

Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

La novela *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, se publicó por primera vez en Buenos Aires, en 1961. Para nuestro estudio utilizaremos la decimoquinta edición, publicada en 1974.

El título de la novela...

Los 'héroes' a los que alude el título podrían ser Lavalle y sus gauchos. También podría ser Martín, cuyo heroísmo consistiría en emprender un viaje en camión hacia la Patagonia. En las 'tumbas' yacen los héroes del pasado. La contigüidad de 'héroes' y 'tumbas' podría interpretarse como una alusión al carácter relativo y transitorio de las hazañas heroicas y al triunfo más definitivo y permanente de las tumbas. Emir Rodríguez Monegal sostiene que tumba «designa un útero al revés» y que también es «una suerte de túnel»¹, interpretación adecuada para la comprensión de importantes sectores de la novela, sobre todo del *Informe sobre ciegos*.

Los títulos de los capítulos

El primer capítulo, titulado «El dragón y la princesa», alude a Alejandra, a la que se denomina en ese mismo capítulo 'dragón-princesa'.

¹ Ver *Mundo Nuevo*, citado por Angela B. Dellepiane en *Sábato, un análisis de su narrativa*, Buenos Aires, 1970, pp. 132-33.

El título del segundo capítulo: «Los rostros invisibles», se refiere a nivel social o histórico, a los rostros de la multitud y del hombre común. A nivel personal alude a las 'máscaras' que lleva el ser humano cuando no está solo². En un plano onírico designa a los rostros invisibles que aparecen en los sueños de Alejandra y Martín³.

El tercer capítulo, «Informe sobre ciegos», se refiere obviamente a los ciegos, una supuesta secta satánica.

El cuarto capítulo se titula «Un dios desconocido». Se trata del dios de la esperanza, encarnación de la metafísica de la esperanza de Sábato.

«Sobre héroes y tumbas», apogeo de una trilogía

Es posible considerar a la novela *Sobre héroes y tumbas* (SHT) como parte integrante de una trilogía iniciada con *El túnel* (Bs. As. 1948) y concluida con *Abaddón el exterminador* (Bs. As. 1974). Para demostrar esta afirmación bastaría con señalar que Pablo Castel, personaje de *El túnel*, corresponde a Fernando en SHT y reaparece en *Abaddón el exterminador*. María, de *El túnel*, corresponde a Alejandra en SHT y a Agustina en *Abaddón el exterminador*. Los personajes Alejandra, Bruno y Fernando, de SHT, reaparecen en la tercera novela de Sábato.

La teoría de la novela total y la multiplicidad de niveles en SHT

Sábato afirma que la novela es el género más indicado para ofrecer una cosmovisión integral que contenga lo mental e instintivo, lo racional e irracional⁴. Reconoce también su parentesco con los románticos alemanes, que también buscaban una visión totalizadora de la realidad. Los modos de expresión de ese concepto de la novela total son los siguientes: fragmentarismo, simultaneísmo, barroquismo temático, entretejimiento estilístico⁵, perspectiva narrativa múltiple e inclusión de planos diversos en la novela: histórico, social, individual, ideológico, mítico, etc. Estos elementos contribuyen a dar una impresión totalizadora de la realidad.

Considerada como novela total, SHT contiene un panorama o 'fresco' de la vida argentina desde el siglo XVIII hasta 1955. Se distinguen los siguientes escenarios:

² E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, p. 208.

³ Harley D. Oberhelman, *Ernesto Sábato*, New York, 1970, pp. 89-90.

⁴ E. Sábato, «Por una novela novelesca y metafísica», en: *Mundo nuevo*, N.º 5, noviembre 1966, p. 21.

⁵ G. Siebenmann, en *Neue Züricher Zeitung*, N.º 2658, del 18-VI-1967.

Escenario histórico

A través de la historia de las familias Acevedo y Olmos, cuyos últimos descendientes son Fernando y Alejandro, se relatan acontecimientos de la época de la colonia, la independencia y la guerra civil en Argentina, como por ejemplo las invasiones inglesas (1806-1807), la revolución de mayo (1810), la época de Rosas y la huida de las tropas de Lavalle hacia Bolivia (1841).

A través de las descripciones de Bruno asistimos a la derrota del liberalismo y la caída de Irigoyen y las actividades de los grupos anarquistas argentinos (desde 1923 hasta 1930, fecha de la caída de Irigoyen).

Paralelo o simultáneamente a la narración de la historia de Martín se relata la quema de las iglesias previa a la caída de Perón en 1955.

Escenario geográfico

El centro es Buenos Aires y sus suburbios. La inclusión de la Patagonia y el norte argentino completan la visión totalizadora a nivel geográfico.

Escenario social

El escenario social comprende la multitud bonaerense, los grupos étnicos (españoles, italianos, judíos, polacos, indios, etc.) y las diversas clases sociales, como la aristocracia argentina, los industriales y financieros, la clase obrera, la clase media.

Escenario biográfico

Además de la inclusión de elementos de la biografía del autor de la novela, aparece Jorge Luis Borges y Oscar Domínguez, el pintor surrealista.

Sobre héroes y tumbas presenta un importante nivel ensayístico, cuyo temario fundamental es el siguiente: la soledad; el artista y sus problemas creativos y luchas con el público y la crítica; la muerte; el fútbol argentino; las costumbres y tipos argentinos del pasado; el costumbrismo porteño (o bonaerense) actual; la prostitución y la pornografía; definiciones de la nacionalidad, el capitalismo, marxismo y peronismo; sobre Roberto Arlt, Borges y la literatura fantástica y Marcel Proust; sobre la analogía entre Buenos Aires y Babilonia; los celos y las mujeres frívolas; las estudiantes de la facultad de filosofía y letras; la emancipación de la mujer; los prejuicios contra los apellidos italianos; la argentinidad; la anarquía; el suicidio; Dios; Perón, Evita y Carlos Gardel.

La sumaria clasificación precedente de escenarios histórico, geográfico, social, biográfico y la enumeración de los principales temas ensayísticos tratados en SHT da una idea aproximada de la vastedad

del esfuerzo totalizador que preside la composición de esta novela. A ello debe sumarse la utilización de perspectivas narrativas múltiples. La extensión del esfuerzo totalizador conduce necesariamente al fragmentarismo, ya que ninguno de esos niveles es desarrollado plenamente. El fragmentarismo derivado de la vastedad del intento totalizador es compensado mediante la utilización de técnicas narrativas unificadoras, como lo demostraremos más adelante.

EL ARGUMENTO DE SHT

Los personajes

Alejandra: Pertenece a la aristocracia declinante argentina. Presenta rasgos raciales europeos y asiáticos (derivados del indio). En la infancia experimenta raptos religiosos, se decide a ser monja, pero después abandona esa vocación. De esa vocación original se deriva su capacidad ascética y de sacrificio y su afán de purificación. Sus tendencias místicas coexisten con una fuerte sensualidad y un carácter pasional: ambos aspectos se complementan⁶.

... *Fernando:* El padre de Alejandra. Personalidad similar a la de su hija. Desafortunado y violento.

Bruno: Es un intelectual de la clase media, contemplativo.

Martín: Clase media. Tímido, indeciso, soñador, indefenso ante la vida, solitario. Sufre un trauma causado por la madre, quien lamenta no haber podido abortarlo a pesar de sus esfuerzos. Martín asocia por esta razón a su madre con una cloaca y en sus monólogos interiores la denomina 'madrecloaca'.

... *Los ciegos:* Según Fernando, pertenecen a una secta satánica que domina el mundo.

... *El abuelo Pancho:* Pariente de Alejandra, encarna la forma de ser y las virtudes del criollo argentino del siglo pasado.

... *Marcos Molina:* Primo de Alejandra, pertenece a la clase media; estrechamente moralista.

Hortensia Paz: Encarna la metafísica de la esperanza de Sábado. Su intervención impide el suicidio de Martín al final de la novela.

El argumento

Debido al abigarramiento de las variaciones que giran alrededor de relatos centrales, SHT ha sido considerada como una novela 'barroca'⁷. Los núcleos narrativos principales son tres.

Primer núcleo narrativo :relación amorosa trágica y frustrante entre Martín y Alejandra. Dura desde un sábado de mayo de 1953 hasta

⁶ Con respecto al carácter complementario del erotismo y la mística véase, de G. Bataille, *L'erotisme*, 1957, Segunda parte, cap. 5.

⁷ Dellepiane, *Sábado...*, id., p. 120.

el 24 de junio de 1955, fecha del suicidio de Alejandra, muerte de Fernando e incendio de la casa de El Mirador. El relato se desarrolla en Buenos Aires, principalmente en una vieja quinta de Barracas y en El Mirador⁸. A través de la conversión entre los dos se describe la infancia de Alejandra y la de Martín. Con la visita de los amantes a la casona de Barracas se inicia el contrapunto histórico-épico de la huida de las tropas de Lavalle hacia el norte, una variación sobre el tema central que comienza en el primer capítulo y concluye en el cuarto. Durante la visita a la casona, Alejandra tiene un rapto religioso (y epiléptico). Martín comprende que ambos están separados por abismos. Ambos intentan comunicarse a nivel erótico. Martín tiene sueños que le dan a entender a nivel subconsciente la necesidad de ayuda que tiene Alejandra, pero no los comprende. Después de otra entrevista ambos se separan, pero Martín sigue a Alejandra, quien se reúne con su padre Fernando. Martín deduce de la actitud de ambos que éstos son amantes y con posterioridad reprocha a Alejandra por esta circunstancia; ésta se separa vehementemente de Martín. Más tarde M. ve entrar a Alejandra en una casa vecina a la iglesia de la Inmaculada Concepción, en la plaza de Belgrano. Este detalle es importante porque también Fernando entra a la misma casa mientras persigue al ciego. De este modo se conecta la vida cotidiana narrada en los dos primeros capítulos con la dimensión mítica que aparece en el Informe sobre ciegos.

El encuentro de M. con el abuelo de A. introduce un tema épico: el episodio de la huida de las tropas de Lavalle hacia el norte. Los soldados llevan el cadáver de su jefe y huyen de las tropas de Rosas para evitar que la cabeza de Lavalle sea expuesta en Buenos Aires. El cadáver se descompone y hay que descarnarlo.

Después de la muerte de A. en el incendio de El Mirador, M. decide suicidarse, a menos que Dios le dé un signo de su existencia: Hortensia Paz asume para M. la forma de una respuesta divina y decide seguir viviendo y viajar hacia el sur, a la Patagonia, símbolo del futuro y las reservas espirituales y materiales argentinas. De modo paralelo, las tropas de Lavalle logran llegar a Bolivia y salvan el cadáver de su jefe.

Segundo núcleo narrativo: es el «Informe sobre ciegos». Comienza con una invocación a los dioses de la noche, el incesto, el crimen, el suicidio, las ratas, cavernas, murciélagos, cucarachas, el sueño y la muerte. Fernando (F.) cree haber descubierto una confabulación internacional, la secta demoníaca de los ciegos, que F. decide investigar. F. es un especialista en ciegos, y ha llegado a la conclusión de que los ciegos pertenecen a otra especie zoológica, distinta de la humana y afín a la de los reptiles, tanto por sus costumbres, lugares donde

⁸ Ambas casas corresponden a un modelo real.

habitan, como así también por su piel, que según él es resbalosa. El relato pasa alternativamente del sueño y la alucinación a la 'realidad'. En la etapa final de sus investigaciones, F. persigue a un ciego y penetra en la misma casa al lado de la iglesia de Belgrano donde había entrado Alejandra. Desciende al sótano y desde allí a las cloacas de Buenos Aires. Después de atravesar un túnel llega a un cuarto donde lo espera una ciega. La aparición lo conduce a un estado de semiinconsciencia causado por el pánico. Luego F. prosigue su recorrido en un bote por un lago, vigilado por la mirada de un anciano ciclópeo. Al llegar a la otra orilla es atacado por pterodáctilos que le arrancan los ojos con sus picos, con el consentimiento del mutilado. F. vuelve a despertar y se encuentra encerrado en el cuarto con la ciega. Se escapa y prosigue su experiencia a otro nivel. Así evoluciona genéticamente, se convierte en pez y en otros animales, dirigiéndose hacia una deidad por una escalinata que lo conduce hacia un ojo fosforescente. Vuelve a despertar por obra de un relámpago y vuelve a encontrarse en el recinto con la ciega: ¡Era ella!, grita, exclamación que podría interpretarse como causada por el descubrimiento de la identidad de la ciega, quien es evidentemente A. Después de consumir una relación erótica con ésta se desvanece y comienza una hierogamia entre la deidad y F., quienes adoptan formas proteicas. Por último despierta, esta vez en su cuarto de Villa Devoto, y se prepara para ir al encuentro de ella, que no puede ser sino Alejandra. El 24 de junio de 1955 se quema El Mirador y en el incendio mueren A. y F. Es importante señalar el paralelismo entre la muerte de A. y F. y el incendio final por una parte, y la explosión radiactiva y cósmica con que concluye la hierogamia entre F. y la deidad. Es una crónica policial que aparece al principio de SHT con el título de *Noticia preliminar*: se afirma que F. fue muerto a balazos por su hija, la que después se suicidó, quemándose viva. Se expresa la sospecha de que ambos mantenían una relación 'tenebrosa' y se encuentra el Informe que F. había acabado de escribir la misma noche de su muerte.

Tercer núcleo narrativo: se trata de un relato de Bruno, que permite observar desde otra perspectiva el desarrollo de los acontecimientos ya narrados, como así también las circunstancias históricas y políticas que los acompañan.

III. ESTRUCTURA NARRATIVA DEL «INFORME SOBRE CIEGOS»

Para nuestro análisis de los textos narrativos contenidos en el Informe nos basaremos principalmente en Stierle⁹ y Propp¹⁰. Una

⁹ Karlheinz Stierle, *Geschichte al Exemplan-Exemplum als Geschichte zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*, en *Poetik und Hermeneutik*, V, editado por R. Oselleck y W. D. Stempel, Munich, 1973.

¹⁰ Wladimir Propp, *Morfologija skazki*, Moscú, 1969.

bibliografía más amplia al respecto puede consultarse al final de este estudio.

Consideramos texto narrativo a todo texto (en nuestro caso literario, aunque también podría ser fílmico o radial) cuyo componente básico es la acción. A su vez, 'acción' es una suma de elementos semánticos dentro de un texto; para que pueda ser considerada como 'acción' debe cumplir con los siguientes requisitos:

- Estar constituida en base a una configuración. Entendemos por 'configuración' al conjunto de las 'figuras' o protagonistas portadores de la acción.
- Posibilidad de agrupar la 'acción' según el esquema «antes-después» (carácter temporal sucesivo).
- Posibilidad de transferir esa 'acción' de un medio (por ejemplo texto literario) a otro medio (por ejemplo texto fílmico).

Relación entre configuración y acción

Cada acción actualiza o pone de manifiesto oposiciones latentes en la configuración. Al mismo tiempo toda actualización o 'acción' modifica la configuración.

Estructura de la acción

Cada acción está constituida por una oposición. La suma de las acciones que aparecen en un texto narrativo está constituida por una cadena de oposiciones. Antes de poder determinar cuál es la estructura narrativa (lo que equivale a decir la estructura del conjunto de las acciones presentes en un texto narrativo) del «Informe sobre ciegos» es preciso determinar cuáles son las oposiciones que constituyen las acciones dentro de los textos narrativos del «Informe».

Nos limitaremos a segmentar las oposiciones que se inician en la sección XXI (página 310) del Informe. Estas oposiciones están contenidas potencialmente en tres configuraciones diferentes. La primera configuración está constituida por las figuras Fernando y la ciega. Esta configuración corresponde a lo que denominaremos 'nivel onírico A'. La segunda configuración está constituida por Fernando y la Deidad ('nivel onírico B'). La tercera configuración está constituida por Fernando y Alejandra ('estado de vigilancia V'). Para facilitar la confección de un esquema denominaremos a las configuraciones con las letras A, B y V y numeraremos las oposiciones.

La segmentación de las oposiciones fundamentales contenidas en las configuraciones del «Informe» ofrece el siguiente esquema:

- | | | | |
|-------|--|---|---|
| A.—1: | encuentro de Fernando (F.) con la ciega (C.) | / | desvanecimiento de F. |
| B.—1: | cruce de un lago (F.) | / | llegada a la otra orilla (F.) |
| B.—2: | F. es atacado por pterodáctiles que le arrancan los ojos | / | ceguera de F. |
| A.—2: | despertar de F. en el cuarto de la C. | / | fuga de F. |
| B.—3: | hierogamia entre F. y la Deidad (D.) | | |
| A.—3: | despertar de F. en el cuarto de C. | / | reconocimiento y relación erótica |
| B.—4: | hierogamia | / | explosión radiactiva o catástrofe cósmica |
| V.—1: | despertar de F. en su cuarto de Villa Devoto | / | partida en pos de Ella |
| V.—2: | encuentro e incesto entre F. y A. | / | aniquilación de ambos e incendio |

Del esquema precedente podemos deducir que la estructura subyacente a todas las oposiciones es la siguiente:

- | | | |
|--|---|---|
| encuentro entre Fernando y una figura femenina | / | aniquilación de F. o
aniquilación de F. y la figura femenina |
| transgresión | / | castigo |

La aniquilación de F. puede ser parcial (desvanecimiento, ceguera, fuga) o total (explosión radiactiva, muerte de ambos). La ceguera debe ser considerada como un paso previo o ritual antes de producirse la hierogamia, o la relación entre F. y C. Los paralelismos existentes entre las diversas oposiciones son evidentes. Se producen también relaciones entre los tres niveles o configuraciones A, B y V. Por ejemplo, en A3 se establece una relación con V mediante el reconocimiento. B4 y V2 son paralelos.

Otra posibilidad de formalización de la estructura narrativa del Informe estaría dada por la oposición:

La transgresión estaría representada por el incesto considerado como violación de una prohibición. El castigo asume diversas formas, debiendo destacarse el enceguecimiento del transgresor por su analogía con el mito de Edipo según Sófocles.

IV. TÉCNICAS NARRATIVAS EN EL «INFORME SOBRE CIEGOS»

La inclusión del «Informe», es decir, de una dimensión mítica, dentro de la totalidad de la novela coincide con procedimientos similares

utilizados por la narrativa romántica (en sentido histórico, que se distingue del romanticismo entendido como invariante¹¹). SHT presenta una forma análoga a la que utiliza H. Hesse en *El Lobo estepario* (quien a su vez se inspira en la estructura de los cuentos de E. T. A. Hoffmann)¹²: el '*tratado del lobo estepario*' representa allí la dimensión mítica.

Ya hemos demostrado al estudiar la estructura semántica del Informe (parte III) que existen paralelismos entre el nivel de la 'vida real' y las dimensiones míticas oníricas (A y B) del Informe. Al exponer el argumento (parte II) hemos destacado la circunstancia de que Alejandra entra (capítulo II) a la misma casa adonde entra Fernando en pos del ciego (capítulo III). Esto bastaría para concluir que la ciega no es otra que la misma A., aunque a otro nivel. También el reconocimiento (ver pág. 8, A3) es un rasgo que enlaza el «Informe» con el resto de la novela.

De lo que antecede podemos deducir que el «Informe» no es un manuscrito extraño a la totalidad de la novela. La circunstancia de que se lo haga aparecer como 'descubierto' (ver *Noticia preliminar*) no contradice en lo más mínimo esta conclusión: se trata en ese caso de un procedimiento de 'autenticación' documental característico de la técnica narrativa de Sábato.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, el «Informe» es además la parte más representativa de la novela, ya que es allí precisamente donde se utilizan con mayor frecuencia las técnicas narrativas características de SHT. Aclaremos que esta afirmación es válida con una excepción: en el «Informe» no se utiliza una técnica narrativa presente en los demás capítulos de SHT: la perspectiva múltiple narrativa. Entendemos por perspectiva narrativa múltiple la utilización de varios narradores o 'voces narrativas' para la captación de una misma materia narrativa. Cada narrador puede relatar además desde la perspectiva interna del monólogo interior.

La suma de las versiones logradas desde las diversas perspectivas destaca el carácter ambiguo de la 'realidad' narrada, cuya reconstrucción queda librada a un lector crítico y creativo. Es natural que la perspectiva múltiple no sea utilizada en el «Informe», ya que el nivel mítico no admitiría una visión relativizante, y exige en cambio una perspectiva absoluta y evidente.

La otra técnica narrativa característica de SHT es el empleo de procedimientos que hacen converger el pasado y el futuro en el presente. Estos procedimientos son utilizados también en los demás capítulos de SHT, pero alcanzan su apogeo en el «Informe». Esto nos auto-

¹¹ Según Th. Ziolkowsky en *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, editado por W. Paulsen, Heidelberg, 1969.

¹² Ziolkowsky, id., p. 21.

riza a considerar al Informe como representativo de la técnica narrativa de SHT.

Técnicas narrativas fundamentales en el «Informe sobre ciegos»

En síntesis podemos adelantar que los procedimientos que vamos a estudiar en el Informe cumplen la función de producir la convergencia del pasado y el futuro en el presente. Mediante la retrovisión (o *flashback*) se reactualizan acontecimientos del pasado en función de su influencia en el presente. El futuro es preanunciado, lo cual disminuye la curiosidad por el desarrollo progresivo y permite la concentración en el presente. Mediante la consumación de lo preanunciado se intenta integrar las digresiones ensayísticas y narrativas, con lo que se compensa el fragmentarismo que esas digresiones provocan. Como ya hemos indicado, ese fragmentarismo es causado a su vez por un vasto esfuerzo de totalización de múltiples niveles de la realidad narrada. La consumación de lo preanunciado produce el efecto de autenticar la predicción. El cumplimiento reiterado de lo profetizado crea una creciente expectativa de consumación de las futuras predicciones en el lector.

Para nuestra investigación nos basaremos en los textos teóricos de Lämmert¹³ y Stanzel¹⁴. Cada procedimiento narrativo será explicado por intermedio de un ejemplo.

El «Informe» comienza con un epígrafe que es una invocación a los dioses de las tinieblas:

«... ¡Oh dioses de la noche... del incesto y del crimen... del suicidio... de las cavernas... del sueño y de la muerte!» (p. 235).

Se trata de un 'preanuncio' o 'predicción' (en Lämmert: «Vorausdeutung») de tipo indefinido. Este preanuncio adopta la forma de un apóstrofe lírico. Lo calificamos 'lírico' porque utiliza de modo absoluto el pronombre personal en segunda persona plural, lo que equivale a decir que la invocación es dirigida a un conjunto de 'interlocutores' («oh, vosotros, dioses...»), sin que por ello se establezca ninguna relación de tipo dialogal. El preanuncio contenido en el epígrafe nombra a las potencias que presidirán el desarrollo de la narración.

El empleo de la palabra 'informe' para el título es un procedimiento de autenticación. Con el empleo de esa palabra se connota objetividad y carácter 'científico' de lo investigado en la narración.

¹³ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1968.

¹⁴ Wladimir Propp, *Morfologija skazki*, Moscú, 1969.

Sección I: Se inicia con un preámbulo definido:

«... ¿Cuándo se inició esto que ahora va a terminar con mi asesinato?» (p. 235).

Este preanuncio abre la primera secuencia narrativa del Informe. De esto podemos deducir que el preanuncio puede cumplir también la función de introducir una secuencia narrativa. La interrogación busca en el pasado la explicación o la causa de lo que sobrevendrá en el futuro. Así se abre una visión retrospectiva que se remonta al año 1947. El tiempo narrado abarca desde 1947 hasta el 24 de junio de 1955. El tratamiento del tiempo narrado es fragmentario. Se elimina la mayor parte del tiempo narrado o, lo que es lo mismo, se concentra el relato en un 14 de junio de 1955 y se prosigue hasta el 24 de junio. La contracción o eliminación de vastos sectores del período que el narrador se propone captar y la expansión o profusión de los recursos narrativos aplicados al tratamiento de cortos períodos es característico de la técnica novelística de SHT. De este modo se logra una intensidad mayor en el discurso narrativo.

La figura narrativa explícita empleada en el «Informe» es en primera persona (yo). El narrador forma parte en calidad de figura (o personaje) del mundo que él mismo narra. Narra lo que experimenta o contempla o lo que sabe acerca de las demás figuras de la narración. La elección de esta figura narrativa es adecuada para un tipo de relato que se aproxima en oportunidades al texto lírico (en especial en el nivel onírico B). En efecto, Emil Staiger señala en *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich, 1946) la correspondencia entre la novela de narrador omnisciente y la épica, entre la novela en tercera persona y el drama, y entre la novela en primera persona y la lírica.

Sección II: El curso de la narración es interrumpido por una digresión ensayística acerca de las similitudes existentes entre las instituciones bancarias y las religiosas. La digresión ensayística no debe confundirse con la expansión narrativa (pág. 11). La expansión narrativa se concentra en un punto importante de la narración, mientras que la digresión interrumpe el curso de ésta. Este es un problema fundamental de la narrativa de Sábato. La digresión ensayística traslada el interés a un nivel diferente, por lo cual debilita la fuerza del fluir narrativo. Por otra parte, al obrar a modo de 'dique', la digresión contribuye a aumentar la fuerza del fluir narrativo. La longitud de la digresión ensayística desempeña dentro de esa relación un papel decisivo: si es muy larga debilitará la fuerza del fluir narrativo; de lo contrario incluso lo intensificará, al obrar a modo de 'dique'. Otro recurso utilizado en SHT es el intercalamiento de reactualizaciones del preanuncio inicial, procedimiento mediante el cual se vuelve al

discurso narrativo y se evita el debilitamiento de su fluir. Así, por ejemplo, en la sección III se interrumpe la explicación de las diferencias existentes entre los ciegos de nacimiento y los que han perdido la vista por enfermedad o accidente, mediante la introducción de una digresión ensayística sobre problemas teológicos. En medio de la digresión se intercala una reactualización de la corriente narrativa central:

«Pero volvamos a las diferencias» (p. 243).

«Aunque no: ...»

La reactualización no se concreta y permanece en estado virtual, a pesar de lo cual actúa a favor del restablecimiento de la continuidad narrativa. La sección IV comienza también con una reactualización: Y en medio de una nueva digresión se vuelve a introducir una reactualización:

«Pero volvamos de una vez a las diferencias» (p. 245).

Y en medio de una nueva digresión se vuelve a introducir una reactualización:

«Pero, volviendo al problema que nos interesa...» (p. 246).

Sección V: Se inicia con un preanuncio definido de lo que constituirá el material narrativo. La predicción del estado final o desenlace del relato es al mismo tiempo un preanuncio de lo que constituirá el material narrativo: es decir, el modo como se llega a ese desenlace:

«Voy a contar ahora cómo entró en juego el tipógrafo Celestino Iglesias y cómo me encontré en la gran pista» (p. 247).

Inmediatamente después del preanuncio relativo al material narrativo y al desenlace del relato (preanuncio que a su vez introduce una nueva secuencia narrativa que coincide con la división exterior en secciones) se prosigue con una visión retrospectiva que se remonta a la infancia del narrador en primera persona:

«Pero antes quiero decir quién soy, de qué me ocupo, etcétera.»

La mención de la fecha de nacimiento del narrador: el 24 de junio (1911) coincide con la fecha de la muerte del mismo. Se trata de un recurso narrativo destinado a lograr un efecto cíclico en la narración. El efecto producido por este procedimiento es similar al logrado me-

dante el ritual de profecía y consumación ya mencionado. Ambos recursos contribuyen a obtener la esfericidad narrativa¹⁵, es decir, un efecto de unidad 'esférica' en el relato.

Sección VI: Se vuelve a repetir un preanuncio definido de la situación final:

«Este Informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto...» (p. 252).

La mención de la finalidad 'científica' es un recurso de autenticación de allí que se denomine 'informe' a la narración, como ya hemos señalado.

Las secciones siguientes relatan cómo llegó al narrador a ponerse en la pista de la secta de los ciegos.

Sección XV: Es la etapa final de la secuencia narrativa iniciada en la sección V. Es también el comienzo de la consumación de las expectativas despertadas en las secciones anteriores:

«Hasta que un día vi que un ciego avanzaba lentamente...» (p. 282).

Sección XIX: Comienza con un preanuncio definido que introduce una nueva secuencia narrativa:

«Ahí empezaba la etapa más ardua y arriesgada de mi investigación» (p. 298).

El preanuncio de dificultades extraordinarias contribuye a elevar la tensión de la narración.

Sección XXII: A partir de esta sección ocurre con frecuencia que el comienzo de cada una de éstas introduce nuevas secuencias narrativas mediante la descripción de diversos estados del narrador y diversos niveles de la 'realidad'. Ambos niveles, el subjetivo y el objetivo, están fusionados. Se destaca el esfuerzo realizado por el narrador para conservar la lucidez y la exactitud de las descripciones:

«No vi más, pero parecí despertar a una realidad que me pareció, o ahora me parece, más intensa que la otra, una realidad que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre» (p. 311).

La inseguridad se expresa mediante la repetición del verbo 'parecer' (tres veces en dos líneas), lo que acentúa la ambigüedad de la

¹⁵ Lämmert, *id.*

'realidad' que se intenta describir. La acción progresa lentamente. La inclusión de reflexiones del narrador sobre su propia circunstancia intensifica más aún el curso de la narración y produce una concentración más elevada del acaecer¹⁶.

Sección XXIII: Una nueva secuencia narrativa es introducida mediante la descripción de un nuevo estado de conciencia del narrador:

«Cuando volví a mi conciencia...» (p. 315).

Sección XXIV: Las precisiones temporales se vuelven cada vez más ambiguas.

«No sé cuántas horas permanecí en aquella prisión...» (p. 318).

Mediante el establecimiento de analogías entre la situación actual en la que se encuentra el narrador y otra ocurrida en el pasado se produce una visión retrospectiva que denominaremos paralela por la similitud que presenta con la circunstancia presente del narrador. La extensión de la situación narrativa a otros sectores de la memoria del narrador intensifica la percepción de la situación narrativa presente. De modo similar actúa también una retrovisión que denominaremos desencadenante por su tendencia a reconstruir o reinterpretar situaciones anteriores en la vida del narrador, que contempladas a la luz de su circunstancia presente, adquieren un sentido siniestro que se refleja a su vez en la vivencia presente del narrador. Las tenebrosas suposiciones de F., quien cree ver un sentido siniestro en todos los episodios anteriores de su vida (confabulación del mundo contra él) alcanza su apogeo, y se anuncia la idea de la predestinación de sus sufrimientos:

«¿No estaría yo condenado desde mi infancia?» (p. 323).

La mención de la predestinación es una forma del ritual de profecía y consumación tendiente a prestar esfericidad o carácter cíclico a la narración.

Sección XXV: Se recurre otra vez al expediente de la autenticación de los acontecimientos fantásticos mediante referencia a un objeto de la 'vida real': en este caso una obra literaria y los personajes contenidos en ésta: *El túnel*, del mismo Sábato. Este recurso extiende la aspiración cíclica (o de esfericidad narrativa) a otras obras del mismo autor. La presentación de la historia de Pablo Castel es una retro-

¹⁶ Lämmert, *fd.*, p. 90.

visión paralela, por la similitud que tiene con la situación presente del narrador, y desencadenante porque reconstruye o interpreta situaciones del pasado como un preanuncio del presente.

Sección XXVII: El rechazo de una explicación psiquiátrica de los acontecimientos es otro recurso de autenticación de la situación fantástica.

Sección XXXV: En esta sección se abre la secuencia narrativa final:

«A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que me sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto de que de nada estoy ya seguro; ni siquiera de lo que creo que pasó en los años y hasta en los días precedentes» (p. 350).

La insistencia en las dificultades de discernimiento del narrador pone en duda y acaba por abolir las formas espaciotemporales acostumbradas, como así también los estados psíquicos 'normales' o corrientes. El mismo efecto o resultado es producido mediante el cambio reiterado de los estados de conciencia del protagonista, del escenario espacial donde éste se encuentra y por la imprecisión creciente de los datos temporales.

Más adelante, en la misma sección XXXV, se emplea un procedimiento de autenticación mediante un llamado directo a la creencia del lector:

«Y yo, místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡CREED EN MI!» (p. 353).

Por último, se repite una visión retrospectiva desencadenante que incluye un instante de la infancia del narrador y se extiende finalmente a toda la historia de la humanidad mediante la inclusión de ciegos prestigiosos (Homero; o personajes literarios como Edipo y Tiresias) a los que se considera como miembros de la misma secta satánica que gobierna, según él, el mundo.

Sección XXXVII: Se destaca con frecuencia la imprecisión temporal de la experiencia del narrador:

«Ignoro el tiempo que permanecí sin sentido» (p. 361).

Esto se repite en la sección XXXVIII, final del capítulo:

«Nada puedo saber ahora sobre el tiempo que duró aquella jornada» (p. 367).

Las declaraciones expresas de ignorancia con respecto al tiempo transcurrido aluden tácitamente a períodos de tiempo inconmensurables, lo que produce una impresión de infinito o eternidad atemporal.

Sección XXXVIII: En esta sección final se utiliza un preanuncio que es autenticado y confirmado mediante la reactualización de un recuerdo (o visión retrospectiva) de las visiones anteriores:

«Una pesadilla que sé ha de terminar con mi muerte, porque recuerdo el porvenir de sangre y fuego que me fue dado contemplar en aquella furiosa magia» (p. 367).

Conclusiones generales

Las técnicas narrativas fundamentales en el «Informe» y de las funciones respectivas que éstas cumplen son las siguientes:

- Ritual de profecía y consumación. Este procedimiento contribuye a la estructuración 'esférica' o cíclica de la narración; por su intermedio se abren y se cierran las secuencias narrativas; la reiteración de este recurso actúa en el sentido de la autenticación del relato.
- Visión retrospectiva y preanuncio. Ambos procedimientos producen la convergencia del interés en el presente.
- Autenticación. Este procedimiento está destinado en el «Informe» a lograr la verosimilitud de la situación fantástica, lo que provoca un efecto de 'extrañamiento'.
- Técnica de la amplificación y el bosquejo. Son dos técnicas complementarias. La inclusión de reflexiones y la descripción amplificada de los detalles en las partes esenciales del relato eleva la concentración y la intensidad de esas partes esenciales de la narración. Al mismo tiempo se eliminan o se desarrollan de modo esquemático (técnica del 'bosquejo') las partes secundarias de la narración. La eliminación y, en cambio, la alusión a sucesos fundamentales de la narración (por ejemplo, del incendio de El Mirador) puede producir la magnificación sugestiva de los sucesos no relatados.
- Técnica del cambio reiterado de niveles: Mediante el paso de un estado de conciencia a otro, de una época a otra, de un lugar a otro, se logra paulatinamente la desidentificación del lector con respecto a las formas espacio-temporales y los estados psíquicos de vigilia o 'normales'. El resultado es el 'extrañamiento'. Esta técnica es empleada con frecuencia a partir de la sección XXI del Informe.

- Retrospección decadente. Al logro del efecto de extrañamiento contribuye también el empleo creciente al final del capítulo III de la retrospección desencadenante que otorga paulatinamente un sentido siniestro primero a episodios de la vida del protagonista y finalmente a toda la historia de la humanidad, mediante la inclusión de ciegos prestigiosos (Homero entre otros) a los que se considera como miembros de la misma secta satánica.

El «Informe» (y creemos posible extender esta conclusión a toda la obra) es un *obsesivo ritual de profecía y consumación*. Entre los polos de este sistema cíclico unificador se integran los *intermezzos* ensayísticos y las descripciones fragmentarias de situaciones históricas, sociales y políticas, como así también de las narraciones laterales. La complejidad de las técnicas narrativas empleadas corresponde a una complejidad del mismo grado de la materia narrada: la complejidad técnica se justifica por ser necesaria y por derivar en última instancia de una exigencia de la materia relatada.

Sábato no utiliza novedades técnicas superfluas. Como afirma Stanzel en *Typische Formen des Romans*:

«La búsqueda de la novedad inaudita no es tan actual como lo era hace dos o tres décadas, desde que se vislumbran los sorprendentes efectos que se pueden obtener mediante la simple modificación de las formas novelísticas tradicionales»¹⁷.

Esta afirmación de un anglista, formulada en 1964 y válida principalmente para la literatura de lengua inglesa, puede transferirse a la narrativa hispanoamericana de los años 60 y sigue teniendo vigencia actualmente.

¹⁷ Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964, p. 7.

SEGUNDA PARTE

*El nivel mítico dual en Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato
Cosmogonía y apocalipsis. Angel y titán*

La antítesis principal se produce entre el fuego, elemento purificador¹, destructor y renovador, agente solar, luminoso, de ordenación cosmogónica, aéreo, «racional», dinámico y masculino, y el agua, relacionado a las tinieblas, los abismos, los pantanos, «la mar», la muerte, la pasividad, lo «irracional», caótico, pasivo y femenino. Otra síntesis, ligada íntima y proteicamente a la anterior, es pureza-impureza.

Por una parte la asociación básica madre-cloaca² «y palabras como foto, baño, cremas, vientre, aborto» (p. 21, *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, 1974), «un mundo sucio y pegajoso», «aquella atmósfera pesada de baño y cremas desodorantes, aire caliente y turbio, baño caliente, cuerpo caliente, cama caliente, madre caliente, madre cama, canastacama, piernas lechosas hacia arriba como en un horrendo circo, casi en la misma forma en que él había salido de la cloaca y hacia la cloaca» (p. 33, SHT).

Y por otra parte «la bandera inmaculada», frío, limpieza, nieve, soledad, Patagonia» (p. 31, SHT), «un mundo limpio, frío, cristalino».

«Cierta ferocidad en la búsqueda de algo absoluto, cierta perplejidad, la que une palabras como padre, Dios, playa, pecado, pureza, mar, muerte (p. 53, SHT) conduce al rechazo de situaciones intermedias (o «tibias» y «humanas») y persigue lo absoluto en el fuego o el frío antártico (condiciones extremas, «inhumanas»).

También se oponen entre sí las cloacas de la metrópoli babilónica (Buenos Aires) y la pureza de la Patagonia, de donde sopla el pampero, viento purificador. Hacia el norte, hacia el olvido y la putrefacción, como fantasmas del pasado que reaparecen por las noches, huye la partida de unitarios con el cadáver de Lavalle. Hacia el sur, hacia la Patagonia, metáfora de la soledad abstracta y de lo interminable, viaja Martín, como si fuera hacia el futuro. Ejemplos de la oposición «agua cristalina o cristalizada en hielo» y «agua sucia y tibia» aparecen con

¹ El fuego ahuyenta a los demonios y es fuente de calor y de luz. A diferencia de la piedra y el agua, es descubierto por el hombre, quien lo vuelve a utilizar a voluntad. De allí su carácter divino y humano, que se expresa en la leyenda de Prometeo: el fuego es de origen divino, pero utilizado y «robado» por los hombres.

² En la asociación madre-cloaca se conserva la antigua concepción, desarrollada por Rabelais (entre otros), según la cual los excrementos (es decir, lo «inferior» corporal), «la alegre materia», fecundan la tierra, y vinculan la tierra y el cuerpo, la tumba y el nacimiento. Pero en la obra de Sábato predominan los elementos destructivos de esta asociación: las cloacas son la expresión aterradora de las regiones infernales de las grandes metrópolis contemporáneas, un mundo al revés presidido por los dioses de la noche, el sueño y la muerte. Madre-cloaca expresa exclusivamente el aspecto terrible y destructor de la naturaleza.

frecuencia: «lo cierto es que su aparición había enturbiado la paz anterior como la entrada de un reptil en un pozo de agua cristalina del que bebemos» (p. 124, SHT).

Agruparemos además «sequedad, calor seco del fuego, esterilidad mineral, ascetismo, dureza inodora» en oposición a «calor húmedo (agua tibia), lujuria orgánica, perfumes, blandura, calor animal». En un plano biológico se enfrentan el crecimiento de los senos de Alejandra y su intento de atrofiarlos artificialmente (p. 56, SHT).

La tormenta (capítulo, p. 47, SHT) representa la crisis y la descarga del erotismo cósmico a través del trueno y el relámpago, en correspondencia con el erotismo y la tormenta interior de Alejandra. Por un instante lo cósmico se comunica con lo subjetivo: Alejandra, frustrada en sus deseos eróticos, ofrece su cuerpo a los poderes eróticos o destructores cósmicos (pp. 66-67, SHT). El incesto, origen de la «suciedad», es purificado en diversos planos por el rayo, el fuego o la explosión nuclear. En sueños:

«... el padre Antonio es alto, y, cosa extraña, se parece a su padre... Alejandra... suda. El padre Antonio se acerca, su mano es ahora gigantesca, su mano se acerca a su mejilla como un murciélago caliente y asqueroso. Entonces cae fulminada por una gran descarga eléctrica» (pp. 51-52, SHT).

A nivel cosmogónico, en «Informe sobre los ciegos» la lucha erótica y proteica de Fernando con la identidad femenina³ representa el incesto primitivo⁴. Este «incesto primitivo» o «pecado original», que

³ Comparable a Tiamat en el *Enuma Elis* babilónico, Tiamat es denominado también «madre de los abismos» (R. Labat, *Le poème babylonien de la création*, página 37) y «mujer dragón» (L. Dennefeld, citado por R. Labat en *Le poème babylonien de la création*, p. 27).

⁴ Similar a la lucha entre Marduk y Tiamat en el *Enuma Elis* babilónico. Según un texto de Asur, antes de imponerse sobre Tiamat, Marduk es vencido y tragado por ésta. Según Léo Oppenheim (*Orientalia*, XVI, p. 210, citado por Paul Garelli y Marcel Leibovici, en *La naissance du monde selon Akkad*, Sources Orientales, 1959), la lucha entre Marduk y Tiamat representa el incesto primitivo.

En el *Enuma Elis*, después del caos («tablette» I) se produce la victoria de las fuerzas nuevas (lucha entre Tiamat, que representa la inmovilidad de las aguas abisales, y Marduk, principio dinámico y luminoso). Después de esta lucha Marduk crea el mundo.

Descripción de la lucha entre Marduk y Tiamat, «tablette», IV en *La Naissance du monde selon Akkad*, de P. Garelli y M. Leibovici, p. 139:

Alors, s'approchant, Tiamat et Marduk, le plus sage des dieux,
Se ruèrent l'un contre l'autre et se joignirent dans la lutte.
Mais déployant son filet, le Seigneur l'enveloppa,
Et libéra devant elle le vent mauvais qu'il gardait en réserve.
Comm Tiamat ouvrait la gueule pour l'engloutir,
Il y projeta le vent mauvais pour l'empêcher de refermer les lèvres.
Les vents furieux lui dilatèrent le corps.
Elle en eut le ventre gonflé et resta la gueule béante.
Il décocha alors une flèche qui lui perça le coeur.
L'ayant ainsi maîtrisé, il lui ôta la vie,
Jeta le cadavre à terre et se dressa dessus.»

es al mismo tiempo el génesis de la vida, es «purificado» o destruido por el fuego radiactivo. La epopeya «Informe sobre ciegos» contiene una cosmogonía (generación del mundo) a la que sucede la antítesis apocalíptica (destrucción del mundo): véase pp. 365-366.

En *Sobre héroes y tumbas* hay un eslabón que une el episodio cosmogónico (en «Informe sobre ciegos») con el plano cotidiano: en «Noticia preliminar» aparece una crónica policial del diario *La Razón*, Buenos Aires, 28 de junio de 1955, donde se describe el incendio de «El Mirador». Alejandra, después de matar a su padre a balazos, elige el suicidio por el fuego, en lugar de utilizar las dos balas restantes. El fuego cumple en la «vida real» una misión purificadora, después de consumado el incesto entre padre e hija (paralelamente al incesto primitivo consumado en «Informe sobre ciegos»). La determinación de Alejandra de morir mediante el fuego se explica si consideramos sus sueños premonitorios y su afán compulsivo de limpieza:

Así, en la p. 108 de SHT dice:

«Sueño siempre con fuego, con pájaros, con pantanos en que me hundo o con panteras que me desgarran, con víboras. Pero sobre todo el fuego. Al final siempre hay fuego.»

Y en la p. 116:

«... Sí, me bañé por la pesadilla.

Martín: —¿Se limpian con agua las pesadillas?

—Sí, Martín, con agua y un poco de detergente.

Me río quizás de mí misma, de mi absurda idea de limpiarme el alga con agua y jabón. ¡Si vieras qué furiosa me refriego!

Y después que Marco la besa (p. 58):

«Me pasé la mano por la boca y me refregué los labios, como queriéndolos limpiar de suciedad»⁵.

A GRANDES ALTURAS CORRESPONDEN GRANDES PROFUNDIDADES

Fernando, santo del infierno

El anarquismo apocalíptico de Fernando⁶ unifica el fuego bíblico⁷ y la dinamita del terrorista: Fernando es una figura titánica (en el

⁵ Es similar a un rito de purificación por el agua. Ver, de I. Scheftelowitz, *Sündentilgung durch Wasser*, en ARW, 1914.

⁶ Comparable en algunos aspectos al de August Strindberg (véase al respecto «Samhällets fiende», en *Strindbergstudie*, de Sven-Gustaf Edqvist, Stockholm, 1961).

⁷ «Vienen tiempos de sangre y fuego... porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita, esta nueva Babilonia, porque todos somos pecadores», dice

sentido mitológico de la palabra: rebelde, parricida) y demoníaca, es un santo del infierno, Lucifer, el ángel rebelde⁸. Recordemos además que Fernando (Ferdinand) es el nombre del diablo entre los campesinos de las Ardenes⁹.

En *Las invectivas de Loke* (el Prometeo de la mitología nórdica), obra de August Strindberg, Loke, rebelado contra el estado y sus leyes, es reducido a la impotencia y atado a una roca. Pero Loke invoca a su hijo, la serpiente de Midgard, dragón que simboliza la revolución mundial anarquista. La tierra es devorada por el fuego, pero renace de sus cenizas.

También Fernando muere en las llamas, el mismo día de su nacimiento, tal vez para renacer en un plano superior (la muerte como re-nacimiento).

Sería simplificar demasiado considerar las crisis de Fernando como meras manifestaciones psicológicas. En realidad, Fernando siente con mayor intensidad potencias existentes en todos los seres humanos. En Fernando, esta lucha entre lo racional (o el orden cósmico) y lo irracional (la locura o el caos) alcanza una vehemencia que trasciende el plano individual y se convierte en una lucha primordial entre las fuerzas del caos y las fuerzas armoniosas. La lucha interior cotidiana de Fernando (véase pp. 248 hasta 251 de SHT) halla una correspondencia con la tradición cosmogónica egipcia. En la tradición egipcia se denomina a la Creación «la primera vez», lo que equivale a decir que el caos no ha sido superado para siempre con «la primera creación», y que ésta debe repetirse cotidianamente, infinitamente, a través de los ciclos¹⁰. Las fuerzas caóticas amenazan diariamente la creación: cada crepúsculo y cada noche plantean la pregunta: ¿volverá a salir el sol hundido en las tinieblas? Y esto que ocurre a nivel cósmico

el loco Barragán en SHT, y en *Abaddón el exterminador*: «Un dragón colorado. Con siete cabezas. De las narices echaba fuego... Porque el tiempo está cerca, y este dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado» (p. 498).

Acotación: la «esjatología» universal y la concepción apocalíptica judías son de origen persa («esjatología» es un neologismo de Sábato que designa las doctrinas sobre la vida de ultratumba). Según los mitos mazdeístas, el dragón Azi Dahaka es puesto en libertad y aniquila a una tercera parte de la humanidad. La misma lucha (entre el dios cósmico y el dragón del caos) que se entabla durante la creación se repite en el apocalipsis.

⁸ Como dice el tango citado por Sábato en «Sartre contra Sartre» (versión alemana, p. 42): «Yo quiero morir conmigo / sin confesión y sin Dios / crucificado a mi pena, / como abrazado a un rencor.» También Bakunin se comparaba con Satán y Prometeo.

⁹ Véase *Une saison en enfer*, de A. Rimbaud, capítulo titulado «Nuit de l'enfer»: «Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages...» (p. 179, *Livre de Poche*, 1972). Y en el mismo libro, en *Notes et variantes*, dice Daniel Lauwers (p. 289): «les paysans ardennais appelaient le diable Ferdinand».

¹⁰ Véase *La Naissance du monde selon l'Égypte ancienne*, de Serge Sauneron y Jean Yoyotte (ver *Sources Orientales I*, «La Naissance du Monde», Paris, 1959).

mico ocurre también diariamente cuando pasamos del estado de «vigilia» al sueño y cuando despertamos para comenzar un nuevo día. Otro símbolo del emerger de la conciencia superior son las «cumbres electrizadas» en oposición a los pantanos del subconsciente (la dureza rocosa de la conciencia se eleva sobre los abismos acuáticos). Ejemplos de estas imágenes las encontramos en las pp. 120 y 117 (SHT):

«... y alcanzando algo así como elevadísimas cumbres... (cumbres en que Martín había sentido esa majestad y esa pureza, esa sensación de fervoroso silencio y de éxtasis solitario que experimentan los alpinistas en los grandes picos» (p. 120); «Los latidos de su corazón le demostraban a él, a Martín, que estaba ascendiendo a una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizás rodeada de atmósfera electrizada, a alturas inconmensurables sobre los pantanos oscuros y pestilentes en que antes había oído chapotear a bestias deformes y sucias.»

En Fernando, la lucha cosmos-caos o ángel-titán se resuelve a favor del descenso titánico, que indica el fin de un ciclo (nivel cosmológico) y el castigo de la transgresión edípica (muerte de Fernando).

EL MUNDO DE LOS CIEGOS

1. Nivel subjetivo: Prefiguración del infierno (mito de Edipo; subconsciente).
2. Nivel cosmológico (fin de un ciclo; Apocalipsis).

En *Sobre héroes y tumbas* dice Fernando: «Sol un individuo que ha profundizado en su propia conciencia y quién que ahonde en los pliegues de su conciencia puede respetarse» (p. 277).

¿Significará esto que quien profundice en su interior encontrará allí el infierno? Si esot fuera así, entonces el enceguecimiento sería una operación análoga, simultáneamente, al descenso a los infiernos y a la introspección profunda.

En «Informe sobre ciegos», el descenso al mundo de los ciegos (o del sueño) equivale al despertar a una nueva realidad:

«No vi más, pero parecí despertar a una realidad que me pareció, o ahora me parece, más intensa que la otra, una realidad que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre» (p. 311).

Ese despertar a «otra realidad» exige un rito de tránsito (el cruce del río en «Informe sobre ciegos») y una ceremonia de iniciación: el enceguecimiento del iniciado, que huye de la mirada aterradora del anciano ciclópeo. En «Informe sobre ciegos» la ceremonia se con-

suma por intermedio de un pterodáctilo, con el consentimiento y la colaboración del mutilado. En *Abaddón, el Exterminador*, Bs. As. 1975, la ceremonia se ejecuta con un cuchillo.

En *Abaddón, el exterminador*, ceguera es equiparada a culpa, con un signo de interrogación. Ceguera significaría allí muerte y tinieblas, es decir, la expiación de una culpa (el pecado original, el incesto edípico o primitivo) a través de la muerte. En oposición a la introspección, se halla «la escuela de la mirada» y la ciencia:

«Por de pronto, aquellos episodios ocurrieron en el momento en que empecé a abandonar la ciencia, que es el universo de la luz. Después, hacia 1947, advertí que en Sartre todo provenía de la vista, y que también él se había refugiado en el pensamiento puro, mientras que sus sentimientos de culpa lo forzaban a las buenas acciones. Culpa = ceguera? Finalmente, el *Nouveau Roman*, la escuela de la mirada, el objetivismo. O sea, de nuevo la ciencia, la pura visión del objeto del ingeniero Robbe Grillet. Por ahora N. Sarraute se ríe de los "pretendidos abismos de la conciencia". En fin, se ríe... En el fondo todos tienen miedo, todos sin excepción rehúyen el universo tenebroso» (p. 338).

«Al dormir nos convertimos en ciegos» (*Ab.*, 181) se señala reveladoramente. También en *Abaddón* (p. 162) afirma Sábato pertenecer a una tradición de «investigadores del infierno», entre los cuales cita a Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strindberg, Dostoievsky, Hölderlin y Kafka. Sin embargo, es necesario distinguir netamente en esta lista los autores que expresan en su obra el 'descenso infernal' como modo iniciático, realizado con el objeto de agotar energías inferiores, con la perspectiva del ascenso final (Dante, p. e.) y los autores modernos, a los cuales sí se podría calificar (por lo general) adecuadamente 'investigadores del infierno' por el carácter *experimentalista científico* que asume su búsqueda, sin la perspectiva de un ascenso posterior, sino antes bien en el camino de la disolución. Hay que distinguir también entre ascenso trascendental o iniciático (como, p. e., el ascenso en *El monte análogo*, de René Daumal) y el ascenso que se agota en la oposición al descenso, es decir, el 'ascenso angélico' que no sobrepasa la dicotomía ángel-titán'.

CONCLUSIONES GENERALES

A nivel cosmológico, el descenso titánico del héroe (Fernando) simboliza el fin de un ciclo: la importancia que adopta la visión apocalíptica en *Abaddón, el Exterminador* confirma plenamente esta afirmación.

A nivel subjetivo, no es posible considerar el enceguecimiento como un símbolo de trascendencia espiritual, ya que los polos entre los cuales se mueve el héroe no sobrepasan los límites duales de la reali-

dad cósmica: ángel y demonio, luz y oscuridad, masculino y femenino, acción y potencia, etc. Se trata antes bien de un descenso a las profundidades del subconsciente. La relación ceguera = trascendencia espiritual no encuentra confirmación de ningún tipo en el relato. El descenso del héroe a las cloacas de Buenos Aires es el desarrollo extremo de una de las posibilidades de la realidad: el polo material, corporal y demoníaco, en oposición al polo racional psíquico. El «Informe» se desarrolla a un nivel onírico y subconsciente. No es posible llegar a la trascendencia espiritual en tanto no se supere la dualidad psíquico-corporal (*anima-corpus*) en dirección a una conjunción (*coincidentia oppositorum*), sublimación y trascendencia espiritual (*spiritus*). A nivel subjetivo, el «Informe» se relaciona con el mito de Edipo y el incesto (SHT, p. 353). A nivel cosmológico, el descenso titánico indica el preanuncio del fin de un ciclo. Ambos niveles establecen correspondencias entre sí similares a las que podrían establecerse entre macro- y microcosmos (universo y hombre): el subconsciente humano corresponde al caos cósmico.

El extraordinario mérito de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, consiste en haber establecido mediante el «Informe sobre ciegos» una correspondencia entre formas míticas cosmológicas (hierogamia cosmogónica a la que sucede la disolución apocalíptica) y formas míticas heroicas (incesto, descenso al subconsciente).

También se corresponden el incesto 'primitivo' o cosmogónico y el incesto entre padre e hija, lo que liga el nivel mítico con la «vida real» y fusiona (a nivel textual) el «Informe» con el resto de la novela.

El descenso a las cloacas de Buenos Aires otorga una forma moderna (y reactualiza) el complejo mítico «descenso titánico» = «fin de un ciclo».

La correspondencia entre macro- y microcosmos se manifiesta también en la analogía: «castigo de la transgresión incestuosa» - «disolución de un ciclo». La lucha entre las oposiciones duales no se resuelve en una *coincidentia oppositorum*¹¹ trascendental. Los polos antagónicos del complejo ángel-titán (cuyas naturalezas son esencialmente idénticas)¹² imponen el predominio de la disonancia, rasgo fundamental del arte y la literatura modernas. El esfuerzo metafísico-trascendental se concentra en la conciencia moderna de pertenecer a una etapa histórica tardía.

JULIO FORCAT

¹¹ Ver M. Eliade, *Méhistophèles et l'Androgyne ou le Mystère de la totalité*, Paris, 1962, pp. 95-154.

¹² Ver Ananda K. Coomaraswamy, «Angel and Titan: an essay in vedic ontology», en *Journal of the american oriental society*, N.º 1, vol. 55, Yale Univ., New Haven, Conn., 1935, pp. 373-374.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

(PRIMERA PARTE)

- Adorno, Theodor, W.: «Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman», en: *Noten zur Literatur*, I, Frankfurt, 1958.
- Bellini, Giuseppe: *Il laberinto magico* (studi sul «nuovo romanzo» ispanoamericano), Milano, 1973.
- Booth, Wayne C.: *The rhetoric of fiction*, Chicago, 1961.
- Dellepiane, Angela B.: *Sábato, un análisis de su narrativa*, Buenos Aires, 1970.
- Genette, Gérard: «Frontiers du récit», en *Communications*, 8, 1966.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1968.
- Giacoman, Helmy F. (compilador): *Homenaje a Ernesto Sábato*, New York, 1973.
- Jakobson, Roman: *Linguistics and Poetics* (Style in language), compilador: Sebeok, Cambridge, 1960, pp. 350-377.
- Lämmert, Eberhardt: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1968.
- Oberhalm, Harley D.: *Ernesto Sábato*, New York, 1970.
- Pollmann, Leo: *Aus der Werkstatt des Romans*, Stuttgart, 1969.
- *Der neue Roman in Frankreich und Latein-amerika*, Stuttgart, 1968.
- Propp, Wladimir: *Morfologija skazki*, Moscú, 1969.
- Rodríguez Alcalá, Hugo: *El arte de Juan Rulfo*, México, 1965.
- Sábato, Ernesto: «Por una novela novelesca y metafísica», en: *Mundo nuevo*, N.º 5, nov. 1966.
- Siebenmann, Gustav: «Ernesto Sábato oder Babel in Buenos Aires», en *Neue Zürcher Zeitung*, N.º 2658, 18-VI-1967.
- Stanzel, Franz: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964.
- *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena, 1965.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964.

(SEGUNDA PARTE)

- Eliade, Mircea: *Traité d'histoire des Religions*, París, 1974.
- Heiler, Friedrich: *Erscheinungsformen und Wesen der Religion*, Stuttgart, 1961.
- Leeuw, G. van der: *Phänomenologie der Religion*, Tübingen³, 1970.
- Sources Orientales: *La naissance du monde*, París, 1959.