - metáforas para la vida pública del escritor (AE, 95-96), reduce al sujeto a la impotencia, lo muestra despiadadamente en sus aspectos más vergonzantes y ridículos. He aquí el lado nefasto de la visión a distancia, que ya señalara Max Milner: el espacio se transforma en territorio amenazado por la proliferación de las imágenes y los simulacros, la libertad individual se restringe por las posibilidades nuevas de ver y de ser visto²⁷ ; el exceso de visión se vuelve peligroso, se convierte en espionaje implacable, en violación de la intimidad, en paso forzoso de lo privado a lo público; despojando al ser observado " de ce secret et de cette possible méconnaissance sur lesquels se fonde le véritable respect." (MILNER, 1982 : 152). Con esta irrupción en lo íntimo se vincula también el

27. " Après avoir être considéré comme un ennemi à vaincre ou comme un vide à combler, l'espace se révèle comme un milieu protecteur, come un territoire menacé par la prolifération des images et des simulacres, où l'autonomie de l'être humain se trouve sans cesse restreinte par les possibilités nouvelles de voir et d'être vu que lui donne le progrès des techniques de communication." (MILNER, 1982 : 150)

temor del primitivo a dejarse fotografiar (o, dentro de su cultura, a dejarse hacer un retrato o simulacro). Conceder a otro derechos sobre la propia imagen es entregarle derechos sobre el alma misma²⁸. Nuestra sociedad civilizada, por el contrario, estimula la fijación fotográfica, necesita de las fotos para convencerse de la realidad del ser²⁹. Tomar una imagen no es tanto apoderarse de un ser ya existente, cuanto engendrar un ente real a partir de un vacío, de un fantasma. El horror de Sabato ante las cámaras televisivas puede entenderse en los dos sentidos: 1. Temor a sufrir el despojo de su ser verdadero, profundo. 2. Temor a que esa esencia quede disuelta y absorbida en la imagen pública y sea solamente eso: mero " aparecer " en los ojos de los otros. Nótese, por otra parte, que la novelística de Sábato se adscribe a la corriente fenomenológica, que es una poética del " aparecer ", del " fenómeno ", y por lo tanto no buscaría la esencia depurada y abstracta que está " detrás ", sino lo que se muestra en la concreta plenitud.³⁰ Por otro lado - otra vez la ambivalencia - su práctica textual efectúa, a partir de la construcción de la imaginaria simbólica, una consistente y despiadada crítica (al tiempo que denodado ejercicio) de la imagen.

Durante toda esta secuencia, Sabato está sometido a una iluminación implacable (" siente malestar porque los reflectores no perdonan detalle ", AE, 244), se desposa con una " rutilante estrella " (sic), Libertad Leblanc, emergente de un " topos uranos " de utilería, y su padrino de bodas es Borges, el escritor ciego, símbolo, de algún modo, de la literatura nacional, y también de la condición del escritor, el que en definitiva apela a la " otra visión " de la ceguera para conocer. La televisión opera así como un espejo degradante donde la luz cumple un papel siniestro y se alía al cabo con la ceguera, donde la condición estelar se cifra en constituir una imagen de belleza artificial públicamente vista y deseada, que permanece inalcanzable. El ser visible pero intocable, no amengua el sentimiento de prestarse a una especie de " prostitución visual ", sentimiento que Sabato experimenta en grado agudo y que proyecta sobre los demás participantes (" mientras Sabato piensa: ' tanto él como yo somos personas públicas, y siente que caen lágrimas de sus ojos "; AE, 245)

Una sensación similar de vergonzosa impotencia es la que ha experimentado Martín ante Quique: el exhibicionista que pone a los demás en exhibición: " todo contribuía a que se sintiese como un bicho debajo de la lupa de un sabio irónicamente sádico." (SHT, 252)

28. Otto RANK (1973 : 78 y ss.)

29. Susan SONNTAG (1983 : 355)

30. "...la esencia se experimenta en una intuición vivida; la 'visión de las esencias' (Wesenschau) no posee ningún carácter metafísico, la teoría de las esencias no se encuadra en un realismo platónico donde se afirmaría la existencia de la esencia, la esencia es únicamente aquello en que se revela la ' cosa misma ' en una donación originaria " " la última fuente para toda afirmación racional reside en el 'ver' (Sehen) en general..."(J.F. LYOTARD, 1973 : 11)

1.3. Espejo y espejismos. Identidad, misterio y obra de arte.

En El túnel, pródigo en la apelación al vidrio y a la ventana, no se menciona en el texto ningún espejo propiamente dicho, aunque la especularidad constituye - como procedimiento - una constante del relato. En la segunda novela el espejo se tematiza y verbaliza. Aparece por primera vez en el encuentro que Martín y Bruno mantienen en el bar " La Helvética ", relicto de un pasado oligárquico :

" Era un local oscuro, con su alto mostrador de madera y su vieja boiserie. Espejos manchados y equívocos agrandaban y reiteraban turbiamente el misterio y la melancolía de aquel rincón sobreviviente. " (SHT, 170)

La breve pero significativa mención convierte al espejo (aquí los espejos múltiples, que no reproducen ninguna imagen) en figura del enigma y el ultraje del tiempo y, a la vez, en este primer diálogo entre dos seres que forman una suerte de díada padre-hijo, alude al problema de la identidad. No sólo de la identidad personal (aun sin resolver en Martín, falto de una imagen paterna con la cual identificarse) sino de la identidad nacional, cuestión agresivamente planteada por Méndez.³¹ La imagen anticipatoria de los espejos ampara y predice todas las cavilaciones posteriores de Martín que, a partir de la intervención de Méndez, giran sobre la naturaleza de la patria y la multiplicidad de la persona (aparece aquí el tema de la resonancia de cada ser en los otros, capaz de despertar cuerdas ocultas de la personalidad³²) El equívoco Janos (el marido de Wanda, esa " especie de pegajoso monstruo ", SHT, 173) se presenta a Martín como " símbolo de la confusión que lo dominaba, como si lo fundamental de los seres humanos fuese la ambigüedad " (Ibidem) Es importante notar en este personaje secundario que no tiene ninguna significación narrativa, la posible evocación simbólica del dios Jano³³ : el de las dos caras, una de las cuales mira al pasado y la otra al porvenir, el que tiene la llave, la puerta y el camino, la entrada y la salida: la deidad de las transiciones y los pasajes. Un dios tan relacionado con el espejo, por lo que tiene de duplicidad y de duplicación. Si Janos, por un lado, es una figura paternal aberrante, por otro, indica para Martín un tránsito del pasado hacia el futuro, del aislamiento hacia la inserción en el seno de la vida social, del mundo rígido, dividido en arquetipos de límites infranqueables, al mundo plural y ambivalente de la intersección y la confusión, que exige un entendimiento más complejo - facetado -

31. Este tema ha sido tratado especialmente por CODDOU (1973 : 105-142).

32. Se desarrolla un pensamiento atribuido a Bruno: " pues nunca (sostenía) somos la misma persona para diferentes interlocutores, amigos o amantes; del mismo modo que esos resonadores complejos de la clases de física que responden con alguna cuerda para cada sonido que los estimula." (SHT,172)

33. Cfr. CHEVALIER Y GHEERBRANT (1979)

de los otros.

Bajo el signo del espejo reflexiona también Martín sobre la repetición de las situaciones y las personas. La relación Martín/ Alejandra repite la de Bruno/ Georgina y también la de Bruno/Alejandra; Alejandra reitera a su madre.

El espejo reaparece en la novela cuando Martín vuelve a su hospedaje después de recorrer, desesperado, la ciudad (ha precedido a su itinerario la entrevista con Bordenave, donde recibe una revelación que no puede tolerar: la del " dorso " o " revés " de Alejandra: la otra cara de la luna o el otro lado del espejo, ámbito desconocido donde ella ejercía la prostitución). Se arroja sobre la cama " como si durante siglos hubiese recorrido laberintos " y contempla cómo el crepúsculo va apoderándose de las cosas :

" La oscuridad del crepúsculo se posesionaba sigilosamente de los rincones e iba haciendo desaparecer en la nada los colores y las cosas. El espejo del roperito, trivial y barato, fue asumiendo la misteriosa importancia que todos los espejos (baratos o no) asumen en la noche, como ante la muerte todos los hombres asumen la misma misteriosa profundidad, sean mendigos o monarcas. " (SHT, 536)

Una vez que Martín ha descubierto la identidad oculta de Alejandra, el espejo se entenebrece, progresa hacia la anulación de su propia funcionalidad: reflejar; ingresa en la noche, en la ceguera que va " haciendo desaparecer en la nada los colores y las cosas "; el espejo, decepcionado por el objeto de su deseo, se abre ante la muerte. La noche, la des-aparición del otro en el espejo donde lo mirábamos y nos mirábamos, es la muerte: el vacío que otra imagen más completa y compleja deberá llenar; o, más allá aún, el misterio del ser que sólo la des-encarnación podrá abolir.

" Y sin embargo, quería verla, todavía "

Martín saca de su bolsillo la foto regalada por Alejandra para llenar el hueco que la ausencia ha instalado, en el espejo y en sus ojos. Pero la fotografía - " temible máscara " - en su estatismo es también muerte. Una muerte que busca otra: la del propio Martín que se propone suicidarse y asimila el universo entero a una " gigantesca fantasmagoría levantada por un hechicero irónico y malvado ". La imagen de la fantasmagoría arrastra, en una isotopía horizontal, la de Alejandra espejismo: " como si Alejandra hubiese sido nada más que uno de esos falsos oasis que prolongan la desesperada travesía en un desierto y cuyo desvanecimiento puede impulsar a la muerte. " (SHT, 536-537). Pero si Alejandra es el espejo frágil, el espejo de reflejos en el que Martín se ha mirado sólo - sin poder sumergirse - la causa última de su desesperación es el desierto mismo: o sea, el sin sentido de la vida manifestado en lo inexplicable e inapelable de la muerte, y en el daño de los inocentes (Martín rechazado por su madre, el perro Bonito bajo las ruedas del camión, el niño mutilado en la guerra

Y son las imágenes, siempre las imágenes febrilmente acumuladas, superpuestas, vistas por un rápido ojo interior, las que revelan - ¿ las que son ? - el caos del mundo. (SHT, 538)

Concluye aquí, en el escenario de la injusticia universal (la fantasmagoría perversa) la concatenación imaginaria iniciada por el espejo. La analogía primera: los espejos son a la noche como los hombres a la muerte, se resuelve en una identidad amarga: los hombres (las imágenes de los hombres) son espejos de la noche-muerte que domina finalmente la huida del niño mutilado a través de los Pirineos.

En Abaddón, el espejo retorna a una función antigua: reflejar la faz del que allí se contempla buscando su alma en otro espejo: el de su rostro, buscando en el rostro así re-producido la verdad del ser. El vulgar recinto del ascensor en una casa de departamentos ocupa un lugar sacro ahora vacío: el del confesionario:

" POCAS SOLEDADES COMO LA DEL ASCENSOR Y SU ESPEJO

(pensaba Bruno), ese silencioso pero implacable confesionario del mundo desacralizado, el mundo del Plástico y la Computadora." (AE, 53)

La superficie del espejo asume aquí su tradicional privilegio de mostrar al hombre en su ser auténtico, de interrogar y adivinar lo oculto bajo la máscara, bajo la " móvil geografía del rostro ":

" Que reflète le miroir ? La vérité, la sincérité, le contenu du coeur et de la conscience." (CHEVALIER, 1979)

El espejo, extrapolado en cuanto a su uso corriente, parece confundirse con la mirada de Dios que indaga hasta lo íntimo del corazón humano (él también, espejo de la Divinidad, en la expresión de Angelus Silesius). Se relaciona con todo esto, claro está, la antigua tradición que identifica al reflejo con el alma humana y asimila la pérdida del reflejo a la pérdida del alma³⁴. Sin embargo, las vinculaciones autotextuales que es posible establecer: por ejemplo, con la escena televisiva (cfr. supra), otro producto del " mundo desacralizado ", como las " jaulas de vidrio ", proyectan **asimismo** sobre esta escena de tono lírico una ambigüedad melancólica e irónica.

El espejo también puede engañar y dañar, mostrando solamente lo exterior. Su imagen reflejada le ha dicho a la sensible e inteligente Silvia Gentile que ya es " demasiado fea sin anteojos " (AE, 89). Estos anteojos, que le permitirían ver mejor son, no obstante, rechazados, porque aumentarían la presunta fealdad en un doble sentido: a. Agregándose al rostro como una prótesis antiestética. b. Exhibiendo con más acuidad el reflejo denegado, el rostro que no debe ser visto. Aparece así el tema clave del asco por el cuerpo que proviene,

34. Otto RANK (1973 : 78)

en primer lugar, de la imagen:

" Sócrates y Sartre. Los dos feos, los dos odiando su cuerpo..."

(AE, 55)

La filosofía sartreana es interpretada por Sabato, en otro pasaje, en relación con la vergüenza ante la mirada (mirada-espejo) que descubre la fealdad, que desnuda el cuerpo, que encierra al ser en lo que es para los ojos (AE,46)

Hay también en Abaddón una recurrencia del espejismo que puede conectarse con la imagen de Alejandra espejismo (falso oasis) evocada en la novela anterior. Se trata aquí del personaje Patricio Duggan, que jamás se encarna en una novela porque su misión es sólo anticipar, reflejar, una concreción más perfecta del arquetipo que anuncia:

" Y así se fue convirtiendo en el Patricio de esta novela, personaje que, a medida que pasó el tiempo, más me ha ido pareciendo un espejismo en el desierto, uno de esos ansiosos simulacros que apenas entrevistados se alejan a medida que se acerca el sediento (Aunque, en este caso, se tratara más bien de un oasis al revés)."

(AE, 279; cfr. también, 36-37)

En ambos casos el espejismo es una causa ficta, una imagen transitoria que retarda o disimula el advenimiento de la - intolerable - Verdad (el sin sentido de la vida, el siniestro R.)

Citaré, por fin, en esta última novela, el lago especular pintado en el libro que Nora deposita sobre la mesa del bar:

" Era un volumen grande, encuadernado, con una brillante sobrecubierta en colores: la reproducción de un cuadro que parecía de Leonor Fini: en un lago especular, había una mujer desnuda, de gran cabellera platinada contra un crepúsculo rojo, rodeado de lunares pájaros carniceros, de ícticos y alucinados ojos. El título lo sobrecogió: LOS OJOS Y LA VIDA SEXUAL. "

(AE, 376)

El lago especular evoca al pantano de la Cloaca, donde también sobrevuelan pájaros carniceros. Pero en la Cloaca las cuencas de los ojos de los pájaros están vacías y el pantano tiene " aguas negras y fangosas ", " aguas abismales e infectas " que no reflejan nada. Aquí, los ojos alucinados y las aguas espejo duplican la fascinación siniestra, igualan el arriba y el abajo, fijos en la misma, reiterada visión.

Si el espejo ha aparecido hasta aquí como elemento real en el nivel diegético, también se integra en el plano metafórico del discurso. Los sobrevivientes son como espejos o vidrios que mantienen la imagen reflejada de Alejandra después de su muerte, y le otorgan una evanescente, precaria inmortalidad:

" No una auténtica inmortalidad, pues, sino apenas una mortalidad postergada, y compartida de los seres que reflejaron o refractaron el espíritu de Alejandra. Y cuando ellos muriesen (Martín y Bruno, Marcos Mo -

lina, 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 esos recuerdos en otras remotas personas, y los indicios de portentos, de degradaciones, de purísimo amor y de encanallado sexo. " (AE, 205)

La reverberación cada vez más lejana a través de las almas-espejo, nos recuerda lo que Jackson³⁵ señala acerca de los espacios de la literatura fantástica, poblados de espejos y reflejos, ámbitos vacíos y espectrales que no cumplen el deseo, sino que lo perpetúan, insistiendo en la ausencia, en la carencia.

También el amor de Bruno hacia Alejandra es descrito como reverberación o reflejo de su antiguo amor por Georgina:

" ignorando que preguntaba o escuchaba a una persona que de algún modo también había sentido amor por Alejandra (aunque fuera la reverberación o la proyección falaz y momentánea del otro, del verdadero amor por Georgina). " (SHT, 456)

El arte cumple también, en cierto sentido, una función especular. Los meros objetos inanimados en una pintura pueden convertirse en " símbolos de aquello recóndito que refleja " (SHT, 534), esto es: la naturaleza verdadera, oculta, del ser que los ha creado. Estos objetos son, como el rostro carnal modelado por el espíritu, un espejo-máscara de la profundidad interior. Esto no implica acatamiento a la teoría platónica del reflejo artístico. No se trata de la imitación de un mundo de formas puras y relativamente estáticas situado en una trascendencia y reproducido defectuosamente en los objetos externos, sino de la encarnación de la conflictiva, apasionada realidad interior, inmanente, del alma humana.³⁶

Pero algo del platonismo sobrevive en la teoría poética de Sábato, en otro sentido, y es la concepción platónica del éxtasis (que repite ideas tradicionales de su tiempo, acaso con no poca ironía)³⁷:

" El éxtasis. Ves como el lenguaje no engaña más que a los idiotas. Éxtasis. Ponerse fuera de sí, salirse de su propio cuerpo, colocarse en la pura eternidad. Los yoguis, por ejemplo (...) Y los artistas. Lo que dice Platón no es otra cosa que lo que pensaban los antiguos: que el poeta, inspirado por los demonios, repite palabras que nunca habría dicho en su sano juicio, describe visiones de sitios sobrenaturales, lo mismo que el místico." (AE, 148)

35. JACKSON, Op. Cit, 45.

36. Cfr. sobre negación del reflejo platónico, AE, 123 y 205; Cfr. infra, "Espectralidad y ficción. El personaje fantasma ".

37. En realidad, el famoso diálogo Ion, si bien parece exaltar la divina manía del poeta y del rapsoda, por otro lado la desvaloriza totalmente como tek-né, como saber bien fundado sobre reglas universales. Además, es preciso ser cautos en cuanto a las alabanzas platónicas de la locura poética. Es difícil creer, por ejemplo, que la Divinidad -definida ante todo como Inteligencia - pueda apelar a una forma de delirio que no estimula la filología, para comunicarse con los hombres. En el Ion se habla de locura y de posesión divina, pero no es la locura erótica que proviene del anhelo por las esencias, a través de la Belleza, sino más bien, ese desenfreno poco razonable que se execra en la República.

" Esta desencarnación del alma del artista en el momento de su inspiración también explicaría el carácter profético que alcanza en algunos momentos, aunque sea en la forma enigmática, simbólica y ambigua de los sueños."

(AE, Ibidem; cfr. también 309-310)

El arte es, desde este punto de vista, un espejo y un reflejo confuso, simbólico (el símbolo es un espejo ambiguo, un espejo turbio, en el pensamiento de Sábato), sólo relativamente veraz, de lo que no puede verse con los ojos físicos. Pero no refleja un sereno Topos Uranos, sino, a la manera de Blake, el Cielo y el Infierno, visiones anonadantes que no pueden mostrarse en su desnudez aniquiladora al ser encarnado; de ahí que sea plenamente válido el "Videmus nunc per speculum in aenigmata", de I Corintios.

1. 4. El reflejo oscuro: la realidad como sombra de la Realidad.

Como lo he señalado, este tema aparece implícitamente desde el mismo título de El túnel, y desde la peripecia de su personaje, el " pintor ciego "³⁹ prisionero en su túnel y en su caverna, que considera al mundo fenoménico (sin entender por esto que haya otro nouménico), como una fantasmagoría sin sentido cuyos rasgos fundamentales son la imperfección y la fealdad (ET, 81) El " sórdido museo de la vergüenza " que es la memoria de Castel (abrumado por los datos que descalifican la condición humana), el Museo de " pesadillas petrificadas ", de la " Desesperanza y de la Vergüenza ", que es el mundo en ruinas de su última etapa pictórica, parecen oponerse como una parodia o un reflejo invertido, al mundo ausente de las formas perfectas, al mundo impecable, sin error, sin culpa, cuya búsqueda desesperada constituye la trágica grandeza y también la miseria de Castel, incapaz de aceptar al otro en su contingencia y su debilidad.

En Sobre héroes y tumbas, el tema de la sombra, del reflejo, aparece explícitamente, y es Fernando Vidal - sujeto pasivo de un proceso de distorsión de lo real - quien lo desarrolla:

" Tuve de pronto la revelación de que la realidad podía empezar a deformarse si no concentraba toda mi voluntad para mantenerla estable. Temía que el mundo que me rodeaba pudiera empezar en cualquier momento a moverse, a deformarse, primero lenta y luego bruscamente, a disgregarse, a transformarse, a perder todo sentido. Como el chico del 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. " (SHT, 306 ; el subrayado es mío)

La idea del " museo " - sucesión de imágenes sagradas pero sin vida, cuya monstruosidad subvierte la armonía de cualquier Topos Uranos - se repite, por lo demás, en la Cloaca:

39. Castel se llama a sí mismo ciego (ET, 60), y es él - el pintor, el que trabaja con los colores y las formas visibles, el que profesionalmente está obligado a ver, quien adquiere progresivamente las características que atribuye a los excrecidos ciegos.

" La planicie universal se iba poblando de mortales restos a medida que se acercaba al recinto de la diosa: un calcinado y estático museo del horror. Vi hidras que en un tiempo habían sido vivientes y que ahora estaban petrificadas, ídolos de ojos amarillos en silenciosas mansiones abandonadas, diosas de piel veteada como las cebras, imágenes de una taciturna idolatría con indescifrables inscripciones. " (SHT,437)

Sin embargo, tanto el Topos Uranos evocado en Abaddón, como este universo monstruoso, se asemejan en que ambos son reinos dominados por la muerte. El ex-cielo platónico, sede de innumerables catástrofes planetarias, es quizá también un " calcinado y estático museo del horror "; el ámbito del éxtasis artístico - reino inmaterial de la Eternidad - es el lugar nefasto donde se halla depositada la imagen trágica del porvenir.

" Escapada de su cárcel hecha de carne y tiempo [el alma] puede entonces salir al cielo intemporal, donde no hay ni antes ni después y donde los hechos que luego sucederán o parecerán suceder a su propio cuerpo, están ahí, eternizados como estatuas de la Calamidad o el Infortunio. " (SHT, 442)

" Y en uno de aquellos éxtasis, mediante ese pavoroso privilegio del artista, Victor Brauner vio su horrendo porvenir. Y lo pintó. " (AE, 309-310)

1.5. El hombre de cristal.

No sólo hay en Abaddón un homúnculo encerrado en un frasco de vidrio. Hay un hombre de cristal, modelo metafísico del hombre terreno que Sabato evoca en un discurso dispuesto desde el plano de significante como poesía. Este hombre cristalino (perfecto, transparente, simple, brillante) es una creación de los filósofos, un ente ficticio separado de las condiciones reales de la vida, una suerte de Golem. Las materias terrenas (sintetizadas en el desperdicio): " esa inmundada mezcla/ de basura, tierra y restos de comida " no pueden emular al hombre cristalino: " Pero crece, prospera (le van bien las cosas, eh ?)/ de pronto empieza a vacilar/ hace esfuerzos desesperados/ y finalmente muere/ como ridícula caricatura,/ volviendo a ser barro y excremento de vaca / Si no logra al menos la dignidad del fuego. " (AE, 255)

Esta crítica del platonismo (el " hombre perfecto " forma parte de un " petrificado museo de ideas ") y quizá de los esfuerzos alquímicos por lograr el rebis (la nueva criatura inmortal) tiende acaso un puente hacia la reivindicación del hombre por sí, no como espejo de una realidad inalcanzable. El barro se contrapone al cristal como imagen informe de la forma, pero sólo es caricatura si reniega de sí mismo y - copia o simulacro - intenta reproducir la estructura pautada por el filósofo.

1.6. El cristal maléfico.

El motivo aparece en Abaddón bajo la forma del Diamante Hope, una piedra preciosa de inusitadas dimensiones. La historia es sugestiva: el diamante ha

sido arrebatado del ojo de un ídolo indio. Recuérdese el ojo fosforescente de la Deidad de la Cloaca, definido primero como un faro (esto es, un fuego o luz perpetua detrás de un vidrio) y luego como una enorme piedra preciosa.³⁹

El diamante Hope - cuyo irónico nombre hace notar al Dr. Arrambide - es una joya de muy alto precio que porta una supuesta maldición diabólica, a tal punto que su última compradora lo hace bendecir para exorcizarlo, sin obtener por ello beneficio alguno. El misterio del diamante es propuesto por Beba Carranza como prueba para convencer al escéptico Arrambide de la existencia de fuerzas ocultas. La actitud de Beba hacia lo oculto es, por cierto, ambivalente. Tan pronto lo afirma como lo cuestiona (por ejemplo, cuando Sabato sostiene la veracidad de los mitos y la desencarnación del artista durante el éxtasis poético; AE, 145 y ss) A la controversia acerca de los poderes del diamante sigue, significativamente, la exposición de Gatti o Prati sobre el carácter de condena infernal de la vida terrestre.

El diamante se relaciona además, por inevitable asociación metonímica, con el tema de la videncia, discutido a lo largo de toda la novela por Beba y Arrambide. Nada más anejo a la videncia (a la adivinación) que los espejos, las bolas de cristal y todas las superficies cristalinas; el diamante, por otra parte, arroja una luz siniestra sobre el futuro de quienes lo portan.

El cristal se vincula, de este modo, con lo nefasto, con lo oculto que se trae a la claridad, que aparece sobre la superficie especular, aunque la relación, en este caso, no es nítida, y los poderes de la piedra se ponen (a menudo grotescamente) en duda.

2. LA MULTIPLICIDAD DE LA PERSONA Y EL VÉRTIGO DE LAS IMÁGENES

2.1. El problema de la verdad, la identidad y la polivalencia del ser.

El problema que designaré como " multiplicidad de la persona ", y que es fundamentalmente un problema manifestado en el campo visual, articulado desde la vista, se insinúa ya en El túnel. No sólo Castel suele mostrarse ambivalente, poseído por un yo demoníaco que lucha de algún modo con un yo generoso vacilante entre la ternura y crueldad. María, su fallido espejo, ventana oscura, provoca en él inquietantes reflexiones sobre el enigma de la identidad, que podrían resumirse en esta exclamación lapidaria:

" ¡ Qué implacable, qué fría, qué inmundada bestia puede haber agazapada en el corazón de la mujer más frágil! " (ET, 132)

La " inmundada bestia " que supuestamente habita en María se evidencia a Cas-

39. " ese ojo podía ser una enorme piedra preciosa, tal vez un rubí, pero más bien se me ocurría el reflejo cambiante de un fuego interior y perpetuo, porque su brillo parecía tener vida." (SHT, 436)

tel ha a la identificación que permite establecer súbitamente un pasaje subterráneo (esto es, un túnel) entre Brahms y la cloaca (ET, 122)

El problema de la identidad múltiple se presenta en El túnel de manera menos compleja que en Sobre héroes y tumbas. Se trata más bien de dualidad (angustiosa coexistencia de opuestos en el mismo ser) antes que de multiplicidad. Pero el tema aparece anticipado en una digresión aparentemente insignificante de Mimí Allende sobre el juego de los nombres en la novela rusa (allí donde Hunter expone también la ambivalencia íntima y oculta del asesino-detective⁴⁰ que es la de Castel mismo:

" Fijate que nunca he podido acabar una novela rusa. Son tan trabajosas... Aparecen millares de tipos y al final resulta que no son más que cuatro o cinco. Pero claro, cuando te empiezas a orientar con un señor que se llama Alexandre, luego resulta que se llama Sacha, y luego Sachka y luego Sachenka, y de pronto algo grandioso como Alexandre Alexandrovitch Bunine y más tarde es simplemente Alexandre Alexandrovitch. Apenas te has orientado, ya te despistan nuevamente. Es cosa de no acabar: cada personaje parece una familia. No me vas a decir si no es agotador, mismo para tí." (ET, 91)

A Castel la pertenencia de María al círculo de Mimí y Hunter le provoca un doloroso interrogante (previsible, dada la teoría de la " repetición deformante "de los rasgos en las familias, apuntada en el cap. IV):

" mi capa más profunda se entristeció al pensar (mejor dicho al sentir) que María formaba también parte de ese círculo y que, de alguna manera, podría tener atributos parecidos. " (ET, 96)

Lo mismo le ocurre a Martín cuando examina la relación de Alejandra con el círculo de Wanda (su doble aberrante). La asociación Alejandra/Wanda (perturbadora incluso por la consonancia fónica de los nombres) lleva a Martín a considerar en qué se parecen esencialmente ambas mujeres, sobre qué aspectos de la personalidad de Alejandra - aspectos desconocidos, en sombra, quizá vergonzantemente ocultos - se construye su presunta afinidad con la dueña de la boutique (imagen, para el muchacho, de todo lo femenino aborrecible). Y aquí se enuncia de manera explícita la concepción de la persona como máscara, o, mejor aún, como multiplicación vertiginosa de máscaras que se configuran espontáneamente, una para cada relación o función social humana. El problema de la verdad, la esencia auténtica, la unidad del ser, atormenta a Martín:

" ; Cómo detestaba aquel rostro suyo, el rostro-boutique, el que parecía ponerse para actuar en aquel mundo frívolo; rostro que parecía perdurar

40. Es ésta la reflexión metatextual más importante de El túnel. Hunter desarrolla una teoría de la novela policial, paródica y satírica, cuyo propósito sería reiterar, en este género, lo que ya Cervantes hizo con la novela de caballerías. El propio texto de El túnel podría ser visto así como una versión paródica (pero en su parodia, superadora de la convención) de la novela policial ortodoxa, a la que lleva, desde el nivel de acertijo o juego intelectual, al de tragedia de la conciencia. También en El túnel el protagonista ha llegado a creer que el mundo " funciona como una novela de Nicholas Blake o de Ellery Queen " (93) y por ello, perdido en un laberinto de desesperadas racionalizaciones, intenta inútilmente desentrañar el

todavía cuando se encontraba a solas con él, desdibujándose lentamente, surgiendo de entre sus trazos abominables, a medida que se borraban, alguno de los rostros que le pertenecían a él y que él esperaba como a un pasajero ansiado y querido en medio de una multitud repelente. Pues, como decía Bruno, ' persona ' quería decir máscara y cada uno tenía muchas máscaras: la del padre, la del profesor, la del amante. Pero ¿ cuál era la verdadera ? ¿ Y había realmente una que fuese la verdadera ? Por momentos pensaba que aquella Alejandra que ahora estaba viendo allí, riendo de los chistes de Quique, no podía ser la misma que él conocía, y sobre todo, no podía ser la más profunda, la maravillosa y terrible Alejandra que él amaba. Pero otras veces (y a medida que pasaban las semanas lo iba creyendo) se inclinaba a pensar, como Bruno, que todas eran verdaderas y que también aquel rostro-boutique era auténtico y de alguna manera, expresaba un género de realidad del alma de Alejandra; realidad que ¡ y quién sabía como cuántas otras más ! le era ajena, no le pertenecía ni jamás le pertenecería. Y entonces cuando ella llegaba ante él con los rostros menguados de aquellas otras personalidades, como si no hubiera tiempo (¿ o deseo ?) de metamorfosearse, en algún rictus de sus labios, en alguna forma de mover las manos, en cierto brillo de los ojos, Martín descubría los residuos de una existencia extraña: como alguien que ha permanecido en un basural y todavía en nuestra presencia mantiene algo de su fetidez. " (SHT, 191-192)

Hay aquí dos articulaciones metafóricas que deben tenerse en cuenta: la concepción del rostro máscara como un cuadro que se dibuja y se desdibuja; el pasaje de un rostro hacia el otro como una metamorfosis.

El ser comprendido como la suma insuficiente de sus imágenes-símbolos (el dibujo, el retrato, el mismo rostro físico simbolizan al espíritu inasible); el ser como meta-morfosis: cambio de forma y más allá de la forma: naturaleza proteica cuya esencia es la mutación (o la mutabilidad). Tal, en la narrativa sabatiana, el ser para los ojos, el ser para el tiempo, que es fragmentación, dispersión, cambio.

Esta idea se refuerza con la alusión a una existencia y residual que asumirá una resonancia cada vez más amplia y prolongada. Ya Vidal plantea la cuestión en Sobre héroes y tumbas (cfr. infra, " El doble y la metamorfosis ") y Sabato la extiende en Abaddón, al referirse a las otras vidas vividas en distintos cuerpos y tiempos, o durante el sueño. Existencias verdaderamente extrañas para la actual encarnación, pero cuya huella puede percibirse sobre todo a través de los ojos :

" Motivo por el cual se suelen observar hasta en niños miradas y sentimientos o pasiones que sólo pueden explicarse mediante esa turbia herencia de murciélago o de rata, o por esos descensos nocturnos al infierno, descensos que calcinan y agrietan el alma, mientras que el cuerpo se mantiene joven y engaña a esos doctores que consultan sus manómetros, en lugar de escrutar sutiles signos en sus movimientos o en el brillo de sus ojos. Porque esa calcinación, ese encanallamiento es posible detectarlo en cierto temblor al caminar, en alguna torpeza, en peculiares pliegues de la frente; pero también, o sobre todo, en la mirada, ya que el mundo que observa no es más el del chico inocente sino el de un monstruo que ha pre-

enigma del amor de María con métodos lógicos inductivo-deductivos (que al cabo desembocan en sofismas). Existe asimismo una profunda similitud entre la problemática del pintor, cruelmente dividido entre impulsos positivos y destructivos (Cap. XX), y la del asesino-detective, cuya única liberación es el suicidio.

senciado el horror. De modo que esos hombres de ciencia deberían más bien acercarse a la cara, analizar con extremo cuidado y hasta con malicia las pequeñísimas marcas que van esbozándose. Y especialmente tratando de sorprender algún fugacísimo brillo en los ojos, porque, de todos los intersticios que permiten espiar lo que sucede allá abajo, los ojos son los más importantes..." (AE, 374)⁴¹

La personalidad aparece así - sobre el eje diacrónico - como un palimpsesto donde imágenes ancestrales son oscuramente visibles a través de la imagen actual y - sobre el eje sincrónico - como un haz o manojó de imágenes que coexisten y se usan alternativamente.

El problema de la verdad, planteado por la proliferación de las máscaras, encuentra no obstante, si no dos soluciones, por lo menos dos vías de entendimiento. Una, es la que ya se insinúa en el pensamiento de Martín (que a la vez recrea el de Bruno): los seres humanos no son esencias puras y simples sino entidades complejas, multifacéticas, resonadores que responden a diferentes estímulos con cuerdas diversas (cfr. supra " Espejo y espejismos "). Todas y cada una de esas cuerdas o facetas se integran en una " verdad " inaprehensible por entero en el instante de la manifestación, siempre relativa, siempre puntual y parcial. Otra, es que existe un momento que podría calificarse como absoluto, cuando las máscaras caen y parece revelarse la cara (que es también la última máscara) despojada y profunda: un rostro que no es ya piel, sino carne viva. Ese rostro que emerge cuando se ha suspendido la mirada de los otros (generalmente escrutadora, persecutoria) que neutralizamos con nuestras propias miradas-máscaras, y cuando aparece en el vacío una instancia absoluta: la invisible mirada de Dios, que suspende el juego de las metamorfosis y detiene y absolutiza a su vez al ser inestable. Relativo entre lo relativo, absoluto para lo Absoluto, el hombre se revela como la criatura ambivalente cuya " verdad " implica y reúne tanto las máscaras como el secreto rostro sumergido:

" Y recordó algo que había dicho Bruno: que siempre es terrible ver a un hombre que se cree absoluta y seguramente solo, pues hay en él algo trágico, quizás hasta de sagrado, y a la vez de horrendo y vergonzoso. Siempre decía - llevamos una máscara, una máscara que nunca es la misma sino que cambia para cada uno de los papeles que tenemos asignados en la vida (....) Pero, ¿ qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie, nadie, nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intima, nos ataca ? Acaso el carácter sagrado de ese instante se deba a que el hombre está entonces frente a la Divinidad, o por lo menos ante su propia e implacable conciencia. Y tal vez nadie perdone el ser sorprendido en esa última y esencial desnudez de de su rostro, la más terrible y la más esencial de las desnudeces, porque muestra el alma sin defensa. " (SHT, 252)

41. Señala Marcos MEYER (1986) que la comprensión fenomenológica del ser humano comienza en los textos de Sábato, por el rostro, Donde se encuentran los ojos reveladores. Parece confirmar la importancia del rostro el título de la segunda parte: " Los rostros invisibles ".

Además de los casos más notorios de personajes como Alejandra o Sabato, la metáfora del rostro-máscara, tan importante para la hipótesis metafísica sobre la multiplicidad de la persona, recurre, más casualmente, en otras ocasiones.

Por ejemplo, refiriéndose al abuelo Pancho (aunque aquí se connota sobre todo la deformación exterior que sobre el ser íntimo opera el cuerpo):

" Dentro de la máscara de pergamino agrietado y ya adelantada hacia la muerte, parecía vivir dificultosamente un resto de ser humano, pensativo y bondadoso. " (SHT, 87)

" Acaso dentro de él transcurría esa vida latente y silenciosa que transcurre en los lagartos durante los largos meses de invierno, cercana a la eternidad." (SHT, 95)

En Nadia, la madre de Max, se advierten sutiles indicios judíos bajo la máscara eslava, bajo el poderoso disfraz. Nuevamente se apela al esquema metafórico del dibujo:

" Y aquellos rasgos físicos o indicios espirituales que surgían sutilmente del rostro eslavo como las líneas más finas y delicadas que el dibujante va enriqueciendo sobre el esquema básico, terminaban por manifestarse finalmente en esa forma peculiar que el judío da a sus razonamientos..."
(SHT, 508-509)

2.2. Original y copia en las relaciones familiares e interpersonales: modelo fundador y repetición. Fotos, retratos, cadáveres y palimpsestos.

Si en la narrativa de Sábato se atribuye a todo ser una condición plural y misteriosa (o misteriosamente plural) no todos los personajes sabatianos se muestran igualmente facetados. Facetados - para seguir con las metáforas especulares - a la manera de una piedra preciosa con múltiples zonas de refracción o reverberación. Algunas figuras son, en este sentido, privilegiadas. En primer lugar, la de Alejandra, el personaje femenino más complejo de Sábato.

Más allá de las máscaras contemporáneas que Alejandra asume en diferentes ámbitos, están las máscaras ancestrales que prefiguran su propia imagen y pueblan de ecos y anticipaciones ópticas la dimensión temporal. En primer lugar, la de Trinidad Arias, que preside el principio y el final del " ciclo de Alejandra " (cuando Martín regresa a la casa Olmos para contemplar los retratos desde donde " ojos premonitorios de los de Alejandra miraban para siempre ", SHT, 525).

La miniatura de Trinidad abre el relato de la genealogía familiar. Es el primer retrato que ve Martín en la vieja casa. También el último:

" Martín vio el rostro de una mujer hermosa cuyos rasgos mongólicos parecían el murmullo secreto de los rasgos de Alejandra, murmullo entre conversaciones de ingleses y españoles. " (SHT, 89)

42. Según KRISTEVA (1969, 1974b) la máscara es una de las figuras básicas de la novela, heredera del carnaval y de la menipea, escritura que practica la ambivalencia en todos sus niveles.

" Volvió a contemplar el rostro de aquella mujer hermosa cuyos rasgos aindiados parecían el murmullo secreto de los rasgos de Alejandra, murmullo entre conversaciones de ingleses y españoles. " (SHT, 526)

Repetición de la imagen, repetición de las palabras que la interpretan. Rito de inmortalidad paradójicamente cumplido por ese retorno de lo mismo que es muerte; acercamiento a la idea pura invulnerable a los avatares. Porque, en cambio, la diferencia - sutil y atroz - puede ser inquietantemente siniestra. Esta diferencia es la que perturba la continuidad entre Alejandra y los Olmos, entre Ana María / Georgina y la hija de Vidal, que aporta la contaminatio:

" Georgina se parecía asombrosamente a Ana María: no sólo por los rasgos físicos, como Alejandra, sino y sobre todo, por su espíritu: era algo así como la quintaesencia de la familia Olmos sin la contaminación de la sangre violenta y maligna de Vidal. " (SHT, 468)

Esta contaminación perturba ya el rostro - diferente en la semejanza - de Alejandra:

" Claro que su cara era casi la misma que la de Georgina: su mismo pelo negro con reflejos rojizos, sus ojos grisverdosos, 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. " (SHT, 19)

El parecido aberrante, que repite el original pero a la vez lo modifica, delicada e intolerablemente, responde a esa teoría de la " reiteración desfiguradora " de los rasgos familiares expuesta por Castel (cfr. supra). Así, por una parte, la re-producción de la imago (el modelo) familiar, en Alejandra, supone identidad: inserción en la historia como friso estático (el pasado), en el panteón fantasmal de los Olmos; es la inmovilidad, la pureza. Por otra parte, supone una diferencia (angustiante, siniestra) que determina la ex-centricidad (la marginalidad) de Alejandra con respecto a la " quintaesencia Olmos", es dinamismo, historia como proceso, y por lo tanto, mezcla, contaminatio.

El encubrimiento del original por un duplicado que a la vez lo repite y se distingue de él, es comparado por Bruno a la estructura de un palimpsesto:

" Pues cuando creyó enamorarse de Alejandra era a la madre de Alejandra a quien buscaba, como esos monjes medievales que intentaban descifrar el texto primitivo debajo de las palabras borradas y sustituidas, " (ibidem)

La repetición deformante se relaciona aquí significativamente con la escritura: conocer la verdad es descifrar, restaurándola, una escritura semi borrada, mutilada; y esa escritura mutilada es en realidad la madre, el modelo primero, no ya Georgina, sino Ana María, quien reemplaza, para Bruno, a su propia madre muerta:

" ' Están allí ', pensaba, ' están allí '. Y en aquel verbo en plural, en un candoroso autoengaño con la conjugación, en el fondo de mi alma y de mi voluntad la incluía: como si en aquella vieja casa de Barracas que yo co-

nocía casi como si la hubiese visto (tanto Ana María me había hablado de ella), su alma sobreviviese de alguna manera, como en si en su hijo, en su repugnante hijo, en Georgina, en el padre, y en las hermanas, prefigurada o desfigurada, pudiese rastrearse la huella de Ana María." (SHT, 479-480)

La misma relación: de original a copia perturbada y perturbadora, aparece explícitamente en otra familia de Abaddón: los Carranza Paz. El tema se repite por dos veces en dos relatos que giran en torno al mismo asunto: el relato de Sabato a Bruno, y el que tiene a cargo un narrador heterodiegético y extradiegético focalizado en el personaje Sabato. Y antes, ya Bruno mismo ha cavilado sobre la inquietante diferencia que separa los rostros intensamente similares de Juan Bautista y de Marcelo, del padre y del hijo:

" Le resultaba curioso observar en su cara los mismos rasgos que en el Dr. Carranza Paz, su nariz huesuda y prominente, su frente alta y estrecha, aquellos ojos grandes y aterciopelados, un poco húmedos: uno de los cabañeros en el entierro del Conde de Orgaz. Por qué las diferencias, entonces ? Una vez más comprendía qué poco significaban los huesos y la carne de un rostro. Eran sutilezas las que producían las diferencias a veces abismales. Pero es que las cosas se diferencian en lo que se parecen, había descubierto Aristóteles, la parte proustiana de aquel genio multánime. Y era efectivamente lo que esos ojos y esa boca y esa nariz huesuda, prominente, tenían de común lo que revelaban la fosa abierta entre padre e hijo. Una fosa quizá natural, pero luego agrandada por los años. Trazos casi invisibles en los extremos de los ojos, en los párpados, en las comisuras de los labios, en la forma de inclinar la cabeza y de recoger las manos (en Marcelo, con timidez, como pidiendo excusas por tenerlas, por no saber dónde esconderlas) lo que separaban triste y definitivamente a dos seres sin embargo tan próximos y hasta (casi podría afirmarlo) tan necesitados entre sí." (AE, 171; el subrayado es mío)

Hasta la expresión aparentemente trivial " genio multánime ", viene a recordar aquí el enigma de la multiplicidad de la persona, la diferencia instalada en el seno de lo mismo.

La identidad/diferencia del padre Juan Bautista y el hijo Marcelo, repite la de los hermanos Juan Bautista y Florencio:

" En aquel disparatado reducto conocí a Florencio Carranza Paz, que tendría seguramente mi edad, unos quince años, y a su hermano Juan Bautista, un poco menor. Los dos se parecían mucho y prefiguraban a Marcelo (...) Pero aunque parecidos físicamente, había algo que en seguida llamaba la atención: los ojos de Florencio eran distraídos, como si él estuviese siempre pensando en algo ajeno a lo rodeaba, en algo como un paisaje bello y apacible (...) Todo lo contrario de su hermano Juan Bautista, práctico y realista. Y (...) Marcelo no resultó parecido a su padre sino a Florencio... (AE, 275-276)

Más allá de los lazos familiares carnales, hay " familias espirituales ", cuyos miembros indefectiblemente se parecen. Así, Palito, el revolucionario amigo de Marcelo, repite la imagen de Carlos, el amigo de Bruno:

" Porque los espíritus se repiten, casi encarnados en la misma cara ardien-

te y concentrada de aquel Carlos de 1932." (AE, 176)

" Casi nunca hablaba, como este otro ahora, pero sus ojos ardían con el fuego de la indignación, mientras sus labios, en su cara rígida, se apretaban para guardar sus angustiosos secretos. Y ahora volvía en este otro muchacho, también moreno y esmirriado, que no terminaba de entender por qué estaba allí, entre tanta palabra para él incomprensible. " (AE, 177)

También la amistad Max/Carlos revive la de Palito/Marcelo:

" Y, hecho curioso, también se reiteraba aquella otra simbiosis. Pues en la amistad de Carlos con Max, tan inexplicable en apariencia, la bondad de Max (aunque él no era la réplica de Marcelo) era indispensable para apagar de vez en cuando la tensión de Carlos, como el agua para quien atraviesa el desierto. " (AE, 177)

Un mismo esquema básico (una misma matriz) vincula las imágenes de Castel, Allende, Hunter, Fernando y R. : altos, delgados, " distinguidos " y distintos (" aristocracia " del terrateniente o del artista). Por otra parte, la semejanza física entre Castel, Allende y Hunter, se sustenta quizá en otra afinidad más profunda que Castel insinúa: acaso todos ellos son " copias " para el amor de María, duplicaciones fácilmente sustituibles de un " original " (el " único ") que no existe, o que tal vez es una " sombra anónima ", inaprehensible para el pintor:

"...si no quería a Allende, ¿ a quién quería ? ¿ A mí ? ¿ A Hunter ? ¿ A alguno de esos misteriosos personajes del teléfono ? ¿ O bien era posible que quisiera a distintos seres de manera diferente, como pasa en ciertos hombres ? Pero también era posible que no quisiera a nadie y que sucesivamente nos dijese a cada uno de nosotros, pobres diablos, chiquilines, que éramos el único y que los demás eran simples sombras, seres con quienes mantenía una relación superficial o aparente. "

(ET, 74; los subrayados son del autor)

Entre Fernando y R. el parecido se exagera. Son ambos fuertes, siniestros, morenos, de ojos grisverdosos, de nariz aguileña, tenebrosamente bellos como el Lucifer romántico o los héroes demoníacos del roman noir⁴³. El cuarteto Castel, Allende, Fernando y R, está ligado, además, por relaciones conjuntivas y disyuntivas que se proyectan sobre distintos ejes. Allende y R, se sitúan en el eje de la posesión (de la mujer, del conocimiento); Castel y Fernando en el de la búsqueda y la carencia. Castel es la contrafigura espiritual de Allende. R. aparece como el " doble " de Fernando. Pero un doble que en realidad sería el modelo originario, la " matriz " real que ha engendrado, a manera de copias o remedos, otros personajes: el ineficaz Patricio Duggan (abortado protagonista de La fuente muda que retorna al escritor de Abaddón como proyecto de

43. Una lectura intertextual nos remite, en efecto, a la " metamorfosis de Sathan " operada por el decadentismo, al héroe maldito y fatal de la novela negra (cfr. Mario PRAZ, 1966). César FERNANDEZ MORENO marca también las conexiones de SHT con la literatura " negra ", el folletín, el melodrama.

personaje), y hasta el mismo Fernando Vidal Olmos, que no precedería a R., sino que sería un producto de su oculta irradiación. Este molde o genotipo físico operaría también en la génesis de Nacho, tan similar a Fernando adolescente (AE, 60), y a la vez semejante a Martín (" un Martín rebelde y violento " AE, 25)

Marcelo Carranza, heredero/opositor de su padre y sucesor espiritual sobre todo de su tío Florencio, remite a un arquetipo ya manifiesto antes en Martín, que lo prefigura. Si Marcelo parece un caballero " en el entierro del conde de Orgaz ", Alejandra ve en Martín un " proyecto de asceta español ". Marcelo y Martín comparten los " ojos húmedos ", la forma de la frente, que en el trío Juan Bautista-Florencio-Marcelo " avanzaba hacia adelante, de modo prominente, casi exagerado " (AE, 275), y en Martín toma la forma de "un balcón saledizo " (SHT, 16),

Hay también una " escena original " generadora del cosmos novelístico. Es la imago de una pareja incestuosa: hermano/hermana, padre/hija. Ya El túnel propone una relación equívoca entre primos hermanos: María Iribarne y Hunter, María y otro primo anónimo que ella menciona a Castel en su momento confesional frente al mar (ET, 102). Según declaraciones de Sábato, el autor empírico⁴⁴, (repetidas en Abaddón), en el comienzo de su segunda novela existía, como imago fundacional, un incesto entre hermanos que sólo se concretará después, en el último libro. Sábato, el escritor de Abaddón, propone el incesto entre hermano y hermana como modelo fundador para el nuevo proyecto novelístico, proyecto cuyas vicisitudes constituyen la misma novela que el lector lee. La escritura de Sábato (el autor empírico) y de " Sábato " (el autor-personaje, el narrador homodiegético) se remite así a una matriz generadora que, combinando una serie de invariantes fundamentales: crimen, incesto, ceguera, parodia de lo sacro, y dos actores : la pareja incestuosa (donde la mujer es a la vez ayudante-oponente y objeto buscado, donde el hombre es sujeto-objeto de una búsqueda-persecución) engendra diversas variaciones que son máscaras o dobles y sustituyen a los originales; operación ésta que se produce en parte (cfr. infra) a partir del esquema imaginario de la fotografía. Estos "originales" serían Calsen Paz y Dora Costa, primera pareja de amantes surgida aparentemente de la realidad extratextual registrada en los archivos policiales, donde aún no aparece el incesto. Su transferencia a la escritura ficcional supone inmediatamente el vínculo incestuoso y la transformación de los nombres, ahora Patricio Duggan y su

44. Señala Sergio LEONARDO en una entrevista mantenida con el autor (Clarín, 3 de julio de 1980): " Laura-Alejandra tiene un hermano, con el que la une una pasión incestuosa. El mismo personaje del proyecto titulado " Memorias de un desconocido ". Ese hermano, por cuanto leemos en estos apuntes, recibió muchos nombres. Finalmente quedó el definitivo de Fernando. A su vez Fernando dejó de ser hermano para convertirse en padre de Alejandra. "

hermana. De esta pareja emergerán Fernando y Alejandra - padre e hija - y - en sueños de Sabato - el Nene Costa y Nora, la mujer de La Tenaza (también vista como hermana y amante : AE, 377), y por fin, Nacho y Agustina. En todas las anteriores parejas incestuosas (salvo la de María/Hunter) un criminal, o un ser violentamente destructivo , se une a una mujer hermosa y nefasta.

Esta obsesión por las reiteraciones de lo semejante (a la vez lo mismo y lo otro, lo idéntico y lo diferente) emblematiza el procedimiento, la operación narrativa de Sábato, creador de una novelística de familias y de revenants, donde todo se duplica o multiplica, donde todo retorna:

" Las obras sucesivas de un novelista son como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan." (EF, 34; cfr. también AE, 117-118)

La metáfora de la ciudad originaria, del " original perdido " bajo los escombros - la profundidad, el fondo - pero recobrado en lo/s que regresa/n, se aplica a la eternidad-infancia y a la obsesión modeladora del artista, operante tras los proyectos y los esbozos, en el relato - precisamente - de un regreso : el de Bruno a la casa familiar de los Bassán, llamado por una pérdida, la muerte próxima de su padre. Tanto la vida como el arte se remiten al arquetipo, patrón o modelo extraviado, del que todo es boceto, fragmento o copia:

" Muchas y grandes catástrofes habían enterrado en su espíritu una ciudad sobre la otra, como la tierra y los incendios y las depredaciones de las nueve Troyas. Y aunque los que moraban sobre las ruinas antiguas parecían vivir como todos, debajo se oían a veces apagados murmullos, o se encontraban residuos de huesos y escombros de palacios que fueron altaneros, o rumores o leyendas de pasiones extinguidas. " (AE, 451)

" A medida que se alejaba de Buenos Aires las estaciones parecían acercarse al arquetipo de la estación pampeana, como los sucesivos proyectos de un pintor que busca la obsesión que yace en el fondo de su ser.." (AE, 451)

" Y del mismo modo que cuando se borra un retrato al lápiz van quedando los rasgos que por ser los esenciales fueron los más trabajados, empezaron a develarse ante él los rasgos del Bruno infantil. "

(AE, 453-454)

La práctica escritural sabatiana conjuga así una crítica explícita de lo re-producido, de la copia (argucia visual, falsificación sutil) y un ejercicio efectivo, casi maníaco, de la repetición. Otra - fundamental - de las ambivalencias que definen la ficcionalidad en los textos sabatianos.

Después de haber examinado la relación de arquetipo/copias, diferencia/identidad, entre las familias (físicas o espirituales, pero coincidentes siempre en la emergencia visual del parecido), pasaré a considerar el nexo entre las diversas imágenes que desdoblán y multiplican a un mismo personaje. Comen-

zaré con el caso de Alejandra:

1. Alejandra niña:

" Esa chica es ella: tiene once años y su pelo es rojizo. Es una chica flaca y pensativa, pero violenta y duramente pensativa. En alguna otra región de su yo aquella chica ha permanecido intacta y ahora ella, la Alejandra de dieciocho años, silenciosa y atenta, tratando de no ahuyentar la aparición se retira a un lado y la observa con cautela y curiosidad. " (SHT, 59)

La Alejandra infantil posee rasgos perdidos o atenuados en la adolescente: por ejemplo, el pelo rojizo (" las trenzas coloradas ") que luego, en la Alejandra conocida por Martín, se reducirá apenas a reflejos sobre un pelo negro. Esta niña (cfr. infra, " Una poética espectral ") no es sino una aparición, un fantasma, en el sentido etimológico del término, que la otra Alejandra (desdoblada en " hermana mayor ") tratará de evocar y preservar.

2. Alejandra adolescente: Se presenta, a su vez, como:

a. La jovencita de catorce y quince años que experimenta sentimientos encontrados por Marcos Molina, a quien primero propone una vida ascética, y luego - al año siguiente - intenta seducir para " desafiar a Dios ".

b. La Alejandra de 1953 a 1955, ya mujer, que parece detentar una experiencia y una sabiduría (como María Iribarne) incalculablemente superior a su edad física, y cuyos rasgos han madurado hasta adquirir una belleza rara y espléndida. Esta Alejandra se confundirá luego, en un nivel onírico-simbólico con Ella, la mujer envuelta en una extraña fosforescencia que se acuesta con Fernando en la habitación de la Ciega.

3. Entre todas las imágenes de Alejandra que conoce Martín, hay una particularmente importante: es la mujer que se entrega por primera vez al muchacho en el Mirador, y que adquiere la dimensión estética y estática de una estatua antigua, y la inmortalidad e invulnerabilidad de una diosa:

" Martín (...) vio como su cuerpo iba poco a poco emergiendo de la oscuridad; ya de pie, a la luz de la luna contemplaba su cintura estrecha, que podía ser abarcada con un solo brazo; sus anchas caderas, sus pechos altos y triangulares, abiertos hacia afuera, trémulos por los movimientos de Alejandra; su largo pelo lacio cayendo ahora sobre sus hombros (...) La veía como un ánfora antigua, alta, bella y temblorosa ánfora de carne; una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a un ansia de comunión porque, como decía Bruno, una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne. " (SHT, 139)

4. Pero esta imagen estatuaria de belleza perfecta lleva en sí su contraimagen futura; el hechizo trae aparejado el des-encanto. Alejandra es evocada como futuro cadáver por Martín, en la plenitud de su relación amorosa:

" Por los fantásticos poderes del amor, todo aquello quedaba abolido, me-

nos aquel cuerpo de Alejandra que esperaba a su lado, un cuerpo que ahora era inmortal e incorruptible. " (SHT, 140)

" Y todo eso lo sentía a través de su carne, de su suave y palpitante carne que, aunque destinada a disgregarse entre gusanos y grumos de tierra húmeda, ahora le permitía entrever esa especie de eternidad. " (SHT, 176)

Este doble macabro de Alejandra (su cuerpo muerto descomponiéndose) es visto más intensamente - por contraste - desde la perspectiva de la eternidad que el amor entreabre. Concebible para los ojos imaginarios, inasible para los ojos físicos, irreal para el presente, inevitablemente real en el porvenir, la imagen virtual del cadáver al lado del intacto cuerpo vivo forma parte esencial - ya me extenderé sobre esto luego - del juego fantasmagórico de la vida concebida como una sustancia evanescente y sin embargo paradójicamente indeleble por su tránsito (que es trans-sustanciación) a la in-materialidad de la escena interior, del recuerdo.

4. La memoria aportará, pues, las últimas imágenes:

" 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 de la muerte y de la corrupción, algo transparente, tenue pero con cierta calidad de lo eterno e inmortal..." (SHT, 175)

Alejandra sobrevivirá a su cadáver como obsesión amorosa que impulsa a Martín a reconstruir incesantemente una imagen imposible, una imagen absoluta, a partir de las huellas dispersas en los " despojos ", en los " fragmentos ":

" en virtud de ese afán (pensaba Bruno) que tienen los hombres de aferrarse a cualquier despojo de alguien que quisieron mucho, esos despojos del cuerpo y del alma que han quedado abandonados por ahí: en esa especie de destrozada e incierta inmortalidad de los retratos, de las frases que alguna vez dijeron a otros, del recuerdo de alguna expresión que alguien recuerda o dice recordar, y hasta de esos pequeños objetos que de ese modo alcanzan un valor simbólico y desmesurado (una cajita de fósforos, una entrada de cine); objetos o frases que producen entonces el milagro de hacer presente aquel espíritu aunque fugaz, inasible y desesperadamente, del mismo modo que un recuerdo querido en algún transitorio golpe de perfume o un fragmento de música. " (SHT, 457-458)

El tema de la inmortalidad fragmentaria, refractada, repartida en múltiples espejos-espíritus, reaparece, como ya lo señalé supra, en Abaddón (205). Me referiré infra (en " Una poética espectral ") a la perduración del muerto como fantasma, también atenuado y fragmentario.

6. La bella estatua ha pasado por el proceso del cadáver; su consistencia se hace evanescente, disgregada, escindida, y uno de los fragmentos es una foto - regalo final de Alejandra - que paraliza el instante, que parece develar el rostro auténtico (al menos, el que más le había pertenecido a Martín) y que sin embargo será luego calificado por el muchacho como " temible máscara " (SHT, 536)

" Era una instantánea en la terraza de Barracas, apoyada sobre la balaustrada. Tenía ese rostro profundo y anhelante, en espera de algo indefinido que tanto le había subyugado cuando la conoció. " (SHT, 240)

Será esta foto - como ya lo mencioné - la que Martín contempla frente al espejo del ropero cuando piensa en su propio suicidio. La examina entonces como " si examinase un documento poco legible de cuya correcta interpretación dependen acontecimientos de gran importancia." (SHT, 536) Es que este documento lo instruye sobre la fugacidad y la multiplicidad del ser, sobre su precaria fijación, contra el tiempo y contra lo disperso. Es una meditatio mortis, una indagación sobre el "sentido de la vida".

7. Hay, además, apariciones oníricas y/o fantasmales de Alejandra. Se muestra en el sueño telepático de Martín, contra un cielo incendiado, pidiéndole auxilio, cuando ya probablemente la Alejandra real ha muerto (o está muriendo) en el incendio del Mirador (453); vuelve a presentarse en sueños a Sabato como aparición fulgurante - criatura en llamas (cfr. infra - (ver AE, 107, 373). Se presenta, asimismo, como fantasma en la plaza, frente a la Iglesia de la Inmaculada Concepción, aunque sin las características de inmaterialidad que se atribuyen a los habitantes del trasmundo. La imagen reconstruye con exactitud a la Alejandra adolescente, antes del fuego:

" Cómo podía no reconocerla ? Alta, con su pelo renegrido, con sus pasos. Corrió hacia ella, hechizado, la tomó en sus brazos, le dijo (le gritó) Alejandra. Pero ella se limitó a mirarlo con sus ojos grisverdosos, con la boca apretada. Por el desdén, por el desprecio ? Sabato dejó caer sus brazos y ella se alejó sin volverse. " (AE, 262)

8. La imagen de Alejandra reaparece por fin, parcialmente, en otras imágenes femeninas, ecos o reverberaciones suyas. Ejemplo claro es Agustina, de áspera belleza, ojos grisverdosos, pelo " de bronce sin limpiar ".

Georgina, por su parte, emerge primero como una figura incompleta, adolescente:

" yo me quedé mirando a Georgina: había cambiado bastante; ya no era la chica flaquita que yo había conocido en Capitán Olmos cuando la muerte de Ana María; ahora tenía catorce o quince años y empezaba a acercarse a su retrato definitivo como el burdo y rápido boceto de un pintor a la obra final. " (SHT, 481-482)

Este retrato completo, perfecto, nunca se dibuja en los textos. La otra imagen vista y descrita de Georgina es una mujer de cuarenta años " apagada y envejecida, triste, más callada que nunca " (SHT, 473) Este rostro es la copia desgastada, desdibujada, de una inaccesible imagen de plenitud. Bruno lo compara a un paisaje en ruinas:

" Me limitaba a contemplarla, como quien recorre en silencio viejos paisajes de otro tiempo, mirando con ternura y melancolía la obra de los años sobre su cara: árboles caídos, casas derruidas, molduras oxida-

das, plantas desconocidas en el antiguo jardín, malezas y polvo sobre los restos de muebles. " (SHT, 475)

La reproducción degradada de un original espléndido ocurre también en la imagen de otro personaje femenino: Hedwig, que mantiene con el Dr. Schneider una relación muy similar (la médium y el mago) a la de Georgina con Fernando. Hedwig, como Georgina, es " aristocrática " , delicada, y " dulcemente femenina " , y también está al servicio de un hombre siniestro. Se presenta como borradura de sí misma, imagen desvaída y envilecida de un original áureo:

" Observó 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 podría haber sido su primitivo esplendor. " (AE, 67)

También para describir a Hedwig se utiliza la imaginería del parque en ruinas:

" porque no sólo estaba corporalmente gastada, de modo que sus antiguos esplendores apenas se divisaban a través de la maleza, del abandono y la depredación (como las antiguas bellezas de un parque señorial a través de las verjas derruidas y de los escombros) sino también corrompida espiritualmente, por el tiempo y horribles vicisitudes de la carne, por la desilusión y la amargura..." (AE, 315)

El rostro-jardín, el rostro-paisaje tiene también otro doble profundo. Se trata de los cuadros. Para explicar la relación de equivalencia entre Georgina y sus pinturas, Bruno acude a una teoría del arte para la cual los objetos (no meramente reproducidos sino " inventados " , " creados ") conforman un " autorretrato " , un símbolo y un sustituto del cuerpo que, en la metafísica sabatiana, es también símbolo y medio expresivo de la fugitiva interioridad:

" aquel ser solitario y desesperado, ansioso de comunicarse, (...) hace con sus objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo: impregnándolo de sus anhelos y sentimientos, manifestándose a través de las arrugas carnales, del brillo de sus ojos, de las sonrisas y de las comisuras de sus labios; como un espíritu que trata de manifestarse (desesperadamente) con el cuerpo ajeno, y a veces groseramente ajeno, de una histérica, o de una médium profesional." (SHT, 524)

Pero, en definitiva, será esa imagen del arte - estática, fija, precariamente eterna - la que permanezca para ser contemplada, para ser descifrada, cuando las sucesivas máscaras del cuerpo carnal se hayan desvanecido.

No veo, por cierto, en los textos de Sábato, esa oposición fotografía/pintura que, sin aducir fundamentos propone MEYER (1986). Fundamentos que en cambio apunta BARTHES (1974b, 121) al distinguir elementos estéticos de elementos significantes, lo estético del esteticismo, el ser del significar, etc. Pero en la imaginería sabatiana, foto y pintura (aun siendo símbolos o, precisamente, en la gnoseología de Sábato, porque lo son), se subordinan al men-

saje, al documento de la verdad oculta, de la profundidad. Ambas prácticas están tratadas con referencia a la connotación - la información secundaria - que son capaces de producir. La cita que acabo de transcribir arriba, donde se indica que el arte trabaja sobre los objetos lo mismo que el alma sobre el rostro y el cuerpo, nos señala que el rostro fotografiado es ya una obra de " arte natural ", potenciado por el arte fotográfico.⁴⁵ La equivalencia podría muy bien invertirse. Si las fotografías son comparables a pinturas, también las pinturas de Georgina son " fotografías " de su estado interior.

La rica proliferación de imágenes define también a ciertos personajes masculinos, especialmente, Martín. Este se autoevoca primero como niño, bajo la figura deforme y degradada de un payaso grotesco. Se contempla así desde la mirada materna, para quien él aparece como aborto o desecho (excremento expulsado de esa " cloaca " que para Martín es metáfora de la madre). Martín proyecta sobre el mundo este rechazo originario, se mira en ese espejo monstruoso (SHT, 25-26)

Alejandra, en cambio, actúa como un espejo positivo para Martín. Le proporciona, por primera vez, una imagen de sí distinta de la vergonzante que ha cultivado desde la niñez:

"'Pero si no es así', le diría dos años después la muchacha que en ese momento estaba a sus espaldas (...)

' Si no es así de ningún modo', y lo escrutaba como un pintor observa a modelo, chupando nerviosamente su eterno cigarrillo.

' Espera ', decía.

' Sos algo más que un buen mozo ', decía.

' Sos un muchacho interesante y profundo, aparte de que tenés un tipo muy raro.' " (SHT, 15)

Si Martín, luego del primer encuentro, ha retratado infructuosamente a una Alejandra que juzgaba perdida, ahora ella, a su vez, actúa como un pintor que diseña un retrato. Un retrato que interpreta, reconstruye, recrea, en un conjunto coherente y atrayente, los rasgos asimétricos que Martín mismo es incapaz de tolerar y de conjugar.

Este éxito de Alejandra al retratar a Martín, parece compensar el fracaso de Martín cuando intenta dibujar el rostro de la joven ausente. Si Alejandra acepta la singularidad de Martín, aquello que lo hace diferente de los otros, Martín sólo puede esbozar a Alejandra bajo el molde de un estereotipo, mientras el rostro verdadero se difumina en fantasma (SHT, 29) Como Castel, no logra la aprehensión de la mujer real, y esta derrota simboliza y predice todas las demás, hasta la disolución del vínculo y la muerte de la muchacha.

Martín es evocado , niño, por su padre, aunque de los elementos de esta escena infantil no sobrevive ninguno de sus rasgos, sino apenas una prenda de

45. Arte ampliamente reconocido como tal por la estética contemporánea (ECO, 1970, 187-193). **La - sutil - diferencia entre foto y pintura pasa, en Sábado, por otro lado: la relación con el tiempo, la mayor apertura de lo pictural hacia lo profético.** (cfr. p. 144 de esta tesis)

ropa :

" No sé por qué siempre te recuerdo de espaldas, en el momento en que, a cada vuelta, acababas de pasar frente a mí. El viento agitaba tu camiseta, una camiseta a rayas azules. Era ya tarde, apenas había luz.

Se quedó pensativo y después confirmó, como si fuera un hecho importante:

- Una camiseta a rayas azules, sí. La recuerdo muy bien. " (SHT, 43)

La imagen fragmentada, sinecdótica, del hijo (la prenda de ropa por la persona, sustituyendo al rostro no visto) pareciera emerger aquí como la figura de una relación fragmentaria, inadecuada, y en definitiva, rota. La incapacidad del padre de Martín para aprehender una imagen integrada, frontal, total, del niño, se vincula analógicamente con la impotencia para cumplir sus roles, de padre y de artista. Este fragmento visual que no alcanza siquiera al cuerpo, este fragmento de pasado, es una base insuficiente para retener a Martín, que en esa noche parte de su casa para siempre, y que desprecia a su padre, pese a que él también ha fracasado como " pintor ", y fracasará como pareja de Alejandra. Tampoco él puede abarcar la totalidad del ser que ama, desperdigado entre sus máscaras materiales, detenido en la fantasmalidad del recuerdo después de la muerte.

También Martín es contemplado y considerado por Bruno, su confidente. Una de estas miradas superpone otra vez, como un trabajo de montaje o palimpsesto, un haz de imágenes sobre un modelo original: Martín en la noche del incendio. Aquí opera precisamente uno de los procedimientos de connotación fotográfica señalados por BARTHES (1974b, 119) que carga a la imagen de sentidos secundarios y la convierte en símbolo. La superposición de recuerdos se realiza una vez que Martín ha retornado del Sur para recuperar, reconstruir él a su vez, " en esa especie de destrozada e incierta inmortalidad de los retratos " (SHT, 457) el rostro de Alejandra.

" Lo recordaba en aquella primera noche, allí. Se le ocurría uno de esos chicos que aparecen fotografiados en los diarios, después de terremotos o descarrilamientos nocturnos, sentado sobre algún atado de ropa o sobre algún de escombros, con los ojos gastados y envejecidos repentinamente (...) Después superponía a aquella imagen desolada otras posteriores, donde, como esos inválidos, que se levantan con el tiempo de sus propias ruinas, ayudados de muletas, ya lejos de la guerra en que casi murieron, pero ya sin ser lo que eran antes, pues sobre ellos pesa, y para siempre, la experiencia del horror y de la muerte. "

(SHT, 460)

La fotografía y la pintura aparecen, en suma, como los medios preferidos de captación de la persona a través de la imagen: captura de un objeto evanescente (paso de un ser por el tiempo-luz), duplicaciones inferiores a él como re-producción o reflejo, inquietantes como re-apariciones de lo desaparecido para siempre. Se aprecian también como símbolos de aquello que no es

lo puntual, sino lo infinito, no lo transitorio, sino lo in-mortal⁴⁶. Esto es, el espíritu inaccesible por entero en cualquier imagen particular, pero aludido indirectamente (a veces torpemente) por cada una de ellas. Y en esta tarea las imágenes se ayudan, se encadenan, se traman. La expresión de Martín después del incendio, retenida como una fotografía, recuerda a la vez un modelo fotográfico que actúa analógicamente para interpretarla, O bien, los simulacros se enredan, se complican, ocultando el ser original tras sus repeticiones deformadoras (los rasgos de Ana María bajo los de Georgina y Alejandra). Pero toda imagen existe con referencia a otras, toda imagen es asociación y superposición en una compleja textura simbólica: engaño, porque no es lo real - ni lo que fue, ni lo que es, inmortalmente más allá de los signos -, pero también " certificado ", o " documento ", porque constituye la huella más indeleble de una ausencia. Y el carácter de huella, exacerba-
do en la fotografía, es, como señala Susan SONNTAG (1983 : 350) :

"...something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask."

" a photograph is never less than the registering of an emanation (light waver reflected by objects) a material vestige of its subject in a way that no painting can be. "

Para volver a Martín, cabe señalar que sus imágenes trascienden Sobre héroes y tumbas. Reaparece en Abaddón, ya como adulto, en un busca de un padre desconocido. esta figura se devela a medias; permanece semioculta, porque ya no es Martín el observado, sino el observador, el que espía, en un juego de apariciones y desapariciones, a quien le ha dado vida como imagen: el escritor Sabato.

" Un hombre joven, casi un muchacho, al parecer bastante alto, leía un diario que le tapaba la cara. No le habría llamado la atención si no hubiese advertido (vivía en permanente alerta, no era para menos) que por momentos lo atisbaba por encima del periódico. "

" Repentinamente avergonzado por la sola posibilidad de ser reconocido por él, Martín se ocultó tras el diario que acababa de comprar. Pero a cada momento, como quien está cometiendo un acto prohibido, lo espiaba." (AE, 187)

Un observador que des-enmascara (" Trataba de descubrir lo que había debajo de aquella máscara de huesos y cansada carne ", AE, 188) al padre perdido que nunca antes ha visto, reconocido no sólo " por sus fotografías "⁴⁷ sino por una fuerte señal interna. En realidad, tampoco ahora puede verlo radicalmente, íntimamente, como quisiera. Superar la distancia de esa mirada co

46. En cuanto a la relación entre fotografía, simulacro y espectro, apunta MILLNER (Op. cit., 168) que la foto, al captar los rayos luminosos emitidos por los objetos, ha permitido dar cierta realidad a la teoría de Demócrito, según la cual los objetos producen simulacros o éidola, que penetran en el ojo y permiten la visión. BARTHES llama a ese simulacro spectrum porque su raíz se relaciona semánticamente con espectáculo, y porque toda fotografía implica el retorno de lo ya muerto.

47. María reconoce a Castel por su imagen fotográfica. La copia precede así al original.

la verdadera aprehensión (el tacto) que resulta imposible para el muchacho y para Sabato, quien no logra en-frentarse, cara a cara, con su creatura.

Me referiré ahora a Nacho Izaguirre, personaje de Abaddón exclusivamente, pero derivado, como ya señalé antes, de un genotipo o matriz primordial, Este carácter de descendencia o copia de lo anterior, se acentúa explícitamente en el texto de la novela. Nacho emerge por primera vez a la vista de Sabato, observando al escritor desde un pequeño quiosco, junto a Carlucho. A los ojos de Sabato, el niño re-produce a Van Gogh y a la vez a Martín y a otros seres que presumiblemente ha encarnado en vidas anteriores (cfr. los "residuos de una existencia extraña ", AE, 374)

" El niño parecía ser un hijo del Van Gogh de la oreja cortada, y me miraba con los mismos 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 prostíbulo. La sombría gravedad de su expresión impresionaba todavía más por tratarse de una criatura."

" ...uno como Nacho, que ya grave y misteriosamente observa al extraño desde el fondo de un pequeño quiosco, como si una prematura y terrible experiencia ya lo hubiese arrancado de ese mundo infantil para observar con rencor el mundo de los grandes. "

(AE, 25-26)

Nacho vuelve como adolescente para encontrarse con Sabato - y acusarlo - en un café. Sus rasgos esenciales no se han alterado, se han acentuado. Lo mismo pasa con el joven Fernando que Bruno halla después de unos años de separación (" sus rasgos se habían fortalecido, pero no transformado, pues pertenecía a ese tipo de seres humanos que desde muy niños tienen ya rasgos fuertes que los años no modifican sino para acentuarlos." SHT, 515)

El muchacho, extremadamente parecido a su hermana (su versión femenina) se identifica con ella y con su imagen de niño (niño precoz, cuya alma arrastra una turbia y extraña vida anterior) sobre todo por la mirada de Van Gogh, el loco, el genio que miraba a la realidad con cristales prodigiosos y distorsionados (cfr. supra las reflexiones de Bruno en SHT sobre la visión del hombre excepcional). Este es aquí otro modelo primero, esta vez no autotextual, sino extratextual, que reúne todas las imágenes y las remite a una misma actitud esencial ante la vida.

Castel resurge, inesperadamente, en Abaddón. Vuelve como lo único que no era antes (no hay en El túnel una sola descripción física del pintor⁴⁸). Retorna como imagen:

" Era un hombre moreno y escuálido, delante de una copa, pensativo, remoto. Podía verle parte de la cara, una cara angulosa, como tallada en quebracho, unas amargas comisuras en los labios (...) Tendría unos se-

48. Tan así es, que en un curioso trabajo de Myriam BUSTOS ARRATIA y Raúl J. TORRES MARTINEZ (1983, 282-315) se intenta dar una descripción fisiognómica y corporal de Castel basada en la ¿ inevitable ? correspondencia de ciertos rasgos físicos con su tipología **psíquica**.

venta años, caminaba encorvado, era alto y flaco. Su cara era durísima, su ropa estaba deshilachada y no obstante había distinción en sus rasgos y en su porte. " (AE, 167)

Bruno, su observador (siempre hay un observador en la mesa del café donde alguien irrumpe, es una escena narrativa recurrente) registra al desconocido como una cámara fotográfica : " Por meses, aquella imagen quedó grabada en su memoria, de modo inexplicablemente fuerte " (AE, 168) hasta que puede comparar ese negativo mental con la fotografía material que guarda en un archivo y que proviene de la información periodística.

Este es tal vez el único caso en la novelística sabatiana en que la imagen de un personaje, primero escamoteada cuidadosamente (Castel, Narciso implacable, no brinda, empero, un solo autorretrato, salvo la transferencia simbólica operada por el cuadro) aparece luego descubierta, devuelta, por otro personaje, por otra mirada que re-conoce en ella, no ya al Castel de veintitantos años atrás, sino la copia desgastada de un original fotográfico en la persona sobreviviente, en los restos arrojados por el tiempo.

Si muchos rostros del pasado vuelven en Abaddón, sólo el de Tito D' Arcángelo lo hace como imago minuciosa. D'Arcángelo merece toda una secuencia (uno de los atípicos capítulos de esta novela) intitulada " Un hombre de otro tiempo ", y es descrito con extremo detalle:

" Su mirada se detuvo en un viejo flaquísimo. Su pelo era blanco, tenía una nariz aguileña y muy afilada, los ojitos sobre los costados de una cabeza angosta le conferían algo de pájaro, de angustiado pájaro que ha perdido algo. Su cuello era exageradamente largo, con una nuez que sobresalía. En la comisura de los labios, como un cigarrillo apagado, usaba un escarbadiante que movía hacia la calle como esperando algo, como si estuviera en la mesa de un café ferroviario y de un momento a otro debiera llegar una persona ansiosamente aguardada. Su cara denotaba esa anhelante inquietud, pero los labios estirados hacia abajo en los extremos mostraban con amargura que esa espera era en realidad inútil. No había ninguna duda: aquel hombre era Humberto J. D' Arcángelo, conocido entre la gente de su época como Tito. "

(AE, 465)

La detallada imagen de D'Arcángelo, que lo sitúa y lo define (" No había ninguna duda..."), es captada por una cámara prolija, por un retratista ortodoxo, y además, es interpretada abrumadoramente. Más reflexiones exegéticas se añadirán luego a éstas: " volvió...a escrutar en su rostro aquel anhelo de absoluto, aquella mezcla de candoroso escepticismo..."(AE, 467). Cabe recordar que, salvo el símil del pájaro, el retrato carece de toda elaboración metafórica. Si D'Arcángelo es para Bruno un símbolo del pasado conmovedor e irreplicable, esta vez no apela a las ruinas o los jardines abandonados, ni a escenas de cárcel o confesionario. Hay aquí un realismo relativamente acentuado y debido, tal vez, a que D' Arcángelo configura el tipo

del " tano " descendiente de inmigrantes, vinculado a la representación costumbrista, a otras convenciones estéticas que limitan o desalientan la imaginaria romántica, metafísica o de proyección fantástica.⁴⁹

La imagen del D'Arcángelo viejo se superpone al " Tito " de SHT para descubrirnos lo que ahora le falta a la figura envejecida: la Crítica, el periódico deportivo que el hombre absolutamente desengañado - del fútbol y de la actividad misma de criticar - ya no lleva consigo. En cambio, antes y después, persiste su naturaleza de " pájaro " - lo que lo aproxima curiosamente a los personajes satánicos sabatianos - y su permanente ansiedad por " lo perdido " (el original perdido, la pureza, el paraíso de los padres que los hombres como D'Arcángelo buscan):

" ...escrutándolo con esos ojitos de pájaro, con aquella expresión de ansiedad que siempre Martín le vería a Tito, como si se le hubiese perdido algo muy valioso y lo buscara por todas partes observando todo con rapidez e inquietud." (SHT, 40; en bastardilla en el original)

Una de las cosas perdidas en el tiempo que D'Arcángelo busca (que lamenta) es la vieja galera de la que su padre italiano era conductor y que, como el cochero, ha sido aniquilada por el " Progreso " (concebido a la diabólica manera del Santos Vega) . O bien, el tango de antaño (el único " auténtico "), " todo lo bueno " - en fin - que " se fue para no volver " (SHT, 119). La realidad argentina es ya, para el padre de Tito, el exilio del paraíso aldeano, sobre el mar Jónico, y esta realidad, de por sí destierro, será envilecida y degradada progresivamente. Así, en el Buenos Aires de 1973, Bruno deplorará la ausencia de aquello que para Tito era ya caída, esplendor deslucido. La copia se degenera, la pérdida se ahonda, la ex-centricidad aumenta. (AE, 464-467)

Me referiré por último a las imágenes de Sabato, eje narcisístico de la narración. El primer retrato del escritor - no visto sino imaginado, a través de Bruno - es el que se refleja en el espejo del ascensor (AE, 53) La estructura del retrato se dibuja - puesto que el ascensor ha sido comparado a un confesionario - sobre la de un mea culpa : los ojos que se cerraron " por el pudor o la astucia ", los labios " que se apretaban por empecinamiento pero también por crueldad ", las venas " que se hinchaban por rabia o por sensualidad ", etc. (AE, 54) El rostro configura así un mapa de los afectos y del pasado, es una expresión, y también una prisión fatal (la " móvil geografía que el alma termina por construir sobre la sutil y maleable carne del rostro ", " el rostro con que el alma de S. observaba (y sufría) el universo, como un condenado a muerte por entre las rejas ", ibid.)

49. En un trabajo de recreación imaginativa de este personaje, Jorge ANDRADE (1983 : 865-888) señala el carácter prototípico de D'Arcángelo y lo prueba al reconstruirlo sin fisuras, sobre los carriles de la convención.

Otra evocación concreta del cuerpo-cárcel, concebido como materia destinada a la putrefacción (la imagen del cadáver está presente, tácita, en todas las representaciones corporales de la novelística de Sábato) aparece, hecha por el personaje escritor, en la carta destinada al " remoto muchacho "

" ...las ideas de mis ensayos...no corresponden tanto a lo que verdaderamente soy sino a lo que querría ser, si no estuviera encarnado en esta carroña podrida o a punto de podrirse que es mi cuerpo." (AE, 112)

El siguiente retrato está a cargo de la cámara televisiva, que destaca un detalle: la desnudez parcial y vergonzante. Sabato está en ropa interior, en calzoncillos. La mirada se desplaza desde el rostro a las partes bajas del cuerpo, a la genitalidad que la prenda apenas vela y que " ^{un} psicoanálisis para estudiantes mongólicos " se ha encargado de relevar y revelar.

La siguiente imagen de Sábato, completamente especular, nos introduce en un problema que trataré más adelante: el del doble. Esta imagen de desdoblamiento, que enfrenta al escritor con un alter ego situado en otra dimensión de la existencia precede a su transformación total en rata con alas.

Por fin, están las fotos, que denuncian aspectos parciales de la personalidad del personaje novelista. Me ocuparé a continuación del tema.

2.3. Otros usos de la fotografía y la pintura.

2.3.1. La fotografía como instrumento de la mirada satírica.

La fotografía suele aparecer como medio para revelar una verdad, pero esta verdad (no independiente de la irónica, a veces despiadada visión interpretante) desnuda por lo general los aspectos más ridículos, infames o grotescos **del** ser fotografiado. La fotografía es aquí una denuncia, una marca, una exhibición de indignidad. Este papel es muy claro en Abaddón.

Las acusaciones de Nacho a Sabato en un café no surgen sino de las fotos del escritor publicadas en una revista mundana:

" Vimos una foto suya en esa revista Gente.

La cara que puso al decir ' esa revista ' es la que ciertas personas ponen cuando tienen que pasar cerca de excrementos.

(.....)

- Y hace poco salió un reportaje - agregó como si lo acusara.

(.....)

- Y ahora, en el último número, lo vi asistiendo a la inauguración de una boutique en el pasaje Alvear. " (AE, 60)

La imagen fotografiada de Sabato en la mirada de Nacho se aproxima a la lectura que el propio Sabato hace del rostro de un colega, figura de la hipocresía que la imagen a la vez oculta y declara.

" Comenzó a dar vueltas, quiso distraerse, hojeó una revista. Ahí estaba, para colmo, la cara de aquel bicho, con esa sonrisa de hombre fran-

co que mira con ojos muy abiertos, dispuesto a comprender y ayudar; mientras debajo, como el técnico en claves descifra el auténtico mensaje en una carta rosa, veía surgir los verdaderos rasgos de in-noble y vieja puta, de mentirosa e hipócrita puta. ¿ Qué estaba de-clarando sobre el Premio Municipal ? (AE, 37)

La foto es asimilada así a una escritura en profundidad, una escritura am-bivalente, hecha de signos espesos, de signos dúplices, que contienen en sí a su contrario. (Cfr. infra, " La escritura en el discurso metafórico "). Probablemente el mismo escritor en cuestión y su círculo son los que aparecen más tarde bajo el título: "SE CELEBRA LA SALIDA DE UN LIBRO DE T.B. " Bajo la superficie de las risas frívolas (que desmienten el tema del libro: " sobre la muerte y la soledad ") Sabato puede leer las burlas de los " enemigos mor-tales " de T.B., que en la misma fiesta bromean sobre los poemas. El hecho carnavalesco; convivencia de la solemnidad y la frivolidad, de la muerte y la celebración, de la abrumadora compañía y del íntimo aislamiento, del modelo a-labado y de su degradación grotesca, no provoca aceptación sino repulsa. La búsqueda imposible de la pureza que un texto perpetuamente desgarrado en la am-bivalencia se obstina en proclamar.

La fotografía como portadora de una imagen ridiculizada es, en otra ocasión, el recurso para modelar la imagen interior con la que Sabato elabora una situa-ción desventajosa, puntual y sin embargo eterna, como la imago fotográfica de la instantánea:

" Se miraron durante un segundo, pero ese segundo a Sabato le pareció una eternidad. un ejemplo casi escolar para establecer la diferencia entre el tiempo astronómico y el tiempo existencial. Era una especie de gro-tesca instantánea: un vendedor enarbolando una repelente carpeta para mamuts, frente a un parroquiano avergonzado e intimidado. " (AE, 372)

Esta no es, por cierto, la única ocasión :

" El Dr. Arrambide se quedó sorprendido, con un pedazo de sandwich en la mano y la boca entreabierta, como una de esas instantáneas que apare-cen en las revistas semanales. " (AE, 81)

O bien, dubitativamente:

" Sabés que me recordás a una de esas figuras del Greco ? - le dijo en cuanto lo vio.

Frase que, como era natural tratándose de Quique, podía ser interpreta-da como un elogio o como una grotesca instantánea." (SHT, 252-253)

La comparación de Quique repite la que anteriormente ha hecho Alejandra, pero el mismo referente (las figuras del Greco) se problematiza y se fragmen-ta en la ambivalencia desde dos miradas distintas.

A veces el grotesco de la instantánea se dulcifica por la identificación simpática del narrador con el personaje, convirtiéndose apenas en " extraña ", en un hecho curioso; así, cuando se habla de D'Arcangelo:

" Mantuvo su mirada fija en Chichín, como escrutando el menor signo de

oposición y todo se mantuvo por unos segundos como paralizado (...)
La extraña instantánea duró acaso un segundo o dos. " (SHT, 111)

Por fin, es necesario recordar la galería fotográfica de Nacho (compuesta del más despreciado material: las fotos de revistas) que constituye otro " Museo de la Desesperanza y de la Vergüenza "; esta galería (que se completa con los textos de recortes periodísticos) pretende ser un álbum de la miseria contemporánea, donde todas las máscaras de la grandeza y todos los idola tribu son exhibidos como trofeos vergonzantes. Allí figuran la execrada foto de Sabato en la revista Gente, la de Anouilh en " jacquet saliendo de la iglesia ", la de Paul Claudel " gordo pero con grave dignidad ", etc. Un arte de la desmistificación, una estética del desengaño, presiden la estructura de ese corpus de próceres culturales ornados todos por comentarios irónicos que se colocan dentro de un globo inflado, a la manera de las historietas, y se escriben con el marcador rojo de las correcciones escolares.

La situación de Nacho y Agustina, rodeados por la galería de fotos, recuerda a los hermanos narcisistas (también varón y mujer) de Cocteau, o Jean Genet en la cárcel, cercado por veinte fotos de criminales (cfr. SONNTAG, op. cit., 355) En el caso del panteón privado de Nacho, los dioses muestran sus pies de barro, son afrentados y profanados; pero - confirmando la ambivalencia usual del texto sabatiano - para entrar en ese Olimpo de deidades destruidas, es preciso haber sido venerado en algún momento, haber constituido verdadero objeto de fe (y de amor)⁵⁰

La galería fotográfica de Nacho contrasta con la de Marcelo. También en el cuarto de éste hay fotos, retratos, incluso una mascarilla funeraria (del poeta Rilke): Guevara, Trakl, Machado, Miguel Hernández, lo circundan en efigie. Pero la intención expositora es muy otra. Marcelo realmente cree en estos héroes disímiles, pese a eventuales críticas de conocidos (Araujo contra el " reaccionario " Rilke). Poco antes de abrir al lector esta puerta de su intimidad, Marcelo se ha visto enfrentado con una inscripción denigrante que cuestiona a su vez muchos ídolos viejos, la mitología de la infancia. El nombre de su padre aparece en un affiche callejero, con otros abogados incluidos en una denuncia pública. Al muchacho ahora le pesan intolerablemente las que en otro tiempo fueron imágenes de pureza: " tenía que avanzar sobre una ciénaga, con una carga de plomo y estiércol,⁵¹ con fotografías de primera comunión y jirones de bandera argentina (AE, 76) Recuer-

50. De ahí que Agustina critique la inclusión de Pérez Nassif en la galería (AE, 409), pues éste pertenece a los " simples gusanos " y no a los " grandes chanchos ", " esos asquerosos que hablan del absoluto ", y que alguna vez merecieron el respeto y la admiración de ambos jóvenes.

51. La situación de Marcelo - cuya afinidad con Martín ya hemos marcado - repite la de su antecesor cuando éste se siente avanzar condenado por la mirada materna, cargando sobre sus espaldas la basura del mundo (SHT, pp. 25-26)

da una lámina escolar de San Martín, casi una alegoría del desengaño y del exilio: " sentado, viejo, pensativo, allá en Francia: de su cabeza salía un humito en que estaba el cruce de los Andes, las batallas. " (AE, 77)

Como contra-imágenes consoladoras aparecen después las figuras ya mencionadas. Nacho, por cierto, también tiene una contra-imagen positiva. Pero no es humana: " Luego miró la pared de enfrente: los leones resplandecían en su pureza y hermosura " (AE, 406). La condición humana es justamente lo cuestionado en esa suerte de Biblia siniestra que conforman los recortes periodísticos y cuyo texto último es precisamente la carta de renuncia de Cornelius V. Lippmann como miembro de la Humanidad. Frente a ella, el animal es noble⁵². El animal en libertad, que es propuesto como modelo de " existencia auténtica ", y que es evocado desde la humillación y la vergüenza por el escritor Sabato, asimilado a un león en cautiverio que ejecuta pruebas circenses (AE, 95-96)

La mirada fotográfica puede connotar también (como la televisiva) profanación e infamia. Así, el cadáver expuesto del Che Guevara: " Casi desnudo, estirado sobre la pileta de un lavadero, era iluminado por las luces de los fotógrafos " (AE, 241)

2.3.2. La foto como modelo de la imaginación.

Concluiré de referirme aquí a un tema ya tratado supra. La matriz textual que se postula como generadora del corpus novelístico de Sabato (¿de Sábato?) lo hace, en parte, desde un modelo fotográfico original que se metamorfosea. De una carpeta de fotos que contiene la imagen de Calsen Paz, el " pequeño criminal de provincia ", y de Dora Forte (" pobrecita belleza de barrio ", luego ficcionalizada como amante incestuosa) ha surgido Fernando Vidal Olmos y antes Patricio Duggan.

Por esta vez, la fotografía parece asumir un privilegio tradicionalmente reservado a la pintura en los textos sabatianos (cfr. infra): el de anticipar el porvenir: " Y cuando llegó Fernando Vidal Olmos, aquel pequeño criminal de provincia, terminada al parecer su misión anunciadora, había vuelto a la carpeta de la que un día salió. " (AE, 35) La capacidad del modelo generativo, con todo, no se agota. Se pone en funcionamiento de nuevo (esta vez hacia el pasado ficcional) para extraer de allí la imagen de R. y todas las demás transformaciones y variantes de la pareja incestuosa que se despliegan plenamente en Abaddón:

52. La idea de que el animal es moralmente superior al hombre ha sido expuesta en un libro reciente de Jorge LEDESMA, escritor real que ingresa como personaje en la última novela de Sabato, con quien mantuvo una relación epistolar vertida antes en las Cartas espantosas a mi maestro. La ficción de LEDESMA, en la que, para devolver la gentileza, Sábato es un personaje, propone como situación narrativa que los animales juzguen al hombre por las crueldades que ha cometido.

" las fotos iban cambiando sus rasgos, lenta pero inevitablemente comenzaban a configurar otros rostros que lo obsesionaban, y particularmente el odiado rostro de R., que parecía juzgar como perverso perito los errores de aquellos criminales de pacotilla. " (AE, 36)

En realidad, la prospectiva es también retrospectiva. En el cosmos ficcional, la foto de Calsen Paz está remitiendo a R., original perdido (y escamoteado), que antecede - en la vida del personaje Sabato - a todas las ficciones y que emerge - otra vez el palimpsesto - en una metamorfosis sutil de los rasgos de la foto de Calsen.

La productividad metamórfica de esta foto llega - como ya lo señalé antes - a engendrar las imágenes oníricas del nene Costa y la mujer de La Tenaza cumpliendo los roles de Calsen Paz y la Forte, y, en otro plano de lectura, los roles de personajes de una nueva ficción: la novela cuyo proceso de escritura es el que se narra.

2.3.3. Fotos y realidad. De lo desconocido a lo Inconnu. De lo familiar a lo Unheimliche.

En Sobre héroes y tumbas, la metáfora fotográfica recurre en dos ocasiones vinculada con los fenómenos celestes. Un cielo tormentoso arroja relámpagos que descubren a la rebelde Alejandra, en actitud desafiante frente a Dios:

" El cielo, cubierto por los sombríos nubarrones, era iluminado a cada instante como por fogonazos de una inmensa cámara fotográfica."
(SIIT, 79)

En otro episodio de la misma novela se dice que las tormentas eléctricas dividen a Buenos Aires en dos bandos: los pesimistas (quienes afirman que no lloverá y que no refrescará) y los optimistas (que sostienen lo contrario). Y esta división se manifiesta de manera indeleble " como la imagen latente de una placa con el revelado " (186). La tormenta es la luz reveladora que esclarece el negativo y lleva la imagen de lo negro hacia lo blanco, de lo oculto a lo manifiesto. La luz celeste ofrece el mapa distinto de la realidad y separa las aguas y los bandos.

Pero si la fotografía desde arriba parece responder a la lucidez de una omnisciente mirada divina, en otros casos la foto puede ser una trampa mortal revestida de lugar común, de cursilería, de inocencia kitsch. Así, Fernando Vidal Olmos en el cuarto de Belgrano piensa en las " fotografías trucadas " del matrimonio Etchepareborda, como en señuelos engañosos: " una portentosa puesta en escena " (SHT, 361-367). El ritual comunicativo entre Vidal y la dueña de la pensión, se establece mirando fotos de un álbum familiar, fotos absolutamente convencionales, clichés plásticos, hipóstasis de la ordinarietà, que disfrazarían la posible combinación de la grotesca señora con el ámbito de lo Desconocido, de lo Extraordinario, (SHT, 348)

La imagen del álbum familiar reaparece, pero con sentido metafórico en

Abaddón: la vieja casa de la calle Arcos, a la que Sabato vuelve después de cuarenta años, es comparada por el narrador a un viejo álbum de familia que debe ser recorrido, pero la comparación se apunta como negativa, insuficiente:

"...conociendo como conocía a R., pensó que no había irrumpido nuevamente en su camino sólo para invitarlo a echar una última mirada a un álbum familiar que va a ser quemado por manos indiferentes: sintió que estaba en juego algo infinitamente más profundo. " (AE, 412)

El álbum representa aquí, en efecto, la superficie engañosa del misterio, la cobertura conocida (" familiar ", precisamente) de lo Unheimliche, la puerta-trampa (como la anodina puerta de la casa de Belgrano) hacia lo desconocido : " sabía que al concluir el amarillento álbum tendría que enfrentarse con el horror " (AE, 414)

El álbum de familia comprende no sólo las imágenes materiales del edificio derruido, sino los hechos claves (símbolo y anticipación) que recurren como retratos mentales, dispuestos para la interpretación ulterior y definitiva:

" Soledad había aparecido en la sala nada más que para hacerme saber que existía, que estaba. Pero, por supuesto, en aquel momento no habría sido capaz de caracterizar la escena y los personajes como lo hago ahora. Es como si aquel momento hubiese sido fotografiado y ahora estuviera analizando la vieja fotografía." (AE, 272; subrayado del autor)

" Pero esa caracterización la pudo hacer casi cuarenta años más tarde, cuando por primera vez le contó a Bruno, como si en aquel entonces sólo hubiese tomado una fotografía y recién después de tanto tiempo fuera capaz de interpretarla. " (AE, 415)

Estos hechos fundamentales grabados en una cámara interior se realzan aún más por la frecuencia iterativa que asume un relato repetitivo⁵³ que narra por dos veces un hecho único, no sólo con variaciones estilísticas, sino con voces distintas.

Ahora bien, el hecho pasado y la fotografía, si bien tienen una verdad simbólica, carecen de realidad viviente. Así, la memoria se presenta a la mirada de Bruno como una inconexión fantasmal de fragmentos fotográficos:

"...la realidad la concebía como fluente y viva, como una palpitante trama, mientras que esos recuerdos aparecían desvinculados entre sí, estáticos, válidos en sí mismos, cada uno de su extraña y solitaria isla, con ese mismo género de irrealidad de las fotografías, ese mundo de seres petrificados en que para siempre hay un niño de la mano de una madre ya inexistente (convertida en tierra y planta), mientras que el niño no es casi nunca aquel gran médico, ^{o héroe} que la madre imaginó sino un oscuro empleado que, revolviendo papeles, encuentra la fotografía y la contempla a través de ojos empañados. " (AE, 459)

53. Cfr. GENETTE (1972 : 147). El primer narrador es Sabato, que se dirige a un narratario explicitable por indicios: Bruno. El segundo narrador, voz hetero y extradiegética, aparentemente repite el primer relato, a veces sintetizando y precisando datos, y otras, añadiendo episodios claves, como el rito sexual con Soledad.

Hechos y fotografía pertenecen a un museo imaginario, son cuadros visitados por un ser escindido de su vínculo con las antiguas imágenes (el oscuro empleado, el Bruno revenant que en la encarnadura de adulto retorna a su pueblo nativo). En ambos casos media una petrificación, un ojo de Medusa que, si bien conserva, fija y mata. Vida se opone a estatismo, trama, al aislamiento fatal en lo único; para siempre, al presente donde se sitúa la móvil realidad. Lo eterno en cuanto imagen, la eternidad visual - foto, cuadro, estatua, memoria⁵⁴ - aparece como seducción y trampa mortal para el deseo, es el " truco " que escamotea al hombre el crecimiento, la metamorfosis, el cambio, la decadencia, la vida verdadera. Vida que por ello no deja de situarse, también, en un ultramundo. Pero en un más allá de las imágenes, del otro lado de los símbolos.

La fotografía como medio de conocimiento o comunicación de lo real es asimismo desprestigiada en otros contextos. Por ejemplo, las fotos inútiles en el trozo de diario " en forma de país " que levanta Martín del suelo, sentado en el banco del Parque Lezama, marcan la difícil conexión del muchacho con la realidad pero también destacan otra hipótesis que, de psicológica termina erigiéndose en metafísica (como casi todas las hipótesis de este género en la escritura de Sábato): se trata de la intransferibilidad esencial de las vivencias, del dolor, de todo lo que en definitiva pasa - visceralmente - por el cuerpo . De ahí que Martín arroje a sus pies el diario, porque "'Casi nunca suceden cosas', le diría Bruno, años después, ' aunque la peste diezme una región de la India ' ". Y la imagen, que acerca pero a la vez pone distancia, que congela el movimiento con-movedor de la vida, es particularmente inútil para este contacto vivencial. (Cfr. SHT, 14)

En Abaddón, el Dr. Arrambide, científico y ateo caricaturesco (una especie de Dr. Homais o de Anatole France de bolsillo, lo califica el personaje Sabato), se obstina en negar la vivencia apelando a los hechos. Acepta únicamente una posibilidad de videncia: la reglamentada por la práctica científica : " un radiólogo que descubre un tumor con rayos X, por ejemplo, ve cosas que los otros no ven " (AE, 136) La argumentación sólo sirve para que Beba, su beligerante interlocutora, lo considere un anacrónico paladín de la mentalidad positivista, ingenuamente fiel, sin embargo, a ciertos esquemas visuales:

" Sos de las personas que eyaculan con sólo ver una foto de los hermanos Wright. Y ahora me venís con esa antigüedad de los rayos X..."

(AE , 137)

54. Recuérdese especialmente el significado ominoso y numinoso de las estatuas en la Cloaca y en el jardín de Santos Lugares. Volveré sobre este punto en " Inversión (perversión) del simbolismo de la vista ".

Los famosos " hechos científicos " se reducirían, en suma, para el Dr. Arrambide, a " fotos ", ya sean las obtenidas con los rayos luminosos usuales, o con los otros. Pero fotos al fin, engañosas como todo lo óptico, y quizá no menos cuestionables, metafísicamente, que las confusas imágenes de los " videntes ".

Hablaré, por fin, de la pintura, que tiene, además de los casos ya conocidos, una importante función en las novelas de Sábato como introductora al " mundo prohibido ". Su vinculación con el movimiento de la vida es mayor que la de la fotografía. Si la foto fija al presente en un pasado, la pintura puede adelantarse hacia el porvenir. Así, los retratos de la casa Olmos tienen " ojos premonitorios " de los de Alejandra; así, el retrato de Rosas con su banda punzó, que impresiona al adolescente Sabato, anuncia a María de la Soledad, quien posee " los mismos ojos grises, la misma expresión congeladora de su antepasado " (AE, 272). En la escena ventanita (ya lo mencioné) se halla, condensada y en germen, la disolución transformadora de la pintura de Castel que acaecerá después; el retrato del Van Gogh de la oreja cortada ostenta los ojos de Agustina y de **su hermano** Nacho Izaguirre. El retrato de Louise pintado por Domínguez, desencadena la relación de Vidal con la ciega y está apuntando al advenimiento de la otra Ciega de la Cloaca. En un retrato de Jorge Federico (el hijo del escritor) parece esconderse (para los 'videntes' que intentan liberar a Sabato de su 'posesión demoníaca') el secreto de las " fuerzas ocultas " que lo atormentan, y que se manifiesta - como buen secreto - en visiones turbias (AE, 29) Sin duda la historia de Victor Brauner, el pintor que anticipó en varios autorretratos la mutilación de su ojo izquierdo , es la más importante referencia a la conexión anómala de la pintura y de la profecía. La pintura de Brauner opera como un espejo en su último autorretrato de 1931, donde figura como vaciado su ojo derecho.

En esta visión, que no tiene nada que ver con la ordenada por la normatividad científica, o la posibilitada por recursos tecnológicos como los aparatos ópticos, coinciden - según la poética de Sábato y de Sabato - los grandes pintores y poetas: Strindberg, Dante, Brauner o Van Gogh. Pero esta visión es también imperfecta por ser sólo visión, y por lo tanto, distancia, y ello se marca, como lo señalé supra, porque no puede evitar el uso de " cristales " simbólicos (AE, 310) Si el cuerpo es el " vidrio sucio " o la máscara que impide la visión absoluta, pero hace posible - todavía - la simbolización de lo invisible, por otra parte, como apogeo de las pulsiones erótico-tanáticas, como inmersión en el tacto (la ceguera), permite el acceso a la **videncia** de la " zona oculta " de la realidad (cfr. infra, " La escritura y el Logos ")

De todos modos, hay entre fotografía y pintura - además de las conexiones ya señaladas supra (pp. 130-131)-un objeto común. Las dos remiten al original perdido, hállese éste en el pasado (la infancia) o en el porvenir. Después de todo, pasado y futuro se identifican, como estatuas (de la Calamidad o el Infortunio, sugiere Vidal en la Cloaca), para la mirada sedente de la Eternidad.

También fotografía y pintura sirven para identificar ámbitos culturales y personales, idiosincrasias y valores. El Moscova, bar cuyo dueño es el sensible Vania, fracasado pero generoso, se adorna con imágenes baratas y candorosas, pergeñadas por algún mal pintor, pero pese a todo, auténticas: " del mismo modo que las decoraciones de un escenario, aunque hechas de papel, aunque muchas veces torpes y primarias, de algún modo contribuyen a que sintamos de verdad el drama o la tragedia." (SHT, 246) Imágenes que contrastan con las del cafetín donde Alejandra admira a la obesa cantante " de voz aguardentosa y canallesca " (un doble monstruoso, pero a salvo de la ambivalencia que a ella la desgarran). En las vidrieras de este cafetín " había fotografías de mujeres semidesnudas y de cancionistas " (SHT, 249). En The Criterion, pequeño bar de estilo victoriano, coexisten " fotografías de la reina Isabel ", y " grabados de mujeres semidesnudas " (SHT, 169) La oficina de Molinari se adorna hipócritamente con un gran retrato de Perón dedicado (SHT, 158), mientras que la pequeña habitación de Hortensia Paz exhibe, como imágenes devocionales, una foto de Gardel sonriente, otra de Evita (a la que se le ofrendan flores), y otra de Cristo con el corazón abierto (pp. 542 y 544).

Resulta fácil deducir, partiendo de todo lo hasta ahora expuesto, cuán estrecha es la relación que se plantea en los textos entre escritura y fotografía, entre el escritor y el fotógrafo. Escribir, tarea ambivalente por excelencia, es, en gran medida, un ejercicio visual. El novelista mira y fija, elabora instantáneas, propone fotos (retratos) símbolos, que son incesante y diversamente interpretados. Su lenguaje metafórico trasvasa la imagen fotográfica en términos escriturales (la carta, el documento, el mensaje cifrado, y el paraíso perdido o el enigma del pasado en términos fotográficos (la vieja fotografía, el álbum familiar, etc.). La realidad aparece sub specie photographica, la fotografía en metáforas escriturales, la escritura como imitación parcial del fotografiar y por ello, hasta cierto punto, como artificio óptico, como medio de conocimiento incompleto que ignora la profundidad del cuerpo, del tacto, y por el que se desliza la vida convertida en simulacro de eternidad.

2.4. Abaddón: apogeo de las máscaras y las imágenes.

Me propongo sólo apuntar aquí, para enfatizar y resumir lo ya dicho, de qué

manera el uso de la duplicación y de la imagen se exagera en la última novela sabatiana. Abaddón recoge las imágenes de todos los personajes anteriores, de todos los arquetipos perdidos, les agrega otras y las entrelaza en familias. Declara al mundo como un carnaval enloquecedor y siniestro, donde máscaras grotescas y ridículas pueden ocultar entidades aterradoras:

- " - Comprendé, Beto. Es como un carnaval siniestro: disfrazados de payasos hay también monstruos. " (AE, 266)
- " La peor fechoría [del demonio]: hacer creer que no existe. Schneider, era grotesco pero sombrío, ruidoso pero tenebrosamente secreto. Sus caricajadas ocultaban un espíritu sigiloso, como una caricaturesca y risible máscara un semblante duro, esquemático y reservado rostro del infierno." (AE, 40)
- " Hacer que un personaje ridículo exponga la verdad es una forma de condenar esa verdad al ridículo y por lo tanto a la inoperancia. A hombres como Gandulfo no sólo se les permite vivir: se los inspira para que hablen. " (AE, 340- 341)

En este carnaval, personajes que aparentemente se oponen pueden ser caras de la misma moneda, máscaras disímiles de lo oculto y lo idéntico. Así se unen con hilos oscuros las imágenes antitéticas del Nene Costa y de Calsen Paz, del Nene Costa y de Schneider, de Schneider y de Schnitzler (cfr. AE, 405), de los " videntes " (Aronoff, Daneri) y de los Ciegos, del profesor Alberto J. Gandulfo y de Fernando o R.

En Abaddón llega a su máximo alcance el despliegue de la imagen como elemento narrativo y como productividad de otras imágenes: fotos, cuadros, aparatos ópticos, espejos, vidrios, cristales, conforman un vertiginoso mapa de la realidad donde todo es y no es lo que parece y donde la vida al cabo es arrebatada del movimiento ilusorio - en el fondo estatizante - de la configuración visual.

3. EL DOBLE Y LA METAMORFOSIS

Acabo de referirme al fenómeno de la duplicación de las imágenes actorales (que es también multiplicación). Pero hay un problema que merece especial detenimiento: cuando el personaje se desdobra de una manera claramente metamórfica que quiebra la isotopía predominantemente realista de los textos.

La mayoría de estas metamorfosis ocurren en situaciones calificables como fantásticas.⁵⁵ Generalmente el sujeto asume forma animal, sobre todo, alado: pájaro, murciélago. En el caso de Fernando es mucho mayor - proteica - la variación de las naturalezas animales investidas. Este es, de todos modos, el ti-

55. Me extenderé más sobre la problemática de lo fantástico en " La fantasmagoría ". Baste señalar, por ahora, que concuerdo con las discriminaciones básicas establecidas por Ana María BARRENECHEA (1978)

po extremo de transformación. En un sentido más amplio, por cierto, el crecimiento, o el envejecimiento, pueden considerarse procesos metamórficos⁵⁶, así como también, la asunción temporaria de distintos rostros o máscaras (cfr. supra, " La multiplicidad de la persona y el vértigo de las imágenes "). También la forma esencial humana puede mantenerse en los textos sabatianos, pero asumiendo una aureola sobrenatural y sobrehumana (cfr. infra " Las apariciones fulgurantes y llameantes ")

Pero me ocuparé ahora sólo de aquellas metamorfosis extremas que proporcionan dobles aberrantes[?] de la personalidad aparente.

3.1. Castel: el pájaro de tamaño humano

La metamorfosis se produce en un marco relativamente tradicional : un acto de magia dentro de un sueño. El sujeto es por completo pasivo. El cambio **ocurre** inesperadamente y en contra de su voluntad, en una casa donde ha sido citado. La cita en realidad se revela como persecución y cacería, la casa como trampa de la que no se puede escapar:

" Intuí que había caído en una trampa y quise huir. Hice un enorme esfuerzo, pero era tarde: mi cuerpo ya no me obedecía. Me resigné a presenciar lo que iba a pasar, como si fuera un acontecimiento completamente ajeno a mi persona." (ET, 82)

El proceso abarca todo el cuerpo progresivamente, empezando por los pies. No se describe en ningún momento la transformación de la cabeza, pero sí se marca la mutación de la voz en chillido, la pérdida del lenguaje humano que ya no puede expresar la interioridad, la verdad profunda del ser:

" mis amigos oyeron ese chillido (...) por el contrario, parecían oír mi voz habitual diciendo cosas habituales, porque en ningún momento mostraron el menor asombro. " (ET, 83)

En este momento se marca definitivamente la separación entre Castel y el resto de la humanidad, ya anunciada al principio del libro (" Puedo hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos: nadie me entendería, ¿ se dan cuenta de lo que quiero decir ? ", ET, 15)

Por el arte de un mago (¿ que quizá sea Allende, el ciego, el que sabe más ?) Castel se transforma en ese otro que ya lleva en sí (" la bête qu'on devient, chacun la porte en soi "⁵⁷) invisible para la cotidiana mirada de los hombres, irreductible al lenguaje común. El pájaro sería, en una lectura psicoanalítica, el doble rechazado por la personalidad narcisista, el " otro " que lo persigue. Otto RANK⁵⁸ nos recuerda que en toda paranoia hay un narcisismo bá-

56. Cfr. Pierre BRUNEL (1974 : Cap. IV)

57. Cfr. BRUNEL (1974 : 174)

58. Otto RANK (1973 : 87)

sico y que " le principal persecuteur est le propre Moi, personne autre fois la plus aimée et contre laquelle se dirige maintenant la défense ",

Por otro lado, si bien el aniquilamiento a manos del doble temido (que en este caso no asesina al ser pero lo invade completamente) corresponde a un esquema paranoico de la personalidad de Castel, hay también subyacente en la metamorfosis un esquema iniciático : el transformado por el mago (representante del mundo sobrenatural) sabe cosas que los demás no saben, accede a un estado desconocido. Es el dueño de un secreto que se manifiesta como aterrador, pero que supone el tránsito desde la condición humana (de la que Castel ha renegado ostensiblemente, de la que renegará Fernando y también el Cornelius Lippmann de los recortes de Nacho) a otra condición, a otro nivel del ser que no se especifica necesariamente como " mejor " o " peor ", pero que, como todo lo monstruoso, en cualquier registro que se analice, " est toujours sur le chemin d'un valeur à conquérir " (Jean BURGOS, 1975 : 22)

La metamorfosis, además, precede al viaje de Castel a la estancia de la familia, donde su amor por María alcanzará la culminación de su magia transmutadora de la realidad (el " encantamiento ") y donde comenzará también la separación definitiva fundada en una dudosa certeza (" María es amante de Hunter ") que lo llevará, por fin, al segundo viaje y al crimen. A partir de la metamorfosis estalla el conflicto , la acción empieza a correr hacia el final y Castel puede realizar el singular ideal de " verdad " que comparte con Fernando: des-enmascarar(se), estar en la " verdad " (en el absoluto) mediante el crimen, mediante la más grave transgresión (después del incesto) que implica la participación total de la carne, la emergencia de lo oculto (la sangre) y la ruptura del muro de vidrio, de la distancia visual ("...empecé a sentir una rara voluptuosidad que ahora atribuyo a la certeza de que realizaría por fin algo concreto con ella. Con ella, que había sido como alguien detrás de un impenetrable muro de vidrio, a quien yo podía ver, pero no oír ni tocar..." , ET, 128). El metamorfoseado accede a la categoría de criminal, lo que implica superar, al menos, los aspectos más viles de la hipocresía social, y elevarse por sobre el resto de los hombres gracias a un acto que para Castel (y para Fernando) supone coraje y pureza: " los criminales son gente más limpia, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta y profunda convicción. " (ET, 11)

3.2. Los avatares de Fernando.

Fernando Vidal se muestra como condenado, desde una temprana edad, a metamorfosearse en criatura ajena a la normalidad humana. Su destino se le aparece en el sueño de la infancia donde se autocontempla desdoblado: el temor del muchacho

que se dirige a él es que la sombra de una pared en el suelo llegue a moverse. El sueño se repite varias veces hasta convertirse en una experiencia diurna donde la realidad visible (es decir, la sombra platónica de la realidad invisible) se desplaza y se deforma, pierde su centro y sus contornos fijos.

Esta metamorfosis no sólo alcanza a la realidad " externa ", sino al centro mismo del yo. La propia noción de " yo " en tanto sujeto único y sujeto consciente, es cuestionada por Vidal. Aparece otra vez aquí el problema de la multiplicidad de la persona, pero no contemplado en la sincronía, en lo simultáneo, sino en la sucesión: la asombrosa metamorfosis del crecimiento, el " secreto del tiempo " (SHT, 535) que está en la médula de todo monstruo⁵⁹, en relación con la no menos sorprendente dualidad humana cuerpo/alma, que hace del hombre quizá el más fabuloso de los monstruos, la criatura fantástica que ha tratado de explicar esta condición con los más variados mitos antropogónicos de metamorfosis⁶⁰

" Pero lo peor no sucede a mi alrededor sino en mi interior, porque mi propio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse. Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son como un sello, como una garantía de que soy ' algo ', algo bien definido: no sólo por el color de mis ojos, por mi estatura, por mi edad, por mi día de nacimiento y por mis padres (...) sino por algo más profundo de índole espiritual: por un conjunto de recuerdos, de sentimientos, de ideas que dentro de uno mantienen la estructura de ese ' algo ' que es Fernando Vidal y no el cartero o el carnicero. Pero ¿ qué impide que en ese cuerpo tabulado en mi libreta de enrolamiento no pueda de pronto, en virtud de algún cataclismo, habitar el alma del portero o el espíritu de Sade ? ¿ Hay alguna inevitable relación acaso, entre mi cuerpo y mi alma ? Siempre me pareció portentoso que alguien pueda crecer, tener ilusiones, sufrir desastres, ir a la guerra, deteriorarse espiritualmente, cambiar sus ideas, transformar sus sentimientos y sin embargo seguir recibiendo el mismo nombre: Fernando Vidal. ¿ Tiene algún sentido ? "

" Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa deformación del yo de pronto alcanza proporciones inmensas: grandes regiones de mi espíritu empiezan a hincharse (a veces hasta siento la presión física de mi cuerpo, en mi cabeza, sobre todo), avanzan como silenciosos pseudopodios, ciegos y sigilosos, hacia otras regiones de la raza y finalmente hasta oscuras y antiguas regiones zoológicas (...) Y pensando a veces que tal vez sea verdad la reencarnación y que en los rincones más ocultos de nuestro yo duermen recuerdos de aquellos seres que nos precedieron, así como conservamos restos de pez o reptil; dominados por el nuevo yo y por el nuevo cuerpo, pero prontos a despertar y salir cuando las fuerzas, las tensiones, los alambres y tornillos que mantienen el yo actual, por alguna causa que desconocemos, se aflojan y ceden, y las fieras y los animales prehistóricos que nos habitan salen en libertad. " (SHT, 307-308)

Estos párrafos presentan una teoría de la persona como ser múltiple, en constante metamorfosis, y anuncian ya la serie de las transformaciones animales

59. Cfr. Claudette ORIOL-BOYER (1975: 26): " Si les monstres naissent à partir des terreurs les plus profonds de l'homme, il en est une qui les domine toutes: l'angoisse du temps. "

60. Dice BRUNEL (1974 : 62-63): " Si les choses constituent un mystère pour l'homme, l'homme constitue, pour lui-même, un mystère plus impénétrable

de Vidal en la Cloaca, en retroceso hacia ese secreto de la vida que es el "secreto del tiempo": las antiguas y oscuras regiones zoológicas, donde fuimos alguna vez "pez o reptil".

Pero esto Fernando lo logrará sólo mediante su previa metamorfosis en ciego. Transformación que ya ha sido preparada por cambios exteriores. Fernando se ha provisto de elementos que, por una operación similar a la del camaleón, lo mimetizarán ante su adversario:

" un bastón blanco que a último momento se me ocurrió que podría serme útil (como el uniforme del enemigo para una patrulla)" (SHT, 359)

Luego el objeto apropiado provocará, o indicará, la similitud profunda con el sujeto al que se odia:

" ¡ 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 enemigo sin terminar por parecerse a él. "

" Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo muchos 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. " (SHT, 369-370)

Nadie se transforma, en efecto, sino en lo que ya lleva en sí. Pero la identificación absoluta llega después, cuando Fernando cruza el pantano y se propone concretar la gran transgresión edípica: penetrar en la gruta (la madre), lo que en otro sentido (metafísico) es desandar el camino del nacimiento, correr hacia la fuente de las edades, violar el " secreto del tiempo ", vedado al mortal. Pero para ello, como castigo y a la vez como condición necesaria de un conocimiento que no se regirá por el modelo óptico sino por el táctil (tocar, apresar, fundirse, confundirse), deberá ser transformado en ciego (esto es, en " monstruo "⁶¹) por un animal monstruoso más cercano que él mismo al manantial del tiempo: el pterodáctilo, que también es ciego. Fernando, para su propio asombro, se somete voluntariamente a este rito " atroz y al parecer ineluctable ", que copia el esquema de un rito de iniciación, óbolo de entrada al mundo prohibido.

Ahora Fernando ya está preparado para las experiencias de su segunda visión, la cual ocurre luego de haber llegado al centro del laberinto que conforma la red cloacal. Atraído desde una lejanía imprecisable por el Ojo fosforescente, se acerca, en la misma comarca donde se celebra " una sola y petrificada ceremonia de la Muerte ", al origen de toda vida (SHT, 437)

encore (...) Une fois encore, des mythes vont surgir de ce mystère. Ils peuvent simplement traduire l'étonnement de l'homme devant ce ' monstre fabuleux ' qu'il découvre en lui. "

61. Los ciegos son repetidamente calificados como monstruos en los textos saba-tianos. Explícitamente, por ejemplo, en SHT, 298, 370; en forma implícita en SHT, 291, 303, 318, 344, 370.

En la ascensión hacia la gruta-ojo, donde se cifran el comienzo y el fin, y cuyo resplandor se asocia con el habitat de los monstruos submarinos (SHT, 439) Fernando se metamorfosea en pez, que en lugar de ser expulsado por el útero hacia el renacimiento, es impelido por el túnel hacia la profundidad interior. Pero el apogeo del movimiento metamórfico ocurre después de la cópula con Ella (Alejandra- la Ciega), transfigurada luego en deidad de piel negra y ojos violetas. Las transformaciones no sólo abarcan las posibilidades zoomórficas ordinarias, sino que llegan a la teratología y a lo fabuloso: batracio, centauro, unicornio lúbrico, serpiente, pez-espada, pulpo, vampiro, sátiro gigante, tarántula enloquecida, lujuriosa salamandra, mago, perro hambriento, minotauro, pájaro de fuego, hombre-serpiente, rata fálica, nave con mástiles de carne, campanario lúbrico (SHT, 445-446)

Estas metamorfosis concluyen siempre con el devoramiento del sujeto por parte de la Deidad, convertida en un " volcán de carne ", y si bien desembocan en un despedazamiento universal, en un Apocalipsis (" el universo entero se derrumbó sobre mí ", 447), no puede decirse que sean enteramente negativas: hay en ellas una suerte de plenitud cósmica, de climax absoluto, de penetración en el Centro:

"...era un volcán de carne, cuyas fauces me devoraban y cuyas entrañas llameantes llegaban al centro de la tierra " (SHT, 445)

" Una vez más sentí el volcán de carne que se hundía hasta el centro de la tierra " (ibidem)

" Siento al volcán de carne que abre sus fauces para devorarme y siento que sus entrañas llegan al centro de la tierra. " (SHT, 446)

¿ Es el apogeo de la vida pulsional - Eros y Tánatos - con su re-nacimiento posible, es el misterio cíclico de la vida y de la muerte lo que se manifiesta aquí ? Recordaré el vínculo del monstruo - simbólicamente principio de energía - con la estructura del ritual iniciático que asegura la resurrección: " On y retrouve les étapes traditionnelles des épreuves que l'on doit surmonter si l'on veut acquérir le pouvoir de l'éternel retour " (ORIOL-BOYER, art. cit., 30); " La plupart des monstres peuvent être qualifiés d'initiatiqes, grâce à eux, les héros peuvent acquérir le pouvoir de l'éternel retour, donc le pouvoir de devenir eux-mêmes vie et mort, dans une harmonie éternelle." (ORIOL-BOYER, art. cit., 33). Recordaré, en fin, la confusión de héroe y monstruo (cuya prueba es, en cierto modo, el mismo Fernando, Sigfrido infernal) en una unidad sintética que asegura la conunción de los contrarios. Unidad que, empero, si parece construirse, no perdura luego en la visión de los personajes, desgarrada por la ambivalencia.

De todos modos, es importante señalar que la metamorfosis y la cópula devo-

ramiento no pueden interpretarse como mero " castigo ". La unión con Ella es la consumación absoluta del deseo, es el precioso " tesoro buscado ". El agotamiento y el cumplimiento del deseo desembocan en la muerte, pero la muerte (si atendemos al mensaje - el Neologos - de la Deidad) se identifica con el origen (" Este es tu comienzo y tu fin "). Hay en esta aventura una considerable afinidad con la metamorfosis de Hombres de maíz: en ambos casos un viaje que implica una ardua preparación previa; un descenso - cuyo fin puede ser también, en el caso de Vidal, el de agotar las propias tinieblas (BRUNEL, op. cit., 89) y encontrar un vínculo entre la vida y la muerte (BRUNEL, op. cit. 90). En las dos situaciones el descenso implica remontarse a los orígenes, lo que supone un reencuentro con la animalidad ancestral. En tal contexto la metamorfosis no es tanto una degradación cuanto una mayor participación en la vida

" Devenir animal quand tout autour de soi est animal, quand on vit au rythme de la nature, ce n'est plus un châtiment, c'est le moyen de participer plus intensément à la vie. " (BRUNEL, op. cit., 166)

La estructura fundamental del acto cumplido por Fernando: transformaciones previas a su ingreso en el Ojo, transformaciones posteriores y final aniquilamiento en una suerte de orgasmo cósmico donde todo se disuelve, se des-integra, se escinde, reconoce, desde luego, otras lecturas posibles. Hasta la que propone no interpretar: así, la tesis de R. JACKSON, con la que no concuerdo, como se deduce de mis propios análisis. Ya señalé supra (p. 52) y volveré sobre el tema (p. 164) que considero compatibles lo fantástico y lo metafórico- simbólico (particularmente en los textos sabatianos). JACKSON, por el contrario, entiende las metamorfosis en la literatura fantástica como metonímicas tan sólo, encadenadas en una secuencia de hechos que no buscan significar :

"...the fantastic is not metaphorical. It does not create images which are ' poetic ', rather it produces a sliding of one form into another, in a metonymical displacement. "

" The purely fantastic (...) has little purposive transformation. Changes are without meaning. There is no overall theological scheme to give the transformation a meaning." (JACKSON, 1981, 85)

Sin embargo, Jackson misma sucumbe a la tentación hermenéutica cuando recurre a la noción freudiana de entropía (es decir, a la búsqueda de la estabilidad y la indiferenciación) para explicar las oscilaciones metamórficas y la juntura de elementos contradictorios en la literatura fantástica. El esquema teológico se reemplaza por uno psicoanalítico, enriquecido incluso con la perspectiva lacaniana, que ya aplicara en parte a la literatura Julia KRISTEVA (1974 a): lo fantástico sería literatura subversiva porque pretende performatar el orden racional de lo simbólico abriendo el camino hacia lo imaginario ;

cuando rompe, mutila y fragmenta los cuerpos y las imágenes de la realidad, es que intenta volver más allá de la fase del espejo, hacia las etapas previas a la constitución del sujeto diferenciado que son, por definición, indecibles, puesto que sólo el lenguaje permite la estructuración del sujeto como entidad personal distinta de las otras en el seno de la familia, de la sociedad, de la cultura. A este " más allá de lo lingüístico " - la verdad inefable⁶² - apunta- ría, por medios paradójicamente verbales, la literatura fantástica.

Pero aceptar unilateralmente esta lectura significaría quizás abandonar un reduccionismo " teológico " para caer en otro " psicoanalítico ". La crítica literaria ha intentado ya también - tomando a Jung y sus epígonos - la inter- pretación del descenso y las metamorfosis de Fernando con referencia a patrones arquetípicos⁶³. Todo parecería cuestión de puntos de vista, pero, por más que el punto de vista sea legítimo e ineludible, se corre el peligro de aplicar u- na hermenéutica meramente finalista, cuando sería preferible un enfoque más o- peracional⁶⁴ que atienda no sólo al resultado semántico propuesto por una cos- movisión o ideología pre-asumida, sino, antes bien, a los indicios y estrate- gias por los que el texto produce un significado, permite una interpretación. Si se atiende uno al texto mismo, se encontrarán, en primer lugar, suficientes marcas de una imaginería religiosa, aunque ambivalente y paródica. No se trata, desde luego, de una " moralidad " medieval, de un desarrollo alegórico, ni de un dogma confesional sujeto a una ortodoxia. Conviene recordar, al respecto, en- tre otras precisiones:

1. Fernando parte en una empresa de búsqueda metafísico-religiosa: indagar en la génesis y el sentido de la existencia, conocer lo inconocible, ver lo in- visible. Aspiración eminentemente prometeica, transgresora, que no deja de ser religante, aunque en un sentido muy particular: se anhela arrebatarse el secreto de lo Sagrado para confundirse con ello, y asumir el poder y el saber de la di- vinidad.

2. Fernando se considera un místico y un héroe (aunque con calificaciones denigrantes: héroe " negro ", místico " de la Basura y del Infierno ")

3. En su descenso a la Cloaca (situada en las adyacencias de la Iglesia de la Inmaculada Concepción) enfrenta a presencias claramente numinosas y o-

62. La esencia íntima se pierde, para Lacan, en el vértigo de las mediaciones lingüísticas : " La verdad se sustrae al lenguaje " (RIFLET-LEMAIRE, op. cit., 80)

63. Por ejemplo, los estudios de CERSÓSIMO, STEPHENS y VAZQUEZ-BIGI, L. DAPAZ STROUT (VARIOS, 1973), también los de R. CALLAN (1974), Cecilia BEAU-CHAT (1970), L. DAPAZ STROUT (1985).

64. Cfr. la distinción de T. TODOROV (1978) entre hermenéuticas finalistas y operacionales (161 y ss.)

minosas: criaturas míticas, pero también asimiladas por la poesía, por la literatura, por la fábula: el Cíclope, la Deidad estatua, etc.

4. Sus metamorfosis en animal, monstruo, ser fabuloso, suponen el acceso al centro cósmico: caverna, Ojo de la Deidad, entrañas de la diosa negra.

5. En la Cloaca se pronuncia un Logos sobre la identidad del principio y del fin, proyectado a un nivel cósmico y escatológico.

Estas marcas, que configuran, por un lado, una isotopía mítico-religiosa, ambivalente, no obstante, por su contaminación con un fuerte grado de hipérbolo y de parodia, nos remiten también a otro nivel isotópico. Si Fernando es de algún modo, como lo señala Nelly MARTINEZ (1972), el poeta surrealista, si su descenso a la Cloaca es asimismo una aventura poética (ese éxtasis atroz, esa visualización de lo invisible que el personaje Sabato teorizará después en Abaddón) la cadena de metamorfosis se ofrece como símbolo de ese acto poético que posibilitaría la inmersión en la realidad total. Es el " camaleonismo " de Keats, interpretado por Cortázar:

" El poeta, como el primitivo, ' prefiere sentir a juzgar ' ; al zafarse de los procesos mentales en busca de una reacción puramente sensorial ante el ' afecto ' o interés emotivo, el poeta logra aniquilar los lazos de la identidad, que sólo se mantienen a través del esfuerzo continuo de la mente razonante. Una vez que se disuelve este nexo, el alma del poeta queda libre para unirse a todas las manifestaciones concebibles del universo y fundirse con todas las formas de vida. La experiencia del poeta, prosigue Cortázar, se asemeja al trance místico del shaman. Para el brujo, observa, las metáforas poseen un 'valor sagrado'. Para él, A no es como B. Es B. El primitivo acepta una identificación que hace saltar en pedazos el principio de la identidad. El trance shamanístico y el poético satisfacen ambos las ansias del brujo/poeta por lograr una omnipresencia que sólo es posible por medio de la disolución de la personalidad. "

(Ana María HERNANDEZ, 1979)

Esta suerte de epopeya que imita las configuraciones del mito se convierte así, de algún modo, en articulación simbólica de la aventura creativa **verbal**. Una aventura transgresora que busca hacer del poeta un " pequeño dios ", y que es ácidamente crítica de los valores estatuidos en el " mundo superior ". Se confunden la cosmogonía y la génesis de la palabra, el Origen y el Fin se conjugan en el silencio.

A partir de la cópula con Ella (a partir del incesto que trastorna y subvierte todo el " orden " aceptado y conocido) se produce la abolición de " las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad ...en aquel antro no había noche ni día y todo fue una única e infernal jornada " (SHT, 444) Se anulan así las imposibilidades lógicas y ontológicas y se desencadena la vertiginosa serie de experiencias metamórficas sobre una estructura oxi

morónica que plantea la concurrencia de términos opuestos: devoramiento/ resurrección, ídolo/ ser vivo (labios, sexo), volcán (piedra) / de carne (materia orgánica), despedazamiento, fragmentación / plenitud, orgasmo (acceso al centro), Apocalipsis (destrucción total)/ Génesis (territorio arcaico, reingreso en el útero), Principio/Fin, pasado/futuro.

La remisión al intertexto surrealista es inevitable. Funciona aquí ese " point suprême " (cfr. supra, pp. 30-31) donde se superan las antinomias de la vigilia y del sueño, de la realidad y del sueño, de la razón y de la locura, de lo objetivo y lo subjetivo, de la percepción y la representación, del pasado y del futuro, de la vida y de la muerte mismas....

Ahora bien, esta disolución de las diferencias en lo absoluto, o - para volver a Keats y a Cortázar - la identificación primitiva - completa - entre los términos que interactúan en la metáfora llevaría a la anulación de la metáfora misma si tuviera lugar real y verdaderamente⁶⁵, en tanto la metáfora poética se funda en la semejanza (por lo tanto, en la diferencia) no en la igualdad.

Pero se trata aquí, claro, de una representación. Por la memoria de sus identificaciones Vidal (el escritor) del Informe, está, además, figurando, representando, el primer movimiento del acto poético que parece disgregarse al ser en la multiplicidad de sus máscaras (de sus formas). Luego de su entrega pasiva a esa suerte de terrible magia carnavalesca, Vidal retorna a la superficie de la vida otra vez como sujeto consciente que ha recogido los fragmentos, que ha hilado la trama de los avatares, que reconstruye, que narra el vértigo de las encarnaciones, subsumidas de nuevo en la entidad " Fernando Vidal Olmos ", de la que él ha dudado al principio de su relato. El Informe se hace así vehículo de un conocimiento del ser (del secreto del ser). Conocimiento que, como el de la poesía, está ínsito, latente, en el artilugio, la urdimbre, de las visiones, abiertas a un proceso de interpretación múltiple, a la incesante productividad simbólica, en la distancia - la inevitable distancia - de la escritura ficcional.

3.3. Sabato: la aparición del doble y de la rata alada

El itinerario de Fernando en la Cloaca se repite, con variantes, en el paso de Sabato por los sótanos, a partir de la antigua casa de la calle Arcos. Las variantes son notoriamente significativas.

1. El descenso de Sabato no se describe. Una elipsis explícita nos ocul-

65. LOTMAN (1979) encuentra en esto la principal divergencia entre conciencia estética y conciencia mítica. En literatura ya no sería posible la identidad total que propone (supone) el mito, sino la imitación de lo mítico (imitación que halla, por ejemplo, en el surrealismo). Volveré sobre este punto en las CONCLUSIONES.

ta el itinerario cumplido en el relato primero, en cuyo espacio ausente queda sólo la imagen del camino andado en la adolescencia. Sabato se limita a retrazar una huella; no se interna^{en} lo totalmente nuevo y otro, como Vidal. El énfasis no se coloca, por lo demás, en lo que ocurrirá dentro del laberinto, sino en lo que vendrá después : " Sabía que al término de aquel laberinto algo estaba esperándolo " (AE, 424) . Internarse en los subsuelos no supone ya el encuentro con un mundo alucinante, grandioso, sobrehumano donde también se opera la transformación del sujeto en otro, en otros. La metamorfosis (lo nuevo, lo terrible) sólo tendrá lugar cuando Sabato salga. Es más, cuando vuelva a su propia casa. Lo siniestro, lo Unheimliche, emerge ahora de lo absolutamente familiar. Lo Heimliche se hace Unheimliche - inquietante y extraño - enfatizando así la perturbadora intensidad fantástica de la narración.

2. El ascenso, la " difícil subida " (elidida por desconocimiento del propio sujeto en el relato de Fernando) merece una descripción morosa cuyo motivo fundamental es el hundimiento en la basura (AE, 423) .

3. La primera atribución metamórfica no corresponde precisamente a Sabato, sino al mundo que lo rodea cuando sale. El primer elemento anómalo en la estructura de ese mundo con el que se encuentra, es el silencio, ya indicado en el momento de la subida (AE, 422-423) . En segundo lugar, a la supresión del ruido (elemento básico de orientación en el mundo de los ciegos, que la luz diurna parece haber anulado) sigue la suspensión de la vida: " Sabato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto ni oído. " (AE, 424)

4. El enfrentamiento de ese Sabato " vivo entre fantasmas " (no ya fantasma entre seres vivos - cfr. AE, 93-) con su doble, en su propia casa, indica que el evadido de los sótanos, " místico de la Basura ", como Fernando, y el escritor que lucha inútilmente contra su impotencia creadora en el escritorio, pertenecen a distintas dimensiones de la realidad. Los vincula sólo el dolor, expresado en forma tal que el llanto de ambos se conecta con las diversas descripciones anteriores del enceguecimiento :

" Con estupor miró entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos de las lágrimas." (AE, 424)

El hilo frío que corre por las mejillas es también el cristalino perforado que se desliza en la mutilación de Fernando y en la desfloración del ojo sexual de Soledad:

" el cristalino tenue y helado " (SHT, 384)

" Y mientras sentía que aquel frígido líquido se derramaba " (AE, 420)

5. Los dos Sabato parecen aunarse en la figura monstruosa de la rata alada. No se dice en ningún momento que uno, y no el otro, sea el objeto de la transformación. Pero hay algo que proporciona un indicio válido para distinguirlos: así como nadie ha visto al Sabato que camina luego del ascenso por las calles de Buenos Aires y vuelve a su casa de Santos Lugares, nadie ve tampoco al Sabato transformado en rata. El doble se ha internalizado. Los ojos de los otros ven al mismo hombre sobre el escritorio; los ojos interiores se identifican con la ceguera finalmente aceptada: el monstruo que Sabato ha llevado siempre en sí.

6. La escisión continúa más allá de la escena de la metamorfosis, se proyecta en un personaje que es también un doble - un doble complementario de Sabato, como antes lo ha sido ^{de} Fernando - que es Bruno. Este, en su último viaje a Capitán Olmos

" vio con asombro una lápida que decía

Ernesto Sabato
quiso ser enterrado en esta tierra
con una sola palabra en su tumba

PAZ "

Bruno no insiste, no rectifica o ratifica esta visión, que no es trágica, que tampoco es violenta. La violencia es ajena a todo el proceso metamórfico de Sabato, pero ha regido, en cambio, todos los avatares de Vidal. En las muertes de ambos (la de Fernando cierta, la de Sabato virtual) el movimiento transformador es muy distinto: brusco tránsito a la corrosión, a la ceniza, o paulatina integración en la tierra.

Las metamorfosis de Fernando y de Sabato se desplazan en distintas direcciones, tienen diferentes propósitos. Si el problema planteado en el caso de Vidal parece ser el de la acomodación al otro mundo - sustrato de la realidad visible donde se suceden cosmogonías y apocalipsis - en el caso de Sabato se trata de la inserción del escritor - el resucitado de entre los muertos, el vivo entre los fantasmas - en el mundo de la superficie. Fernando deja sus máscaras animales en la profundidad, Sabato se enmascara cuando regresa. Pero la máscara emerge ahora de la más radical autenticidad, cumple el destino del ser, como en el caso de Castel. Ambas transformaciones - la del pintor y la del escritor - son graduales, van de los pies a la cabeza y no afectan la inteligencia, pero quiebran al lenguaje en tanto posibilidad de comunicarse exteriormente y oralmente con los otros. Ambas se proyectan sobre la oscuridad, la ceguera, la muerte, aunque esta muerte y esta ceguera entrañan una cierta clarividencia, una cierta fecundidad: si Castel no habla, revisa su relación con María, pinta y es-

cribe su confesión desde la cárcel; alguien escribirá por Sabato y a través de Sabato, Abaddón el Exterminador.

La muerte - tan relacionada con la aparición del doble⁶⁶ - es una cuestión fundamental en la narrativa sabatiana, obsedida por el afán de eternizar. El escritor es quien salva de la muerte los momentos de " amor o de éxtasis ". Es el que viola los umbrales y penetra en el mundo del " más allá " para arrancarle su secreto, para ser él mismo el muerto inmortal que puede sumergirse en lo desencarnado, en la " verdad ". El doble de Sabato es, hasta cierto punto, el " alma " que ha ingresado en la zona infernal, que ha triunfado en la aventura de la muerte y que por eso puede considerarse asombrosamente, como el único ser vivo entre fantasmas de carne y hueso. El doble, incapacitado para moverse con libertad en el mundo ficticio de la superficie, sufrirá el ambiguo castigo-premio que es la metamorfosis y , luego, despojará a la muerte de su horror, anunciándola como paz, y como promesa de vida en la obra.

Por cierto, el doble no puede menos que vincularse con el problema fundamental del texto: la escritura. Fernando Vidal ha escrito después de sus experiencias en la Cloaca. El abandono dionisiaco a lo indistinto, a lo proteico; el descuartizamiento sufrido por Diónisos mismo, es el tributo pagado para poder revelar. Sabato, que ha rehuido enfrentarse con el mundo tenebroso, termina integrado a él. No se puede escribir desde la luz, sino después de haber agotado la tiniebla. Si bien Sabato, incomunicado con respecto al mundo humano, no llega a contar la historia - el secreto - su doble luminoso (Bruno) focalizador de la diégesis al principio y al final de la novela, asimilado también al escritor en cuanto testigo (pero " testigo impotente ") asume de manera indirecta su papel; la muerte de Sabato dejaría vacante la posibilidad de otra escritura: " Sí, si su amigo muriera y si él, Bruno, pudiese escribir esa historia " (p. 17)

Ninguno de los dos, en definitiva, escribe, pero la novela se hace de todos modos, con miradas y voces múltiples. El texto triunfa sobre el fracaso del autor y del actor.⁶⁷

No se puede menos que recordar, en este sentido, otra metamorfosis famosa, quizá la más famosa en nuestros días: La metamorfosis, de Kafka, interpretada lúcidamente en relación con el Diario Personal del escritor:

66. Dice Guy ROSOLATO (1974): ¿ No sería el Doble la figuración de la muerte, como aparece en algunos cuentos románticos ? Y esa fijación se manifiesta también en los juegos de espejos hasta el infinito que tanto - y con razón - gustan al obsesivo; veríamos también en la imagen que se reproduce en sí misma (el pendiente de la vaca que ríe en los quesitos; la etiqueta de una botella de aperitivo) idéntica fascinación provocada (esto no se dice nunca) por ese desdoblamiento reiterado que simboliza la perennidad de la muerte: sólo hay inmortalidad en la muerte y el alma no tiene sentido sino como doble de un cuerpo destinado a la descomposición. "

67. En la novela fundacional de Antoine de la Sale que estudia Julia Kristeva

" Ce n'est pas sans raison non plus que la présence d'autrui est pour chacun le signe irréfutable de sa vie. En mourant pour les autres, Grégoire se condamne lui-même à mort (...) Tout se passe comme si l'abandon du corps de l'homme n'était qu'un premier pas vers l'abandon de tout corps et la mort physique (...) C'est que cette mise en congé du corps (..) est considérée comme une condition de la transformation intérieure nécessaire à l'oeuvre. " (BRUNEL, op. cit,120)

Morir como hombre es tal vez, en este sentido, transmigrar a otra forma que permita el contacto directo con lo tenebroso, y de algún modo, resucitar como escritor, como ciego-vidente (el Cazador Ciego, en la terminología de WAINERMAN - 1978 -) que conoce al mundo por el oído y por el tacto. De ahí, quizá, la actitud ambivalente de las fuerzas oscuras (que son también ocultas) con respecto al intento novelístico de Sabato. Le impedirán que escriba en tanto lo haga como occidental racionalista, se lo permitirán sólo a condición de que acceda a transformarse. Y en esta dirección - como iniciador, incitador y acusador permanente - actúa R., su doble maléfico y sobrehumano, su " gemelo astral " (Cfr. AE, 281-282)

Señalaré, por último, una interesante similitud entre la actuación del doble sabatiano frente al escritorio y la del doble que aparece en una experiencia de Maupassant mencionada por Otto RANK (op. cit., 46). Este doble entra también en el estudio del escritor, se sienta frente a él, teniéndose la cabeza entre las manos, y le dicta todo lo que tiene que escribir. La sombra o el doble, por lo demás, aunque puede volverse contra el yo como entidad maligna, como perseguidor diabólico, no es en sus orígenes sino un poder fecundante y una promesa de vida. También aquí, acaso, marca una posibilidad de superar el desgarramiento al hundir totalmente al sujeto en lo tenebroso, y desde allí, en la mejor - ¿ la única ? - posición para la escritura, puede dictar o prometer la obra.

(1974 b) el Destinador se desdobra, ambivalente, en un Autor (el que funda, genera, ordena, la obra) y un Actor (el que participa en el drama, regula el relato). En la novela de Sabato, Autor y Actor son proyecciones imaginarias de una función también ambivalente que se autorrepresenta y pretende, engañosa, haber fracasado en los dos planos; la prueba de la mentira la tenemos: es la novela que estamos leyendo, uno de cuyos mayores logros es, precisamente, haber renovado ese juego de máscaras entre Autor y Actor, haber fecundado el desdoblamiento para, al cabo, evitar la muerte. Juego que tiene antecedentes muy antiguos. No sólo en lo carnavalesco, sino incluso en un género que el predominio del contenido doctrinal dogmático hace monológico: el auto sacramental. Baste recordar esa escena clásica de El gran Teatro del mundo, en que el personaje " Autor " es a la vez el creador (el Supremo Creador) de la obra, y el empresario de la compañía teatral, y de algún modo también, indirectamente, el actor; el que reparte a cada uno su máscara y vigila detrás de todas ellas.

4. LA FANTASMAGORÍA

El vértigo de duplicaciones y reflejos, de simetrías e inversiones, que recorre la narrativa sabatiana, nos introduce en un mundo donde nada es exactamente lo que parece sino, en todo caso, algo más: un otro que, paradójicamente, es también lo mismo.

La especularidad en los textos de Sábato no sólo supone de manera tácita la noción de fantasmagoría (ilusión, apariencia, teatro fantástico que hace tambalear los límites de lo real y de lo ficticio, de lo posible y de lo imposible)

Lo fantasmagórico y lo fantasmático, lo apariencial, el simulacro, la imago obsesiva que retorna a ese "haunted place" que es el espacio novelístico sabatiano, aparecen explícitamente tematizados, con relieve autónomo, como se ha visto ya en parte, y como detallaré infra.

Pero antes de continuar con el análisis concreto de los textos, es preciso avanzar algunas precisiones de índole teórica sobre la fantasmagoría y su relación con la vista y la óptica.

Fantasmagoría, recuerda Max MILNER, es el arte

"de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique." (MILNER, 1982 : 9)

Este arte de invocación de un mundo irreal desde éste que se postula como realidad concreta, es explotado particularmente por la literatura fantástica, su contemporánea; literatura que surge, precisamente, como señala Irène BESSIÈRE (1974) cuando el verosímil cultural de una época, sus criterios acerca de la naturaleza de la realidad, sus leyes éticas, se resquebrajan; cuando la incertidumbre corroe las bases de la hasta ayer segura sabiduría.

Todos los juegos ópticos, que cuestionan un sentido tradicionalmente privilegiado para el conocimiento, se vinculan con la emergencia del "modo fantástico"⁶⁸, hijo del Siglo de las Luces y del siglo de la luz. Según recuerda Ana GONZALEZ SALVADOR (1980), en francés fantaisie significa, del siglo XII al XVII, "visión", "aparición", "imagen que se ofrece al espíritu"; lo fantástico se relaciona con fenómeno y con fantasma, ambas versiones, la una ordinaria, la otra extraordinaria, de "lo que aparece". En nuestro Diccionario de Autoridades, Phantasia se asienta como "la segunda de las potencias que se atribuyen al alma sensitiva o racional, que forma las imágenes de las cosas. Es voz griega, que significa imaginación."; Phantasma, por su parte, es "la representación de alguna figura que se aparece, o en sueños o por flaqueza de la imaginación, o por arte mágica. Dícese también de qualquiera figura extraña y que pone miedo. Es voz griega, que significa visión."

68. Sigo aquí a JACKSON, que prefiere definir lo fantástico, no en tanto género, sino en tanto modo de representación ficcional, opuesto por un lado al "modo mimético", y por otro lado al "maravilloso".

En efecto, la etimología griega acusa que *φαντασία*, en sus varias acepciones, es: 1. La acción de mostrar la aparición, en particular, de cosas extraordinarias que golpean, sorprenden la imaginación. 2. Espectáculo, golpe de vista, aspecto. 3. Acción de figurarse algo por la imaginación, por ende: a) Imagen que ^{se} ofrece al espíritu, idea. b) Facultad de representarse por el espíritu, imaginación. 4. Apariencia, exterior. ; *φαντάσιον*, por su parte, se traduciría como: 1. Aparición, visión, sueño. 2. Imagen ofrecida al espíritu por un objeto. 3. Espectro, fantasma. 4. Fenómeno en el cielo, cosa extraordinaria, prodigio (BAILLY, Dictionnaire grec-français, 1950)

Señalan además, tanto Max MILNER como Rosemary JACKSON (1981) que lo fantástico se enraiza profundamente en el afán humano por ver lo invisible, por descubrir, de-velar lo tabuado o prohibido, lo que no se puede (no se debe) exhibir a los ojos humanos; TODOROV (1972) halla, en gran parte de la literatura fantástica, el filtro perturbador de una mirada indirecta, falseada, subvertida, que pone en cuestión el mundo ordinario.

Todo lo dicho explica que las apariciones (como mecanismo generador del relato y motivo particular dentro de él) obsedan el ámbito de una ficción que ejerce de manera exacerbada el poderío de la imagen propio de toda literatura.

La fantasmagoría fantástica - valga aquí la aliteración, que es una duplicación o énfasis del sentido - abre las puertas de otra escena " dans laquelle se projettent, se métamorphosent et se succèdent à la fois avec l'illogisme du rêve " ⁶⁹ Esta escena puede ser - ambigüamente - la ansiada profundidad de lo real metafísico o la cara oculta del deseo; puede ser también el engaño, la desintegración, el abandono caótico a las pulsiones, la locura que priva para siempre al desdichado espectador de su capacidad de adaptación al mundo cotidiano en que vive. Revelación-visión privilegiada o trampa peor que la ceguera, la fantasmagoría juega, ambivalente, con la luz y las tinieblas; a la vez oculta y muestra, ilumina y oscurece, fascina y pervierte la mirada usual.

Es importante, en fin, enfatizar la conexión semántica entre fantástico, fantasmagórico y fantasmático. Para Jean Bellemin NOEL, ⁷⁰ lo fantasmagórico sería la manera en que el escritor fantástico hace hablar al fantasma (en el sentido psicoanalítico del término) y lo transforma en objeto de seducción

69. MILNER ha definido la funcionalidad literaria como " machine à faire voir ", alimentada por una " pulsión escópica ".

70. Citado por MILNER (1982 : 253)

para el lector.

Si la imaginación supone de por sí un desfile fantasmático de formas ante un ojo interior, estas imágenes son, en la literatura fantástica, tanto más extrañas y anómalas, introductoras de la perturbación y la transgresión. En este teatro tiene lugar el enmascaramiento/desenmascaramiento dramático de las pulsiones, que se proyectan en una simbología óptica. Este rito no es inofensivo; es un juego peligroso entre el deseo y el objeto, entre la carencia y la plenitud imaginaria que, según MILNER, más que " hacer hablar ", toca las raíces mismas del fantasma, en ese lugar de la incertidumbre y de la angustia desde donde él emerge.

Ahora bien, la función de la fantasmagoría (juego de luces y sombras, intrusión de diversas modalidades de lo espectral) no es necesariamente fantástica en la narrativa sabatiana. Pero introduce generalmente la desazón y la duda, cuestiona la " verdad ", estimula la avidez imaginaria. Y en determinadas secuencias, vehiculiza la irrupción de un " otro mundo " en la legalidad cotidiana.

Resulta difícil, por cierto, categorizar en tanto modo ficcional la narrativa sabatiana. Predomina en ella, cuantitativamente, el " modo mimético " (para seguir con la terminología de JACKSON). Pero este modo mimético se refiere siempre a un mundo de la superficie traspasado por indicios de presencias numerales y extrañas⁷¹ que recibe su sentido o su " sin sentido ", desde otra dimensión de la realidad. Dimensión que tampoco es mansamente codificable o reductible a una cosmovisión mítico-religiosa preexistente, aunque se reconozcan en ella resonancias gnóstico-maniqueas y cristianas. De ahí que no puedan ubicarse con tanta comodidad los fenómenos anómalos y/o sobrenaturales presentados por la ficción sabatiana en lo que REISZ DE RIVAROLA (1979 : 146) llama un " Prv (posible según lo relativamente verosímil) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas predominantes " ⁷²

Por lo menos, de atenernos a la categorización económica y efectiva propuesta por A.M. BARRENECHEA (1978), los hechos que en la narrativa de Sabato desbordan claramente los marcos de la legalidad natural y social: descenso de Fernando a la Cloaca y experiencias padecidas allí, periplo de Sabato por los laberintos subterráneos de Buenos Aires guiado por Soledad (cuyo extraño ojo sexual desflora), seguimiento de la desconocida (la " pseudo María Etchebarne "), metamorfosis en rata alada, aparición - ante Bruno - de la lápida fú-

71. Así lo ha señalado Paul A. GEORGESCU que habla de " mostraciones numerales " en dos artículos (1983 y 1985)

72. Precisamente eso es lo que la crítica ha tendido a hacer hasta el momento, basándose, no en los mecanismos de la escritura misma, sino en las interpretaciones ofrecidas por el discurso de algunos personajes. Mi lectura trata de desbaratar esta facilidad evitando, por ejemplo, la identificación simplista de los Ciegos con " el Mal ", o de la Cloaca con " el In-

nebre de Sabato ya inscripta, se presentan, en mayor o menor grado, como problema, y aunque se buscan explicaciones éstas no suelen satisfacer, ni al personaje que dubitativamente las propone, ni al lector. Por lo demás, estos acontecimientos, extraordinarios o sobrenaturales, problematizan y cuestionan la naturaleza misma de lo que afirmamos como " realidad ", las normas que rigen nuestra vida.

Para toda una corriente de ensayistas y pensadores (entre los que se cuenta el propio Sábato) el relato fantástico, donde irrumpe una legalidad ajena a la objetiva, una atmósfera " fantasmal y nocturna " (SABATO, 1964 : 16) constituiría el nuevo realismo de nuestro tiempo. Si por realismo se entiende, claro, la apropiación de objetos y campos nuevos para la literatura, el ingreso de posibles inéditos que antes se hallaban excluidos de lo " verosímil " (Cfr. METZ, 1972 : 17-30 ; E. ANDERSON IMBERT, 1972 : 274-278) o que eran, rotundamente, " imposibles ".

Esto es válido, claro, siempre que se deje de lado el concepto de lo fantástico como " género " de convencionalidad ya tabulada, surgida y agotada en un período histórico. Siempre que lo fantástico se postule (así lo hace Ana GONZALEZ SALVADOR, 1980 : 86), como inauguración del espacio de la conciencia y apoteosis de lo imaginario:

" le roman nie son historicité, le principe de causalité, le temps linéaire, inaugurant l'espace de la conscience. Refusant son mimétisme et ses attaches réalistes, le roman bascule du côté de l ' imaginaire. Ainsi, le récit fantastique qui se posait comme différence, comme marginalité et même comme transgression n'existe plus comme production à part: la narration du XXème siècle serait en elle même 'fantastique'."

Esta postura, extrema, a mi juicio, y que no comparto pues desvanece la especificidad del " modo fantástico "⁷³(de fuerte y creciente vigencia, eso sí, en la literatura de nuestro siglo), se conecta con el fenómeno que en Latinoamérica se ha denominado " realismo mágico ". Esta noción parece reemplazar y desplazar a la categoría de lo fantástico, e instalarse como una nueva modelización del mundo correspondiente a un ensanchamiento de la conciencia usual que dejaría emerger (para algunos críticos) estructuras religiosas profundas, y crearía un ámbito donde ya no hay conflicto entre isotopía natural y sobrenatural . Ahora bien, la naturaleza altamente conflictiva del choque iso-

fierno ". La ambivalencia de la significación simbólica (por simbólica además, abierta) en la narrativa sabatiana, fuerza a desterrar este tipo de cerradas equivalencias.

73. Conuerdo con GONZALEZ SALVADOR en que el relato fantástico no es un género agotado ni circunscripto a un período, pero los rasgos de diferencia y transgresión con respecto a la convención realista hacen a las condiciones de su definición misma.

tópico natural/sobrenatural, el grado de angustia y temor, la ambivalencia de la conciencia " heroica ", dificultan la inclusión de la narrativa sabatiana en el modo realista-mágico según lo define, por ejemplo, Graciela RICCI DELLA GRISA en uno de los estudios más actualizados y completos sobre el tema⁷⁴ Antes que conformar otra realidad homogénea, las ficciones de Sábato (precisamente a partir de sus núcleos simbólicos, que no entran en relación excluyente con lo fantástico⁷⁵) pone en cuestionamiento la estructura sólita de la realidad, usualmente elaborada en función de lo óptico, y propone otro modelo perceptivo y gnoseológico que implica - exige - la metamorfosis y la muerte.

En el juego de la visualidad - el doble, el fantasma, el engañoso claroscuro - la escritura sabatiana se vincula especialmente con lo fantástico - la visión, la aparición, la imagen inquietante - para corroer las bases supuestamente sólidas del conocimiento aceptado.

Podrían enmarcarse, pues, tales situaciones dentro de la ficcionalidad propia del modo fantástico, según lo define REISZ DE RIVAROLA:

"...así como los imposibles feéricos tienen la función de suprimir el 'desorden' - el orden 'injusto' - del mundo cotidiano y de restablecer un orden ideal, en consonancia con las exigencias ético-ingenuas de la mentalidad comunitaria, los imposibles fantásticos cumplen una función en cierto modo opuesto: la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las ' verdades ' recibidas, todos los presupuestos en que se basa nuestra seguridad existencial (por más que se los pueda sentir " inmorales ") " (1979 : 153)

Planteados estos problemas, me ocuparé ahora de examinar el sistema de la luz y las apariciones: estructura ambivalente de valores contrapuestos, perturbadora pero no siempre sobrenatural, en la narrativa sabatiana.

4.1. Los juegos de la luz y de la sombra

4.1.1. Espionaje y delación del otro.

El juego engañoso de la luz y de la sombra es arriesgado instrumento de conocimiento y delación del otro en una secuencia importante de El túnel (la " escena de los fósforos ", la llama Castel) que será recordada luego por el pintor bajo " la luz de un foco monstruoso ", como prueba de la duplicidad, la ambigüedad y la simulación de María.

Poco antes Castel ha hablado del " mágico poder " enceguecedor y distorsionante del amor (. máximo artífice de fantasmagorías ? - cfr. infra, " Los po-

74. Cfr. sobre realismo mágico, además del libro de Graciela RICCI (1985), los estudios de Enrique ANDERSON IMBERT (1976), Graciela MATURO (1979), Irlemar CHIAMPI (1980), Antonio PAGES LARRAYA (1977). Es también muy ilustrativo el prólogo de Alejo CARPENTIER a su novela El reino de este mundo (1966)

75. Me he referido ya en el decurso de esta tesis (por primera vez en la p. 52) a la compatibilidad de lo fantástico y de lo simbólico, Concuero en esto con BARRENECHEA Y REISZ, en oposición a TODOROV Y JACKSON. En

deres de transmutación ") que ilumina de momentánea belleza un " mundo horrible ". Durante la escena que sigue - diálogo en plena oscuridad entre María y Castel - el pintor emplea fósforos para interrogar a la muchacha sobre la naturaleza de su amor por él. La tiniebla total impide que pueda mirarla a los ojos, en los ojos, y averiguar así la veracidad de su pensar (" Desesperado por el silencio y la oscuridad que no me permitía adivinar sus pensamientos a través de sus ojos, encendí un fósforo." ; ET, 62)

Los hallazgos posibilitados por la magra luz son mínimos: más bien adivinaciones que comprobaciones:

" Tuve una rara intuición; encendí rápidamente otro fósforo. Tal como lo había intuido, el rostro de María sonreía. Es decir, ya no sonreía, pero había estado sonriendo un décimo de segundo antes. " (ET, 63)

Sin embargo, Castel, el razonador, da crédito absoluto a ese presunto rastro de sonrisa entrevisto al débil resplandor del fósforo, y su insistencia provoca una escena violenta con María. Situaciones similares a ésta se suceden después (" La escena de los fósforos, con pequeñas variaciones, se había reproducido dos o tres veces y yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o de hermana. "; ET, 66)

La luz interviene como medio de espionaje y evidencia policial dudosa en el Cap. XXXVII: es la frágil prueba que convence a Castel de la infidelidad de María. El pintor, que vigila desde la oscuridad del parque, en medio de la tormenta negra " desgarrada por los relámpagos y truenos " (ET, 112) espera que la luz del cuarto de María se encienda, como una confirmación absoluta de que ésta no ha acudido al cuarto de Hunter. Ni siquiera toma en cuenta otras posibilidades absolutamente verosímiles: que María se haya demorado en cualquier otra dependencia de la casa: la cocina, el living, el cuarto de baño, etc. (ET, 113)

La vulnerabilidad de la evidencia presuntamente aportada por la luz se muestra ya en una escena anterior que invierte esta situación: la luz se enciende, pero en cambio no hay nadie en el cuarto; Castel lo ha iluminado para despistar, cerrando luego la puerta, pero se ha quedado afuera, en el vano, con el objeto de captar una conversación entre María y Hunter (ET, 105)

En una escena de Sobre héroes y tumbas que recuerda a la de los fósforos, el juego de la luz y de la sombra es otra vez el medio para descubrir lo que un rostro ha sido en el instante anterior: adivinación del espíritu por las sutiles adecuaciones de la expresión, por los fragmentos, por los restos de ese " original " que la luz intenta reconstruir. Otra vez aparece aquí el tema de la metamorfosis de la faz: cambio de máscara, cambio de existencia, que deja

un artículo reciente Elisa CALABRESE (1987) señala - precisando los aportes de BARRENECHEA - que debe distinguirse entre alegoría y símbolo. Si la alegoría, cuyo sentido segundo está delimitado en una tradición interpretativa preestablecida, diluye lo fantástico, no ocurre así con los símbolos cuya significación abierta alimenta, por el contrario, el modo fantástico.

huellas o despojos a través de los cuales se vislumbra el ser anterior, la imagen prístina. A partir del fragmento se inicia un proceso de re-construcción arqueológica a veces delirante (proceso que ejemplifica y profetiza esta frase de Castel: " una de esas típicas reconstrucciones imaginarias mías, tan presuntuosas como esas reconstrucciones de un dinosaurio realizadas a partir de una vértebra rota ", ET, 30). La luz - cierta luz equívoca, insuficiente pero sugerente - suele presidir estas operaciones.

Alejandra habla a Martín de la supuesta traición de su padre a su madre " en la misma cama donde yo duermo ahora ", con lo que el Mirador se convierte también en el lugar del pecado y del posible incesto fantasmático, imaginario, de la niña con su padre (sobre este pecado se superpondrá - y se contaminará - luego la sexualidad amorosa vivida con Martín). Ríe entonces (como ha reído Martín al nombrar a su madre-Cloaca) con una " risa que se parecía a una risa normal como un criminal jorobado puede aparecerse a un hombre sano " (SHT, 158) La precaria luz detecta la anomalía, la deformación, la máscara monstruosa que la risa ha producido.

" Encendió un cigarrillo y a la luz del encendedor Martín pudo ver que en su cara quedaban restos de la risa anterior, el cadáver maloliente del jorobado. " (SHT, 58)

El alumbrar de la llama que delata el rostro se reitera en otra escena que sigue a la entrevista con Bordenave:

" Recordaba cada uno de los gestos de Alejandra cuando le preguntó qué le había parecido aquel hombre : encendió un cigarrillo y pudo ver, a la luz del fósforo, que su cara estaba endurecida y sombría. " (SHT, 226)

En dos oportunidades Martín, como Castel, espía a Alejandra oculto en las tinieblas. En una de ellas hay un voluntario espionaje, un deliberado seguimiento (" Martín, con grandes precauciones, se acercó y espionó desde la oscuridad ", SHT, 266) que descubre a Martín la presencia de otro hombre en la vida de Alejandra; como Castel, atribuye a la pareja observada (la muchacha y su padre) una relación amorosa, pero en ningún momento llega a sospechar el incesto. En la otra situación la casualidad (¿ la causalidad ? ¿ otra forma del acontecimiento fantástico ?) crea el marco del espionaje: Martín ha caminado al azar durante horas; desemboca en la plaza de la Inmaculada Concepción, en Belgrano, y mira, fascinado y por primera vez en su vida, la vieja edificación tangente a la Iglesia (o sea, la entrada a la Cloaca). Entonces ve a Alejandra cruzar la plaza en esa dirección: " En la oscuridad, bajo los árboles, él estaba a cubierto de su mirada " (SHT, 285).⁷⁶ En ambos casos, un

76. La primera vacilación de Martín en cuanto a la realidad del hecho acontecido queda anulada por una convicción posterior que sólo el transcurso del tiempo (y ningún otro hecho objetivo) parece capaz de producir. El hecho es importante. Que Martín haya visto a Alejandra confirma por lo menos el encuentro real con Fernando en la vieja casa de Belgrano.

espía protegido por las sombras observa a la mujer amada bajo luces inciertas: la de un siniestro bar del Bajo, la " luz mortecina " que domina la plaza, sin que la luz, ni su mirada, puedan penetrar profundamente en la verdad, en la problemática y los designios últimos del ser observado.

Una vez, no obstante, la luz parece revelar lo radical, lo auténtico, cuando Martín, también casualmente, encuentra a Quique solo en la boutique:

"...desde la oscuridad, a la luz de una lámpara baja, vio sentado y solitario a Quique, de perfil (...) Pero no se decidía a entrar: algo se lo impedía en aquella actitud ensimismada y solitaria de Quique. Tal vez por la misma actitud agobiada, creyó notarlo como envejecido, con una profundidad de expresión que no le había notado antes." (SHT, 251)

La desnudez del ser sin máscaras emerge allí (Cfr. supra, " El problema de la verdad, la identidad y la polivalencia del ser ") ante la mirada oculta de Martín, que casi se iguala a la de Dios. Casi. Porque Martín sólo puede ver desde fuera, interpretar los signos, suponer, intuir, no saber más allá de toda encarnadura mortal. Y cuando se decide a enfrentar a Quique, éste inmediatamente recupera su máscara cínica, y Martín pasa a ser el escrutado, el vigilado:

" Arrinconado, callado, Martín, como en la anterior visita, se había sentado sobre el alto banco de dibujo y se encogía instintivamente, como en la guerra, para ofrecer el mínimo de superficie visible. " (SHT, 253)

En Abaddón..., que es, en gran medida, una novela de persecución y espionaje, el atisbo del otro también recurre en ocasiones, explícitamente, a la mediación de la luz, generalmente una luz artificial, poco nítida, que dificulta la tarea.

Nacho, como Castel, sigue en la oscuridad los pasos de la mujer que ama (su hermana Agustina):

"...podía verla a la luz del farol, concentrada, mirando ya al suelo ya a sus costados. " (AE, 150)

Este espionaje le descubre (como a Martín, como a Castel) la relación de su amada con otro hombre (aquí, Sabato). Pero, igual que en los casos anteriores, la observación no esclarece cabalmente la índole, las motivaciones, los alcances, de este vínculo.

Antes, Nacho ha atisbado a su hermana a la luz del velador sin llegar a distinguir bien su expresión (AE, 63). Luego, ya dormida, la observa, como una vez Martín observara a Alejandra a la luz de la luna ignorante, empero, de " la otra tempestad, la de ella, la que él nunca, pero nunca, conocería ", " incapaz de llegar hasta donde ella estaba, separado por insalvables abismos ". (SHT, 136; cfr. también p. 82). Martín y Nacho tocan, con temerosas precauciones, a la mujer que desean. En los dos casos, un movimiento de ella interrumpe el contacto; en ambos, también, la escisión espiritual es insuperable:

" ¡ pero qué lejana, qué inaccesible que estaba ! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el del sueño sino otros) " (SHT, 82)

"...se dio vuelta hacia la pared y prosiguió su solitario viaje nocturno, (...) Su cuerpo estaba en esos momentos abandonado por su alma. Hacia qué remotos territorios ? " (AE, 64)

Bruno, de vuelta en su pueblo natal, escruta a sus coterráneos (en una actitud similar a la de Castel o Sabato mirando - metafórica o literalmente - desde la ventana) :

" Como quien mira desde la oscuridad a un lugar iluminado, fue reconociendo caras sin ser reconocido. " (AE, 453)

Soledad espía a Sabato (que le devuelve la mirada) desde la ventana de un piso alto, a la luz imprecisa de un atardecer (AE, 277 y 414). Sabato en el sueño se siente espiado por múltiples personas que ha conocido y que esperan el veredicto sobre una presunta " culpa " cometida por él:

"...de vez en cuando miraban furtivamente hacia donde él estaba. Pero había tan poca luz que era difícil asegurarlo. " (AE, 400)

Puede concluirse, en fin, después del examen de todas estas situaciones:

- 1) Que el espía realiza su tarea en la oscuridad, a partir de ella.
- 2) Que el medio de la visión no es nunca una luz diurna, nítida. Se trata de una luz artificial, o, si es natural, imprecisa, difusa: la luz del crepúsculo, la luz lunar.
- 3) Que los resultados - salvo en el caso de Soledad, vinculada con el mundo de los ciegos, que posee una " mirada táctil " (Cfr. infra, " Inversión (perversión) del simbolismo de la vista ") son magros. La indagación no tranquiliza, ahonda las dudas, la ansiedad, el cuestionamiento, o empuja a la violencia desesperada (ciega - para recordar, significativamente - un lugar común). La mirada acrece y revela la distancia, dificulta y paraliza la inmediatez, el tacto (cfr. las ya citadas situaciones de Martín y Nacho observando a la amada durmiente).

Hay, además, otra forma de espionaje por la luz: la que una presunta mirada divina practica sobre los hombres. Cuando Alejandra y Marcos Molina se han desnudado en la playa amenazada por la tormenta:

"...un relámpago iluminó todo el cielo, como una explosión. Entonces, como si ese estallido hubiese sido la señal, los relámpagos y truenos empezaron a sucederse. El gris plomizo del océano se había ido oscureciendo, al mismo tiempo que el agua se embravecía. El cielo, cubierto por nubarrones, era iluminado a cada instante, como por fogonazos de una inmensa máquina fotográfica. " (SHT, 79)

Los estallidos continúan en toda la escena de la playa, exhiben otra vez el cuerpo desnudo y testimonian el " horror sagrado " de Marcos Molina (SHT, 80). Una omnipresente vigilancia divina (cfr. supra, " Fotos y realidad ", p. 141) delata los hechos del hombre - a la manera de una gigantesca cámara

fotográfica que registra todos los gestos de los mortales -; lo avergüenza en su sexualidad, denuncia y provoca su temor. El rayo luminoso - fálico - pertenece al Padre, a la Ley, es el poder separador y fulminante, el arma de Zeus y de Jehová, y así lo reconoce Alejandra:

" Riéndome y llorando, abriendo los brazos, con esa teatralidad que tenemos cuando adolescentes, grité repetidas veces hacia arriba, desafiando a Dios que me aniquilase con sus rayos, si existía. " (SHT, 80)

4.1.2. Una semántica de la tiniebla: hacia el conocimiento, el deseo y la muerte. Orientación en lo Unheimliche.

Examinaré aquí la función de la luz (una luz íntimamente conectada con la sombra) en tanto guía hacia una dimensión extra-ordinaria de la realidad. Dimensión marcada por el acceso a lo Desconocido, a lo Unheimliche (lo no familiar, lo otro, lo siniestro) que implica también la vivencia de lo sagrado, del erotismo y de la muerte, revelados o propiciados por una luz turbia o violenta que emerge de la oscuridad, que no es la nítida luz diurna, y que resucita, incluso, el pasado.

La primera vez que Alejandra sube con Martín al Mirador (la misma ocasión en que ella se refiere misteriosamente a los ciegos) los ilumina sólo el resplandor. Después del suicidio de Alejandra, Martín intentará repetir los caminos recorridos esa noche en la oscuridad del caserón, munido de una linterna. Ya no puede llegar al Mirador, que es un fragmento deformado de lo que fue: " un esqueleto ennegrecido por las llamas " (SHT, 525) cuya muerte es evidenciada, denunciada, por el juego alucinante de la iluminación nocturna:

" Y cuando anocheecía, sobre las paredes apenas iluminadas por el foco de la esquina se abrían los huecos de la puerta y de la ventana como cuencas de una calavera calcinada. " (ibidem)

Pero Martín reitera al menos el trayecto que lleva a él:

" Con una linterna hizo el mismo recorrido que un milenio antes había hecho con ella por primera vez, en una noche de verano: bordeó el caserón y caminó hacia el Mirador. " (ibidem)

En vez de ingresar ahora en el ya devastado territorio del amor (visión casi feérica de la eternidad, de lo incorruptible, como apuntaré infra) Martín avanza hacia el interior de la casa (ámbito del pasado fantasmal, del sueño, y también, por la extraña combinación y acumulación de sus objetos, de la incongruencia y de la mezcla):

" Entró por el pasillo aquel y a la luz de la interna, todo resultaba más disparatado, más semejante a una casa de remate (...) Le pareció estar ingresando en un sueño, como en aquella noche en que con Alejandra entraron por la misma habitación, sueño ahora ahondado por el fuego y por la muerte. " (SHT, 526)

77. Cfr. sobre el espacio en SHT, los artículos de Emilse CERSÓSIMO (1968) y Manuel CIFO GONZALEZ (1985).

Esta " excursión " a la luz de la linterna, es una " incursión " en la galería de los retratos (el de Trinidad Arias, en primer término), y una escucha de los fantasmas, que no se ven - la luz es impotente para revelarlos - pero sí se oyen: Alejandra misma lo llama y " el alma de guerreros, de locos, de cabil-dantes y sacerdotes fue entrando invisiblemente en la estancia y pareció que contaban historias de conquistas y batallas " (SHT, 526 ; cfr, infra, "Conoci-miento por el oído "). Cuentan historias, cuentan la Historia.

El sentido de estos discursos fantasmales, el hechizo nocturno del caserón que opera sólo bajo la luz equívoca, se pierde en cambio a la luz diurna:

" A la luz del día el caserón era todavía más disparatado que de noche, porque con sus paredes derribadas y desconchadas, con los yuyos crecien-do libremente en el jardín, con su reja enmohecida y su puerta casi caí-da contrastaba con más fuerza que de noche con las fábricas y chimeneas que destacaban detrás. "

" La noche que había pasado en aquella casa se le aparecía ahora, a la luz del día, como un sueño. " (SHT, 106)

La fascinación de la casa Olmos depende no tanto de la vista sino del oído (la voz de los fantasmas, la voz del abuelo Pancho que relata insaciablen-mente la historia de la Legión), y del tacto (es el único lugar de encuentro crótico para Martín y Alejandra. Pero las revelaciones del amor (la eterni-dad) y de la Historia (el tiempo) sólo tienen lugar verdaderamente de noche. Si el día llega a traer también la consumación del amor físico, ésta se acom-pañá de inutilidad y de guerra (Cfr. pp. 203-204: la escena del amor-combate vano tiene lugar, irónicamente, esa tarde de " sol fuerte " en que " los as-tros mostraban una conjunción favorable " - 203 -; las divinidades del cielo, en efecto, parecen influir poco sobre los gozos y las sombras de la tierra). El éxtasis amoroso, el " palacio encantado " construido en el Mirador de noche, por lo demás, se desvanece al alba (Cfr. infra, " Los poderes de transmuta-ción ")

A la luz de una linterna deberá subir Bruno al Mirador, cumpliendo el jue-go siniestro pautado por Fernando, que lo obliga a traer la cabeza de Bonifa-cio Acevedo custodiada por la anciana Escolástica (cruel parodia ésta del viaje heroico: un héroe cobarde, un tesoro-despojo y una anciana consumida y demente como monstruo o dragón vigilante).

La escena - por ese mecanismo especular tan sólito en la narrativa de Sá-bato - anuncia por un lado a Martín caminando con la linterna en su último via-je al Mirador, y, por otro lado, retrocede hacia la imagen de Fernando, entran-do con una linterna en la casa de departamentos de Belgrano y, una vez en el cuarto de la Ciega, levantando el haz de luz hacia el rostro que lo aterra y que provoca su desmayo (Cfr. ambas escenas, SHT, 378-379 y 492-493). Pero si

Fernando accede, luego de esa experiencia, a un conocimiento del mundo tenebroso, Bruno, en cambio, no contempla desde ese Mirador en el que no puede sostenerse, ninguna visión. Su fracasada búsqueda (por lo demás, no voluntaria) concluye con la huida. La luz cerrará a Bruno las puertas de la tiniebla y las abrirá para Fernando quien, semidesvanecido, ve cómo " un resplandor fosforescente iba haciendo a la Ciega más visible en medio de las tinieblas." (378)

La entrada a la casa de Belgrano está alumbrada por " la luz equívoca" que proyectaba en la escalera " una sucia lamparita " (366). Cuando Fernando, que ha explorado la casa solo con su linterna, despierta en el cuarto de la Ciega " Una débil luminosidad de amanecer entraba en la pieza por alguna parte " (420). Al lograr salir del cuarto lo orienta en la oscuridad total la frágil luz de su encendedor (422) que le concede una visión limitada, cercana. Diversas luces indecisas lo van guiando: " una lejana luminosidad " (424) una débil luminosidad (425), la " escasísima luz" del encendedor (427), " cierta tenue luminosidad " (433), una " remota luminiscencia " (*ibidem*). En este punto se repite ansiosamente el *ἦδη αὐτὸς ἐμὲν* de Edipo, personaje con quien Fernando tiene tantas conexiones (" Entonces comprendí hasta qué punto las palabras luz y esperanza deben de estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo "). Luego Vidal retornará a la gran planicie de sol desfalleciente.

El itinerario de Sabato - ya lo señalé - reitera en varios aspectos el de Fernando. Está dominado, al comienzo, por la luz de la luna. Primero se trata de la de una noche particular, transfigurada por los vidrios de colores del jardín de invierno, filtrada por las nubes que a veces la ocultan. Después, la luna deja de ser una luz en tránsito para concentrarse y adensarse hasta ocupar todo el tiempo y el espacio terrenos:

" Comenzó a pensar que no estaba en el parque de una vieja pero conocida casa de Belgrano sino en el territorio de un planeta abandonado, un planeta en el que no había ni habría nunca más jornadas de sol, para siempre librado a la lívida luz de la luna. Pero de una luna que en virtud de su permanencia definitiva adquiriría un poder sobrenatural, a la vez dotado de infinita melancolía y de violenta, sádica pero funeraria sexualidad. " (AE, 421)

Existen no pocas afinidades entre la concepción alquímica de lo lunar y femenino⁷⁸ y la que se delinea en esta cita, aunque aquí parecen registrarse explícitamente sólo las valencias negativas del simbolismo lunar. La luna también guía el recorrido de Bruno por el cementerio de Capitán Olmos, a través sobre todo, del poema de TRakl que cierra la novela como imagen del tránsito irreparable, pero también de una secreta comunión en la sacralidad (" Es la voz lunar de la hermana a través de la noche sagrada la que oye/ el peregrino/ el

78. Cfr. K.G. JUNG (1980 : " Luna "). Volveré sobre el tema de la sexualidad femenina y su simbolismo en " Conocimiento por el tacto ".

sombrío/ en su barca nocturna...", AE, 473)

El primer descenso (de Sabato adolescente) tiene lugar a la luz de una "antigua lámpara de kerosén " portada por Soledad, que los alumbraba en los húmedos pasadizos. El lugar del rito (la caverna) está iluminado por un farol también antiguo, " de los que se usaban en la época del Virrey Vértiz, que proporcionaba aquella mortecina iluminación " (AE, 418). A la sombra de esta luz que no es la Luz, que ha transgredido la normalidad, la temporalidad del Día (" en aquella soledad el tiempo no se le aparecía con los ritmos de la vida normal y de la luz ", AE, 417) ocurre la ceguera-desfloración del ojo vertical.

El segundo descenso de Sabato se efectúa a la luz de una linterna (como el de Fernando). Ya he señalado que no hay detalles sobre el recorrido de esta etapa. El verdadero objeto del segundo trayecto es la llegada al término exterior del laberinto, el ascenso hacia la luz. Primero esta luz se advierte como " luminosidad que se filtraba desde alguna grieta en las alturas " (AE, 421) Progresivamente se acentúa, pero no es una luz diurna: " la luz no era la que puede provenir de una jornada de sol sino más de un cielo iluminado por uno de esos soles de medianoche que alumbran glacialmente las regiones polares " (AE, 421). Volveré luego sobre este motivo del " sol nocturno ".

Sabato entra por fin en el sótano de una casa y trata de alcanzar la luz que se vislumbra por las rendijas. Después de precipitarse entre la basura y las ratas - anticipo de su transformación - logra salir al espacio abierto. Pero desemboca en una zona ajena: un Buenos Aires fantasmal, donde los seres ~~resonaban~~ imágenes y ~~alrededor~~ los ~~sólo~~ ~~no~~ ~~eran~~ ~~matrices~~. La luz de medianoche, el sol negro, parecería haberlo instalado en esa zona de la visión que R. JACKSON llama paraxial: área del campo óptico donde objeto e imagen parecen virtualmente coincidir. Pero sólo virtualmente: "...in fact neither object nor reconstituted image reside there: nothing does. This paraxial area could be taken to present the spectral region of the fantastic..." (Op. cit. 19)

En esta exploración del laberinto la luz - una luz ambigua, nunca plena, una luz que convive con la sombra - es vehículo de conocimiento en dos sentidos: carnal y metafísico; es también introductora en una dimensión inédita, desde la cual aparece como ficción y espectro la realidad cotidiana. También ocurre esto en el itinerario de persecución de la desconocida que posee los ojos de María Etchebarne. Sabato sigue en la oscuridad a la mujer que ostenta, literalmente, los mismos ojos de su maestra - cegados con ácido por un criminal desconocido - , hasta que la ve cerrar tras de sí un portal antiguo. Luego, como entre sueños, rehará este camino:

" Me levanté y comencé a recorrer de nuevo el trayecto que había hecho an-

tes siguiendo a la desconocida, hasta desembocar en la pequeña calle de Montsouris. Hice el último trecho rápidamente, y sin vacilar puse mi mano sobre el picaporte de aquel portalón del siglo XVII. Ni siquiera me sorprendí de que no estuviese cerrada con llave, así que entré en el gran patio y, como si alguien me condujera, subí por un corredor apenas iluminado por una lamparita sucia y mezquina hasta llegar a una puerta. La abrí. Estaba todo a oscuras, pero un gemido dolorosísimo partía de alguna parte." (AE, 288)

La escena de la ceguera se repite aquí; la luz eléctrica, que Sabato enciende tanteando, sirve para mostrar a la mujer tendida en un diván, gimiendo con las manos sobre los ojos. Estos descubrimientos aterradores bajo luces nocturnas pertenecen también a una dimensión distinta de la realidad ordinaria. Si Sabato está absolutamente convencido de haber seguido a la desconocida y de haber contemplado su ceguera, sus amigos, Bonasso y Sux, afirman que ha pasado la noche con ellos . Sin embargo, Sabato es capaz de reproducir su itinerario, y comprueba incluso que la desconocida ha tenido un accidente y está en el hospital. El hecho, incompatible con la legalidad natural, según la cual ningún individuo puede estar en dos lugares al mismo tiempo, queda sin explicación. Como en el caso del segundo descenso por los sótanos, hay un desdoblamiento; es otro (¿ el vivo o el fantasma, el ser real o su apariencia ficticia, la esencia o el ícono, el eídolon ?) el que se ha introducido en un espacio-tiempo paralelo a aquel donde transcurren las vidas ordinarias de los hombres y que se le impone, por su evidencia emocional, como la " verdadera realidad ".

La luz mortecina conduce también hacia un ámbito infernal pero situado en este mundo: el de la prisión clandestina a donde han conducido a Marcelo para torturarlo:

" Siguieron por un corredor apenas alumbrado por una lámpara mortecina. El olor era fuerte, como de baños, de excusados. Abrieron un calabozo y lo arrojaron al suelo. La oscuridad le impedía ver, pero sentía olores de excrementos. " (AE, 428)

El reflejo de una luz que llega desde el cuarto contiguo favorece las ensañaciones apocalípticas de Sabato (el de París, 1938) que medita frente al tubo de actinium. También esa luz recibe el calificativo de " mortecina ", y como en todos los casos anteriores, se halla estrechamente vinculada con la pre-figuración o la re-presentación de la muerte. En el tubo de actinium, por lo demás, se producen " furiosos cataclismos en miniatura " que anuncian otro cataclismo luminoso, parodia terrible de la luz divina, y superpuesto a su ocurrencia:

" Ahora, después de treinta años, vuelven a mi memoria esos días de París, cuando la historia ha cumplido parte de los funestos vaticinios. El 6 de agosto de 1944, los norteamericanos prefiguraron el horror final en Hiroshima. El 6 de agosto. El día de la Luz, de la Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor. " (AE, 311)

Esto nos conduce a otras luces violentas que estallan en medio de la tiniebla: electricidad, rayos, explosiones ardientes. Me he referido ya (cfr. supra, " Espionaje y delación del otro ") al rayo divino, que penetra los corazones humanos pero no abre los misterios del cielo para los hombres. Otros rayos iluminan la Cloaca. Durante las uniones con la deidad de piel negra se produce " una espantosa tormenta ": " Entre relámpagos, en medio de una lluvia de sangre ...", " El aire electrizado y barrido por el huracán...", " Sacudido por los rayos, temblaba todo aquel territorio arcaico, encendido por los relámpagos, barrido por el huracán de sangre." " Hasta que la funesta luna radiactiva estalló como un fuego de artificio: pedazos, como chispas cósmicas, se precipitaron a través del espacio negro, incendiando los bosques..." (SHT, 446)

Los relámpagos, por fin, consuman la destrucción del mundo por el fuego: el fuego (¿ purificador ?) que consumirá a Vidal y a Alejandra, el fuego que incendia las iglesias de Buenos Aires, el que arroja el dragón visto por Natalicio Barragán. El fuego está siempre en el final (plenitud y disolución) y es, para Fernando, la gran metáfora del destino humano:

" Los hombres, por el contrario, se mueven como sonámbulos hacia fines que muchos seres intuyen oscuramente; pero a los que son atraídos como la mariposa hacia la llama." (SHT, 418)

El fogonazo, el estallido luminoso, acapara aún otras reverberaciones semánticas. Se trata, para Martín, de la única descripción posible de su amor por Alejandra:

" No sé nada, no entiendo nada - decía de pronto - Aquello con Alejandra era...
(.....)

" Muchas veces pensé que era como una serie de fogonazos, de...
Buscaba la comparación.
- Como estallidos de nafta en una noche oscura, en una noche tormentosa.."
(SHT, 460-61; cfr. también, 48)

El relámpago y el fogonazo aparecen asimismo, súbitamente, como orientadores en la oscuridad, como reveladores del sentido oculto de las cosas, luz de conflagración, luz de distinción en un mundo que se caracteriza por lo confuso.

Dice Castel:

" Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas. " (ET, 40)

Y Fernando Vidal:

" Un poderoso relámpago me deslumbró y por un instante tuve la vertiginosa y ahora inequívoca revelación: ¡ ERA ELLA ! En aquel instante fugaz mi mente era un torbellino (...) Pero aquel instante de lucidez fue apenas

un relámpago que iluminó los abismos. Luego perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo preciso de mi existencia real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir..."

(SHT, 444)

Esos relámpagos son los que, para Sabato, " permiten vislumbrar en décimas de segundo los grandes abismos sin fondo " (SHT, 306). Son los que proporcionan al escritor la materia de su escritura, la forma de su escritura, y definen así un estilo fragmentario y violento, que no es deliberado (la " obra de arte ") sino explosión condicionada por las " potencias tenebrosas " ("Hacía 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. ", AE, 24)

Las revelaciones de la oscuridad (las que hace R.), la manifestación iluminadora del destino, tienen la forma de estallidos ardientes (- de significado ambivalente -) que encandilan y así anulan la visión :

" No fue una iluminación sistemática y organizada sino como explosiones de tanques de nafta en un basural nocturno, en que de pronto me era imposible ver, encandilado por los estallidos, mientras me sentía chapotear en barro y excrementos. " (AE, 281)

El recuerdo de la " bestia llameante " cae sobre Natalicio Barragán " como un rayo en una noche pesadísima y turbia " (AE, 443)

Castel ha creído ver solucionarse el enigma de la infidelidad de María en una noche cortada por los relámpagos: " La tormenta estaba ya sobre nosotros, negra, desgarrada por los relámpagos y los truenos " (ET, 132); relámpagos que exhiben también, irónicamente, el paisaje que ha sido común a los amantes, después del crimen - como la mirada del Dios bíblico pudo haber iluminado a Caín -.

La electricidad, la descarga violenta que emana de los cielos y del cuerpo se conecta también profundamente con el erotismo: un eros vivido como fascinación arrasadora y principio de la muerte. La luna radiactiva y amarillenta, el aire eléctrico, presiden el despertar de la sexualidad de Alejandra; anuncian la tormenta y los relámpagos del día siguiente, que se descargarán sobre el escenario de la provocación erótica a Marcos Molina y el desafío a Dios (SHT, 75-76); la luna radiactiva rige también la tormenta cósmica de la Cloaca y - ya lo he citado - el ingreso de Sabato al laberinto subterráneo.

El erotismo y la catástrofe, el incendio total, el cataclismo (en un " cataclismo " se convertirá la cabeza de Martín después del incendio del Mirador) signan el amor de Alejandra y Martín, y también la cohabitación de Fernando y la Diosa, vinculando así en perturbadora unidad de sentido a las dos parejas, a los dos ámbitos: el superior y el inferior, Buenos Aires y la Cloaca,

el presente, con el Génesis y las Postrimerías. Y es Alejandra la que los conecta.

Para volver estrictamente a la imaginería del erotismo, puede comprobarse que todos los contactos eróticos (experimentados en su mayoría como numinosos) se describen por apelación a la electricidad. Una " descarga eléctrica " sacude a Alejandra cuando escucha de labios de Martín (mientras éste apoya sus manos sobre las caderas de la muchacha) la palabra ciegos, que cifra sus vínculos con lo tenebroso-numinoso y su relación pasional con Fernando, la cual, por su carácter de incesto, es una profanación y una violación del tabú, ha ingresado en la zona " maldita " de la sacralidad (cfr. infra, " Conocimiento por el tacto ")

Una " gran descarga eléctrica " fulmina a Alejandra niña cuando el padre Antonio (muy semejante a su propio padre) acerca a su mejilla una mano (metaforizada en murciélago) cuyo contacto es " caliente y asqueroso ".

La electricidad marca los contactos de Fernando con el mundo femenino de la cieguera. Cuando se topa con la Ciega en la casa de Belgrano - dice Vidal - "una helada corriente eléctrica sacudió mi cuerpo " (378). La figura de ELLA-Alejandra le parece

" irradiar un fluido eléctrico que llegaba hasta mi cuerpo y despertaba mi lujuria. "

" Y cuando por fin sus dedos tocaron mi piel, fue como la descarga eléctrica de la Gran Raya Negra que habita en los fondos submarinos. "

(SHT, 464)

La electricidad y las prácticas sexuales aparecen también en la prisión de Marcelo, pero como instrumentos de tortura, vehículos por los cuales se intenta arribar a un " conocimiento " - no precisamente metafísico - en un sentido inmediato: se trata de obtener información acerca de las actividades de la guerrilla con el fin de aniquilarla. Pero, más allá de la finalidad inmediata, opera aquí - como en otras situaciones, sobre todo relaciones eróticas, de la novelística sabatiana - una concepción sádica del mundo: poseemos al otro, llegamos a él, sólo en la medida en que lo destruimos, en que le ocasionamos dolor. ⁷⁹

Con el erotismo y la sacralidad (en tanto experiencia de un poder o " mana " sobrehumanos) se asocia especialmente la fluorescencia o fosforescencia. Un resplandor fosforescente rodea a la Ciega en el cuarto de Belgrano, una " pe-

79. Cfr. Georges BATAILLE (1959 y 1964). Cfr. también el artículo de Lupe RUMAZO (1972) sobre la presencia del sadismo en Sábado. Dice allí RUMAZO: " Del mal como absoluto, como inclinación difícilmente desafiante, se va, como es obvio, a una aceptación materialista de la vida, a una ponderación del instinto de muerte, a la búsqueda del otro - el mal se ejercita en el semejante, en el otro - y al encuentro, en el justo vértice, de los términos opuestos. Habría en el ejercicio del mal tanto una voluptuosidad como un terror, tanto un espasmo de vida como uno de muerte. "

numbra fosforescente " circunda la gruta donde entra Fernando en su primera visión (SHT, 383); el Ojo-Omphalos de la Deidad (centro cósmico, cavidad uterina) es también fosforescente, y su difuso fulgor - aventura Fernando - es

" acaso producido por algas, luminosidad fantasmal pero poderosa, semejante a la que en las noches de los trópicos, navegando sobre el mar de los Sargazos, había entrevisto yo mirando con ahinco hacia las profundidades oceánicas. Combustión fluorescente de algas que en el silencio de las fosas submarinas alumbran regiones pobladas de monstruos; monstruos que no salen a la superficie sino en insólitas y temibles ocasiones, propagando la consternación entre los tripulantes de las barcas que tienen la fatalidad de pasar en sus cercanías; sucediendo que esas tripulaciones enloquecen y se arrojan al agua, de modo que las naves, abandonadas a su suerte, como mudos testigos de la calamidad, navegan luego durante años o décadas, a la deriva, fantasmales y ambiguas..." (SHT, 439)

La luz fantasmal (volveré sobre este punto) tiene la condición de fascinar y horrorizar, es arcana y anómala, devela al monstruo: lo arcaico, primitivo, alienum, en fin, y ejerce también poderes metamórficos: guarda en su profundidad la causa de la locura de las tripulaciones: lo monstruoso, lo alienum que aliena, que enajena de la " normalidad "; transforma a Fernando en pez merced a un proceso que lo convierte primero en monstruo: híbrido entre la criatura del mar y el hombre. Bajo esta luz incierta - tan fantasmal como poderosa - Fernando resume la memoria de su vida (en imágenes), realiza una exploración del espacio interior (cfr. infra) similar a la que abre el Informe. La condensación del tiempo se ejerce a partir del centro de luz que atrae hacia sí el fluir temporal como el centro de un torbellino y precede a la pérdida del conocimiento ordinario que cede lugar a una inmersión total, a una suerte de unio mystica :

" la sensación de haber entrado por fin a la gran caverna y de haberme hundido en sus aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes. " (SHT, 441)

La fosforescencia del cuarto de la Ciega se concentra luego en la aparición femenina (¿ Alejandra ?) que permanece innominada y que remite nuevamente a los " fondos submarinos " (pp. 443-444).

Si el relámpago, el rayo, el estallido, generan luces distintas y que distinguen, cortan la tiniebla, separan la oscuridad del resplandor, la fluorescencia (luz unitiva, luz femenina) no dibuja los contornos, engloba en sí la sombra en su difuminación. Es también una figura oximorónica, como el sol nocturno (cfr. infra). Conjuga sombra y luz, aguas y fuego; es una nueva " burning fountain " ⁸⁰

⁸⁰. El oximoron da título, precisamente, al libro de Philip WHEELWRIGHT sobre el simbolismo (1982) que cito en BIBLIOGRAFIA.

La desnudez fosforescente es también el rasgo distintivo que Sabato atribuye a Soledad, y que dos veces narrativas reiteran (Ae, 273 y 415)

El sol negro, sol nocturno, sol de medianoche, se menciona varias veces en los textos de Sábado. La primera, como metáfora de la única carta extensa que María envía a Castel:

" La llegada de la carta fue la salida del sol.
Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno. "

(ET, 59; el subrayado es del autor)

La luz nocturna, en efecto, es la única que puede emanar de la ambivalente María, nudo de contradicciones, cifra de una plenitud en cuyo seno crece la disolución, el tiempo quieto, sin transcurso, " hecho de infancia y de muerte" (ET, 102)

El sol nocturno ilumina también el inmenso lago en el que se mueve trabajosamente Fernando y determina el avance de éste, quien, por un imperativo fatídico, debe alcanzar la gruta antes de que el sol se ponga. Sol que arroja una " equívoca y fantasmal luminosidad " (SHT, 380)

En Abaddón se alude al sol negro, con motivo de una entrevista hecha a Sabato por el joven del Busto, fotógrafo (" Grabador de luz ", advierte Sabato) preocupado por las secretas conexiones entre el mundo superior (evocado por su propio apellido: parte superior del cuerpo) y el mundo inferior (las ratas, la tiniebla). Al hablar con él sale para Sabato el " sol negro ", como ha salido para Castel con la carta. Es que, como el "sol oscuro", la conversación se refiere también a la problemática del vínculo de los opuestos, que obseciona a ambos interlocutores: los hilos secretos que unen la luz con las tinieblas, el arriba con el abajo:

" Mientras hablaba con del Busto todo comenzó a ordenarse, desde el caos empezó a salir la luz, el sol negro, e inevitablemente empezaron a hablar de las cuevas y subsuelos, de los ciegos. " (AE, 312)

Por último, como ya lo he señalado supra, la luz que guía el itinerario de Sabato por los sótanos, parece provenir de un " sol nocturno ", " uno de esos soles de medianoche que alumbran glacialmente las regiones polares " (AE, 421, el subrayado es mío)

La ambivalencia ínsita en la elaboración sabatiana de la luz como elemento simbólico se extrema aquí en el oximoron : precisamente en uno de los más clásicos, consagrado por Nerval⁸¹. La intensidad poética llega a su extremo en esta figura, que ha sido considerada por Jean COHEN⁸² como matriz de todas

81. El mismo oximoron aparece paródicamente utilizado por Quique para referirse a la personalidad depresiva de un personaje caricaturizado, Coca, " para quien el único sol que existe es el sol negro de Nerval " (AE, 51)

82. En " Teoría de la figura " (1975). Rosemary JACKSON se extiende especialmente sobre la relación entre el oximoron y la literatura fantástica: "What emerges as the basic type of fantasy is the oximoron, a figure of speech which holds together contradiction and sustains them in an impossible uni-

las otras, arquetipo de la violación del principio lógico de no contradicción, conjunción escandalosa de términos contrarios (A opuesto o contrario a Z), que por ende - en un paradigma binario - son también contradictorios.

Luz y oscuridad convergen en la unidad impensable, la luz pervirtiéndose su propia esencia se hace tenebrosa, su calor se vuelve hielo, el día, noche polar. Este punto donde los opuestos llegan a su máxima tensión y a la vez parecen anularse mutuamente, marca la asimilación al mundo de la ceguera, donde ya no rigen las categorías diurnas, racionales y usuales del mundo ordinario, sino otras; donde los contrarios se intercambian, donde la visión es ciega, y la ceguera es otra suerte de visión. Ocurre aquí (como señala Laura CERRATO - 1985 - comentando a J. COHEN) una "'transformación cualitativa' de la realidad a que el lenguaje se refiere ". No sólo se trata de " la fractura de nuestros esquemas sintácticos, semánticos y emocionales " , sino de "una fractura vital y de la percepción total, un satori por la palabra, en donde el referente también deje de ser unívoco..." (64). Y esto se logra en el oximoron quizá más claramente que en ninguna otra estructura metafórica, mediante la interacción (RICOEUR, Max BLACK) de los significados opuestos, no mediante la mera sustitución retórica.

Conviene recordar, a propósito de todo esto, el empleo del sol negro en el lenguaje del simbolismo alquímico, que presenta a la sombra como inseparable de la luz, como emanante de la misma luz. Esta sombra ínsita en el sol torna su resplandor equívoco, sulfuroso, dotado de un poder de corrupción que, sin embargo, es fecundo porque retrotrae a la prima materia, " c'est à dire à la mort que l'homme doit franchir s'il veut être replacé dans l'état originel des éléments simples (c'est à dire de la matière première) et dans la nature immaculée du paradis primitif. " (JUNG, 1980 : 141) Como el sol negro, arriesga JUNG en una especulación metafísica, el Sí mismo - esto es, la totalidad psíquica - es una coincidentia oppositorum: " Il est donc clair et obscur et, en même temps, ni l'un ni l'autre. " (JUNG, op. cit., 150)

4.1.3. Una exploración del espacio interior.

Me referiré aquí brevemente a ciertos usos metafóricos de la luz que aparecen en ET y en SH'T. En estos casos la luz es reflejo, rayo o foco que revela un espacio interno: la " cabeza ", el " cerebro ", la " memoria ".

La memoria , dice Castel,

"...es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza." (ET, 11)

" Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. " (ET, 40)

ty, Without progressing toward synthesis. " (19)

" Fue como si las imágenes de una pesadilla desfilaran vertiginosamente bajo la luz de un foco monstruoso. Mientras me vestía rápidamente pasaron ante mí todos los momentos sospechosos. " (ET, 120-121)

Conviene notar que el " museo ", el " laberinto oscuro ", aquí sólo postulados como espacios mentales, reaparecerán en la Cloaca y en los laberintos subterráneos de SHT y AE, como espacios " reales ", visitados efectivamente por el personaje, aunque se trate de " otra " dimensión de la realidad, o de la " zona paraxial ", espectral, propia del modo fantástico.

Por último, en el Informe sobre Ciegos, la luz concentra todo el espacio-tiempo de la vida vivida (microcosmos que tiene algo de Aleph) ante los ojos de Vidal, el condenado. Visión similar - ya lo he señalado - a la que accede poco antes de sumergirse definitivamente en las aguas cálidas del Ojo:

" ¿ Cuándo empezó esto que va a terminar con mi asesinato ? Esta feroz lucidez que tengo ahora es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria: veo caras, ratas en un granero, calles de Buenos Aires o Argel, prostitutas y marineros: muevo el haz y veo cosas más lejanas: una fuente en la estancia, una bochornosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo. Tal vez ahí, pero quién sabe: puede ser mucho más atrás, en épocas que ahora no recuerdo, en períodos remotísimos de mi primera infancia. "

(SHT, 289; los subrayados son míos)

Nótese el paralelismo de esta escena y el desfile de " imágenes de pesadilla " que experimenta Castel y que lo decide al crimen, así como a Vidal esta reunión del espacio-tiempo en su otra visión límite, le confirma la cercanía de su propia muerte. Visiones ambas, a la vez retrospectivas y proféticas.

4.1.4. Identificación con el semejante solitario.

El espionaje del otro puede transformarse en una indagación menos policial que intenta, sí, despejar el misterio de la otra vida, pero que supone también una aproximación solidaria a un prójimo (próximo) que las circunstancias mantienen distante.

En SHT, tres personajes ejercen esta " adivinación por la luz " que es asimismo un acercamiento. Primero Alejandra, que desarrolla, desde el Mirador, y a partir de la luz nocturna de la ventana, una especie de metafísica y de antropología filosófica: el hombre (microcosmos) como misterio que la luz no devela, sino que plantea y propone:

" Mirá la luz de la ventana, en aquella casita - comentó Alejandra, señalando con su mano - Siempre me subyugan esas luces de la noche: ¿ será una mujer que está por tener un hijo ? ¿ O a lo mejor es un estudiante pobre que lee a Marx ? Qué misterioso es el mundo. Solamente la gente superficial no lo ve. Conversás con el vigilante de la esquina, le hacés tomar confianza y al rato descubris que él también es un misterio. " (SHT, 85)

Este misterio - que de pronto hace del vigilante otro enigmático ser vi-

gilado - se conecta con el abuelo Pancho, el depositario del pasado, que introducirá a Martín en ese mundo fantasmal y que, " de noche, sobre todo, se desvela y se pasa todo el tiempo con la lámpara encendida, pensando. " (SHT, 85)
Recuérdese que su silla de inválido, además, está colocada " a la luz de una ventana que daba a la calle ", quizá más que para contemplar el mundo (como no sin ironía se dice aquí) para ser contemplado - ente marginal, residuo, fragmento de un pasado mayor - por los habitantes de un mundo ya externo y extraño.

La luz en la ventana emerge nuevamente en la mirada de Martín:

" Contempló el Kavanagh, donde empezaban a iluminar ventanas. También allá arriba, en el piso treinta o treinta y cinco, acaso en una pequeña pieza de un hombre solitario, también se encendía una luz. Cuántos desencuentros como el de ellos, cuántas soledades habría en aquel solo rasca-cielos. " (SHT, 265)

Esta vez Martín mira desde abajo, no ya antes de unirse con Alejandra, sino cuando está a punto de separarse de ella para siempre. Aquí no es la pregunta por el misterio del otro lo que domina la contemplación, sino más bien la certeza de que el otro es el espejo desolado de uno mismo. La luz, siempre a través de la ventana, a gran distancia, no puede reparar las soledades mutuas, ni siquiera mostrar al hombre supuesto que se ampara-encarcela tras de la ventana.

Por último, es Bruno quien elabora el tema de la luz solitaria como máscara o símbolo de Georgina: ella es la casa donde de noche alumbra una luz única, la sonrisa es en su rostro como " la suave iluminación de una vela que se enciende en una sala oscura, silenciosa y triste " (SHT, 474). Ahora la evocación de la luz es metafórica, imaginaria, pero arrastra, como en las palabras de Alejandra, una serie de interrogaciones acerca del misterio del solitario. La única variante sería que esta luz es utilizada para poder hablar de Georgina. Con todo, hay una adición engañadora, tramposa:

" ¿ O será uno de esos seres solitarios y a la vez temerosos que sólo resisten la soledad con la ayuda de ese gran enemigo de los fantasmas, reales o imaginarios, que es la luz ? " (SHT, 474)

Sin embargo, esa luz de la ventana ficcional es también una aparición, un fantasma: el fantasma del otro que ella anuncia, sustituye, pero no delata: el espejo en que el contemplador (Alejandra, Martín, Bruno) se miran; el inasible objeto del deseo para Bruno: Georgina misma, que es la luz tras el vidrio, la casa solitaria y la persona que la habita.

Es interesante notar, además, la situación simétrica de las meditaciones de Alejandra y Bruno en el espacio textual: la de Alejandra, 85 páginas después del comienzo; la de Bruno, 84 páginas antes del fin.

En AE, también la luz entrevista en otra morada humana permite imaginar a

los que están dentro de ella. Pero esta vez no se trata tanto de establecer afinidades posibles, sino de marcar distancias y contrastes. Las luces del barco engalanado y del departamento familiar en el fin de año, que Marcelo contempla desde la calle, le señalan, no ya al solitario que vive en el desamparo y a quien se puede com-padecer, sino que muestran las zonas de la fiesta y de la ilusión (la dis-tracción) que el muchacho, comprometido con otra concepción de la vida, desea evitar. El permanece, por su parte, con Ulrike, como el náufrago " en una pequeña isla en medio de un océano tempestuoso " (AE, 425); esto es: la existencia " auténtica ", el ámbito central con respecto al sentido de la vida; marginal y periférico en cuanto a los centros de poder social, que contrasta con el mundo " civilizado ", donde la renovación es ficticia, y el tiempo es arrebatado y velocidad. El recuerdo del barco y el festejo del Año Nuevo vuelve irónicamente en medio de la tortura, cuando la luz ha dejado de ser la referencia que lo conecta con el mundo externo:

" En ese momento habría novios de la mano, augurios de felicidad, risas, los barcos tocarían o habrían tocado las sirenas. Año Nuevo, vida nueva. ¿ O habrán pasado ya varios días ? ¿ Qué día será ? Allí era siempre de noche. " (AE, 437-438)

Nacho Izaguirre, a punto de suicidarse, observa el reflejo de las luces del alba sobre los vidrios de los edificios:

" Desde allá arriba, su vista nublada empezó a ver los primeros y tímidos anuncios de la aurora, que con silenciosa modestia iban situándose en alguna nube, sobre los vidrios de las torres que se habían construido entre los restos de las viejas casitas, en algún techo lejano: esas ventanas que se abren con lentitud y cierta renovada esperanza en la casa donde acaban de llevarse al ataúd. " (AE, 440)

Esta situación límite es similar a la de Castel, que contempla al mundo desde la ventanita de la cárcel. En medio de la desesperación, la luz remite por fin a la esperanza; en medio de la soledad, alude al otro; desde la caverna negra, desde la muerte próxima, se ve la cotidianidad y la continuidad de la vida. La presentación de los opuestos no concluye empero, en la antítesis irremediable y absoluta. Nacho decidirá vivir; Castel escribirá desde el encierro buscando, todavía, el intérprete que pueda salvarlo.

Bruno, ajeno ya a su propia casa natal, " extraño en la tierra " (como el alma humana en el poema de Trakl que se transcribe a continuación) ve a su vez luces de extrañamiento, luces de otros, en el antiguo hogar:

" Sus pasos lo llevaron calladamente en la noche hacia su casa de la niñez, ahora de otros. Había luces, dentro. Quiénes eran aquellas gentes ? " (AE, 473)

Esta escena - la última del libro - marca así la condición de exilio como esencial del ser humano. El que mira, y los contempladores, se identifican al cabo en esta categoría existencial: extraños unos para otros, extraños todos

en un mundo donde el hombre ha caído y donde será hasta el fin de sus días un desterrado perenne.

4.1.5. Metáforas del desciframiento.

La luz - a menudo unida con la escritura - es instrumento metafórico del desciframiento de hechos o personas, figuras del enigma del destino o de la identidad:

" aquella trivial entrevista [la de Alejandra con Bordenave], que habría desaparecido totalmente en la nada de los episodios sin significación si los acontecimientos finales no hubieran arrojado una suerte de inesperada y horrenda luz sobre esa especie de manuscrito olvidado. " (SHT, 224)

La metáfora del pasado como manuscrito que la memoria relee e ilumina, es peculiar de la imaginería sabatiana, y ha ocurrido ya en el texto de SHT, cuando Martín trata de recordar sus primeros y fugaces encuentros con Alejandra (cfr. infra, " La escritura: ver, dar cuerpo "). Es importante notar que este " manuscrito " se concibe como modificable desde el presente (" forma habitual en que el presente influye sobre el pasado modificándolo, enriqueciéndolo y deformándolo con indicios premonitorios ", SHT, 229). Concepción del tiempo fluido y del texto fluido que se aplica sobre todo al significado (móvil, en perpetuo afinamiento) de los hechos. La infinita interpretabilidad de todo, puesto que nada - para el causalismo del hasard objectif sabatiano - es insignificante) obsede permanentemente a los personajes de Sábato que tematizan, con su insaciable re-construcción de la realidad, la naturaleza simbólica de la escritura, de la misma escritura que ellos integran.

La luz descifradora o de-veladora vuelve en otras oportunidades. El primero en usar la metáfora lexicalizada " echar luz " - para ser justos - ha sido Castel; por ejemplo, para señalar de qué manera la deformación de los rasgos originales en el familiar o pariente contamina la esencia del primer individuo:

" la luz levemente ridícula que la hermana echaba sobre la mujer que tanto había admirado." (ET, 20)

" Vigilé las palabras y los gestos de Hunter porque intuí que echarían luz sobre muchas cosas que estaban ocurriendo y sobre otras ideas que estaban por reforzarse. " (ET, 104)

A pesar de la lexicalización sufrida por " echar luz " (ya una frase hecha) en un contexto donde las alternativas de la luz y de la sombra se marcan constantemente, la metáfora se re-semantiza, se hace nuevamente vivida y visible; el lugar común se vuelve extrañamiento. Recuérdese además que, según GENETTE " la figure est dans le détour et la mode (l'usage) n'efface pas le détour " (1969: 139). El contexto actúa sobre ese détour ya sólitamente como una fuerza re-motivadora, tornando nuevamente al lenguaje sensible (Op. cit., 149)

En SHT, Fernando y Bruno vuelven a emplear la expresión:

" aunque estos hechos proyecten una luz desagradable sobre mi propia vida " (SHT, 310)

"...ya que esos episodios echan alguna luz sobre la personalidad de Fernando, aunque no sea mucho más que la que pueda echar sobre la esencia del diablo el conocimiento de alguna de sus perrerías tragicómicas. " (SHT,471)

" Sería imposible iluminar algunos ángulos de la personalidad de Fernando sin contarle siquiera someramente lo de Georgina. " (SHT, 468)

(los subrayados son míos)

De todos modos esta luz (cfr. p. 471) es, como todo lo óptico, deficiente, in-suficiente para aclarar el enigma último de Fernando y en general, de toda personalidad.

La luz que corta la noche y enfrenta al hombre con su destino (aquí en forma de escritura, de nombre clave) aparece al comienzo de AE, como prefiguración del papel que la luz - guía en la tiniebla - asumirá en posteriores itinerarios:

" Me dirigí hacia el centro por la primera calle transversal. Manejaba tan distraído por la entrega del libro y por la impresión de la mirada de aquel niño que, sin comprender cómo, me encontré en una calle cortada. Ya era bastante oscuro y tuve que iluminar con los faros para ver el nombre. Quedé sobrecogido: ALEJANDRO DANIEL. " (AE, 26)

Daniel es el oficial que descarna el cadáver de Lavalle en SHT, y esa escena es también el único objeto de las correcciones de Sabato, que se resiste a entregar la novela para ser impresa. De alguna manera, Daniel es también el símbolo de la escritura y de la tarea de escritor que a Sabato le ha tocado en suerte: manifestar lo oculto, lo que los ojos no ven, atravesando la putrefacción, el reino de la muerte, las fronteras del cuerpo.

4.1.6. ¿ Reconocimiento del espacio habitual ? Hacia lo " familiar ".

La luz es una ambigua guía en el mundo de la Cloaca, en la zona de lo Unheimliche que se identifica por fin con lo más familiar y antiguo: el útero, las entrañas maternas. Pero es también la que conduce hacia otra clase de familiaridad: la de lo cotidiano; es decir, la que desanda ese camino recorrido en el sueño:

" Pues no nos despertamos de golpe sino en un complejo y paulatino proceso en que vamos reconociendo el mundo originario como quien viene de un larguísimo viaje por continentes lejanos e imprecisos, y en que después de siglos de existencia oscura hemos perdido la memoria de nuestra existencia anterior, y sólo recordamos de ella fragmentos incoherentes. Y después de un tiempo inconmensurable, la luz del día empieza tenuemente a iluminar las salidas de aquellos laberintos angustiosos y entonces corremos con ansiedad hacia el mundo diurno. Y llegamos al borde del sueño como náufragos exhaustos que logran alcanzar la playa después de una larga lucha con la tempestad. " (SHT, 518-519; el subrayado es mío)

Algo similar le ocurre a Castel cuando las luces del alba lo despiertan de sueños atroces. Al amparo del día, el pintor reconoce - recoge- los fragmentos de lo vivido los días anteriores, los restos de las pesadillas, y recompone todo en un paisaje integral; paisaje que también es un naufrago salvado de las aguas violentas:

" Luego, a medida que me enfriaba, aquellos trozos se fueron uniendo a otros que iban emergiendo de mi conciencia y el paisaje fue reconstituyéndose, aunque con la tristeza y la desolación que tienen los paisajes que surgen de las aguas. " (ET, 109)

La actitud del que llega del sueño - señala Bruno - es la misma que la de Saint-Exupéry cuando, en medio de una tormenta y casi sin combustible, divisa una " débil lucecita " en la costa africana donde finalmente aterriza. Así los objetos familiares son para el que despierta " conmovedores luces de la costa " (SHT, 519)

Este mismo papel de la luz-guía, lo cumple para el ciego el ruido familiar:

" En esos momentos [los ciegos] son solitarios e impotentes. El simple tic-tac de un reloj puede ser como una lucecita en lontananza, esas lucecitas que en los cuentos infantiles divisa el héroe aterrizado cuando se creía perdido en medio de la selva. " (SHT, 319)

El motivo del naufrago, o el arribado a un territorio desconocido, se reelabora en AE, pero con ciertos matices inquietantes. La luz ya no equivale, simplemente, a lo usual, familiar, hogareño; no evoca la seguridad del día, se ha vuelto de nuevo extrañante, nocturna:

" Un gran desasosiego comenzó a apoderarse de su espíritu, como si en medio de un territorio desconocido cayera la noche y fuese necesario orientarse con la ayuda de pequeñas luces en lejanas chozas de gentes ignoradas, y por el resplandor de un incendio en remotos e inaccesibles lugares. " (AE, 11-12; los subrayados son míos)

Hasta que, por fin, la metáfora por excelencia del encuentro con lo familiar (Das Heimliche) se distorsiona, se crispa, gira radicalmente indicando la internación del sujeto en la zona prohibida, en la región riesgosa de lo Unheimliche:

" Sí, pude aterrizar, aunque el lugar era inhóspito y desconocido, aunque las débiles luces que me condujeron y despertaron en mí una temblorosa esperanza podían pertenecer a un territorio de caníbales. " (AE, 27)

4.1.7. Las apariciones fulgurantes y llameantes.

Esta es una modalidad de relación con la luz que se inaugura en Abaddón. Hay varias apariciones llameantes: la de Alejandra, que se revela a Sabato en el sueño exigiéndole cumplir con el deber del escritor, " como una antorcha viva " (107), la de Agustina, transmutada en " una llameante furia " (406), cuya misión es aproximadamente la misma: reprochar la " caída " de Sabato, el

abandono de su lucha por lo absoluto. Por último, y en el principio, está el monstruoso dragón que se manifiesta a Natalicio Barragán: " llameaba en un abismo de tinta china ", "echaba fuego por las fauces de sus siete cabezas " (12 y 13); " ahí estaba, lanzando fuego por sus fauces " (444)

Otras apariciones, en cambio, se caracterizan por el fulgor. Un fulgor deslumbrante rodea al rostro de Cristo que se le muestra a Barragán, mirándolo con " una mezcla de pena y de severidad " , recordándole también a él su deber de profecía.

El fulgor es asimismo la luz mágica que corresponde al tiempo pasado del circo (la " edad de oro ") en el recuerdo de Carlucho:

" Carlucho se ha puesto de pie y empieza a iluminarse en el crepúsculo, mientras un mágico resplandor se desprende de su malla blanca como la nieve. Allí están los cinco hermanos Lopresti, poderosos y radiantes bajo los focos de color...Allí están ahora todos alineados y saludan con gracia al público que los aplaude y luego la luz empieza a apagarse y el circo vuelve a ser el quiosco de diarios y cigarrillos. " (AE, 163)

La revelación del Cristo es la única epifanía positiva que la luz conduce en la obra de Sábato, aunque el bondadoso rostro de Jesús conmine, sin embargo, a Barragán, a profetizar la necesaria destrucción del mundo.

Se ha recorrido hasta aquí el sistema imaginario de la luz en la novelística de Sábato. Luz que, si parece contraponerse a la tiniebla, también lleva la tiniebla en sí; que se divide, a su vez, en luz diurna y luz nocturna, en luz masculina (separadora, distinta) y luz femenina (la fluorescencia erótica y ambigua). Luz que devela inciertamente la zona oscura de la realidad donde no valen las leyes de la lógica diurna y cuyo sol es el oximoron : la contradicción y la contrariedad. Luz que espía o delata al otro (sin llegar nunca a conocer su verdad última), o que se solidariza - en la soledad - con un " prójimo-distante ". Luz de sexualidad y de muerte - vías ambas propuestas para conocer lo inconocible. Luz que descifra - sin llegar a su fondo - el pasado y las máscaras humanas, o que explora, distorsionándolo o concentrándolo, el espacio interior, los laberintos de la memoria; luz que enfrenta con lo fatídico - el destino. Luz de epifanía justiciera (¿ vengadora ?) aun en la bondad; luz que torna mágico el pasado perdido.

4.2. Una poética espectral.

Si nos atenemos a las acepciones etimológicas de Fantasma (*φάντασμα*) (cfr. pág, 161-162 de esta tesis) podríamos decir que toda la literatura sabatiana está obsedida por apariciones, visiones, imágenes, ensoñaciones, espíritus y hasta fantasmas (en su sentido más actual y difundido) que recorren el nivel actancial de la diégesis, pero sobre todo, el trabajo metafórico del texto.

Lo fantasmal se conecta profundamente con el tema del desdoblamiento o reflejo de la persona en máscaras y simulacros. El mundo del fantasma - imagen evanescente condenada a borrarse - es, por un lado, una metáfora para la realidad temporal (el gran teatro del mundo, la vida como sueño) y por otro, una analogía para el proceso de la creación - equiparada en sus efectos al poder del amor - que permite suspender el flujo del tiempo en una ficción que sin embargo es promesa o espejo de eternidad, de trascendencia en cuanto apertura a un " otro mundo " mas allá de la superficie de la vida.

El manejo verbal de lo fantasmático cuestiona permanentemente el estatuto de la realidad y de la ficción en el texto sabatiano; es un re-curso metafórico y un instrumento metafísico que plantea, simbólicamente, una problemática gnoseológica y ontológica: qué cosa es la realidad (la verdad) y cómo acceder a ella.

4.2.1. EL theatrum mundi y el carnaval. El sueño de la vida y la vida de los sueños.

En diversas oportunidades aparece en la narrativa de Sábato la representación del mundo cotidiano como un inmenso escenario donde discurren sonámbulos (seres sin conocimiento, sin conciencia), autómatas (seres sin voluntad) y fantasmas (seres sin realidad o con otra realidad).

Dice Castel:

" A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe, que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad, antes que aniquilar la fantasmagoría con un acto de su propia voluntad."

(ET, 81; el subrayado es mío)

Y Fernando Vidal en la Cloaca:

" Como si aquello perteneciera a una ilusión, recordaba ahora el tumulto de arriba, del otro mundo, el Buenos Aires caótico de frenéticos muñecos con cuerda: todo se me ocurría una infantil fantasmagoría, sin peso ni realidad. La realidad era esta otra. Y solo, en aquel vértice del universo, como ya expliqué, me sentía grandioso e insignificante. Ignoro el tiempo que transcurrió en aquella especie de estupor. "

(SHT, 430 ; el subrayado es mío)

Desde ese Mirador invertido que es la Cloaca, Fernando asume su posición como la del despierto que conoce el Secreto, el que se sitúa en la Verdad, frente al sueño de los hombres:

" Así pues, en aquella vasta caverna, entreveía por fin los suburbios del mundo prohibido, mundo al que, fuera de los ciegos, pocos mortales debían haber tenido acceso, y cuyo descubrimiento se paga con terribles castigos y cuyo testimonio nunca hasta hoy ha llegado inequívocamente a manos de los hombres que allá arriba siguen viviendo su candoroso sueño; desdeñándolos o encogiéndose de hombros ante los signos que deberían despertarlos: algún sueño, alguna fugaz visión, el relato de algún niño un loco. " (SHT, 432)

Estas afirmaciones, empero, tendrán luego su relativa contradicción: la Cloaca será contemplada (cfr. infra) por el mismo Vidal como posible fantasmagoría o simulacro, y el sueño (el sueño nocturno) se verá por otra parte como puerta abierta hacia la otra realidad accesible después de la muerte y en los breves períodos de des-encarnación.

La realidad de las calles de Buenos Aires es para el joven Bruno, que busca en los libros la " verdad " y la " justicia " (la realidad invisible e inmutable de los valores absolutos), " una suerte de gran sueño de gente hipnotizada ", " un mundo dormido a su alrededor, un mundo de personas hipnotizadas o convertidas en autómatas (SHT, 351)

Martín, después de la muerte de Alejandra, vaga por la ciudad pensando en el suicidio, como un sonámbulo o un ciego (" caminaba sin ver a su alrededor ", 533), arrebatado en un caos de objetos mecánicos, cuya eficacia se le presenta como desprovista de sentido (" un caos transportado con horarios exactos, tarifas, cuerpos de inspectores, ordenanzas de tránsito ", ibidem) El mundo se muestra a los ojos como la proyección de una película, como una sucesión de imágenes oníricas, rápidas e inconexas donde ningún valor es estable:

" todos estamos soñando y entonces para qué ese castigo del chico y para qué arreglar autos y tener simpatías y luego casarse y tener hijos que también sueñen que viven y tengan que sufrir, ir a la guerra o luchar y desesperanzarse por simples sueños. " (SHT, 535) *

La sociedad es vista como una organización fantasmal y caótica de seres que generan un movimiento insaciable y sin sentido. Tal movilidad en el tiempo-espacio distingue a este sueño diurno del otro sueño nocturno, que sí tiene sentido, que revela simbólicamente el arcano, el secreto cosmos y que coloca al ser humano fuera del tiempo y del espacio, en la eternidad:

" y mecánicamente pidió boleto y durante media hora siguió viendo fantasmas que soñaban cosas activísimas. " (SHT, 555)

Este mundo vertiginoso del espacio, del tiempo, de la materia y de la multiplicidad (sobre todo multiplicidad de las imágenes, esto es, de los " fantasmas ") le parece a Martín la posible invención de un mago, un demiurgo satánico y falsario. El, usurpando el sitio del hacedor siniestro, aniquilará esta creación con su suicidio (cfr. supra, p. 44)

" Y ahora, muy pronto, aquel rostro [la foto de Alejandra] desaparecería para siempre con la pieza, con Buenos Aires, con el universo entero, con su propia memoria. Como si todo no hubiese sido más que una gigantesca fantasmagoría levantada por un hechicero irónico y malvado."

(SHT, 536) *

Esta tesis retorna - con una vuelta de tuerca - en labios de un ambiguo personaje de AE: el ingeniero o profesor Gatti o Prati (nótese la delibera-

* Los subrayados son míos.

da indefinición de los datos identificatorios) sostiene la existencia de una " infernal farsa " (87). Todos estaríamos ya muertos y condenados: la vida es un sueño, una comedia y un castigo que sufren nuestros fantasmas. Todo se reduce a un gigantesco auto sacramental con la cuna pintada en un extremo del escenario y el ataúd en el otro, pero sin la posibilidad de salvación después de actuada la comedia de la vida que se abre en un " gran teatro del mundo calderoniano ", con toda la imaginería teológica cristiana⁸³ :

" Hacer salir un cadáver por una puerta, por decirlo así, y hacerlo entrar por otra dependencia del infierno, para recomenzar la comedia con un cadáver recién nacido ? Con una cuna en lugar de un ataúd? "

(AE, 87)

Se trata, ciertamente, de un simulacro, pero el más abominable, porque el " original " se ha perdido para siempre, porque no tiene otra esencia que su propia ficcionalidad fatídica.

Cabe notar que a la tradición antigua, medieval, renacentista y barroca que reelabora la metáfora del mundo como teatro de sueño⁸⁴, se agrega la de la modernidad a partir del romanticismo, y la de nuestro siglo (RITTER, 1952) Es importante la relación del texto sabatiano con el grotesco romántico, que trabaja sobre la analogía de la vida humana con el teatro de marionetas, movidas por un id inescrutable que asume la forma del destino (KAYSER, 1964) El teatro contemporáneo, en especial el italiano, profundiza esta concepción También lo demoníaco fantasmal y espectral, la máscara detrás de la cual no hay nada, y el carnaval siniestro, son leit-motiven del grotesco romántico del que Sábato, en algunos aspectos, es heredero.

En el carnaval a la vez intrascendente y horrendo de Abaddón, aparecen diversos rostros demoníacos (Schneider, Schnitzler, el Nene Costa, etc. - cfr. pp. 145-146 de este trabajo), incluido Sabato mismo que actúa allí como fantasma. Podemos señalar también - con las debidas reservas - otra escena muy discutida y discutible, de índole carnavalesca: la más cercana al carnaval popular y colectivo que estudia Bajtín en toda la obra de Sábato. Se trata de un acto de violencia cuyo sentido no debe simplificarse: la quema de las iglesias. Quema que el lector no puede menos que aproximar, en algún modo, a las parodias de la religión oficial y de sus símbolos, parodias propias de la cultura carnavalesca, aunque ellas no llegaban al aniquilamiento de los objetos y lugares

83. Dice el Mundo en El gran teatro del Mundo, de Calderón: "...puesta la cuna boca arriba/recibe al hombre, y esta misma cuna, / vuelta al revés, la tumba suya ha sido. / Si cuna os recibí, tumba os despido. "

84. Desde los pitagóricos en adelante, pasando por Platón, Plotino, Séneca, Epicteto, Luciano, Boecio, San Agustín, Juan de Salisburia (Polycraticus, 1159), la equivalencia del teatro y de la vida, llega al Renacimiento y al Barroco. Erasmo, Shakespeare, Mateo Alemán, Gracián y Cervantes la trabajan en sus obras.

de culto, sino que se limitaban a la inversión y burla del ritual. Como en el medioevo, no hay aquí distinción entre los actores y los espectadores. Todos participan del carnaval, salvo la mujer rubia, que proviene de la clase social superior, y que no entra en el juego carnavalesco sino para interrumpirlo, para corromperlo en su libertad de juego y cólera, ofreciendo dinero a cambio de lo que no tiene precio⁸⁵.

Más allá de la intención deliberada del narrador que en este enunciado puede ser (o no) reprobatoria: " Se oía el bombo como en un carnaval de locos " (SHT, 276), la expresión " carnaval de locos " recuerda a las " fiestas de los locos " medievales, y al tradicional " saber de la locura " o " elogio de la locura ", al que también apela Sábado, si tenemos en cuenta que sus personajes más clarividentes, más lúcidos, y más " subversivos " también (todos practican diversas formas del delito) no son precisamente dechados de sentido común - parámetro éste eminentemente despreciado⁸⁶ -; el clima de fiesta y la imitación profanatoria del rito eclesiástico se acentúan nítidamente en esta escena:

" Una alegre música de carnaval volvió a escucharse: los muchachos de la murga habían dado la vuelta a la manzana:

' La murga de Chanta Cuatro
lo viene a visitar...'

" A la luz de las llamaradas las contorsiones parecían más fantásticas. Los copones servían de platillos: disfrazados, con casullas, enarbolando cálices y cruces, marcaban el compás con hachones dorados. Alguien tocaba un bombo. Luego cantaron:

' A nuestro director
le gusta el disimulo...' " (SHT, 277-278)

Aunque se ataca a la mujer intrusa, este ataque es también carnavalesco. No se llega a la agresión grave. Los insultos de la rubia se desestiman con la palabra " loca " (que la asimila, involuntariamente, a los participantes). Las obscenidades, groserías y manoscos son también elementos típicos del Carnaval, tan emparentado con las orgías colectivas de antigua significación ritual.

Desde ya, no se puede equiparar sin más esta escena al cuadro carnavalesco

-
85. Cfr. MEYER (1986 : 53). Apuntaré, por mi parte, que la corruptora es, fundamentalmente, la mujer rubia. No todos los " incendiarios " aceptan el trueque. Un sector claramente diferenciado insiste en el "juego y la cólera ", e incluso amenaza al traidor, al " vendido ".
86. " Esos individuos que a sí mismos se califican de ' realistas ', porque no son capaces de ver más allá de sus narices, confundiendo la Realidad con un Círculo-de-Dos-Metros de Diámetro con centro en su modesta cabeza. Provincianos que se ríen de lo que no pueden comprender y descreen de lo que está fuera de su famoso círculo. Con la típica astucia de los campesinos, rechazan invariablemente a los locos que les vienen con planes para descubrir América, pero compran un buzón en cuanto bajan a la ciudad. " (SHT, 398)

que describe Bajtín⁸⁷ (quien quizá, por otra parte, según se ha señalado⁸⁸, enfatizó demasiado los aspectos positivos del carnaval en desmedro de los negativos que también existen). Hay indicios que, desde la voz del narrador, dan a esta " petite fête " - inteligible sólo para el grupo sectorizado de los participantes - una atmósfera siniestra, fantástica y hasta espectral:

" La soledad era lúgubre y en la noche los incendios echaban un resplandor siniestro sobre el cielo plomizo " " La llovizna caía indiferente y fría ", " arrastrado por gente enloquecida y confusa " (SHT, 276)

" A la luz de las llamas las contorsiones parecían más fantásticas "

(SHT, 277, ya citado)

No puede olvidarse, por lo demás, el clima de intensa violencia y desgarramiento nacional (y allí, más que el trastrueque carnavalesco, está lo apocalíptico que señala MEYER). Tampoco que, inmediatamente después, esa misma noche, Martín verá a Alejandra internarse en la casa de Belgrano donde presumiblemente se consumará el incesto.

De todos modos, los nexos ya mencionados de esta escena con el carnaval del Medioevo están indicando posibles aspectos regeneradores, renovadores, en la fiesta de los incendiarios. Un Dios puede quemarse ritualmente para que caigan las convenciones y las apariencias de la fe; incluso la destrucción apocalíptica supone la emergencia de un mundo nuevo (la Jerusalem celeste, la Ciudad justa), la purificación del estado anterior (por eso Alejandra se quema y quema al Mirador junto con su padre, por eso sueña con el fuego " enigmático y sagrado "). El fuego es el elemento ambivalente por excelencia en la narrativa de Sábato, que explota y agota la polaridad ínsita en la imaginería ígnea, y que ha señalado bien Gastón BACHELARD:

" Entre todos los fenómenos es, verdaderamente, el único que puede recibir de modo neto las dos valorizaciones opuestas: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Arde en el Infierno. Es dulzura y tortura. Es cocina y Apocalipsis."

" El ser, fascinado, escucha el llamado de la hoguera. Para él, la destrucción es algo más que una permutación, es una renovación. " (1978 : 21)

Para volver estrictamente a la problemática de lo fantasmal, me remitiré ahora a Abaddón. El mundo es visto otra vez como un inmenso teatro vertiginoso donde se representan cosas soñadas por la madre de Sábato, situada estra-

87. Cfr. Mijaíl BAJTIN (1974). No está demás señalar al paso (no podemos desarrollar aquí el complejo tema) cuántas características comunes existen entre la novelística de Sábato y la menipea, que se halla en el origen del carnaval: también en Sábato hay comicidad (aunque sea humor negro) y tragedia; fantasmagoría y simbolismo místico, naturalismo macabro, exhibición de la vida delictiva, del desenfreno sexual, mezclado con la sacralidad; discusión de los problemas últimos de la existencia, estados de alma pato-

tégicamente en un escenario desnudo de seres vivos: "...y la vio allí de espaldas, sentada en la gran mesa del comedor mirando a la nada, es decir, a sus memorias...". (AE, 97). Los enormes muebles intactos y sobrevivientes destacan aún más esa extraña " superioridad de las cosas " sobre las personas que las usan y desaparecen mientras ellas quedan (tema recurrente en los textos sabatianos).

" Pensaba - había comentado -.Y le pareció que sus ojos se empañaban. Sí, claro.
- El que dijo que la vida es sueño, hijo mío.
Él la había mirado en silencio. Qué le podía atenuar.
Vería hacia atrás noventa años de fantasmagorías. "

(AE, 98; el subrayado es mío)

La realidad vuelve a ser fantasmagórica para los ojos de Marcelo torturado; quien ya antes ha visto la ciudad como " un conjunto de inminentes cadáveres " (AE, 77)

" Pero al rato, en la penumbra, a través de sus ojos que parecían salirse de las órbitas, hinchados, desde donde veía todo como una fantasmagoría turbia, le pareció entrever a otro que estaba sentado en el suelo. "

(AE, 435-436; el subrayado es mío)

Nacho contempla la vida de los asalariados que salen de las oficinas como un " interminable viaje en subte y una oficina infinita " (AE, 407); vértigo inútil que se transforma de noche en mercenarias " fantasmagorías de sueño y sexo " (AE, 407-408)

Desde una situación límite, a punto de suicidarse, Nacho

" A través de sus lágrimas volvió a mirar por última vez los árboles del baldío, el farol a mercurio, la calle Conde; fragmentos de una realidad sin ningún sentido, los últimos fragmentos que veía.

Entonces se acostó sobre las vías, cerró los ojos y ya aislado por la oscuridad de esa fantasmagoría, los pequeños ruidos empezaron a cobrar importancia. " (AE, 441-442)

La oscuridad (por la que le llegará luego el ruido salvador del perro que lo disuade del suicidio) supone aquí una cierta paz, ceguera unificadora que cubre los fragmentos del desgarrado mundo visual, mero significante disperso, sin significado.

Por último, Buenos Aires aparece como ciudad fantasma a los ojos de un Bruno que busca los espacios perdidos del pasado (el bar de Chichín, el con-

lógicos (locura, desdoblamiento de la personalidad, sueños, sueños de muerte), personajes ambivalentes contruidos de contrastes y antítesis; mixtura de géneros, pluriestilismo y pluritonalidad, exploración del cuerpo, del lenguaje y del sueño. (KRISTEVA, 1969 : 164 y ss). Si bien no se puede afirmar que la narrativa de Sábato sea totalmente antiteológica - porque, en algún sentido, tiende a construir una teología, y en este aspecto, a mitificarse - aun la teología en Sábato está marcada fuertemente por la ambivalencia que caracteriza al discurso menipeo.

ventillo, la edificación antigua) sin poder resignarse a un cambio que para él es muerte. Una concepción eleática del ser, una violenta repulsa al río de Heráclito, determinan en suma, esta reiterada visión fantasmagórica del mundo:

" Nada permanecía en la ciudad fantasma, levantada sobre el desierto: volvía a ser el otro desierto, de casi nueve millones que no sentían nada detrás, que ni siquiera disponían de ese simulacro de la eternidad que en otras naciones eran los monumentos de piedra de su pasado. Nada. "
(AE, 467)

La inmensa Babel-Babilonia es así paradójicamente descrita en una frase que recuerda a Murena, como desierto, como escenario vacío donde los decorados y los espectadores-actores se renuevan permanentemente para que nada, ni siquiera las huellas de la Historia⁸⁹, permanezca.

Si la vida es un sueño, lo es por su condición visual caótica y fragmentaria, cuya unidad, justificación y orden secretos, de existir no se advierten, y por su condición temporal. El tiempo, bajo la forma de un espacio donde se suceden más lentos o más veloces desplazamientos, otorga a los hechos, los seres y las cosas, lo transforma todo en fantasma:

"...días que se alargan y se deforman como tenebrosos fantasmas sobre las paredes sobre las paredes del tiempo." (SHT, 15)

El viejo caserón de los Olmos, el abuelo Pancho y sus historias, la Legión misma, se mueven en el ámbito del pasado que sólo puede volver a la memoria de los hombres como espectralidad y como sueño. Aquellas "regiones de la realidad " que parecen habitar " el abuelo, el loco y hasta la propia Agustina ", son un " territorio misterioso e insano, disparatado y tenue como los sueños, tan sobrecogedor como los sueños " (SHT, 100)

La mansión derruida es - ya lo citamos - todavía más disparatada a la luz diurna " como un fantasma es más absurdo de día " (SHT, 106). Todos los Olmos, que permanecen ligados al modo de ser, a las costumbres y las viviendas del pasado, que son el pasado, tienen una calidad irreal y fantasmal. Escolástica es una " especie de fantasma " (480); Georgina es " refinada y bondadosa, tímida y un poco fantasmal " (468); habla, aterrorizada por Fernando, " con voz fantasmal, mirando hacia el suelo." (SHT, 491); todos los Olmos, dice Bruno, " (con excepción, claro está, de Fernando y de su hija, por los motivos que ya mencioné) padecían una suerte de irrealismo, daban la impresión de no participar de la brutal realidad del mundo que los rodeaba " (484)
" Esta familia en decadencia daba la impresión de estar integrada por fantasmas

89. El desierto, el vacío - en la cosmovisión mureniana - es lo que estuvo desde el principio, en el principio de la vida del europeo desterrado en América. Una vida que jamás llega a ser histórica porque desconoce toda verdadera fundación, porque se inició con el aniquilamiento de los númenes y de los hombres nativos, y con una guerra intestina que no cesa, que no permite la superación de las contradicciones, la erección de una morada perdurable (MURENA, 1969)

o por distraídos sonámbulos, en medio de una realidad brutal que ni sentían, ni oían ni comprendían; lo que curiosa y hasta cómicamente les daba de pronto la ventaja paradójica de atravesar el durísimo muro de la realidad, como si no existiera " (SHT, 467). Bruno mismo, inextricablemente atado al destino de los Olmos, se siente " un fantasma como don Pancho Olmos, como aquel Bebe con su clarinete disparatado " (AE, 449)

Esta condición fantasmal, provocada por el empecinamiento en negarse al cambio, no se muestra como censurable, sino antes bien, como meritoria. Es que el pasado, por ser lo anterior, está siempre ligado a la pureza en la cosmovisión sabatiana. Uno de los ejes de la lógica narrativa de Sábato es, como ya lo he apuntado, la búsqueda del original perdido, de lo que existía antes, de la extraviada Unidad. Búsqueda obsesiva e incesante en novelas donde todo y todos recurren: hacia la infancia, hacia la madre, hacia la patria perdida, hacia los hechos decisivos e inaprehensibles que serán infinitamente interpretados, hacia el rostro que se oculta detrás de sus múltiples imágenes. Este impulso se refracta en todos los niveles del texto, y sobre todo, en el trabajo del tiempo en estas novelas que son profundamente analépticas, en un sentido idéntico al de los rappels proustianos.⁹⁰

Todos en la Argentina - afirma la voz narrativa - rememoran alguna Edad de Oro; todos - el indio, el español, el gringo, los viejos patriarcas criollos como Don Pancho - están vueltos hacia la memoria - forma temporal de la Eternidad - buscando el sedimento remoto de su Paraíso perdido (SHT, 220). Y, en definitiva, la verdadera fantasmagoría no es el pasado original sino lo otro. Lo real sería, ontogenética y filogenéticamente, la infancia, el inconsciente colectivo, la tradición, los sueños de la raza. De ahí que Bruno, vuelto a Capitán Olmos en ocasión de la muerte de su padre

" sintió como si durante esa multitud de años hubiese vivido bajo una especie de ilusión, en una inútil fantasmagoría sin peso ni consistencia; y los hechos a los que creía haber asistido se desvanecían, como al despertar pierden fuerza y vida los sueños, convirtiéndose en inciertos fragmentos de una fantasmagoría, a cada segundo más irreales. Y aquella sensación lo inducía a pensar que lo único verdaderamente real era su infancia"

(AE, 453; el subrayado es mío)

Pero si la vida es fantasmagoría y sueño, el sueño que a los ojos de la vigilia se presenta como fantasmagoría es otra clase de vida quizá más real, pues prefigura la existencia ultramundana, el reino de la muerte. Por eso el que se despierta, transformado por " las secretas y abominables experiencias de la noche ", posee para los ojos del día " un poco de esa calidad de los resucitados y de los fantasmas " (SHT, 156). Volveré sobre este tema en el Capítulo III

90. " C'est en effet la fonction la plus constante des rappels, dans la Recherche, que de venir se modifier après coup la signification des événements passés, soit en rendant signifiant ce qui n l'était plus, soit en réfutant une première interprétation et en la remplaçant par une nouvelle." (GE-NETTE, 72 : 96)

(La visión de la ceguera). No otra cosa que " visión ciega " es la del sueño, durante el cual - se dice en AE - nos " convertimos en ciegos ".

4.2.2. ¿ La Cloaca como fantasmagoría y simulacro ?

Varias veces cuestiona Fernando la realidad de sus visiones en la Cloaca:

" Ahora mi espíritu estaba como alucinado por la absoluta certeza de que todo aquello (las torres, la desolada comarca, el secreto de la Deidad, el astro declinante) había estado esperando mi llegada y que sólo por esa espera no se había derrumbado hacia la nada. De modo que una vez que yo lograra penetrar en el Ojo todo se desvanecería como un simulacro milenario. " (SHT; el subrayado es mío)

" Estaba nuevamente en el cuarto de la Ciega. Y todo mi peregrinaje por los subterráneos y cloacas, mi marcha por la gran caverna y mi ascenso final hacia la Deidad habían sido, entonces, una fantasmagoría, producida por las artes mágicas de la Ciega o de la Secta entera. " (SHT, 442)

" No dudo ahora que aquel ser tenía la facultad de manejar los poderes inferiores; que, si es que no crean la realidad, son en cualquier caso capaces de levantar terribles simulacros fuera del tiempo o del espacio, o dentro de ellos, transformándolos, invirtiéndolos o deformándolos. " (SHT, 445)

(Los subrayados son míos)

Este planteo, desde luego, tiene que ver con la índole fantástica del relato, que problematiza la inserción del acontecimiento en el mapa de la normalidad: ¿ se trata de una alucinación psicopática vivida por Fernando desde su mismo ingreso a la casa de Belgrano ? ¿ La alucinación ha comenzado a partir del encuentro con una Ciega dotada de eventuales poderes hipnóticos ? . Ha llegado a penetrar en la Cloaca y ha caído en el trayecto, soñando entonces todo lo acaecido ? ¿ Ha vivido su fabulosa aventura en cuerpo y alma, o al menos, en un trasmundo espiritual ? ¿ Cómo es posible en fin la ruptura de la legalidad que de un modo u otro tiene lugar ?

Conviene destacar, en principio, que Fernando duda únicamente de lo que ha visto, y no de su experiencia de la oscuridad, de la ceguera padecida tanteando los túneles de la Cloaca:

"...aunque la gran planicie devastada y aquellas torres milenarias y aquella formidable estatua parecían más bien una pesadilla, en cambio mi descenso a las cloacas de Buenos Aires y mi marcha por los fangosos subterráneos habitados por monstruos tenían la fuerza y la precisión carnal de algo que yo sin duda había vivido: razón que me hacía pensar que también lo otro, el viaje hacia la Deidad, no había sido un sueño sino un hecho realmente vivido. " (SHT, 442)

En segundo término, al calificar de fantasmagoría o simulacro al mundo inferior, se lo equipara en este sentido al mundo fantasmagórico de arriba (vertiginosa sucesión de imágenes, paródica " imagen móvil de la eternidad "). Ambos mundos, si se sigue el hilo de la cosmogonía gnóstica a la que adhieren Fernan-

do, Sabato y Gandulfo - podrían ser obra de un Demiurgo de naturaleza degradada y perversa: falsa o pervertida imago de un inaccesible mundo celeste desde el cual la Sabiduría (y el alma humana) han sido precipitados (GARCIA BAZÁN, 1978). Pero hay una diferencia entre ambos órdenes de fantasmagoría: si la del mundo superior lo es, sobre todo, como ya se ha dicho, porque la temporalidad corre desde dentro su escenario y porque se sospecha que carece de coherencia, consistencia, sentido (es un collage absurdo de fragmentos) la fantasmagoría de la Cloaca, que no obedece a las leyes del espacio y del tiempo, devolvería al buscador del " secreto central de la existencia ", un espejo horrendo de la realidad fundante que persigue. Un reflejo que parece una parodia o contrahechura de la Creación y que por ello, desde un punto de vista cristiano, podría considerarse diabólico. En efecto, para la teología cristiana el diablo es el que engendra la ilusión y la delusión, la fantasmagoría y la mentira, la máscara detrás de la cual no hay nada: " Il met un masque à la création, truque la création, dément Dieu même. L'être comme tel, il le haït. " (A.F. DUQUESNE, 1948 : 248)

El gran falsario, el que falsifica hasta su propia imagen, despliega el velo de Maia, donde el hombre queda envuelto, y para esto se erige en demiurgo, en creador secundario, en " poète d'en bas ": " il multiplie nos mirages, substitue au cosmos, tel que Dieu l'a conçu, et voulu, cette ' figure qui passe ', cette maya, cette mayaviroûpa de I, Cor. 7, 31; il environne tout, même l'ignoble, d'une phosphorescence attirante " (DUQUESNE, op. cit., 205) ¿ Es este inventor de ficciones el que podría operar en el ámbito de la Cloaca ?...

Pero si la visión (recibida o creada) de Fernando, es engañosa, ambigua, fantasmal (como la luz fosforescente del Ojo sagrado) la experiencia vivida, el castigo-salvación: la ceguera y la inmersión en las aguas (el conocimiento por el tacto) es esencialmente cierta, y la profecía que anuncia su fin (y el Fin) también. Otras razones quizá (cfr. infra, " Inversión) perversión del simbolismo de la vista ") podrán, si no explicar, interpretar, la distorsión de la mirada.

4.2.3. El espectáculo (teatro) mágico. Arte y amor: los poderes de transmutación.

Las visiones de la Cloaca son fantasmagorías también en otro sentido. Recordemos que la inmensa planicie de las torres por donde avanza Fernando es la desembocadura de un " formidable anfiteatro " que él ha confundido hasta el momento con una caverna. La salida del anfiteatro no puede ser sino el escenario de un drama prodigioso, con un solo actor y con espectadores incógnitos. Quizá los habitantes de la " vasta caverna " (432), los " seres invisibles que se movían en las tieblas " (ibidem) y que se mantendrán impávidos ante el espectáculo (" Na-

die, pero nadie, me ayudaba con sus plegarias, ni siquiera con su odio ", p. 438)
Se ha repetido hasta el cansancio (un buen ejemplo es el libro ya clásico de Angélica DELLEPIANE, 1968) el parentesco de Fernando con Edipo como héroe sofocleo. Pero no se ha tenido en cuenta el nexo entre el peregrinaje de Vidal hacia la Deidad, y la re-presentación trágica misma. Representación donde Fernando, nuevo Edipo, es también un nuevo Diónisos (en sus aspectos más nefastos y siniestros que volverá al seno de su madre, la tierra, que se metamorfoseará insaciablemente - puesto que la esencia de Diónisos es la máscara (LESKY, 1973 : 60 y 63) - y que morirá luego despedazado, descuartizado, en el gran cataclismo cósmico que, si destruye, también supone una " emancipación del yugo de la individuación " (NIETZSCHE, 1967 : 67)

Por este carácter teatral, tan sagrado como el del teatro en sus orígenes, las actuaciones de Fernando (héroe negro representante de la humanidad en su aventura titánica) son " fantasmagóricas ". Si por " fantasmagoría " se entiende a la vez la irrealidad del teatro con respecto a la vida ordinaria, y su capacidad de instalar en el espacio sólito una realidad otra. Ambas condiciones definirían, para ORTEGA Y GASSET (1966), la esencia misma de lo teatral.

Ahora bien, el tema del theatrum mundi, al hacerlo todo irreal para la mirada del único espectador: Dios o el mortal que momentáneamente se traslada al punto de vista absoluto, al ojo de la Eternidad, disuelve la índole mágica, metamórfica, subversiva de la representación teatral que nace, precisamente, del contraste entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo " real " y lo " irreal ". Si todo es teatro, entonces nada lo es.

Pero bajo el espacio caótico del theatrum mundi, se abre otro escenario, otro drama que suspende las condiciones usuales de la vida - la vida falsa, la vida fingida del mundo superior - para desplegarse como alucinación y delirio que, sin embargo, contiene " la Verdad ". Alucinación profundamente vinculada con la experiencia onírica a la que los primitivos adjudican el poder revelador de una ultra o suprarrealidad (ORTEGA Y GASSET, op. cit., 81). Ultramundo que, al menos en el drama dionisiaco es " la verdad de éste [el mundo ordinario], revelación y por lo tanto fantasmagoría (ORTEGA Y GASSET, op. cit., 91). Visión que, como la de la tragedia - para citar a NIETZSCHE - " es toda ella una aparición percibida en el sueño y, en cuanto tal, de naturaleza épica, pero que, por otra parte, como objetivación de un estado dionisiaco, representa, no ya la liberación apolínea en la apariencia, sino por el contrario, la destrucción del individuo y su identificación con el ser primordial. " (NIETZSCHE, 1967 : 61)

El carácter gozoso del espectáculo mágico, brecha en lo cotidiano que exonera al hombre de su separatividad, de la carga del espacio y del tiempo, se manifiesta sobre todo en otras transmutaciones de la realidad que se operan en la narrativa sabatiana y que incluso apelan a lo teatral como ámbito metafórico de

su articulación.

Esta vez, no al terror sagrado sino al amor total, se atribuye este poder transmutante. La metamorfosis del mundo provocada por el enamoramiento se produce, en primer lugar, para Castel, y se conecta, por contigüidad, con un espectáculo artístico de connotaciones sacras que la ironía del narrador no alcanza a obliterar:

" Esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente. Entré en el café Marzotto. Supongo que ustedes saben que la gente va allí a oír tangos, pero a oírlos como un creyente en Dios oye La pasión según San Mateo. " (ET, 47-48)

" ¡ Cómo esperé aquel momento, cómo caminé sin rumbo por las calles para que el tiempo pasara más rápido ! ¡ Qué ternura nueva sentía en mi alma, qué hermosos me parecían el mundo, la tarde de verano, los chicos que jugaban en la vereda ! Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. " (ET, 61-62)

" Hermosos sentimientos y sombrías ideas saban vueltas en mi cabeza mientras oía su voz, su maravillosa voz. Fui cayendo en una especie de encantamiento. La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente. Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca. " (ET, 101; subrayado del autor)

Esta situación de hechizo se reproduce para Martín cuando Alejandra afirma quererlo. Aquí el parangón es ya explícito:

" Martín se sentía aislado mágicamente de la dura realidad externa, como sucede en el teatro (pensaba años más tarde) mientras estamos viviendo el mundo del escenario, mientras fuera esperan las dolorosas aristas del universo diario, las cosas que inevitablemente golpearán apenas se apaguen las candilejas y quede abolido el hechizo. " (SHT, 126)

La magia se reitera especialmente la noche en que Martín sube al Mirador y accede al primer encuentro sexual con Alejandra:

" Subieron por la escalera de caracol y nuevamente volvió Martín a experimentar el hechizo de aquella terraza en la noche del verano. Todo podía suceder en aquella atmósfera colocada fuera del tiempo y del espacio. " (SHT, 130)

La ruptura de los condicionamientos espacio-temporales es propiciada por el peculiar escenario que conforma el Mirador, " resto fantasmal " de un mundo que ya no existía (ibidem) y que será evocado después por Bruno en AE como parte de un cadáver viviente (el señor Valdemar) que sólo el " hechizo de un mago " "preserva momentáneamente de la muerte " (AE, 449)⁹¹.

Mirador, por lo demás, no es sino la más elemental traducción castellana de θεάτρον (theátron). Allí se dibuja un círculo mágico que puede aislar a los amantes de la populosa e irrefutable ciudad, y convertir en inmortal el cuerpo

91 . La contrapartida paródica de esta evocación la da Quique, con su sátira de transplantes e hibernaciones, procedimientos para otorgar una vida que se juzga artificial y malsana.

amado, determinando el tránsito de lo relativo a lo absoluto:

" Por los fantásticos poderes del amor, todo aquello quedaba abolido, menos aquel cuerpo de Alejandra (...) que ahora era inmortal e incorruptible, como si el espíritu que lo habitaba transmitiese a su carne los atributos de su eternidad. " (SHT, 140)

Luego, la pureza del amor (en consonancia con el título feérico de esta parte del libro: " El dragón y la princesa ") se expresará no ya con la metáfora del teatro, sino mediante un arquetipo de lo maravilloso (el cuento de hadas): un palacio que a la luz del amanecer se deshace en la nada, como desaparece el mundo del sueño, convertido en fantasmal por el despertar (142); una criada (otra vez la Cenicienta) " que cada noche era llevada al palacio encantado, para despertar cada día en su pocilga." (SHT, 147)

Más allá del análisis ideológico que estas imágenes han producido (E. ROMANO, 1983 : 387), es interesante notar la ambivalencia del hechizo amoroso. Por un lado es acceso a la máxima intensidad vital (" estaba ascendiendo a una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de atmósfera electrizada...", p. 140); por otro, es ilusión y evanescencia. Sólo el arte y el amor - formas del EX-TASIS (según la teoría desarrollada en AE - pp. 148 y ss -) acercan a la Eternidad, pero lo hacen en forma de ficción, son ficciones, porque, al cabo, la vida concreta pasa por ellos, transita y desaparece. Nos enfrentamos a la vez, a la magia que llena de sentido el mundo, y al desengaño. Arte y amor son los sueños de los cuales despertamos, pero en los sueños (y en la muerte) no en la ardiente caducidad, habita inalcanzable lo real absoluto, fingimiento y ausencia para los ojos de la vida diurna.

La metáfora del teatro y las candilejas volverá en AE, donde se alude en diversos lugares (208 y 209) al amor como una magia, para expresar la inanidad de las cosas abandonadas por la pasión que un día las iluminó:

" Porque un potiche, cualquier fruslería que presencié un gran amor, y que intensamente vibró con el poderoso resplandor que la pasión confiere a los simples objetos que fueron sus tentigos, y que luego, con la torpe pertinacia de las cosas sobreviven pero volviendo a la insignificancia que les es propia: tan opacos y estúpidos como los decorados de un escenario cuando la magia de la obra y de las candilejas ha terminado. " (AE, 451)

Del mismo modo, el cuerpo abandonado después de la muerte es una escenografía inútil, la última de las máscaras. la diferencia cuerpo/espíritu resalta así en la meditación frente al cadáver. Si el cuerpo vivo era totalidad, el corpse es des-hecho (desecho) despojo, fragmento, disfraz usado que la magia de la encarnación ha dejado de animar:

" Motivo por el cual, pensaba Bruno, en el instante mismo en que alguien

se muere su cuerpo se transforma en algo misteriosamente distinto, tan distinto como para que podamos decir: ' no parece la misma persona ', no obstante tener los mismos huesos y la misma materia de un segundo antes, un segundo antes de ese momento en que el alma se retira del cuerpo y en que éste queda tan muerto como una casa cuando se han ido para siempre (retirando sus cosas personales) los seres que la habitaron y que allí sufrieron y amaron." (AE, 188)

4.2.4. Espectralidad y ficción. El personaje fantasma.

La definición espectral del mundo de la novela se desarrollará solamente en Abaddón. El problema es sutil.

No se trata aquí, por cierto, de que la novela aparezca como un simulacro o pálido reflejo de la realidad externa. Por el contrario, en textos que multiplican engañosas versiones en busca de un inhallable " original perdido ", la teoría que se expone es fuertemente antimimética:

" No un reflejo, ese famoso reflejo. Es un acto creativo con el que el hombre enriquece la realidad. El propio Marx afirmaba que es el hombre el que produce al hombre. Lo que es tan opuesto al célebre reflejo como una patada a un espejo. " (AE, 203)

Un narrador que, marcado por la metafísica platónica, mantiene con ella, como lo señalé supra, una fuerte relación , conflictiva y ambivalente, niega, empero, la estética del platonismo cuando éste define al arte como una falsificación especular:

" En LA REPÚBLICA, Platón afirma que Dios creó el arquetipo de la mesa, el carpintero crea un simulacro de ese arquetipo y el pintor un simulacro de ese simulacro. Esa es una vigorización. No la imitación de la burda mesa del carpintero sino el descubrimiento de la realidad a través del alma del artista. " (AE, 123)

Si el mundo de la novela es definido como espectral, ello se debe, pues, no a que copia imperfectamente la realidad visible, sino a que crea otra, emergente a su vez de una realidad invisible por entero a los ojos físicos, que se transmuta en imágenes fantasmales, en presencias obsesivas, pero que no puede dominarse con ese sentido - la vista - tan privilegiado por Occidente como instrumento y símbolo del conocimiento. El artista, disconforme con este mundo inventa otro. Como Rimbaud, anhela trouver du nouveau, ejercer una videncia de lo invisible mediante la corrupción, la subversión de lo dado, de lo que aparece:

" Pascal afirma que la vida es una mesa de juego, en la que el destino pone nuestro nacimiento, nuestro carácter, nuestra circunstancia, que no podemos eludir. 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. " (AE, 119; el subrayado es mío)

" El mundo le repugna, lo hiere, lo fastidia: arrogantemente, decide hacer otro, a su imagen y semejanza. No hará competencia al estado civil (...) sino al mismo Dios. Para qué crear si esta realidad que nos fue dada nos satisface. " (AE, 119-120)

La novela es espectral porque, al enmendarle la plana a Dios, se empeña en fijar la temporalidad, en restaurar lo que se borra para crear una ilusión de lo estático y lo eterno. Dice Bruno:

" Y en lugar de luchar con él [el tiempo] se empeñaba luego en recordarlo con melancolía, invocando sus espectros, imaginando fijarlos de alguna manera en un poema o en una novela, intentando - y lo que era peor, imaginando intentar - esa empresa desproporcionada a sus fuerzas que era lograr al menos un fragmento de eternidad..." (AE, 468)

"...y el arte es una manera de eternizar (de querer eternizar) esos instantes de amor o de éxtasis. " (AE, 472 ; cfr. también 55)

El arte es espectral, en fin, porque intenta penetrar en el dominio de la muerte, y resulta, por ello, profundamente esjatológico (de sjatós : lo que se refiere al más allá, AE, 243), palabra que Sabato distingue de " escatológico "; aunque, notemos, la dualidad es sólo aparente, y el equívoco tiene su razón de ser. Los textos sabatianos son ambas cosas: por la indagación de la Basura se llega al Absoluto y existe un pasaje tortuoso y necesario entre el excremento y el espíritu (cfr. infra, " Conocimiento por el tacto ")

Los héroes de esta novelística son también definidos como fantasmas. Concepción que tiene enorme importancia y alcance en la obra de Sabato. Por algo su más notable libro de ensayos dedicado a los problemas de la creación se titula El escritor y sus fantasmas.

Pero esta condición fantasmal del personaje no implica la debilidad, la disminución de una copia, sino, por el contrario, un estatuto ontológico equiparable al del escritor mismo, una realidad, una libertad similares y aun mayores (E. CALABRESE 1985 a y b)

Nada más lejos del Golem que estos personajes sabatianos, fantasmas reales que niegan todo carácter de " falsedad " o " simulacro " :

" Por lo demás, los seres reales son libres, y si los personajes de la ficción no son libres no son verdaderos, y la novela se convierte en un simulacro sin valor. El artista se siente frente a un personaje suyo como un espectador ineficaz frente a un ser de carne y hueso; puede ver, puede hasta prever el acto. Pero no lo puede evitar (...). Lo curioso, lo ontológicamente digno de asombro, es que esa criatura es una prolongación del artista; y todo sucede como si una parte de su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer; y testigo impotente. "

(EF, 140-141 ; cfr. también AE, 15)

Este pensamiento quiere ejemplificarse en la relación escritor-personaje desplegada en AE, donde el auctor (también auctoritas para la concepción

clásica de la obra) es ahora

" 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. " (AE, 249)

Así, Sabato será presionado y perseguido por sus personajes, acosado e insultado (94), " Conducido por sus propios fantasmas, hacia el continente que sólo ellos podían conducirlo. Y así, con los ojos vendados, sentía que lo llevaban al borde de un abismo, en cuyo fondo estaba la clave que lo atormentaba." (AE, 249). Éstos son apariciones aterradoras y fascinantes, mensajeros de otra realidad, y sólo en este sentido (no en cuanto copias o autómatas) fantasmas: " los fantasmas que en sus sueños o en sus ficciones lo visitaron o acosaron " (AE, 55); " los fantasmas interiores " que asoman a las ventanas de los ojos (op.cit., 188). lejos de " reproducir " a los seres de carne y hueso, tales espectros se imponen sobre la realidad ordinaria - el theatrum mundi - son más libres y poderosos que los " frenéticos muñecos con cuerda ", vertiginosamente ambulantes por Buenos Aires.

Pero los personajes son también " fantasmas " en otro sentido. Si bien son anteriores (o independientes) con respecto a la realidad exterior, no lo son con relación a un " modelo " secreto: un " original perdido " que, esta vez, se halla en un futuro que el escritor deberá manifestar; y he aquí una recuperación sui generis del platonismo (cfr. " La foto como modelo de la imaginación ")

En la poética (y la práctica textual) sabatiana, personajes y obsesiones retornan; unos anuncian a los otros que vendrán y se acercarán (se encarnarán) cada vez menos imperfectamente:

" Los fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos tarde o temprano se presentarán de nuevo, y no es difícil que consigan un trabajo más adecuado para sus condiciones. Y los planos abandonados, los bocetos abortados, volverán a encarnarse menos defectuosamente. " (AE, 117)

Esto se tematiza en Abaddón. Así, a partir del crimen (que se presenta como " real ") de Calsen Paz, surge el personaje Patricio Duggan, luego metamorfoseado en Fernando Vidal Olmos, del cual, a su vez, emergerá el rostro no exorcizado de R.: formas todas de una misma obsesión profunda que busca una encarnación indiscutible y exacta. Por eso Patricio es definido, al cabo, como " un espejismo en el desierto, uno de esos ansiosos simulacros que apenas entrevistados se alejan a medida que se acerca el sediento. " (AE, 279; cfr. también pp. 36-37)

Y por último, otra vuelta de tuerca: el personaje que " ha muerto " en la ficción, aparece ante el escritor Sabato doblemente como fantasma: eclosión de la neo-realidad emergente del alma, y retorno del muerto, del ausente, desde

la " otra vida ", donde lo transmundo y la vida del arte se confunden (AE, 107, 262, 373)

4.2.5. ¿ El fantasma tradicional ? Retorno del muerto y del ausente.

En esta acepción, el fantasma es el des-aparecido que reaparece por la invocación del temor o del deseo.

Así Martín, en el período que transcurre desde la primera a la segunda aparición de Alejandra, intenta - ya lo mencioné supra - dibujarla. Pero la imago original se difumina:

" No obstante, el rostro se perdía en una tenue esfumadura y resultaba algo así como una sesión de espiritismo, en que una materialización difusa y fantasmal de pronto da algunos nítidos golpes sobre la mesa." (SHT, 29)

La metáfora de la invocación espiritista - que tiene un desarrollo literal en AE (episodios de Gilberto y de Daneri) se repite en otras ocasiones. Alejandra hace emerger a su imagen infantil practicando

" 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 cosita y ella se replegará, desapareciendo en la región de la que empezaba a salir. "

(SHT, 59)

Por fin, cuando Alejandra ya ha muerto (esto aparece como prolepsis en el relato primero) Martín habla de Alejandra con Bruno:

" como quien intenta restaurar un alma ya en descomposición, un alma que habría querido inmortal, pero que ahora sentía resquebrajarse y disgregarse poco a poco, como siguiendo a 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 aquel ser desaparecido."

(SHT, 154; el subrayado es mío)

El tema retorna en Abaddón: la aparición candente de Alejandra⁹², permanencia en el espíritu de Martín, es imaginada difuminándose progresivamente," A-

92. Podemos contar, entre los retornos fantasmales, además de todas las " apariciones fulgurantes " de Alejandra ya citadas (pp. 185-186), otras ocasiones en que ella aparece . Ya me he referido antes (p. 129) a la presencia de Alejandra ante Sabato, en la plaza frente a la Iglesia de la Inmaculada Concepción (AE, 262), aunque no tiene las características de inmaterialidad e intangibilidad que se le atribuyen tradicionalmente a un fantasma. Y por último, resurge como un cuasi-fantasma en una escena con Martín que se da como perteneciente al tiempo de SHT (AE, 205 y ss); en esta secuencia hay ciertos indicios de extrañamiento que nos tienden a pre-

tenuándose con los años, volviéndose cada día más confusa y ambigua, convirtiéndose con el paso del tiempo en parcelas cada vez más turbias y lejanas..." (AE, 204) Pero los campos semánticos se entrecruzan aquí de manera compleja: lo aéreo (el ectoplasma, lo turbio y lejano) confluye con países devastados y entrevistados en la memoria y por fin, como ya cité supra, con la isotopía especular: imagen fragmentada ad infinitum en reflejos, y aun en reflejos de reflejos.

En todos los casos se trata de la lucha con la nada. Mientras Alejandra vive, el pasado se configura como fantasma que se desea extraer del reservorio de imágenes de la memoria (" aquella región de la que empezaba a salir ", p. 59); cuando ha muerto, se trata de impedir que esta imagen - candente como las brasas (el rescoldo, lo que resta) - se afantasma - para usar un neologismo grato a Borges. Evitar que la imagen vivida ya formada se haga fantasma y se fragmente; crear de lo anterior una imagen fantasmal: dos movimientos, igualmente engañosos, de la visualidad interior. El ausente, vivo o definitivamente muerto, es como las almas de los muertos homéricos en el Hades: pueden verse apenas, pero no tocarse. Dan prueba de la gran defraudación, de la irremediable insuficiencia de la vista.

Hay, aún, otras alusiones al carácter fantasmal de la memoria, de lo imaginario : Martín, en su pesquisa post-mortem de una Alejandra nunca conocida enteramente, persigue " frágiles huellas de fantasmas " (SHT, 459). La Legión de Lavalle aparece a los ojos del pueblo no sólo como fantasmal, sino como ficticia: Lavalle (quien ya antes de morir era el " harapiento fantasma " - p. 535 - del orgulloso ejército andino) es visto por un viejo indio - cuando ya la Legión se ha convertido en fantasma cada vez más imperfecto - como un militar lujosamente equipado en un brioso caballo blanco (p. 557). Fantasmas y monstruos son las alucinaciones del delirio que padece Marco Bassán, padre de Bruno, antes de morir, y que lo preparan tal vez para su futura condición de muerto (AE, 456-457) Bruno recuerda (inventa) una " madre fantasmal " que proyecta sobre Ana María (SHT, 522). Bruno en AE, al volver al café de Chichín después de casi veinte años de ausencia, se siente " un intruso fantasma ", vivo sólo en la dimensión del recuerdo, fuera del tiempo y del lugar que eran los propios (p. 467)

El fantasma del muerto o el ausente puede recurrir rodeado de un halo repulsivo o siniestro. Así, la madre de Martín irrumpe en su amor por Alejandra (y lo contamina) como " fétido fantasma " (SHT, 135) . Las escenas de infancia, equiparadas por Bruno, a causa de su irrealdad, a las fotografías,

sentar esta aparición como posiblemente fantasmal; por ejemplo, Alejandra llega " cuando ya nada Martín esperaba de ella " (p. 205); " parecía haberse vestido sin ningún cuidado, como quien ha debido huir de alguna parte sin pérdida de tiempo, como en los incendios o terremotos " (ibidem)

pueden ser evocadas por recursos no visuales (" una canción, un olor ") y resurgir como un " fantasma " desde " aquel cementerio de sueños " (AE, 460). Así emerge la figura de Fernando cortando las patas traseras de un sapo en Capitán Olmos, nefasto, aunque no por ello menos difuso:

" Pero era un impreciso fantasma, sin carne ni peso, un Fernando desprovisto de ojos concretos y de labios carnales, casi una idea: un horror, un asco. Y aquel monstruo había surgido de una región de sombras para mutilar un sapo por obra de una canción." (ibidem)

4.2.6. Las apariciones del " mundo abominable ".

Hay apariciones espectrales provenientes de un mundo que no es humano, que ingresa en la esfera de lo otro: lo inquietamente siniestro (y también, según la mirada que lo observe, lo sacro).

Pueden insinuarse débilmente primero: son quizá las " sombras anónimas " que presiente Castel en la vida de María; los huecos incomprensibles en la conducta de Alejandra (que responden a su conexión con la ceguera): " los fantasmas que se habían mantenido rondando de lejos se acercaron sarcásticamente: la palabra Fernando, la frase recordá siempre que soy una basura, su ausencia en aquella primera noche de su pieza." (p. 133)

O, desde la ausencia y la sugerencia, pueden ir creciendo en la tiniebla hasta la aparición:

"...como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables. " (SHT, 292)

Los ciegos, por fin, son los que merecen claramente una cualificación espectral horrenda. No se trata ya de seres humanos que se han vuelto fantasmas sino de criaturas esencialmente distintas, supuestos engendros de una trans-realidad.

La ciega de la campanilla es " una aparición infernal, pero frígida " (SHT, 290). La ciega de la casa de Belgrano " Era una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro " (op. cit., 378). La Deidad en cuyo ojo Vidal entra es " un espectral demonio que debía tener el poder supremo sobre la vida y la muerte " (op.cit., 437)

En AE, por fin, donde no hay realmente presencia fantasmal (salvo las apariciones de algunos revenants, y de los monstruos, personajes no natos que acechan desde las tinieblas, p. 37) es preciso notar que un supuesto agente de la Secta: Schneider, jamás visto directamente en el tiempo del relato primero, aparece y desaparece al modo fantasmal, siempre presuntamente entrevisto, nunca en verdad contemplado, y su última posible aparición (en forma de sombra, como se ha presentado R., también en París), ocurre inmediatamente antes de la entrada de Sabato al laberinto.

4.2.7. Fantasmas y quimeras.

Fantasma es también lo " irreal " (ideal) quimérico, lo que a la vez confiere a los hombres el fracaso, la poesía y la pureza; lo que sustenta - parcialmente - la " metafísica de la esperanza ":

" Aunque él, Lavalle, cree todavía en algo, porque él siempre parece creer en algo, aunque sea, como piensa Iriarte, como murmuran los comandantes Ocampo y Hornos, en quimeras y fantasmas. " (SHT, 526)

El general es un " niño loco ", pero " puro y querido " que sueña "un sueño ", velado por sus hombres vigilantes (p. 528)

Bruno, por su parte, desde su posición de contemplador lúcido, sensible pero inútil, mira su propia existencia como " un correr detrás de fantasmas y de cosas irreales o por lo menos de esas cosas que las gentes prácticas juzgan irreales " (AE, 463)

4.2.8. El fantasma y el ser auténtico

El ser auténtico puede ser reemplazado por otro, " payaso " (AE, 93), " simulacro / de buena crianza/ de correcto caballero " (AE, 95) mientras el verdadero yo se convierte en irreal, fantasma para los otros:

" Como un fantasma que entre personas vivientes puede verlas y oírlos, sin que ellos lo vean ni lo oigan."

La inversión de la verdad llega así a un punto máximo: el simulacro, la máscara riante, parecen lo concreto y lo sólido, mientras la esencia oculta asume un modo de existencia fantasmal: ojos que miran sin ser vistos a través de una ventana insalvable.

He señalado ya cómo esta situación se invierte cuando Sabato - el ser verdadero - regresa de su itinerario laberíntico y los demás, que no pueden verlo ni oírlo, aparecen entonces como los fantasmas.

5. INVERSION (PERVERSIÓN) DEL SIMBOLISMO DE LA VISTA.

A través de todos los ejes semánticos ya relevados, se ha podido comprobar la importante elaboración textual de lo óptico como alternancia de la luz y de la sombra, y producción de imágenes. Sin necesidad de estadísticas, le basta al lector detenerse en páginas escogidas al azar de cualquier novela de Sabato, para comprobar la recurrencia de verbos y sustantivos relacionados con el acto de " ver ", en sus diversos matices: " ver ", " mirar ", " observar ", " revelar ", " examinar ", " ojos ", " vista ", " visión ", " espectáculo ", " escrutar ", " imaginar ", " aparecer ", " contemplar ", " iluminar ", " mirada ", " miopía ", " ceguera ", etc. Sólo al revisar las primeras cincuenta páginas de SHT, puede comprobarse que apenas cuatro o cinco dejan de incluir

alguna palabra o expresión relacionada con lo que Max Milner llamó " pulsión escópica ".

Si nos atenemos solamente a los núcleos " ojos " y " mirada ", sorprende comprobar que los ojos no son empleados necesariamente para ver, y que la mirada tampoco tiene una función exclusivamente visual, distante, contemplativa, sino que se arroga aptitudes correspondientes, antes bien, a otros sentidos: el oído, el tacto. Por otra parte, mirar no suele ser tampoco un acto adscrito a una valoración positiva, ni a las luminosas resonancias que el concepto de contemplación acarrea en el platonismo y en toda la tradición gnoseológica de Occidente, la cual - valgan las metáforas - podría calificarse muy bien como " fotocéntrica " y " optocéntrica ", regida por los modelos de la luz y de la visión.

5.1. Funciones y alteraciones de la mirada

5.1.1. La mirada dominadora: equivalencia del tacto y del oído.

Se trata, en general, de una mirada anómala, que transgrede sus funciones naturales para asumir poderes extraños a su condición. Esta mirada puede ser frontal, o puede operar " desde atrás ", puede paralizar o impeler a la acción forzosa, compulsiva. Usualmente la mirada frontal es petrificante, y la mirada " desde atrás " actúa a manera de revulsivo, obligando al movimiento, que a veces es relativamente leve (Martín que se da vuelta ante la mirada de Alejandra, Sabato, al percibir la de María de la Soledad). O bien, instala al sujeto en una peligrosa aventura, como ocurre con Fernando cuando huye de la mirada del Cíclope en dirección a la caverna.

Los seres que son objeto de la visión " por detrás " se comportan como si les hubieran tocado o hablado. La mirada - imperceptible como tal - se traduce en ruido, sonido o sensación táctil.

" Durante algunos instantes permaneció rígido, con esa rigidez expectante y tensa, cuando, en la oscuridad del dormitorio, se cree oír un sospechoso crujido (...) Algo - vaciló como buscando la palabra más adecuada - algo inquietante, algo similar a ese crujido sospechoso que oímos, creemos oír, en la profundidad de la noche. " (SHT, 14)

Incapaz de resistir al " poderoso mensaje ", Martín finalmente se da vuelta (p. 16)

La situación se repite con Sabato y Soledad:

" Cuando yo sentí a mis espaldas que algo se producía, y simultáneamente con esa impresión en mi nuca, Nicolás se dejó caer de la rama y todos quedaron callados. me di vuelta lentamente, mientras sentía en mi piel esa sensación que siempre acompaña a tales apariciones. "

(AE, 277; el subrayado es mío. Cfr. también AE 272 y 415)

En circunstancia similar se ve Sabato con la desconocida que posee los mismos ojos de María Etchebarne.

" Pasaron algunas estaciones hasta que empecé a sentirme molesto, o más bien, inquieto. Tuve la sensación de que alguien a mis espaldas me observaba. Como sucede en tales casos, la sensación se hizo insufrible y terminé por darme vuelta. " (AE, 283)

" Escuchaba de pie contra una columna cuando sentí que los ojos estaban nuevamente clavados en mi nuca. No me atrevía a darme vuelta, tan grande era mi emoción. Tampoco era necesario. Desde ese momento me fue imposible concentrarme en la música. Cuando terminó el concierto caminé hacia la salida, tomé el metro como un autómata, siempre con la convicción de que la desconocida venía detrás. " (AE, 287)

M. también mira desde atrás a Sabato acosándolo, conminándolo a consumir su obra (" seguía sintiendo sus ojos puestos en mí ", AE, 318)

Por lo común, la sensación de la mirada por detrás lleva al objeto de esa mirada a la persecución del sujeto que la emite (Martín buscará - perseguirá - a Alejandra, Sabato a Soledad y a María Etchebarne); la relación María Iribarne/Castel nace de una suerte de mirada por detrás. María no mira al pintor de frente en su primer encuentro; mira al cuadro (simbólicamente, el revés del rostro manifiesto, la " espalda " o la " sombra " del pintor que emerge en la escena de la ventanita, tan profundamente vinculada con su " escena inconsciente "). Esta mirada fija llevará también al esquema de la búsqueda-persecución. Sólo en un caso el esquema se invierte: la mirada por detrás del Cíclope hace huir a Fernando Vidal:

" Arriba y a mis espaldas, es decir, a lo que sería el Este de aquel inmenso piélago negro, presentía un anciano que, lleno de resentimiento, también vigilaba mi marcha (...) Su presencia, que yo sentía en forma intolerable, hasta el punto de que podría describir la expresión horrible de su rostro, me impedía volverme hacia atrás y mantenía no sólo mi cuerpo sino hasta mi cara en la dirección opuesta. " (SHT, 380-381)

" Con su único ojo abierto sin descanso, fulgurante de odio, parecía vigilar y dirigir como un pérfido oficial de ruta, mi marcha hacia el Oeste. La idea era: huir de su mirada, meterme en la gruta donde yo sabía que su mirada tendría por fin que ser impotente. " (SHT, 382)

Huyendo de la persecución visual del Cíclope, Fernando no deja de procurar, indirectamente, otro objetivo: ser cegado, lo que se consuma de un modo ritual. La relación Fernando/Cíclope reitera la estructura de la relación Caín/Dios en el famoso poema de Víctor Hugo " La conciencia ". Dios, que para Hugo - otro escritor obsesionado por lo oscuro - ejerce su poder viendo, acusa y acosa a Caín en forma de Ojo implacable.

Caín es, en Hugo, la figura del transgresor que comete la falta edípica: ver (poseer) el cuerpo de la madre, matar por rivalidad al padre (o al hermano), así como el pecado fáustico o prometeico que es propio del " complejo espectacular ": ver en cuanto descifrar el misterio de todo nacimiento, de todo origen, para adquirir, por ende, un poder equiparable al divino. Por ello, Caín estará sujeto al castigo del talión (ojo por ojo). Dice Charles

Baudouin en su análisis del poema hugoliano:

" Parce que tu as vu, ou voulu voir, ce qui est défendu, tu seras toi même vu, jusqu'au fond de ton péché, par l'oeil qui a le droit de voir: l'oeil du père, qui a seul le droit de voir le corps de la mère; l'oeil de Dieu, qui a seul le droit de voir le mystère des choses." (1972a: 89)

Caín, como Fernando, busca refugio en lo subterráneo - tema reiterado en los fraticidas de Hugo como " différents clichés d'un même symbole que nous pourrions appeler le symbole du caveau (ou de l'enterré vivant) " (op.cit., 36). Este refugio se convertirá también en castigo: el ojo vengador de Dios expulsará a Caín hacia las más profundas tinieblas, hacia la ceguera: " nul ne me verra plus, je ne verrai plus rien " (op.cit., 90). El castigo, en la cosmovisión hugoliana, es aceptado como expiación y catarsis, que permitirá identificarse con otra figura paterna, más aliviada de sus características coléricas y titánicas. En los textos de Sábato, el castigo es a la vez el premio: el acceso a la caverna, la madre, el objeto deseado, el otro modo de conocimiento que la ceguera encarna.

Pero volvamos al sistema sabatiano de la mirada. La mirada frontal tiene el efecto, en principio contrario, de paralizar a su objeto. Es la mirada medusea, la vista petrificante de la Gorgona, propia sobre todo, de los ciegos, en especial, de las ciegas. Aparece por primera vez en la apertura del Informe. Allí Fernando la atribuye a la Ciega que vende baratijas y que lo llama a la realidad del mundo tenebroso, donde se alcanza lo invisible. Todo el rostro de esta aparición está comprometido en la operación de mirar congelando:

" Delante de mí, enigmática y dura, observándome con toda su cara, vi a la ciega que vende baratijas (...) Inmóvil, con su rostro abstracto dirigido hacia mí, y yo paralizado como por una aparición infernal, pero frígida, quedamos así durante esos instantes que no forman parte del tiempo sino que dan acceso a la eternidad. " (SHT, 202)

La otra ciega se presenta ante Fernando cuando éste entra en el cuarto de la casa de Belgrano:

" Ignoro el tiempo que, antes de desmayarme, permanecí petrificado por la mirada pavorosa y gélida de aquella medusa. " (SHT, 378)

Esa mirada - supone Fernando - es la que lo ha sumido en su trance visionario. Una mirada que ya no ve, y que por ello no es mirada, en el sentido propio del término, ejerce aquí poderes de hipnosis fascinadora, maniata físicamente al sujeto.

A la misma clase de mirada medusea pertenece la de Soledad:

"...y tenía la misma mirada paralizante y la misma sensualidad de las

serpientes." (AE, 416)

5.1.2. La mirada ciega.

Corresponde a este grupo (del que forman parte las ciegas - Gorgonas) aquella mirada de la que ha desaparecido toda capacidad de ver con los ojos físicos (o de la que siempre estuvo ausente). No es necesariamente un sujeto humano - ni siquiera un sujeto vivo - el que emite esta mirada, lo cual no es óbice para restarle poder. Por el contrario, la percepción de este tipo de mirada en seres inanimados, aumenta su carácter anómalo, ominoso. Esta mirada es la de los retratos familiares de la casa de Alejandra que, independientes ellos mismos del tiempo, como dioses, anuncian proféticamente lo que vendrá (" desde viejos retratos ^{ojos}premonitorios de los de Alejandra miraban para siempre ", SHT, 525); es también la de las estatuas (aunque no para Martín, que teme a los seres humanos, y a quien las estatuas le proporcionan " una tranquila felicidad ", SHT, 16)

Bruno, en AE, imagina a Sabato caminando como Castel - sintiendo como Castel - por la Recoleta, mientras " las estatuas lo contemplaban desde allá arriba con su intolerable melancolía " (AE, 62)

Sabato, por cierto, mantiene frente a las estatuas una actitud ambivalente. Si bien siempre quiso tener una en el jardín de su casa, cuando la estatua - por conducto desconocido - al fin le llega, comienza a inquietarse por el rechazo de los otros hacia la imagen, y toma conciencia del elemento maléfico de la escultura: la " mirada abstracta, como de Ciega ", la " expresión maligna "; " Ahí estaba, mirándome con todo su rostro ominoso, entre las plantas " (AE, 120)

El pájaro que ciega a Fernando Vidal también posee esa " mirada abstracta que tienen los ciegos, porque no tenía ojos: podía yo distinguir sus cuencas vacías " (SHT, 383) Esas mismas " cuencas vacías " aparecen en el rostro de Soledad en posición estatuaria, sedente y fosforescente en lo oscuro, que Sabato vislumbra en sueños (AE, 273)

Algo distinto sucede con seres que sí tienen aptitud física para ver, pero no pueden aplicarla. Tal es el caso del trance mediúmnico, o el enajenamiento hipnótico. La figura más notoria es, en este sentido, la de Georgina:

" Todos hemos notado esa mirada vacua, un poco como de ciegos, que tienen las víctimas del experimento." (SHT, 468)

" Pronto volvía a recaer en el hechizo y entonces todo era inútil: yo movía mis manos delante de sus ojos, le hablaba, la tomaba del brazo, pero ella no me veía, ni me oía, ni me sentía en ninguna forma. " (SHT, 469)

En la misma situación alienada se hallan Alejandra y Hedwig frente a Fernando y Schneider, respectivamente.

La " mirada alucinada " podría también marcarse como un tipo de visión ciega: María y Castel, que miran al mundo y a los otros, sin verlos:

"...y yo la veía correr desenfrenadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados, y yo me veía en mi pueblo del Sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con ojos también alucinados. " (ET, 130)

Cabe señalar, además, que en todos los Ciegos una nueva mirada se instala detrás del vacío, detrás de la nada, sobre el espacio abstracto de su ausente mirada física:

" Y sentía que otros ojos, ojos colocados detrás de su frente, ojos invisibles pero crecientemente implacables y astutos, quedaban fijos sobre mi persona, escrutándome hasta el fondo. " (SHT, 350)

Con esta nueva mirada pueden también conectarse las enigmáticas palabras de Jorge Ledesma:

" La era de la Tecnología Moral ha comenzado. Como hace millones de años, otros ojos están abriéndose paso entre los huesos del cráneo. Qué mirador, Sabato ! Y qué formidable será el porvenir para los que tengan el sistema nervioso capaz de soportarlo ! " (AE, 107)

Mucho se ha hablado sobre las afinidades entre el pensamiento de Sábato y el de Sartre (cfr. GIACOMAN, 1968), sobre todo en lo que hace a la relación entre la mirada y la intersubjetividad humana. La mirada ajena detenta, en este contexto, el poder de convertir al sujeto que la recibe en objeto dominado: lo enjuicia, lo limita, lo encarcela, lo obliga a ser una mera conciencia refleja, es " el infierno "⁹³

La mirada del ciego es en este sentido particularmente peligrosa, pues el ser que la emite no puede a su vez transformarse en objeto. Si lo que - según Sartre - caracteriza la percepción del prójimo, es la posibilidad permanente de ser visto por él, de convertirse en objeto para él (SARTRE, 1961: 60), esto no sucede con los Ciegos, que no ven a los otros con los ojos comunes y que tampoco son vistos. La mirada ajena resbala sobre ellos sin descubrirlos, sin desnudarlos, sin reflejarlos, porque no se saben reflejados.

Pero, por otra parte, la mirada del Ciego, que se sitúa en un nivel superior de videncia, escarba la profundidad del ser que la enfrenta sin que éste

93. Entre las obras teatrales de SARTRE cuyo eje es el problema de la mirada, se destaca sobre todo, Huis clos (1957, en Théâtre), a la que pertenece justamente la famosa frase " l'Enfer, sont les autres " Entre los ensayos cabe citar San Genet, comediante y mártir (1967): " Clavado por una mirada, mariposa sujeta en un tablero, está desnudo, todos pueden verlo y escupirle. La mirada de los adultos es un poder constituyente que lo ha transformado en naturaleza constituida." (61) ; " Genet huye bajo la mirada de Dios. El poder de convertirse en objeto, que a todos nos corresponde por derecho, se ha exagerado en él y transformado en objetividad permanente: la visibilidad es su esencia misma: existe porque es visto. Para él, antes mismo de prrmenorizarse en árboles, ríos, casas, animales y personas, el mundo es una mirada que lo saca de la nada, lo envuelve, lo condena. " (340 y 341)

pueda devolver la indagatoria. Bien observa Luis Wainerman que, dentro de la cosmovisión sabatiana, los Ciegos serían " quienes nos observarían desde la oscuridad. Presuntamente, más que una ceguera, tendrían una videncia total, y con ello, la facultad de perseguirnos." (1978 : 26)

5.1.3. La nictalopía.

Como una suerte de complemento de la mirada ciega, aparece en R. (el personaje que conduce el rito de iniciación en los misterios de la ceguera), un exceso visual: el ver de noche, la nictalopía.

" Acababa Soledad de apagar su lámpara cuando S. sintió los pasos de alguien que bajaba por las escaleras. Pronto pudo ver su rostro duro y sus ojos de nictálope: era R.! " (AE, 418)

R., el gran "halcón nocturno," el que induce a Sabato a producir la mutilación o ablación de los ojos (del gorrión, en la niñez, al que convierten así en murciélago, del ojo sexual de Soledad), es también el que ve en la tiniebla, el que se maneja en ella con la extraña habilidad de un ciego (el ciego de las ballenitas, que persigue a Fernando con precisión extraordinaria, en la oscuridad). Su nictalopía es, paradójicamente, la manifestación visual de la ceguera. Jamás se lo menciona a R. como viendo, moviéndose, en el día (" y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas " , AE, 269)

5.1.4. La mirada interior.

Hay una forma de mirar que abandona el recurso a los ojos físicos y se torna hacia la interioridad. la forma más notoria de esta mirada es sin duda, la onírica, que constituye precisamente, una forma de la ceguera y que, como la ceguera, introduce en un territorio intemporal donde el hombre es apenas protegido por la carnalidad de los símbolos:

" Al dormir cerramos los ojos y por lo tanto NOS CONVERTIMOS EN CIEGOS. " (AE, las mayúsculas son el autor, p. 166)

Sin soñar, con todo, el ser puede abandonarse a una evocación íntima que es totalmente contemplativa, visual:

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

(SHT, 14 ; cfr. también, pp. 460 y 461)

Mirada interior es asimismo la que ha quedado presa en el paraíso perdido: el origen, la infancia , transfiguradós:

" aquellos hombres y mujeres, con la vista puesta sobre las montañas de la Magna Grecia, miraban más que con los ojos del cuerpo (débiles,

precarios y finalmente incapaces) con los ojos de su alma, esos ojos que siguen viendo aquellas montañas y aquellos castaños a través de los mares y los años: fijos e insensatos, indominables por la miseria y las vicisitudes, por la distancia y la vejez. " (SHT, 218-219)

Igualmente reacia a pactar con la evidencia física del mundo exterior es la mirada de Tito D'Arcángelo, eterno soñador disconforme:

" Tito le echó soda al vermouth, tomó unos sorbos y se sumió en un silencio sombrío, mirando, tal como era habitual en momentos parecidos, a la calle Pinzón: mirada abstracta, y en cierto modo completamente simbólica, que en ningún caso condescendía a la real visión de los hechos externos. " (SHT, 111)

5.1.5. La mirada perversa. El voyeurismo.

La escena más clásica de voyeurismo narrada en los textos sabatianos es la que Fernando Vidal describe en el Informe y que lo tiene como protagonista perverso. Louise, la modelo ciega, hace el amor con el pintor Domínguez en presencia de Vidal, situado estratégicamente en un " observatorio " (sic, pp. 408, 410, 411). La práctica del voyeurismo es sugerida a Vidal por Domínguez mismo, a quien " gustaban ciertas perversidades " (p. 404). Vidal justifica en principio su actitud por un afán de " investigación científica "; luego confiesa que le resulta " imposible discernir lo que en su relación con la ciega hubo de genuino espíritu de investigación y de complacencia morbosa " (SHT, 412) Se crea así una estructura híbrida de la mirada, perversa en doble sentido: es el " voyeurismo científico " (el " observatorio " de Vidal parece la anticipación burlesca de esos observatorios astronómicos que se citan en AE - p. 367 -, y la parodia perversa de esas cúpulas, mencionadas por el mismo Vidal en las pp. 411 y 412, donde los astrónomos toman nota sacrificadamente de las " posiciones estelares "). En esta adulteración compleja de la ciencia " pura " y de la sexualidad " normal ", la observación y experimentación científicas y la compulsiva observación - obsesión - sexual, se amalgaman turbiamente. Hay aquí dos elementos: (1). El deseo de conocer, vinculado - como ya lo señalamos antes - con la recurrencia de la escena original (en el sentido estrictamente sexual, y en lo que hace al misterio metafísico de todo origen.) (2). El narcisismo que se halla, como lo señalan FREUD y ROSOLATO (1974 : 21-22), en la raíz de todo voyeurismo, y que nos remite al carácter especular, repetitivo y finalmente vano de la mirada que produce al cabo, no el descubrimiento de lo auténtico (lo Único, lo Original-Originario), sino reiteraciones, copias.

La escena de la cópula con un voyeur que la observa, se repetirá luego sinies-
tramente cuando Fernando, asumiendo ahora un papel activo, hace el amor con la modelo ciega, frente a su propio marido, sujeto pasivo que subvierte o desplaza las condiciones físicas mismas del voyeurismo, pues la contemplación, al

ser él ciego, se ha transferido a la escucha, y la complacencia en la escena sexual se transforma, aparentemente, en sufrimiento intolerable ante un castigo que no es sino la reiteración del que el ciego habría inferido anteriormente a la propia Louise (" atando a la ciega a la cama, trayendo una mujer y haciendo el amor en su presencia ", p. 414)

Pero todo este juego de voyeurismo forzado, de miradas auditivas, demuestra a su vez ser ilusorio cuando Vidal descubre por el oído que la ciega está hablando con alguien en la habitación, donde, como luego comprueba, no hay otras personas que ella y su marido, al que suponía paralítico y mudo. El obligado voyeurismo auditivo del ciego (valga la paradoja) aparece ahora como voluntaria aquiescencia al servicio de un fin secreto: no ya el placer, no ya la Verdad, sino cierta " Justicia ": el castigo de Fernando por parte de la Secta, su caída final en la trampa por medio de la visión y la interpretación engañosas.

Hay una escena de ET que se construye sobre una estructura similar aunque su contenido no sea tan abiertamente sexual. Se trata de la secuencia en que Allende entrega a Castel la carta de María donde ésta le confiesa al pintor: " Yo también pienso en usted ", e insiste especialmente en que Castel la lea frente a él. La mujer concreta es sustituida por su escritura, la unión carnal por una especie de cópula óptica tanto más significativa en textos donde todo gira en torno al eje simbólico de la vista.

En AE, el voyeurismo se inserta en una suerte de sacralidad ritual. R. propicia, presencia, dirige, la hierogamia de Soledad y Sabato. R., que contempla, empuja a Sabato primero a la contemplación, después, al acto (AE, 419)

También se da en esta novela un caso de voyeurismo forzado: Marcelo, obligado por sus torturadores a contemplar la violación de Esther, experimenta una intrincada mezcla de horror y de fascinación:

" Marcelo no podía dejar de mirar con horror, con una especie de fascinación alucinada." (AE, 435)

La ruptura de la integridad del ser por violación y violencia, por un ejercicio sádico del mal vinculado con el afán perverso de conocimiento - de conocimiento absoluto - parece abrir, como lo señalara BATAILLE (cfr. infra, " Conocimiento por el tacto ") las puertas de lo sobrehumano: la continuidad transindividual de la vida que la muerte del sujeto limitado manifiesta.

Jorge Ledesma, por fin, recurre a la isotopía del voyeurismo para designar metafóricamente una tarea de conocimiento que supone la contemplación de lo

horrendo y de lo oculto/prohibido:

" Practiqué el agujero y me puse a vichar. E invitaré a los que no se a-
sustan a espiar el espeluznante espectáculo, " (AE, 106)

5.2. Los ojos

5.2.1. Identificación y caracterización de personajes.

En casi todos los actores, con alguna llamativa excepción (el caso de Sa-
bato, por ejemplo) se describe el aspecto y el color de los ojos, que pue-
den dividirse en varias clases fundamentales, las cuales corresponden, con
frecuencia, a distintos arquetipos simbólicos de percepción:

5.2.1.1. Los " ojitos ", vivaces, agudos, inquietos, son compartidos por
categorías de actores diversamente valoradas. Un D'Arcángelo, presentado co-
mo personaje positivo, tiene " ojitos sarcásticos "; también tienen " ojitos"
Beba y Molinelli, o personajes de mayor ambigüedad como Gatti o Prati, Citro-
nembaum, Schnitzler; o bien, otros decididamente repudiados, como el " ser e-
piceno " González Iturrat, o Mimí Allende, " malvada y miope ". Este rasgo
en común contamina de algún modo, mezcla sutilmente las categorías de perso-
najes e introduce un elemento de ambivalencia en la construcción semántica.

5.2.1.2. Los ojos grandes, de mirada dura y/o fascinante, muy oscuros o
verdosos, suelen corresponder a personajes que - en un discurso antropológi-
co - podrían señalarse como " dotados de mana ", y que se hallan especial-
mente vinculados con las zonas de lo absoluto y de lo oculto: María Iribar-
ne, María Etchebarne (incluyendo su versión parisiense), Alejandra, Sole-
dad, Nora, Agustina, Fernando, Schneider, Nacho.

5.2.1.3. Otros actores - generalmente poseídos por un idealismo heroico
que se expresa a través de la militancia política - se distinguen por los o-
jos ardientes, intensos (Carlos, SHT, 506; Nadia, op. cit., 481; Palito, AE,
184)

5.2.1.4. Los locos o los fanáticos tienen ojos febriles, fulgurantes: el
Bebe (" ojos extraviados y febriles ", SHT, 491; " ojos afiebrados ", Op.
cit., 481 y 483), Citronembaum, con sus " ojitos fulgurantes " (AE, pp.
291, 192, 194, 304). También los ojos abiertos y extraviados connotan locu-
ra (los de la vieja Escolástica, SHT, 493) , y son asimismo propios del
trance.

5.2.1.5. Los " ojos húmedos ", presumiblemente oscuros, son característi-
cos de otra línea de personajes: adolescentes puros, como Marcelo o como Mar-
tín, desprovistos de la fascinación demoníaca de otros adolescentes (Nacho
o Fernando, por ejemplo - cfr. SHT, 15-16, y AE, 170-171)

5.2.1.6. Los ojos de Bruno - celestes, acuosos, melancólicos - son excep-
cionales, y no pueden ubicarse en ninguna serie, salvo la eventual compara-

ción con un personaje secundario: el estudiante Mac Laughlin, que no posee ninguna relevancia narrativa. Esta excepcionalidad confirma la posición singular que hace de Bruno el lúcido equidistante, el testigo por excelencia, el intérprete de todos los conflictos, los ajenos y los propios.

5.2.2. Abrir y cerrar de ojos.

Marilyn FRANKENTHALER (1983 : 546) ha señalado de qué manera el abrir y cerrar de ojos contribuye a la formación de ese gran cuadro en claroscuro que es Abaddón el Exterminador. Abrir y cerrar los ojos tiene dos implicaciones fundamentales: cerrarlos es convertirse en ciego, sobre todo en el sueño (AE, 166, ya citado); abrirlos es distraerse de la Verdad, oculta en el juego de la luz, y por otra parte, permitir a la mirada ajena la entrada en el mundo interior, inconsciente, arcaico, que conduce a lo In-visible, a la memoria de las vidas anteriores, a existencias sepultadas e inimaginables cuya huella secreta es " algún fugacísimo brillo en los ojos, porque, de todos los intersticios que permiten espiar lo que sucede allá abajo, los ojos son los más importantes: recurso que resulta imposible con los Ciegos, que de esa manera preservan sus tenebrosos secretos." (AE, 374, citado supra en " La multiplicidad de la persona y el vértigo de las imágenes ", 118-119)

También la verdad individual del ser, las pasiones, fantasmas o miedos se vislumbran a través de la mirada:

"...esas imprecisas imágenes de los habitantes interiores, esos desconocidos que se asoman a las ventanas de los ojos, de modo ambiguo y fugitivo y casi traslúcido: las figuras de los fantasmas interiores. "
(AE, 188)

Por eso Castel busca constantemente la " verdad " absoluta en los ojos de María. Lo mismo hace Nacho con Agustina:

" Cuando terminó miró a su hermana en los ojos, como para descubrir algún indicio " (AE, 103)

También Martín vigila los ojos de Alejandra:

"...recordaba que en el momento de presentarle a Alejandra se produjo un fugacísimo brillo en sus ojos, brillo que precedió al endurecimiento de su actitud. " (SHT, 224)

Por los ojos reveladores se reconoce al elegido, al que es capaz de comprender y de salvar: " fulgor profético " en los ojos de Barragán (SHT, 228); " algo en tus ojos " (los ojos de Sabato) indica a Molinelli la clarividencia del interlocutor acerca de los temas escatológicos a los que su conversación se referirá (AE, 303)

5.2.3. El ojo desplazado o transferido.

Uno de los fenómenos más anormales relacionado con las alteraciones de la vista es el del ojo desplazado o transplantado.

Los ojos de María Etchebarne reaparecen en el cuerpo de Madame Verrier, ocho años después de la muerte de aquella⁹⁴. Agustina y Nacho tienen los mismos ojos del Van Gogh de la oreja cortada. Victor Brauner ha desplazado a los autorretratos premonitorios su propio ojo, luego mutilado por Domínguez.

La transferencia ocular, así como la extracción o la mutilación (la que sufre Fernando, la que experimenta psíquicamente Sabato en plena fiesta y sin que los demás lo adviertan , AE, 399-400), se vincularían, en primer término - en una isotopía psicoanalítica - con el sentimiento de lo siniestro tal como lo ha estudiado FREUD en el cuento Der Sandmann, de Hoffmann, ya mencionado. El ojo arrancado de un lugar y vuelto a poner en otro se relacionaría con el complejo de castración: la reaparición de los ojos origina, por ello, angustia. La angustia es extrema en el caso de la pseudo María Etchebarne, donde ya no se insiste en el mero parecido sino en la identidad absoluta de los ojos, introduciéndose así un elemento inexplicable en el relato, a contracorriente de la legalidad natural, extraño también para la economía de las creencias sobrenaturales aceptadas. Pero la proyección simbólica de este hecho fantástico va más allá del complejo analizado por Freud.

Los ojos (la parte) son en estos casos más importantes que el todo, que el cuerpo que los lleva; son imperecederos, persistentes, frente a sus contenedores transitorios y mudables. El ser se transforma en un órgano, en una mirada, y finalmente en una mirada ciega, porque María Etchebarne y Madame Verrier sufren ambas el destino de ceguera corrosiva, ceguera por el ácido, ceguera química, como la de Iglesias (recuérdese además que el segundo y definitivo encuentro con Madame Verrier se produce en la iglesia escuchando a Bach); ambas cegueras abren al espectador (primero Fernando, en el caso de Iglesias, luego Sabato, con las dos mujeres) las puertas de lo prohibido.

Hay en todo esto una hipótesis metafísica implícita: somos ojos, nos definimos por los ojos, instrumento de la transgresión y del conocimiento - del conocimiento transgresor - que introducirá al ser en zonas ajenas a la lógica diurna, a los códigos de comunicación social. El precio de transgredir, de violar el tabú - y el único medio de lograr ese ambicionado saber que es también un poseer (o un " ser poseído ") - es la ceguera: la subver-

94. Nótese la conexión semántica de " verrier " (vidriero) con la imaginaria del vidrio y del reflejo (ya estudiada) y la problemática de la duplicación.

sión del sentido y el alcance de la vista para que vea lo invisible, para que se convierta en tacto. "

Se genera así una significativa paradoja: (1) El ojo equivale, en la antropología sabatiana, al alma, en cuanto entidad espiritual que constituiría la esencia del ser (aunque siempre es compleja, múltiple, sedimento de seres, vidas, experiencias ancestrales).

(2) Pero este ojo espiritual sólo tiene acceso a la profundidad de las edades y al reino de lo intemporal en tanto vuelva hacia el interior secreto, actuando más allá de la vista, cegándose, apelando a medios propios del más corporal de los sentidos: el tacto, suprimiendo la distancia óptica por la inmersión en la terrible Verdad: el hundimiento en el pantano, en la cueva, en el Vientre-Ojo de aguas fosforescentes, en el devoramiento-cópula por la Deidad-volcán de carne, en la cópula con Soledad en la caverna, bajo la cripta de la iglesia de Belgrano, en la caída en la montaña de basuras del sótano. Todas estas experiencias (a algunas de las cuales precede la ceguera) precipitan al sujeto en la oscuridad y en la materia para abrirle el camino hacia otra dimensión, la dimensión fundante, de la realidad. Es que la verdad metafísica, en la topología metafórica de Sabato, tiene forma de fosa; así, al menos, lo dice Fernando: " hasta qué punto tuve la intrepidez y el coraje de acercarme y hasta hundirme en la fosa de la verdad " (SHT, 412 ; cfr. infra " La escritura y el Logos ")

5.2.4. Inversión del simbolismo tradicional del órgano óptico.

Cabe recordar que el ojo tiene, en la simbología tradicional, un valor altamente luminoso, positivo. Señala Frithof SCHUON (1950) que el simbolismo ocular halla en el lenguaje de todas las revelaciones un lugar privilegiado, y expone la analogía entre el ver, el saber, la luz. La ceguera y las tinieblas, como contraparte obvia, aludirían a la ignorancia y al alejamiento del Principio Luminoso. El Ojo de Dios es, en este lenguaje simbólico tradicional, el Sol y el Corazón del mundo; con él se corresponde el ojo del espíritu humano: ojo del corazón (oculus cordis, lo llamó San Agustín) que se identifica en el acto de ver con el Ojo divino: " Si tu ojo está sano, todo tu cuerpo será luminoso. Si tu ojo ve a Dios, tú estás por entero en la comunión. Lo semejante ve a lo semejante. Para ver el sol es preciso que el ojo sea semejante al sol. " (EVDOKIMOV, Paul, 1970 : 148)

En otro contexto - el hindú - es conocido el ojo frontal del Dios Shiva, que representa la conciencia de la Eternidad, perdida para los hombres de la Edad de Hierro (Cfr. CHEVALIER y GHEERBRANT, 1974 y CIRLOT, 1969)

Este ojo simbólico, situado en la cabeza o en el pecho, siempre en la parte superior del cuerpo, es luz, pureza, Intelecto. Se vincula con el cielo y con el aire. Pero en los textos sabatianos el Ojo aparece desplazado al vientre y al sexo femeninos; emerge también, no en la frente de Shiva, sino en la del Cíclope, fuerza primitiva y regresiva, de naturaleza ctónica, volcánica. La nueva ubicación del Ojo, Principio y Centro cósmico en la tradición, prodigioso instrumento demiúrgico, es harto significativa. Nos enfrentamos nuevamente a una operación subversiva que altera aquí todo un sistema de valores culturales. El centro creador es ahora lo carnal, genital, terrestre: ojo-vulva, ojo-útero, materia orgánica que engendra vida, no vida ideal, sino vida corpórea y corruptible.

El saber y el hacer cambian de sexo, pasan ahora por lo femenino (incluso si se considera el caso del Cíclope que es el vigía y cancerbero de la cueva, el que cobra el óbolo correspondiente a la violación del tabú, al conocimiento de lo absoluto-femenino). El parto cerebral de Atenea por parte de un Dios Padre encuentra aquí su exacto reverso. No se trata ya de un útero que se masculiniza y asciende a lo calificado como propiedad viril por excelencia en una cultura patriarcal : la inteligencia, el cerebro, sino de un ojo (antes cerebral, espiritual, solar, celeste) que desciende al vientre y al sexo, que se feminiza y adquiere poderes y colores submarinos o lunares.

La re-ubicación del Ojo arrastra consigo una carga semántica ambivalente. Vida/muerte, devoramiento/refugio, conocerse/perderse, poseer/ser poseído, son, entre otras, las dicotomías que marcan el ingreso a estas cavidades, a la vez ópticas y uterinas, a estos microcosmos que reiteran la imagen oriental y matriarcal de la Isis misteriosa y alquímica: una quae est omnia, koré kosmou: virgen o pupila del mundo. (FESTUGIÈRE, 1967 : 246-247)

Diversos intertextos parecen funcionar en la concepción de estas figuras. Por un lado, se superponen sobre los arquetipos de la bruja, la mantis religiosa, la primitiva Señora de los animales. Por otra parte, estas imágenes reciben el ímpetu semántico del surrealismo, que trabajó profundamente la polaridad femenina: desde la virgo candida al vampiro, pasando por diversos matices. Volveré sobre este tema en " Conocimiento por el tacto ".

No conviene olvidar que, si en los textos novelísticos de Sabato, estas **figuras** femeninas atrayentes y terribles son juzgadas como **negativas**, el juicio proviene de focalizadores narrativos como Fernando o Sabato, cuya concepción del mundo es gnóstico-maniquea, y escinde las tinieblas de la luz, la carne, del espíritu, el sexo del amor puro. Estos varones, racio-

nalistas por un lado, profundamente irracionales por otro, dislocados en una parte diurna y otra nocturna, viven lo material, caliente, tenebroso, femenino, carnal, ciego, con terror y a veces con asco, pero se trata - y apelo a un procedimiento ya destacado en la metaforización sabatiana: el oximoron - de una repulsa deseante, de un rechazo fascinado. Fascinación que al fin prevalece y obtiene la total entrega, la pasividad del macho, la inutilidad de la razón.

La visión particular de estos personajes masculinos no debe confundirse con la intencionalidad semántica total del texto. Aunque la ambivalencia se extiende también a los ensayos de Sabato (estudio con mayor profundidad el tema en el apartado " La corporalidad en los ensayos ", de " Conocimiento por el tacto ") conviene meditar sobre algunas de estas reflexiones, donde lo femenino, lo material-corporal, lo nocturno, son positivamente valorados como zonas de la Unidad que alguna vez (¿ in illo tempore ? ¿ antes de la modernidad ?) existió y que debiera - según Sábato - reconstituirse.

Simbólicamente - señala el autor - lo femenino se asocia con:

" noche, caos, inconsciencia, cuerpo, curva, blando, vida, misterio, contradicción, indefinición, sentidos ' corporales ' - gusto, tacto - Origen de lo barroco, lo romántico, lo existencial. "

A lo masculino, en cambio, corresponden:

"...día, orden, conciencia, razón, espíritu, recta, dureza, eternidad, lógica, definición, sentidos ' intelectuales ' - oído, vista -. Origen de lo clásico, lo esencial. " (HET, 1978: 91)

La ciencia - a la que atribuye características demoníacas - ha contribuido poderosamente a escindir esos dos principios, femenino y masculino, que todo ser humano lleva en sí, y cuya unidad garantiza la plenitud, el equilibrio. El arte unitivo y femenino - afirma - puede restañar la fractura, devolver el hombre a sus raíces: al mito, a la magia, al sueño, a la matriz cósmica, a la sacralidad, a las " regiones más valiosas de lo real ":

" El arte es precisamente la creación del espíritu humano que más cerca se halla de lo femenino, porque en él no se ha producido esa escisión entre los diferentes elementos de la realidad, que se da en la ciencia o en la filosofía; lo concreto y lo abstracto, lo irracional y lo racional, permanecen indiferenciados. 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 aquel 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 superación de la crisis ha de implicar, a la vez, una vuelta a la mujer y al arte. "

(HET, 86-88; el subrayado es mío)

Las opiniones de Sábato acerca de la esencia de lo femenino - muy influenciadas por la psicología junguiana - han sido objeto de críticas y discusiones⁹⁵. No es mi finalidad abrir ahora juicio sobre ellas. Baste señalar que a esa Unidad perdida: el " magma primordial ", la mujer, el arte, vuelven sus personajes con temores y resistencias que son, en tanto racionalistas y separadores, " demoníacos " - en el sentido al que se refiere Sábato en sus ensayos y que es también el sentido etimológico de lo diá-bólico (lo que separa, lo que desune) -. No por nada el diablo, en la mitología cristiana, se distingue por su misoginia.⁹⁶

95. Por ejemplo, Armando SOTO de OZAETA (1983) critica la visión machista de Sábato; por su parte Lilia DAPAZ STROUT, en el mismo volumen colectivo (" Hacia el hombre nuevo. Una antología del folklore antifeminista: mito y " mitos " sobre el " continente negro ") ve en Sábato una actitud ambivalente, pero segura, en todo caso, del " desastroso resultado de reprimir la propia naturaleza irracional e instintiva de cada ser "; actitud que no apoya, sino que caricaturiza e ironiza las afirmaciones de los personajes misóginos.

96. Gemma ROBERTS (1983 : 529) destaca esta característica satánica en los personajes de Sábato. No debe olvidarse que, según la tradición bíblica, una mujer (María) es la que pisará la cabeza de la serpiente y derrotará al demonio.

✓ I N D I C E (TOMO I)

✓ PRIMERA PARTE: LOS PROBLEMAS TEORICOS-----	P. 1
✓ CAPITULO I: HACIA UNA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE SÍMBOLO-----	p. 2
1. PALABRAS PRELIMINARES-----	p. 3
2. AVATARES HISTÓRICOS DE LA NOCIÓN DE " SÍMBOLO ": del ROMANTICISMO AL SURREALISMO-----	p. 4
2.1. <u>La innovación romántica</u> -----	p. 4
2.2. <u>El movimiento simbolista</u> -----	p. 13
2.3. <u>La experiencia surrealista</u> -----	p. 24
2.3.1. La poética (teoría y técnica verbal) surrealista---	p. 25
2.3.2. La metafísica surrealista -----	p. 29
3. EVALUACIÓN CRÍTICA DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS CONTEMPORÁNEOS SOBRE EL SÍMBOLO -----	p. 33
4. CONCLUSIONES: HACIA UNA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE SÍMBOLO--	p. 66
✓ CAPÍTULO II : LA PROBLEMÁTICA DEL SÍMBOLO EN LA NARRATIVA SABATIANA. SÍMBOLO Y AMBIVALENCIA-----	p. 77
1. LA CONCEPCIÓN DEL SÍMBOLO EN LA POÉTICA DE EREESTO SÁBATO-----	p. 78
2. LA PROBLEMÁTICA DEL SÍMBOLO EN LA NARRATIVA SABATIANA-----	p. 80
2.1. <u>La ficción sabatiana y la poética romántica</u> -----	p. 80
2.2. <u>Los mecanismos simbólicos de la ficción sabatiana</u> -----	p. 82
2.3. <u>Sobre los procedimientos de lectura</u> -----	p. 84
2.4. <u>La ambivalencia y la plurisignificación</u> -----	p. 84
✓ SEGUNDA PARTE: LA VISTA Y LA CEGUERA, LA ESCRITURA Y EL LOGOS----	p. 89
✓ CAPÍTULO I: LA CEGUERA DE LA VISIÓN-----	p. 90
✓ 1. LOS ESPEJISMOS DEL VIDRIO Y DEL REFLEJO-----	p. 91
1.1. <u>Vidrios, ventanas, vidrieras: la soledad, la exhibición del ser y de la muerte</u> -----	p. 91
1.1.1. <u>El túnel: reverberaciones de la ventana-espejo</u> -----	p. 91
1.1.2. <u>Otras ventanas, vidrios y vidrieras</u> -----	p. 101
1.1. <u>Los aparatos y vidrios ópticos: anteojos, microscopios, telescopios, televisión, máquina fotográfica</u> -----	p. 105
1.3. <u>Espejo y espejismos: Identidad, misterio y obra de arte</u> --	p. 110
1.4. <u>El reflejo oscuro: la realidad como sombra de la realidad</u>	115
1.5. <u>El hombre de cristal</u> -----	p. 116
1.6. <u>El cristal maléfico</u> -----	p. 116
✓ 2. LA MULTIPLICIDAD DE LA PERSONA Y EL VÉRTIGO DE LAS IMÁGENES--	p. 117
2.1. <u>El problema de la verdad, la identidad y la polivalencia del ser</u> -----	p. 117
2.2. <u>Original y copia en las relaciones familiares e interpersonales: modelo fundador y repetición. Fotos, retratos, cadáveres y palimpsestos</u> -----	p. 121

2.3.	<u>Otros usos de la fotografía y la pintura</u> -----	p. 137
2.3.1.	La fotografía como instrumento de la mirada satírica	p. 137
2.3.2.	La foto como modelo de la imaginación -----	p. 140
2.3.3.	Fotos y realidad. De lo desconocido a lo <u>Inconnu</u> . De lo familiar a lo <u>Unheimliche</u> -----	p. 141
2.4.	<u>Abaddón: apogeo de las máscaras y las imágenes</u> -----	p. 145
3.	EL DOBLE Y LA METAMORFOSIS-----	p. 146
3.1.	<u>Castel: el pájaro de tamaño humano</u> -----	p. 147
3.2.	<u>Los avatares de Fernando</u> -----	p. 148
3.3.	<u>Sabato: la aparición del doble y de la rata alada</u> -----	p. 155
4.	LA FANTASMAGORÍA-----	p. 160
4.1.	<u>Los juegos de la luz y de la sombra</u> -----	p. 164
4.1.1.	Espionaje y delación del otro-----	p. 164
4.1.2.	Una semántica de la tiniebla: hacia el conocimiento, el deseo y la muerte. Orientación en lo <u>Unheimliche</u>	p. 169
4.1.3.	Una exploración del espacio interior-----	p. 179
4.1.4.	Identificación del semejante solitario-----	p. 180
4.1.5.	Metáforas del desciframiento-----	p. 183
4.1.6.	¿ Reconocimiento del espacio habitual ? Hacia lo familiar-----	p. 184
4.1.7.	Las apariciones fulgurantes y llameantes-----	p. 185
4.2.	<u>Una poética espectral</u> -----	p. 186
4.2.1.	El <u>theatrum mundi</u> y el Carnaval. El sueño de la vida y la vida de los sueños-----	p. 187
4.2.2.	¿ La Cloaca como fantasmagoría y simulacro ?-----	p. 195
4.2.3.	El espectáculo (teatro) mágico. Arte y Amor: los poderes de transmutación-----	p. 196
4.2.4.	Esppectralidad y ficción: el personaje-fantasma-----	p. 200
4.2.5.	¿ El fantasma tradicional ? Retorno del muerto y del ausente.-----	p. 203
4.2.6.	Las apariciones del " mundo abominable "-----	p. 205
4.2.7.	Fantasmas y quimeras-----	p. 206
4.2.8.	El fantasma y el ser auténtico-----	p. 206
5.	INVERSIÓN (PERVERSIÓN) DEL SIMBOLISMO DE LA VISTA-----	p. 206
5.1.	<u>Funciones y alteraciones de la mirada</u> -----	p. 207
5.1.1.	La mirada dominadora: equivalencia del tacto y del oído-----	p. 207
5.1.2.	La mirada ciega-----	p. 210
5.1.3.	La nictalopía-----	p. 212
5.1.4.	La mirada interior-----	p. 212
5.1.5.	La mirada perversa. El voyeurismo-----	p. 213

5.2. Los ojos

- 5.2.1. Identificación y caracterización de personajes-----p.215
- 5.2.2. Abrir y cerrar de ojos -----p.216
- 5.2.3. El ojo desplazado o transferido -----p.217
- 5.2.4. Inversión del simbolismo tradicional del órgano óptico- 218-22

..... 0

