

Especularidad y narcisismo en Abaddón el Exterminador

Abaddón el Exterminador es una obra eminentemente especular, a lo cual contribuye el empleo de un procedimiento ya utilizado por Sábato como recurso relacionador de *Sobre Héroes y Tumbas* y *El Túnel*; nos referimos a la «construcción en abismo»¹.

Nos proponemos analizar la rica complejidad estructural que las reflexiones especulares otorgan a esta novela; lo cual incluye el explorar la función que dichos rasgos especulares cumplen en el ámbito de los sentidos atribuibles al texto.

Remitiremos, cuando ello convenga a nuestro análisis, a las dos novelas anteriores de Sábato, dado que —como veremos— la construcción en abismo permitirá la captación de los tres textos, como los constituyentes de un corpus unitario mayor.

1. *Construcción en abismo*

Para la comprensión teórica de la construcción en abismo, nos ha sido de especial importancia el texto de Lucien Dällenbach: *Le Récit Spéculaire*² cuya sistematización aprovecharemos.

Dällenbach se remonta en su estudio a Gide, quien fue el primero en

¹ Hélène Baptiste ha estudiado la construcción en abismo como relacionante de las dos primeras novelas de Sábato. Hélène Baptiste, «Análisis estructural comparado de tres novelas», en *Los Personajes de Sábato*, ed. Helmy Giacomani (Bs. As., Emecé, 1972), pp. 169-204.

² Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyrne*. (Paris, Du Seuil, 1977).

introducir el concepto «mise en abyme», e infiere de la cita de dicho autor la siguiente posible definición: «est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient»³. Desde esta perspectiva, como señala Dällenbach, la construcción en abismo aparece como una modalidad de la reflexión y su propiedad esencial consiste en hacer sobresalir la inteligibilidad y la estructura formal de la obra.

Sutilizando y enriqueciendo el concepto «construcción en abismo», Dällenbach se plantea la posibilidad de distinguir varias clases de reflexión considerando los diversos aspectos del relato sobre los que dicha especularidad recae. Partiendo de distinciones de la lingüística jakobsoniana, reconoce tres niveles no excluyentes:

- Reflexión del enunciado o el enunciado reflejado.
- Reflexiones de la enunciación o la narración puesta en evidencia.
- Reflexiones del código o el modo de funcionamiento del relato, hecho inteligible.

Como veremos, cada uno de los niveles señalados cobra relevancia y pasa a ser un rasgo distintivo de *Abaddón el Exterminador*.

1.1. Reflexión del enunciado o el enunciado reflejado

Según Dällenbach, estas construcciones en abismo ficcionales son clasificables — como ocurre con las sinécdoques — en dos grupos:

1) Particularizantes (modelos reducidos): comprimen y restringen la significación de la ficción.

2) Generalizantes (transposiciones): hacen experimentar al contexto una expansión semántica, compensando su propia inferioridad de tamaño mediante su capacidad de investir sentido; se trata de un microcosmos que se impone semánticamente al macrocosmos que lo contiene, desbordándolo y englobándolo a su vez.

En nuestra novela, distinguimos ambas clases de reflexiones del enunciado. Al primer grupo corresponden los recortes de Nacho, dados a conocer en el capítulo: «¡Oh, Hermanos Míos!», los que particularizan la visión disfórica del texto sobre la realidad, remitiendo condensadamente a determinadas facetas negativas de ella, como la miseria, el sedismo, el cinismo, la injusticia, la frivolidad⁴. El artículo del *Playboy* leído por el Ne-

³ Dällenbach, *ibíd.*, p. 18.

⁴ Señalemos, como ejemplo de lo dicho, uno de los «recortes», que ilustra la actitud cínica:

«New York, A.F.P. El soldado Arnold W. McGill, acusado de genocidio, decla-

ne Costa en la quinta de Maschwitz, entrega una mostración reducida de la depravación en el ámbito del sexo (pp. 393-398). Advertimos, en este mismo plano, una prefiguración restrictiva del Apocalipsis en una escena en la que la cólera de Agustina se desencadena contra Sábado:

«ELLA SE CONVIRTIO EN UNA LLAMEANTE FURIA

y él sintió que el universo se resquebrajaba
sacudido por el furor de sus insultos
y no era sólo su carne que era desgarrada por sus garras
sino su conciencia
y allí quedó como un desecho de su propio espíritu
las torres derrumbadas
por el cataclismo
y calcinadas por las llamas.» (p. 453)

Las reflexiones generalizantes que hallamos en el texto, configuraban ámbitos proféticos⁶. Los tres actores que cumplen el rol actancial de profetas son: un ebrio, Natalicio Barragón, apodado «Loco Barragán»; un excéntrico, Jorge Ledesma, y un vocero grotesco y risible de verdades que lo exceden, Molinelli. Esta peculiar elección podría explicarse como una

ró que no sabe por qué se hace tanta alharaca con lo de la aldea vietnamita, cuando ese procedimiento se ha seguido regularmente, como lo saben perfectamente los generales que han conducido el Pentágono. Yo no he hecho otra cosa que obedecer órdenes que venían del capitán Medina, dijo. Y agregó: por otra parte se trataba de una aldea que nos venía molestando en toda forma.» Ernesto Sábato, *Abaddón el Exterminador* (Bs. As., Sudamericana, 1975), p. 428.

En adelante nos referiremos al texto mediante la abreviatura *Abaddón*; luego de las citas nos limitaremos a señalar el número de la página correspondiente.

⁵ Obsérvese que en este momento se logra la configuración de un peculiar ámbito poético mediante la plasmación del discurso en verso, lo que supone la incorporación y valoración de los espacios en blanco; la función poética dominante se hace así más evidente: las equivalencias se hacen ostensibles en el eje de la combinación, por ejemplo, la presencia de un paradigma de desrucción (resquebrajaba, sacudido, desgarrada, desecho, derrumbadas, calcinadas), de un paradigma de agentes destructores (furia, furor, insultos, garras, llamas); se destaca la figura paronomástica «desgarrada-garras», imagen en la cual el instrumento «garra» está incluido en el estado que él ha originado: «desgarrado». Todos estos recursos enfatizan el mensaje poético e intensifican el efecto patemático. (Respecto de la dislocación de un sistema de pausas y sus efectos, véase Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique* (Paris, Flammarion, 1966), pp. 74-76. Sobre categorías patemáticas, remitimos a Jean Cohen, «Poésie et redondance», *Poétique*, 28, 1976).

⁶ A juicio de Jean Ricardou, todo oráculo propone una construcción en abismo: «Tout oracle, donc, propose une mise en abyme. Parce que, en le lui montrant, elles permettent à l'auditeur d'essayer de s'y soustraire, les voix oraculaires contestent cet immense récit au dénouement inéluctable que L'on nomme *destin*.» Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris, Du Seuil, 1967), p. 176.

manifestación de las potencias del mal, en virtud del siguiente aserto que Sábato emite en un diálogo con Beba:

—«Seguí riéndote. Son pequeñas diabluras de Satanás. Hacer que un personaje ridículo exponga la verdad es una forma de condenar esa verdad al ridículo y por lo tanto a la inoperancia.» (p. 376).

Cabe destacar que la extravagancia o locura de estos «profetas» no aminora —de acuerdo a las propias pautas del universo sabatiano— la verdad de su mensaje. En *Sobre Héroes* y *Tumbas* conocemos, desde la perspectiva siempre verdadera de Bruno, la veracidad adjudicable a los locos:

«(Pero, como pensaría Bruno ¿qué se sabe sobre los instrumentos que el destino elige para insinuar oscuramente sus propósitos? Y, acaso, y dada la ambigua perversidad con que suele proceder, ¿no era posible que enviase sus arteros mensajes a través de seres que raramente se toman en serio como son los locos y los chicos?)»

Natalicio Barragán apareció como actor en *Sobre Héroes* y reaparece en *Abaddón*, situado en el mismo espacio: el Bar Chinchín. Su profecía es destacada en el relato primero⁷ como uno de los tres hechos «dignos de ser señalados» (p. 12), correspondiendo los otros dos a actores que cobrarán gran importancia diegética: Nacho Izaguirre y Marcelo Carranza⁸. Es relevante que el acontecer concerniente a Barragán sea el citado en primer lugar y que su significación se cumpla en un plano diferente, en un códi-

⁷ Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y Tumbas* (Bs. As. Sudamericana, 1966), p. 195. En adelante denominaremos: *Sobre Héroes*.

⁸ Entendemos por relato primero, el nivel temporal del relato en relación al cual, una anacronía se define como tal. Véase Gerard Genette, *Figures III* (Paris, Du Seuil, 1972), p. 90.

El relato primero está constituido en *Abaddón* por el primer capítulo y se continúa hacia el final de la novela: en la página 489, el título «A ESTA HORA LOS REYES MAGOS ESTAN EN CAMINO», nos sitúa otra vez en la madrugada del 6 de enero de 1973; en adelante, el relato seguirá una línea prospectiva.

⁹ Respecto de estos tres hechos, señala el texto:

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

go simbólico, al cual corresponden también el primer epígrafe y el título de la novela¹⁰.

Cuando los tres núcleos diegéticos sean retomados hacia el final del texto, la profecía de Barragán aparecerá referida en último lugar, como cerrando un círculo.

Barragán profetiza el advenimiento del Apocalipsis. En su visión aparecen los siguientes elementos cargados de valor indicial:

a) Las aguas del Riachuelo, en los lugares en que reflejaba la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre¹¹.

b) Por encima de los mástiles vió un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada. Al cerrar los ojos y reabrirlos, el monstruo es captado como un dragón: «vio el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que llameaba en su abismo de tinta china». (pp. 12 y s.). Una segunda vez el personaje cierra los ojos; al volver a mirar, su visión es la siguiente: «el monstruo ahora echaba fuego por fauces de sus siete cabezas» (p. 13)¹².

¹⁰ Jean Ricardou señala respecto del título de una obra: «Ni autre texte, ni même texte, le titre est un *onoma-texte*: il forme le nom du texte. (...)»

Si le titre propose un néologisme quelconque, il ne sera pleinement le nom du texte qu'*après* lecture de ce texte: au moment où le pacte liant le terme à sa définition sera entièrement conclu. (...) Non moins que le titre, le résumé et la définition sont en même temps ce qui se distingue et ce qui n'a pas d'autonomie. Ils appartiennent à ce qu'il faudrait nommer *l'épi-texte*: le texte sur le texte. Le méta-texte est écrit sur le texte à des fins opératoires, analytiques; l'épi-texte est écrit sur le texte à des fins représentatives, synthétiques.» Jean Ricardou, «La population de Miroirs: Problèmes de la similtude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet», *Poétique*, 22, p. 199. El epígrafe —entendido como síntesis significativa del texto— y el título corresponderían, a lo que Ricardou denomina epitexto. En nuestra novela, el primer epígrafe se conecta con el título, iluminándolo: uno y otro sitúan en un ámbito epocalíptico.

Dice el epígrafe: «Y tenían por rey al Angel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador.

APOCALIPSIS SEGUN EL APOSTOL SAN JUAN». El término «*Abaddón*» (abaddón) significa en hebreo: ruina, destrucción, aniquilación y, también, infierno. En el texto al que se nos remite, Abaddón es rey de las langostas, símbolo proverbial de destrucción. En *Sobre Héroes*, la profecía apocalíptica de Barragán («Vienen tiempos de sangre y fuego, muchachos», *Sobre Héroes*, p. 194), se cumple en la diégesis: el *fuego* consume el Mirador, de donde son retirados los cuerpos de Alejandra y su padre. En *Abaddón* se introduce una *analepsis* que configura un tiempo correspondiente a 15 años atrás, época en la que el anuncio de Barragán, relativo al fuego y a la sangre, adquirió cabal cumplimiento. (*Abaddón*, pp. 496 y s.).

¹¹ Recuérdese que el cuerpo de Marcelo Carranza, metido en una bolsa, es arrojado al Riachuelo (p. 490).

¹² El dragón de siete cabezas es una señal apocalíptica: «Y fue vista otra señal en el

Hacia el final de la novela, como ya hemos señalado, reaparece este actor, a quien se lo muestra en un transcurso de varios días; el recuerdo de la visión no lo ha abandonado y vuelve a contemplar el dragón; pero Barragán elude su función profética, guardando la visión para sí¹³. La aparición del rostro de Cristo «que lo miraba con una mezcla de pena y severidad» (p. 496) lo decide a cumplir su tarea, comunicando la profecía apocalíptica:

— «Porque el tiempo está cerca, y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado.» (p. 498)¹⁴.

Para captar el sentido que esta reflexión generalizante otorga al texto, permitiendo la expansión semántica del mismo, debemos considerar la significación del Apocalipsis: si bien para la sensibilidad contemporánea, dicho término es asociable a catástrofe, espanto y evoca la cólera de Dios, el Apocalipsis corresponde a la afirmación de la victoria final de los justos; el triunfo seguro de Cristo incita a los fieles a la esperanza¹⁵.

Entendemos, entonces, que la profecía apocalíptica de Barragán, nos permite considerar el mal como transitorio y vislumbrar el advenimiento futuro de una época de justicia. Sugestivamente, el nombre de pila de este actor, se relaciona a nacimiento.

El imperio del mal —factor provocador del desencadenamiento del

cielo: y he aquí un grande dragón bermejo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas.» La Biblia. Apocalipsis, 12: 3.

¹³ En el afán de eludir la tarea profética encomendada, Natalicio Barragán nos recuerda a Jonás. (La Biblia, Libro de Jonás). Obsérvese que tanto Jonás como nuestro personaje terminan por dar cumplimiento a su misión.

¹⁴ La expresión «el tiempo está cerca» corresponde textualmente al *Apocalipsis*: «bienaventurado el que lee, y los que oyen las palabras de esta profecía, y guardan las cosas en ella escritas: *porque el tiempo está cerca*». (La Biblia. Apocalipsis, 1: 3).

«Y me dije: No selles las palabras de la profecía de este libro; *porque el tiempo está cerca*.» (La Biblia. Apocalipsis, 21: 10).

En las «profecías» de Jorge Ledesma también se alude a la prontitud con que estos eventos acaecerán: «Estamos en el umbral de una nueva edad.» (p. 115). (Los subrayados de la cita son nuestros.)

¹⁵ Cáptese lo señalado en los siguientes momentos de la revelación de San Juan: «Y yo Juan vi la santa ciudad, Jerusalem nueva, que descendía del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido.

Y oí una gran voz del cielo que decía: He aquí el tabernáculo de Dios con los hombres, y morará con ellos; y ellos serán su pueblo, y el mismo Dios será su Dios con ellos.

Y limpiará Dios toda lágrima de los ojos de ellos; y la muerte no será más; y no habrá más llanto, ni clamor, ni dolor: porque las primeras cosas son pasadas.» La Biblia. Apocalipsis, 21: 2-4.

Apocalipsis — se advierte por lo que respecta al ámbito de primer plano¹⁶, en los otros dos núcleos diegéticos concretizándose en la degradación sufrida por Nacho (y Agustina) y en la crueldad inhumana de que es víctima Marcelo¹⁷. En el proceso épico, el mal es mostrado mediante construcciones en abismo particularizantes ya señaladas (recortes de Nacho y artículo del *Playboy*).

Estos hechos evidencian la verdad de la afirmación de Fernando Vidal Olmos en *Sobre Héroes*¹⁸, afirmación sancionada por Sábato en *Abaddón*:

«La conclusión de Fernando es inevitable. Sigue gobernando el Príncipe de la tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos.» (p. 377).

El mismo texto se encarga de vincular estos dos acontecimientos con otro, que aparece denominado: la «caída de Sábato»:

«Hasta el punto de poderse imaginar, finalmente, que la muerte de ese chico en la tortura, el feroz y recoroso vómito (por decirlo de alguna manera) de Nacho sobre su hermana, y esa caída de Sábato estaban no sólo vinculados sino vinculados por algo tan poderoso como para constituir por sí mismo el secreto motivo de una de esas tragedias que resumen o son la metáfora de lo que puede suceder con la humanidad toda en un tiempo como éste.» (p. 17).

Aquello que relaciona a estos acontecimientos adversos es también su factor desencadenante; guiados por la diégesis lo captamos como el imperio de fuerzas oscuras. El mundo configurado pasa a asumir expansivamente una función metafórica o representativa de la humanidad en la época actual¹⁹.

¹⁶ Kayser habla de «acontecimiento de primer plano», distinguiéndolo de «proceso épico», el cual corresponde a un mundo mayor, al que dicho acontecimiento se incorpora. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (Madrid, Gredos, 1954).

¹⁷ El sacrificio de Agustina y la consiguiente reacción de su hermano, son directamente causadas por el proceder de Sábato, al sentirse éste atraído por Nora, mujer perteneciente al ámbito oscuro, tal vez enviada por Schneider; el descubrimiento de esta traición de Sábato, provocará, como reacción inmediata, la ya señalada cólera de Agustina. Respecto a Marcelo y su desenlace, Sábato no tiene con él ninguna conexión directa. Sábato se siente muy próximo afectivamente a Marcelo y a la familia de éste y cabe entender que el asesinato de Marcelo suscita en él un doloroso efecto.

¹⁸ «Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos.» *Sobre Héroes*, p. 255.

¹⁹ Iouri Lotman señala respecto de la función representativa o modelizante de una obra: «En modélizant un objet illimité (la réalité) par les moyens d'un texte fini, l'oeuvre

La caída de Sábato culmina en un momento que cabría interpretar como el entronizamiento de la destrucción apocalíptica en el ámbito de primer plano; nos referimos a la metamorfosis de Sábato: el héroe-víctima es transformado en una rata alada (según el nivel apreciativo del texto, la rata corresponde al universo nocturno y temible)²⁰. Su vista comienza a debilitarse hasta llegar a la ceguera total (de acuerdo a la estimativa señalada, los ciegos son personajes siniestros que gobiernan el mundo tenebroso)²¹. Sábato se ha convertido, pues, en una criatura repugnante y terrible para sí mismo. Subrayemos que esta metamorfosis no es advertida por nadie sino por el propio actor; su soledad es así absoluta.

Este momento «real» de índole apocalíptica, puede ser contrastado con un momento imaginario que muestra a Sábato —desde la visión de Bruno— muerto y enterrado; en su lápida están escritos dos deseos:

«Ernesto Sábato, quiso ser enterrado en esta tierra con una sola palabra en su tumba PAZ» (p. 526).

El primer deseo se prueba como cumplido: Sábato yace en esa tierra; el segundo no se ha realizado con exactitud, pero entre las varias palabras que aparecen en su tumba, está la deseada: «PAZ». Este vocablo y la situación, impregnan a la escena imaginaria de un temple de tranquilidad, contrastante con el paroxismo de la metamorfosis y prefigurador de la era de paz y de justicia a que conducirá el Apocalipsis.

Situándonos, a partir de aquí, en el código simbólico, diríamos que la novela configura el advenimiento final de la armonía, como meramente posible —imaginable y deseable— pero sin adjudicarle certeza o necesidad. Adviértase en ello el predominio del mundo tenebroso.

El segundo profeta señalado, Jorge Ledesma, es un actor eminentemente extravagante. Cuatro veces escoge a Sábato como su destinatario, enviándole comunicaciones. El no revela, como Barragán, la palabra divi-

d'art remplace par son propre espace non pas une partie (plutôt, pas seulement une partie) de la vie représentée, mais aussi toute cette vie dans son ensemble. Chaque texte sépare modèle simultanément un objet particulier et un objet universel.» Iouri Lotman, *La structure du texte artistique* (París, Gallimard, 1973), p. 301.

²⁰ Adelantemos que en esta obra se advierte una clara dicotomía, configuradora de dos sub-espacios en que se divide el espacio textual:

a) El universo diurno, en el que imperan: la luz, las ideas, el orden, la pureza.

b) El universo nocturno o tenebroso, al que corresponden la sangre, la suciedad, las cuevas, lo blanco, lo barroso, lo excrementicio.

²¹ La malignidad de los ciegos es un motivo que se reitera en la obra de Sábato. Este tema ha sido estudiado por Luis Wainerman, *Sábato y el misterio de los ciegos* (Buenos Aires, Castañeda, 1978).

Abaddón ofrece un fundamento del poder siniestro de los ciegos en las páginas 412 y s.

na (Barragán sería el único profeta en este sentido estricto). Coincide con Barragán en cuanto a que ambos auguran una etapa de predominio del mal, el cual será luego trascendido:

«Estamos en el umbral de una nueva edad. Sufriremos toda clase de arbitrariedades, crímenes e injusticias. Habrá nuevas hogueras. Vano esfuerzo. 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, Sábato! ¡Y qué formidable será el porvenir para los que tengan el sistema nervioso capaz de soportarlo!» (pp. 115 y s.).

A diferencia de Barragán, Jorge Ledesma asume con decisión la tarea profética:

«El conocimiento de la Verdad es el acontecimiento de este siglo, no los viajes a la luna, como piensan los giles. No sé por qué fui uno de los señalados. Podría haber sido un vago, meterle al escabio, escribir novelas de amor, tal vez ganar fama y guita. Sin embargo, *voy a cantar* (...) La Verdad ya estaba en el mundo, servidita pero desunida. (...) Yo tuve la desgraciada suerte de armar la Verdad, porque no sé casi nada de nada.» (p. 378)²².

Ledesma destaca su analogía con Sábato²³, la hondura de su relación con él²⁴ y lo nombra su heredero, es decir, el destinatario de su verdad y el difusor de la misma.

En su última comunicación, Ledesma da un paso más allá de Sábato y

²² La elección del término «cantar», una de cuyas acepciones es “descubrir o confesar lo secreto”, corresponde al ser excéntrico del actor y al peculiar lenguaje que lo caracteriza.

²³ «A usted también le debe de haber pasado algo semejante. Perdimos, ya sé. Pero ahora nos toca aguantar piola. Somos dos tipos que van a cantar las cuarenta, es decir dos desgraciados. Yo tengo la ventaja de superarlo en ignorancia.» (p. 114).

Ciertas frases de Sábato dedicadas a un «Querido y remoto muchacho», recuerdan o parodian a Ledesma:

«Dios no escribe ficciones: nacen de nuestra imperfección, del defectuoso mundo en que nos obligaron a vivir. Yo no pedí que me nacieran, ni vos: nos trajeron a la fuerza.» (p. 130). (El subrayado es nuestro.)

Ledesma ha señalado:

«Le voy a hacer una confesión, Sábato: yo no quise venir a este mundo, no hice ninguna señal. Estaba tan cómodo que cuando me tocó salir me resistí, me puse de culo. Pero me sacaron igual, a la fuerza.» (p. 114).

²⁴ «Nuestra relación está por encima de los apretujones de este colectivo en que andamos los dos, tiene una dimensión en la que usted nunca pensó.» (p. 458).

propone substituir a los intermediarios por el propio Dios, potenciando así la imagen de destrucción apocalíptica:

«Abaddón o Apollyón, el Angel Bello o Satanás. Basta de intermediarios. DIOS, EL EXTERMINADOR.» (p. 458)²⁵.

Molinelli, el otro profeta apocalíptico, corresponde a un tiempo muy anterior al de Natalicio Barragán y Jorge Ledesma. Formula sus predicciones astrológicas en 1938 y ellas ya se han visto confirmadas en el tiempo del relato primero.

El augura grandes catástrofes: «una guerra tremenda y una gran prueba para los judíos. Pero no podrán exterminarlos del todo porque todavía les quedaba una misión por cumplir.» (p. 335). Hitler es concebido como el Anticristo.

«Urano primero, luego Plutón, eran los mensajeros de los Nuevos Tiempos. Actuarían como volcanes en erupción, señalarían el límite entre las dos eras, la gran encrucijada.» (p. 336).

En su profecía advertimos sintéticamente señaladas las dos etapas presupuestas por el Apocalipsis: «Plutón — afirmó golpeando con el lapicito en los papeles— regirá *la renovación por la destrucción.*» (p. 336).

La primera etapa —destrucción— es descrita y explicada del siguiente modo:

—«Por el momento, atravesamos el tercer y último decanato de Piscis, bajo el dominio de Escorpio, donde Urano se halla exaltado. *Sexo, destrucción y muerte.*» (p. 336).

Ya hemos señalado cómo la novela configura la depravación en el ámbito sexual; destrucción y muerte alcanzan su cumplimiento tanto en el ámbito de primer plano como en el proceso épico.

Además de la comprensión normal que el lector tendrá de la realización de las profecías de Molinelli, en el proceso épico (e.g. suerte corrida por los judíos en la Segunda Guerra Mundial) el texto se encarga de enfatizar la verdad de las mismas:

²⁵ Sábado no llega tan lejos: a lo más apoya la teoría del Profesor Gandulfo, quien niega la divinidad de Jehová y le adjudica naturaleza demoniaca, estimándolo una fuente del mal (pp. 336-370).

—«Me vas a decir que el Dr. Gandulfo está anunciando una verdad teológica.

—¡Por supuesto, estúpida! Ustedes se ríen de las lechuguitas, pero en lo esencial está en lo cierto.» (p. 375).

«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.»²⁶ (p. 344).

«Urano y Plutón son los mensajeros de los Nuevos Tiempos: actuarán como volcanes en erupción, señalarán el límite entre las dos Eras» me decía, mirándome fijamente. Y tenga presente que esos anuncios fueron hechos en 1938, cuando ignorábamos que los átomos de uranio y plutonio serían las chispas de la catástrofe.» (p. 344).

1.2. *Reflexiones de la enunciación o la narración puesta en evidencia*

Dällenbach incluye en este nivel: la presentación diegética del productor o del receptor del relato; la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales; la manifestación del contexto que condiciona (que ha condicionado) esta producción-recepción.

Cada una de esas instancias logra su cumplimiento en nuestra novela. *Abaddón* pone en escena al agente de producción — Sábato — y al proceso de producción con todas sus vicisitudes; ellas consisten básicamente en el desencadenamiento de fuerzas oponentes y fuerzas adyuvantes a dicho proceso de escritura.

El productor — homodiegético, autodiegético²⁷ — aparece en la diégesis no como un observador, cronista o testigo de lo que acaece, sino como un personaje más, «en la misma calidad que los otros que salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos.» (p. 276). El texto en su isotopía metaliteraria justifica ese rasgo: «Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio. (...) Entrar en las propias tinieblas.» (p. 276). De este modo, se origina una ilusoria disolución o

²⁶ Paralelamente a lo señalado en el proceso épico, en el ámbito de primer plano, los tres hechos «terribles», con los que sintoniza la caída de Sábato, ocurren en el tiempo de la Epifanía cristiana, que corresponde a la Adoración de los Reyes (6 de enero). En dicha festividad el cristianismo conmemora la aparición o manifestación del Redentor a los Magos.

²⁷ Genette denomina *homodiegético*, al narrador presente como personaje en la historia que él cuenta. Distingue en el interior del tipo homodiegético, dos variedades: «l'une où le narrateur est le héros de son récit (...), et l'autre où il ne joue qu'une rôle d'observateur et de témoin (...) Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiegétique) le terme, qui s'impose, *d'autodiegétique*. Genette, op. cit., pp. 252 y s. Nosotros hemos extrapolado estos términos, del narrador al productor.

anulación de los planos: creador-criatura o, en otros términos, instancia productora-personaje.

De las tres posibilidades que señala Dällenbach para crear la ilusión de que se rompe el anonimato esencial de la instancia productora²⁸, nuestro texto hace así uso de aquélla que por excelencia interesa a la construcción en abismo: introduce una figura auctorial y la adjudica a un personaje. Se otorga a este substituto auctorial la misma identidad del autor real, revelada por el antropónimo común Sábado²⁹.

En cuanto al contexto concerniente a la producción, éste corresponde en *Abaddón* a la situación de un actor que oscila conflictivamente entre zonas antitéticas: por una parte, entre el mundo de la luz y el mundo de las tinieblas; por otra, entre el ámbito de lo absoluto y el carnaval intrascendente.

El ámbito de la luz es aquél en que imperan la razón y el orden; las matemáticas son el máximo exponente del conocimiento luminoso; la luz aparece asociada a lo límpido, transparente, cristalino, helado; la torre emerge como símbolo de este ámbito. (Recuérdese, por ejemplo, la escena de la cólera de Agustina: «las torres derrumbadas por el cataclismo» (p. 453) o un momento en que Sábado accede al mundo de las matemáticas y comienza a vislumbrar «las bellas y graves torres» (p. 135).) A esta zona corresponden actores de especial bondad, intachables según el sistema apreciativo del texto, en los que se destaca la pureza y la ingenuidad: Carluchó, el amigo de Nacho niño; el tío-abuelo de Marcelo; Florencio, tío de Marcelo; Palito —ex-hombre del Che Guevara— a quien Marcelo acoge en su casa y quien será un puente entre el ámbito de primer plano y el proceso épico; en este último, el Che Guevara será objeto de máxima idealización.

El ámbito de las tinieblas corresponde al dominio del poder satánico, de la incoherencia; a él se asocian la sangre, la suciedad, las cuevas, lo

²⁸ Dichas posibilidades son «feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage. Dans ce dernier cas qui seul intéresse directement la mise en abyme, il s'agit donc que le truchement fonctionne —autrement dit que le substitut soit dûment accrédité». Dällenbach, op. cit., p. 101.

²⁹ Hay una casi imperceptible diferencia gráfica entre el antropónimo del substituto auctorial-personaje y el del autor real: la supresión del acento ortográfico en el primer caso. Este rango nos parece adjudicable a una suerte de intención lúdica, puesto que ante la evidencia de la igualdad, la distinción tiende a pasar inadvertida. Señala al respecto Luis Wainerman: «No es Sábado el personaje, sino, Sábado. Sábado es el autor. Mediante una argucia tipográfica de eliminar un acento a su apellido obtendría de los críticos algo semejante a la experiencia de quitar cándidamente un electrón de un átomo; esto es, obtener que le reprochen el haberse puesto como personaje en el estilo más palmariamente narcisista.» Wainerman, op. cit., pp. 109 y s.

blanco, lo barroso, los gusanos, la basura, los excrementos, los animales subterráneos de piel fría, los murciélagos; éste es el reino de los ciegos. Pertenecen a esta zona, actores satánicos que en su conjunto constituyen una suerte de carnaval diabólico; dichos personajes se encuentran relacionados creando una impenetrable red maligna:

R. está vinculado a Soledad —estimada ésta como «casi la clave» del ámbito oscuro— y actúa como sacerdote en la ceremonia de iniciación de Sábato: sus esponsales con el mundo tenebroso a través de la penetración del «sombrió ojo sexual de Soledad». (pp. 467 y s.)

R. está también relacionado con Schneider. Sábato no logra entender la índole de esa vinculación. Aparentemente, dichos actores sustentan designios opuestos respecto del héroe: el primero desea arrastrarlo al ámbito oscuro, el segundo, tal vez impedirle el acceso al mismo³⁰.

Sábato infiere la relación entre Schneider y Schnitzler a partir de la analogía entre ambos nombres: «Los dos empezaban y terminaban con el mismo fonema, y tenía el mismo número de sílabas.» (p. 452).

Desde la perspectiva de Sábato es clara la relación entre Schneider y el Nene Costa (p. 43); de ahí que cuando pretende encontrar a Schneider, Sábato va a preguntar al Nene Costa por el paradero de aquél (p. 380).

Sábato relaciona a Nora —la mujer a la que el texto se refiere como «gata perversa y somnolienta» (p. 412), «sigilosa pantera negra» (p. 417)— con Schneider: «Hecho singular: si Schneider estaba detrás de ella, nunca lo pudo saber. Pero intuía que con aquel instrumento ejecutaba una complicada y lenta corrupción.» (p. 417).

Hay un momento de la diégesis que condensa este conflicto entre el mundo de la luz y el de las tinieblas: mientras Sábato sueña con la pureza del mundo de Carlucho, realiza una acción antitética y se dirige a su encuentro con Nora. El narrador refiere este suceso desde la perspectiva de Bruno:

«Pero como el corazón del hombre es insondable —se decía Bruno— con ese pensamiento en su cabeza, el cuerpo de S. se dirigió hacia la calle Cramer, donde se encontraría con Nora.» (p. 445).

A través de una afirmación aparentemente trivial de Sábato, puede captarse la predilección de éste por el ámbito tenebroso:

«Busqué un rincón oscuro, porque había empezado a rehuir a la

³⁰ «¿Si aquella sombra fugitiva era efectivamente la del Dr. Schneider, qué vínculo existía entre él y R.? Más de una vez había pensado que R. trataba de forzarlo a entrar en el universo de las tinieblas, a investigarlo, como en otro tiempo con Vidal Olmos; y que Schneider trataba de impedirlo, o, en caso de permitirlo, de modo que resultase el castigo largamente preparado.» (p. 461).

gente y porque siempre la luz me ha hecho mal (recién advierto este hecho sin embargo de toda mi vida) para entregarme al vicio solitario que consistía en rumiar fragmentos de ideas y sensaciones a medida que el alcohol iba haciendo su efecto.» (p. 298).

Dado que la incoherencia es propia de este ámbito, resulta comprensible el que él cumpla una función ambigua respecto de Sábato: ayuda a la creación (piénsese en el influjo de R) y se interpone (Sábato adjudica a los ciegos las dificultades que lo traban. Destaquemos que hay, por otra parte, adyuvantes provenientes del ámbito claro (El Sr. Aronoff).

En cuanto al carnaval intrascendente, él corresponde a la vida pública degradada; ése es el ámbito de Pérez Nassif, del joven Muzzio; aquí impegran en diferentes grados la corrupción y la superficialidad³¹. Dicho carnaval tiene su correlato en el mundo de las tinieblas; se trata del carnaval diabólico, el cual suele peligrosamente ocultarse bajo la máscara de la superficialidad; en palabras de Sábato: «comprendé, Beto. Es como un carnaval siniestro: disfrazado de payasos hay también monstruos.» (p. 295); «Eso es: mensajes espantosos traídos por clowns.» (p. 390).

El nivel apreciativo del texto rechaza al carnaval intrascendente, lo cual aparece señalado desde la perspectiva de Nacho —encarnación de la pureza— y de Agustina, así como desde la perspectiva de personajes «creados por Sábato»³² y del propio Sábato.

³¹ El joven Muzzio aparece contrastado con Nacho, lo que permite mostrar con más patencia la degradación del primero. Véanse pp. 116-113. Quique no correspondería a este ámbito degradado; ello resulta corroborado trascendiendo *Abaddón* y remitiendo a un instante de *Sobre Héroes* en que Martín observa, sin ser advertido, a Quique:

«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. Sin saber por qué, de pronto sintió pena por aquel individuo solitario.» *Sobre Héroes*, p. 215.

En Quique hay una penetración irónica —frecuentemente proyectada hacia sí mismo— de la que carecen los actores del carnaval intrascendente; estos últimos se observan a sí mismos con total seriedad.

³² Hacemos intencionalmente la distinción entre Nacho, Agustina y «personajes creados por Sábato», puesto que en la novela, Nacho y Agustina aparecen básicamente correspondiendo al mismo nivel ontológico de Sábato, substituto auctorial. Recuérdese, por ejemplo, el primer encuentro entre Sábato y los dos hermanos (p. 61).

Una sutil contradicción podría captarse en los siguientes momentos, el primero de los cuales corresponde al discurso de Agustina y el segundo, al del narrador:

—«Señor Sábato —su voz era trémula—, quiero decir... mi hermano y yo... sus personajes... digo, Castel, Alejandra...» (p. 66).

«Desde dentro lo presionaban los rebeldes, querían actuar, pronunciar palabras decisivas, combatir, morir o asesinar antes de verse envueltos en el carnaval. Los insolentes Nachos, las ásperas Agustinas. Y Alejandra.» (p. 102).

Así se configura la actitud condenatoria de Nacho:

«Cuando estuvo frente a él, con una voz excesiva para su comentario, casi gritando, le dijo:

— 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.

Sábato lo miró como preguntándole qué significaba su observación.

— Y hace poco que salió un reportaje — agregó como si lo acusara.

Aparentando no advertir el tono, Sábato admitió:

— Sí, efectivamente.

— Y ahora, en el último número, lo vi asistiendo a la inauguración de una boutique en el pasaje Alvear.

Sábato estaba al borde del estallido. No obstante, respondió haciendo un último esfuerzo para contenerse:

— Sí, la boutique de una persona amiga.

— Amigos que tienen boutique — agregó con sorna el chico.»
(pp. 64 y s.).

Agustina contrasta el ser absoluto de los personajes de Sábato con caídas degradantes del autor:

— «No vaya a sacar una idea equivocada... Esos personajes absolutos... usted comprende... usted... esos reportajes... esa clase de revistas... Se calló.

Y casi sin transición, como con seguridad habría hecho también su hermano, gritó «¡Es horrible!» y salió casi corriendo.» (p. 67).

Sábato asume el rechazo que sus personajes experimentan hacia él a causa de su alejamiento del ámbito de lo absoluto:

«Personajes que alguna vez salieron en sus libros, pero que se sienten traicionados por las torpezas o cobardías de su intermediario; y avergonzado él mismo, el propio Sábato, por sobrevivir a esos seres capaces de morir o matar por odio o amor o por su empeño de desentrañar la clave de la existencia. Y avergonzado no sólo por sobrevivirlos sino por hacerlo con ruindad, con tibias compensaciones. Con el asco y la tristeza del éxito.» (p. 18).

Esa misma vergüenza de Sábato es la que se advierte en el título de un fragmento del texto y en el comienzo del mismo: «SE DESPRECIABA POR ESTAR EN ESA QUINTA, por tener en alguna forma y medida,

algo en común con ellos.» (p. 403), así como en las siguientes reflexiones autoacusadoras:

«Uno es un podrido que termina acomodándose a la realidad, con el rebusque del Arte. Sí, claro, uno se angustia. Y entonces se imagina a un tipo absoluto como R., un personaje negro y terrible. Pero uno sigue viviendo y viniendo a La BIELA, para colmo con éxito.» (p. 107).

Sábato escribe a un «querido y remoto muchacho»:

«Porque el triunfo es siempre una especie de vulgaridad, una suma de malentendidos, un manoseo; convirtiéndote en esa asquerosidad que se llama un hombre público, y con derecho (con derecho?) un chico como vos mismo eras al comienzo te podrá escupir.» (p. 124)³³.

Desde esta perspectiva captamos el desprecio de Alejandra por Sábato:

«Pero ella se limitó a mirarlo con sus ojos grisverdosos, con la boca apretada. Por el desdén, por el desprecio» (p. 291).

Sábato como hombre público, perteneciente al carnaval, es denominado payaso. El dualismo de Sábato cobra relieve en un momento —al que más adelante nos referiremos— en el que Sábato aparece escindido en el payaso (ámbito del parecer) y el naufrago solitario (ámbito del ser) (p. 102).

Señalemos una escena paródica en la cual se muestra muy agudamente la degradación del hombre público, titulada «ENTRA CON TIMIDEZ» (pp. 270-272) y otra escena titulada «REPORTAJE», que cumple una función antitética, configurando la rehabilitación de Sábato (pp. 278-283).

Respecto de la recepción del texto, el proceso de producción no está diegéticamente presentado como terminado, por lo que no ocurre que la novela incluya el acto de recepción de ella misma (*Abaddón* siendo leído por alguien). Pero en *Abaddón* son mencionadas las dos novelas anteriores y se alude a reacciones suscitadas en determinados receptores; entre quienes han leído la obra novelística de Sábato están los siguientes actores: Agustina, Nacho, el Dr. Schnneider, Bernardo Wainstein, Silvia, Beba, Marcelo, Quique.

Según Dällenbach, al substituto auctorial le cabe cumplir una doble función: 1) *actual*, en la medida en que revela al autor del libro aquí y

³³ El lector tenderá a relacionar ese acto de repudio con el vómito de Nacho sobre Agustina.

ahora (el libro es el que él mismo aparece); 2) *retroactiva*, en tanto que hace aparecer al autor de una obra anterior o hasta de todo un conjunto novelesco.

En nuestro texto, Sábato —el substituto auctorial— es el autor de *Abaddón el Exterminador* (la obra actúa, a cuyo proceso de producción asistimos) y de *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*; estas tres novelas constituyen el corpus novelístico total creado por el Sábato real:

— «¿Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?

— Una novela.

— ¿Tiene ya título?

— Generalmente lo sé al final, cuando terminé de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser EL ANGEL DE LAS TINIEBLAS. Pero quizá ABADDON, EL EXTERMINADOR.» (p. 279).

«Acaba de salir EL TUNEL, de modo que debía de ser por el 48.» (p. 44).

«¿No era significativo que reapareciese en el 62, en el momento de aparecer HEROES Y TUMBAS?» (p. 44).

Piensa Dällenbach que mediante esta doble función de la construcción en abismo, se crea un puente entre pasado y presente, el cual contribuye a unificar textos dispersos, a poner en duda su autonomía, a modificar la idea que ellos se hacen de sí mismos, en una palabra, a reactivarlos.

Por lo que concierne a la obra novelística de Sábato, la violación de la autonomía del texto individual, ocurre no sólo por la existencia de un substituto auctorial común sino por peculiares manifestaciones de los actores:

1) Existencia de actores comunes en *Sobre Héroes* y *Abaddón*; señalemos entre ellos: Bruno, Quique, Natalicio Barragán.

2) Intromisión de actores de las novelas anteriores en *Abaddón*: Alejandra se aparece a Sábato (p. 291); Bruno ve a Juan Pablo Castel (pp. 181 y s.); Martín atisba a Sábato (p. 206).

3) Bruno evoca sus relaciones personales con actores de *Sobre Héroes*: Martín y Alejandra, trayendo a presencia escenas entre ambos (pp. 227-230).

4) Alusión a personajes mentados o evocados en *Sobre Héroes*: Quique menciona jocosamente a la tía Teresita (p. 390), personaje al que se refiere Alejandra en *Sobre Héroes* (*Sobre Héroes*, pp. 53 y 63); Bruno y Sábato recuerdan a Carlos, actor evocado por Bruno en *Sobre Héroes*³⁴.

³⁴ En ambos casos, el estímulo para la evocación es Palito, el amigo de Marcelo. El narrador heterodiegético dice desde la perspectiva de Bruno:

5) Fernando Vidal Olmos ofrece en *Sobre Héroes* sus interpretaciones sobre la crónica escrita por Castel: «El Túnel», arrojando nuevas luces sobre dicho texto. (*Sobre Héroes*, p. 335).

Anticipemos, por relacionarse con el punto que tratamos, que desde la construcción en abismo del código o metatextual surge, por analogía, una clave para captar esta apertura de las tres novelas de Sábato. Nos referimos a la siguiente afirmación del substituto auctorial: «es la obra entera de Kafka la que constituye un nuevo lenguaje». (p. 139 y s.); parafraseando, diríamos, que es el corpus novelístico total de Sábato, poseedor de límites fluidos, no clausurantes, el que se erige en nuevo código.

1.3. Reflexiones del código o construcción en abismo metatextual

Estas reflexiones constituyen dos isotopías: una isotopía metaliteraria y una isotopía meta-metaliteraria, a través de las cuales el texto refleja los principios de su funcionamiento.

Desde la perspectiva de Bruno aparece un cuestionamiento respecto al sentido del escribir; la obra a la que nos enfrentamos, sería la realización concreta de la actitud asumida:

«Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto.» (p. 15).

Las meditaciones de Bruno (1) y Sábato (2) sobre una novela posible, reflejan el ser de esta novela actual:

(1) «Una novela sobre esa búsqueda del absoluto, esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo: (...) Una historia sobre chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas (en parte vislumbradas fuera de sí mismo, en

«Carlos. ¿No estaba de nuevo al lado de Marcelo? Porque los espíritus se repiten, casi encarnados en la misma cara ardiente y concentrada de aquel Carlos de 1932.» (p. 193).

Y asumiendo la perspectiva de Sábato:

«Todo el tiempo se había sentido inquieto por aquella presencia poderosa, poderosa por su simple pureza, o porque le recordaba la expresión de aquel Carlos de 1932.» (p. 202).

Bruno evoca a Carlos en *Sobre Héros*:

«Pienso por ejemplo en Carlos, del que nunca supe su verdadero apellido. Todavía lo estoy viendo, todavía me conmueve.» (p. 421).

parte agitadas en lo más profundo de su corazón) que demandan eternidad y absoluto.» (p. 17).

(2) — «La novela como poema metafísico — murmuró de pronto. ¿Qué?

Nada, nada. Pero en un plano inferior seguía su rumia: el escritor como entrecruzamiento de la realidad cotidiana y las fantasías, como límite entre la luz y las tinieblas. Y ahí, Schneider. Ahí estaba, las puertas del mundo prohibido.» (p. 274).

Se fortalece el principio según el cual las novedades formales no son indispensables para una obra artísticamente revolucionaria ni bastan para crearla (p. 136), mediante el despliegue paródico del capítulo «IDEAS DE QUIQUE SOBRE LA NUEVA NOVELA» (pp. 242-249).

Se fundamenta desde el texto mismo, la configuración de *Abaddón* mediante la juxtaposición de fragmentos. Dice Sábato:

«A mí sólo me preocupa la verdad. Y, aunque de modo fragmentario, con relámpagos que apenas me permiten vislumbrar en décimas de segundo los grandes abismos sin fondo, intento expresarlo en alguno de mis libros.» (p. 339).

El código refleja metaliterariamente la propia espejularidad de la novela, a través del discurso de Sábato:

— «Sí. Pero no hablo de eso, no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema que sea el propio escritor de la novela el que esté dentro. Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo.

— ¿Cómo entonces?

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

Mediante una alusión a Flaubert, se evidencia el concepto del creador como medium, correspondiente a *Abaddón*:

«Allí había vivido y sufrido alguien que, de no haber sido animado por el poderoso y atormentado espíritu de un artista, habría pasado de la nada a la nada, como tantos otros; del mismo modo que un médium insignificante, en el momento de trance, poseído por espíritus más grandes que él, dice palabras y es convulsionado por

pasiones que su pequeña alma habría sido incapaz de sentir.» (p. 128).

La obra da pautas respecto de su propio proceso de lectura:

«Lo que más le asombraba era esa variedad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia.» (p. 63).

El desocultamiento del código concierne no sólo a *Abaddón* como obra individual sino al corpus total de las novelas de Sábato:

«Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero.» (p. 127).

A partir de la señalada dicotomía entre mundo luminoso y mundo de las tinieblas, surge en la novela una justificación meta-metaliteraria (justificación de la isotopía metaliteraria discernible en la obra): las ideas sobre la ficción (isotopía metaliteraria), que son una mezcla de racionalismo y creatividad, están situadas en un punto intermedio entre esos dos mundos y constituyen el refugio al que recurre el substituto auctorial para trascender el conflicto proveniente de su atracción —no resuelta— por dichos ámbitos antagónicos. Señala el substituto auctorial refiriéndose al mundo luminoso:

«Y en estos amargos tiempos finales de mi existencia, en varias ocasiones volví a tentarme aquel territorio absoluto, jamás pude ver un observatorio sin sentir la inversa nostalgia del orden y la pureza. Y aunque no deserté de esta batalla con mis monstruos, aunque no cedí a la tentación de reingresar a un observatorio como un guerrero a un convento, a veces lo hice vergonzantemente, refugiándome en las ideas sobre la ficción: a medio camino entre el furor de la sangre y el convento.» (p. 136).

La creación literaria, según el código de la novela, emerge de la ambigüedad, entendida como oscilación desgarrante entre ámbito luminoso y ámbito oscuro:

«Ambigua y angustiada, el alma sufre (¿cómo podría no sufrir!),

dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, vacilando perpetuamente entre la podredumbre y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino. Angustia y ambigüedad de la que en momentos de horror y de éxtasis crea su poesía, que surge de ese confuso territorio y como consecuencia de esa misma confusión: un Dios no escribe novelas.» (p. 406).

La obra, asumiendo la incorporación de una isotopía metaliteraria, se señala a sí misma como: «ficción a la segunda potencia».

«¿Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido a publicar, sin saber bien por qué. Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto, algo que era como ficción a la segunda potencia.» (p. 40).

2. Otras manifestaciones de la especularidad

Siendo la construcción en abismo una modalidad de la reflexión, es comprensible que ella se proyecte en otras manifestaciones especulares, que, a su vez, la refuerzan. Se trata en este caso de la especularidad de actores que adquieren la categoría de dobles.

Del texto de Robert Rogers *Psychoanalytic Study of the Double in Literature*³⁵, puede desprenderse el siguiente concepto de dobles: dos o más personajes, que son partes componentes de un todo psicológico o repetición del mismo. Se infiere de lo dicho, la existencia de dos clases de dobles: «dobles por división» y «dobles por multiplicación»: la división corresponde a la fragmentación de una entidad psicológica reconocible, en partes separadas, complementarias; la presencia de dobles por división respecto de la figura del padre, por ejemplo, equivaldría a la aparición de caracteres complementarios (e.g. el «buen» padre y el «mal» padre). Según Rogers, esta clase de representación expresa típicamente sentimientos ambivalentes, la conjunción de los cuales (especialmente cuando la hostilidad es reprimida) es tan intolerable que la ambivalencia es tratada defensivamente, descomponiendo al padre amado y odiado en dos personas separadas y aparentemente no relacionadas. La fragmentación puede ser dual o múltiple. El «doble por multiplicación» consistiría en la aparición en la historia de varios personajes, todos los cuales cumplen un mismo rol (e.g. figuras paternas) representando un solo concepto o actitud. Rogers intro-

³⁵ Robert Rogers, *Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, (Detroit, Wayne State University press, 1970).

duce, también, una lúcida distinción entre dobles latentes y manifiestos; en el primer caso la fragmentación o repetición es implícita y nos encontramos frente a actores que aparecen existiendo autónomamente y respecto de quienes debemos inferir la relación de especularidad (el texto podrá entregarnos mayor o menor número de datos para dicha inferencia); en el caso segundo, la fragmentación o repetición es explícita, los personajes son mostrados manteniendo entre sí ontológicamente la relación de dobles; sirva de ejemplo la vinculación entre Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Distinguiremos en *Abaddón* tres casos de dobles latentes por división: Bruno-Sábado; R.-Sábado; Marcelo-Sábado. El substituto auctorial será, pues, el personaje que se duplica en cada una de dichas relaciones.

2.1. *Bruno-Sábado*

El texto señala la especial intimidad existente entre dichos actores. Sábado aparece respecto de Bruno como «uno de los seres que más cerca había estado siempre de su vida» (p. 16). Bruno llama a Sábado «hermano mío» (p. 527). Esta especial intimidad tiene su fundamento en la relación simétrica existente entre ambos actores⁵⁶.

Hay en la obra un momento que cuestiona la capacidad que un sujeto tiene de conocer «al otro»; la dificultad de dicho conocimiento resulta potenciada al mencionarse lo que en ese ámbito acaece a Bruno respecto de Sábado, relación ésta, que viene a representar a la del yo respecto de sí mismo; el sesgo del razonamiento sería el siguiente: si ni siquiera logro conocerme a mí, ¿qué puedo pretender respecto de mi comprensión de los demás?

«¿Pues, qué sabía realmente no ya de Marcelo Carranza o de Nacho Izaguirre sino del propio Sábado, *uno de los seres que más cerca había estado siempre de su vida?* Infinitamente mucho pero infinitamente poco. *En ocasiones lo sentía como si formara parte de su propio espíritu,* podía imaginar casi en detalle lo que había senti-

⁵⁶ Ralph Tymms se refiere del siguiente modo a la afinidad existente entre los dobles: «The divergences seem, in fact, to emphasize the mutual need for completion and support; in the sense of Friedrich Schlegel's definition of intimate friendship: "A wondrous symmetry of essential characteristics, as if it had been pre-ordained that one should complete the other on every pint". These symmetrical pairs feel as instinctive an impulse toward one another as the urge which impels the platonic twin-souls to seek out their respective partner and restore the original unity between them.» Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology* (Cambridge, Bowes and Bowes, 1949). Citado por Saúl Sosnowski, *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica* (Buenos Aires, Noé, 1973), pp. 150 y s., n. 94.

do frente a ciertos acontecimientos. Pero de repente le resultaba opaco, y gracias si a través de algún fugaz brillo de sus ojos le era dado sospechar lo que estaba sucediendo en el fondo de su alma.» (p. 16 y s.).

Bruno y Sábato coinciden en cuanto a su ser contempladores, pero a la pasividad de Bruno (desea escribir, sentimiento de crónica impotencia frente a la inmensidad, *imagina* fijar sus espectros en un poema o en una novela) se opone la actividad de Sábato (escribe, fija sus fantasmas en novelas: dos ya finalizadas y una tercera en cuya realización se esfuerza).

Mientras Sábato oscila entre espacios conflictivos —de lo cual obtiene el estímulo para su creación— Bruno pertenece al ámbito luminoso.

Entre ambos actores se da una suerte de interpenetración, de permeabilidad, de modo que lo que surge en la mente de Sábato es objeto de conocimiento de Bruno. En el primer momento que citamos, el narrador heterodiegético describe así el deambular de Sábato:

«Desde donde tomó por la Avvenida Sarmiento hacia el Monumento de los Españoles, por la vereda del zoológico, sin rumbo fijo. *Expresión que en ese momento surgió en su mente, lo que demostraba en opinión de Bruno*, que hasta los escritores se dejan llevar por las expresiones corrientes, tan superficiales como falaces.» (p. 432).

«PORQUE, QUE CLASE DE TERNURA, qué palabras sabias o amistosas —*pensó Bruno que pensaba Sábato*—, qué caricias podían alcanzar el corazón escondido y solitario de aquel ser,» (p. 444).

Bruno —que había sido en *Sobre Héroe*s confidente de Martín— pasa a ser en *Abaddón el confidente* o destinatario de Sábato.

Según Otto Rank³⁷, entre los rasgos esenciales de la relación de dobles está el impulso de liberarse de ese misterioso oponente que es el doppelgänger. Rank sitúa así como Freud³⁸, en la raíz del motivo del doble, el fenómeno del narcisismo. El autor señala la extraña paradoja del suicida que ha buscado la muerte para liberarse de su intolerable tanatofobia. El narcisista ama demasiado a su ego como para transformar la idea de su destrucción en acción; sólo es capaz de realizar su acto por medio del fantasma de un doble temido y odiado.

³⁷ Otto Rank, *The Double* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971).

³⁸ Sigmund Freud, *Collected Papers* (London, The Hogarth Press, 1953). Vol. IV, Cap. XXI.

Como ya hemos señalado, la relación existente entre Sábato y Bruno es profundamente afectiva. Resulta, sin embargo, muy interesante destacar — a la luz de la teoría de Rank — que en dos oportunidades Bruno concibe la muerte de Sábato y en este concebir hay un desear:

«Sí, si su amigo muriera, y si él, Bruno, pudiese escribir esa historia. Si no fuera como desdichadamente era: un débil, un abúlico, un hombre de puros y fracasados intentos.» (p. 18).

Cabe preguntarse por qué Sábato tiene que morir para que Bruno pueda realizarse como escritor. Hallamos una convincente respuesta al desplegar el concepto de doble, correspondiente al doble por división: «La noción del *doppelgänger* radica, precisamente, en la participación de ambos de *un* conjunto de posibilidades. Cada acto de uno de ellos excluye la posibilidad del otro de llevar a cabo ese mismo acto. Esto equivale a decir que se está operando a un nivel mítico en el sentido de que el mito corresponde a un paradigma fijo con sólo ciertas posibilidades estructurales.»³⁹ Señalamos al respecto que, según Rogers, puesto que la descomposición siempre refleja conflicto psíquico, podría suponerse que los dobles fueran configurados como personajes antagónicos; ocurre, sin embargo, que los dobles mantienen entre sí, en general, cordiales relaciones. Pero, no obstante dicha apariencia correspondiente a la superficie narrativa, piensa Rogers que el doble es siempre básicamente un oponente.

La segunda oportunidad en que Bruno concibe la muerte de Sábato, corresponde a un instante en que el primero configura una visión idílica de Sábato muerto:

«¡Oh, hermano mío, pensó con palabras altisonantes, (...) que al menos intentaste lo que yo nunca tuve fuerzas para hacer, lo que en mí jamás pasó de abúlico proyecto, que trataste de lograr (...) cuánto te comprendo para querer verte enterrado, descansando en esta pampa que tanto añoraste, y para soñarte sobre tu lápida una pequeña palabra que al fin te preservase de tanto dolor y soledad!» (pp. 527 y s.).

Bruno mismo experimenta ante dicha visión una extrañeza que no se disipa:

«¿Y que significaba esa visión? Un deseo, una premonición, un amistoso recuerdo hacia su amigo. ¿Pero cómo podía considerarse como amistoso imaginarlo muerto y enterrado?» (p. 526).

³⁹ Saúl Sosnowski, op. cit., p. 150.

Obsérvese que en la novela se dará un desplazamiento del impulso asesino: él no ocurre en Sábato sino en su doble, Bruno. Podríamos postular que dicho fenómeno es provocado por un desborde narcisista: no sólo el ego sino también el doble es demasiado querido como para desear su muerte⁴⁰.

2.2. R. Sábato

Ambos son gemelos astrales, según le señala repetidamente R. a su doble (p. 298)⁴¹. Ambos habrían nacido, entonces, en la misma fecha: 24 de junio, la que —según informa la novela— es un día infausto pues en él se reúnen las brujas (p. 23). (La fecha de nacimiento del substituto auctorial coincide con la fecha de nacimiento del Sábato real.)

Comparando a estos dos actores, advertimos que mientras Sábato es ambiguo y conflictivo, R. está perfectamente centrado en sí mismo y pre-munido de certeza. En lugar de fluctuar entre determinados espacios, como Sábato, R. pertenece de lleno al mundo de las tinieblas:

«Todo en él sugería un gran ave de rapiña, un gran halcón nocturno (y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas).» (p. 298).

Es sugestivo el hecho —ya señalado— de que a Sábato lo dañe la luz, lo cual podría interpretarse como un reflejo de su doble.

La relación entre ambos actores se configura del siguiente modo: R. es iniciador e inspirador; Sábato es, respectivamente, iniciado y realizador. (R. actúa como sacerdote en la ceremonia de iniciación de Sábato. Cuando niños, R. sugirió a Sábato que sacará los ojos a un gorrión para ver cómo el pájaro volaría sin ellos; Sábato lleva la idea a la acción (p. 300).)

Sintetizando, diríamos, que en cuanto a la complementación propia de los dobles, R. requiere a Sábato para ejercer sobre él su influencia ma-

⁴⁰ Hay un momento del texto —al que ya hemos aludido— en el que Bruno parecería requerir para su completación, no a Sábato, personaje ambiguo, sino a Juan Pablo Castel, personaje absoluto:

«Sí, ahí estaba la fotografía: el desconocido era aquel Juan Pablo Castel que en 1947 había matado a su amante.

El absoluto, pensó entonces Bruno Bassán, con apacible y melancólica envidia.» (p. 182).

⁴¹ Respecto a los mellizos como constituyentes de una unidad dual, véase el texto de C. F. Keppler, *The Literature of the Second Self* (Tucson, Arizona, The University of Arizona Press, 1972). Se refiere también a este tema, Otto Rank, «The double as immortal self», in *Beyond Psychology* (New York, Dover Publications, Inc., 1941).

lífica y Sábato necesita a R. para superar su indecisión. (Se daría respecto de lo último, una suerte de inversión de la relación Sábato-Bruno.)

En virtud de la disolución de límites que el texto ofrece entre ficción y realidad, P. aparece en un momento, como un engendro imaginativo de Sábato:

«Y entonces se imagina a un tipo absoluto como R., un personaje negro y terrible.» (p. 107).

Ello en modo alguno desvirtúa nuestro planteamiento, sino, tal vez, tiende a mostrar con mayor fuerza la íntima relación existente entre ambos actores.

2.3. *Marcelo - Sábato*

Marcelo, al igual que los otros dobles de Sábato, pertenece a un ámbito respecto del cual no fluctúa; se trata — como en el caso de Bruno — del mundo luminoso⁴².

Ambos actores aparecen como personajes deambulantes, indecisos, autoconscientes, poseedores de una ternura difícilmente exteriorizable a causa de su timidez (rasgo, este último, que comparten con Bruno)⁴³.

Marcelo tiene el mismo cuidado de no herir a su tíoabuelo (personaje inocente) que Sábato tiene en no lesionar a Marcelo (personaje puro);

⁴² Es por ello que Marcelo, a diferencia de Sábato, no es escritor; el propio texto señala ese hecho desde la perspectiva de Bruno:

«Porque ni aquel chico que un día se prendió fuego en una plaza de Praga, ni Ernesto Guevara, ni Marcelo Carranza habían necesitado escribir.» (p. 15).

⁴³ Los siguientes momentos ilustrarían los rasgos señalados en Marcelo:

«TODA ESA NOCHE MARCELO CAMINO AL AZAR, entró en cafés, volvió a calles indiferentes, se sentó en bancos de plazas silenciosas. Ya era de mañana cuando volvió a su cuarto y se echó a dormir.» (p. 96).

«Miró largo tiempo aquel séptimo piso y finalmente cruzó la avenida pero siguió hacia las Heras, para tomar el colectivo 60.» (p. 476).

«Sus pocas palabras salían plagadas de adverbios que atenuaban o hacían tan modestos sus verbos, sustantivos calificativos, que era casi como si se callara. De otro modo, su timidez, su anhelo de no herir le hubiesen impedido abrir la boca en absoluto.» (p. 284).

Respecto de Sábato, algunos de tantos momentos que patentizan dichas características, son:

«Venciendo su temor, volvió hacia el café, pero cuando estaba a punto de entrar vaciló, se detuvo y luego, cruzando la avenida, se quedó a observar amparado por un plátano.» (p. 34).

«ENTRA CON TIMIDEZ en el gran anfiteatro del Canal 13.» (p. 270).

dicha preocupación genera en cada caso un discurso reticente. (Compárese al respecto la visita de Marcelo a casa de su tío-abuelo (pp. 96-101) y el encuentro entre Marcelo y Sábado (pp. 283-289).

La oposición entre ambos concierne además al siguiente aspecto: Marcelo es por esencia ajeno al carnaval intrascendente⁴⁴, al cual Sábado es proclive no obstante su aspiración al absoluto. En ello se funda —interpretamos— el sentimiento de culpa de Sábado respecto de Marcelo:

«Se sentía desnudo ante él, se acusaba despiadadamente ante él, y aunque descontaba su absolución, terminaba siempre descontento. Quizá porque más que absolución su espíritu necesitaba castigo.» (p. 283).

El contraste entre los dos personajes es sugerido por el enfrentamiento de las siguientes frases, las primeras descriptivas del lenguaje interior de Marcelo, las segundas, correspondientes a la perspectiva de Sábado:

«Antes de perder el conocimiento siente de pronto una especie de inmensa alegría: VOY A MORIR, piensa.» (p. 489).

«Y decidió tratar de vivir de cualquier manera, guardando su secreto, aun en condiciones tan horribles. Porque el deseo de vivir es así: incondicional e insaciable.» (p. 500).

Proyéctandose en su doble, Sábado señala: «Estaba oscureciendo y Marcelo se sentiría aliviado por la falta de luz.» (p. 286). Recuérdese que a Sábado siempre la luz le ha perturbado (p. 298) y que hemos conectado dicha afirmación con la modelización espacial de la novela.

Si partimos de la relación diseñada entre ambos actores, resulta potenciado el título de un capítulo: «HASTA QUE POR FIN SE ENCONTRARON» (p. 283), que sugeriría la reintegración en la unidad, de las partes escindidas.

La relación de dobles manifiestos se configura en la novela mediante la autoscopia⁴⁵.

La especularidad alcanza su clímax en la escena en que se enfrentan los dos Sábato: aquél que ha vivido la experiencia subterránea (descenso-ascenso) y aquél que, tal vez, la ha concebido dolorosamente.

⁴⁴ El momento que citamos a continuación, ilustra su rechazo por dicho ámbito:

«Besó a su madre y después permaneció en un rincón de aquel tumulto sin saber qué hacer, con los ojos mirando hacia el suelo. Poco a poco, tratando de no llamar la atención se fue.» (p. 88).

⁴⁵ Rogers se refiere a la autoscopia como la alucinación del propio yo, la que, según dicho autor, traiciona una preocupación mórbida del individuo por su propia esencia. Rogers, op. cit., p. 18.

El Sábato primeramente señalado no es percibido por los demás: «Sábato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían como si fuera un ser viviente entre fantasmas.» (p. 473). Obsérvese que para corroborar la categoría de existente de este Sábato, el discurso invierte la frase esperable: «como si fuera un fantasma entre seres vivientes».

La única excepción es la perra Lolita, que supera a los hombres en su facultad de captación.

La escena culmina cuando tampoco el otro Sábato, sentado ante su mesa de trabajo, ve al que viene:

«Caminó hacia él, hasta ponerse delante, y pudo advertir que sus ojos estaban mirando el vacío, absortos y tristísimos.

— Soy yo — le explicó.

Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre manos.

Casi grotescamente, se rectificó:

— Soy vos.

Pero tampoco se produjo ningún indicio de que el otro lo oyera o lo viese. Ni el más leve rumor salió de sus labios, no se produjo en su cuerpo ni en sus manos el más ligero movimiento. Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismo.

De pronto observó que de los ojos del Sábato sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintió entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos de las lágrimas.» (p. 473).

El Sábato que retorna sí tiene — a diferencia del otro — capacidad de ver, y observa a su doble y le habla en un intento infructuoso de comunicación. La perfecta especularidad se logra cuando lágrimas surgen en los ojos de uno y otro.

El texto ofrece una autoscopía anterior a la señalada, la que se conecta con el espacio carnavalesco; Sábato es substituido por «una suerte de payaso usurpador», que deja al Sábato auténtico sumido en la soledad:

«Porque no sólo los estaba oyendo sino que ellos lo oían a él, conversaban con él, en ningún momento experimentaban la menor extrañeza, ignorando que el que hablaba con ellos no era S., sino una especie de substituto, una suerte de payaso usurpador. Mientras el otro, el auténtico, se iba paulatina y pavorosamente aislando.» (p. 102).

Este instante se conecta con el anteriormente analizado, a través de una frase invertida; en el momento primeramente citado, se decía:

«Sábato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían como si fuera un ser viviente entre fantasmas.» (p. 473).

En el momento diegéticamente anterior, aún no se ha llegado a extremar en tal grado la categoría de existente del Sábato invisible, y se dice:

«Como un fantasma que entre personas vivientes puede verles y oírlos, sin que ellos lo vean ni lo oiga.» (p. 102).

3. *El narcisismo, función de la especcularidad*

Diversas funciones son atribuibles a la especcularidad en un texto, e.g. poner de manifiesto su artificialidad, contribuir a la inteligibilidad de la obra, garantizar la univocidad de su «mensaje», permitir la manifestación y plasmación del sentimiento narcisista⁴⁶. Tal como ocurre con los diferentes procedimientos literarios, dependerá de la relación de la especcularidad con los otros elementos de la estructura a que pertenece, qué funciones se cumplirán, cuáles no, cuál será la función dominante.

En el caso de *Abaddón*, advertimos el predominio de la última función señalada: la obra se realiza en la exaltación del sujeto creador (Sábato) y su mensaje (el texto mismo).

Centrémonos en un momento determinado de la novela que podrá guiarnos en nuestra argumentación, nos referimos a la autoscopía que ocurre luego de la experiencia subterránea de Sábato; la leyenda de Narciso puede valer como correlato objetivo de dicha visión autoscópica. En uno y otro caso, la imagen especcular será seguida por la metamorfosis: Narciso, según una versión del mito, se transformará en una flor⁴⁷; Sábato se convertirá en una rata alada y ciega.

⁴⁶ Respecto de los conceptos antes señalados en este párrafo, véase Dällenbach, op. cit., pp. 16 y 78. Sobre el sentimiento narcisista, Dällenbach afirma: «la spéccularisation scripturale se soutient de la spéccularisation imaginaire qui permet au sujet de l'écriture de jouir obsessionnellement de l'image le figurant tel qu'il se veut voir: *écrivain*» op. cit., p. 27. Véase al respecto: Linda Hutcheon, «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, n.º 29 (Vévrier 1977).

⁴⁷ «Más sucedió que un día, el hermoso Narciso, fatigado por la pesada marcha efectuada, habíase sentado plácidamente a orillas de una fuente serena y pura. Al agacharse sobre ella para beber vio su imagen y él mismo, enajenado por tan deslumbrante y cautivadora belleza, quedó extasiado tanto tiempo en la contemplación de sus propios rasgos, que se consumió de languidez sobre la ribera y echó raíces en el césped donde su grácil persona, disecada poco a poco se transformó en la fragante flor que desde entonces lleva para siempre su nombre.» H. Aubert, *Mitología* (Buenos Aires, Víctor Lerú, 1961), s.v. «Narciso».

Captamos la metamorfosis de Sábato como la culminación de la «caída» que afecta a dicho actor. El horror del personaje ante el cambio, muestra a la metamorfosis como un castigo:

«¡Pero él había pertenecido siempre a la clase de gente que siente invencible asco ante la sola vista de una rata. Es imaginable, pues, lo que podía sentir ante una rata de un metro veinte, con inmensas alas cartilaginosas, con la repulsiva piel arrugada de esos monstruos. Y él *dentro!* (p. 499).

Pero, por otra parte, si atendemos al señalado rol modelizante del espacio en el texto, «caer» significa acceder al ámbito oscuro y adquirir los poderes del mismo. Es sugestivo al respecto que al ocurrir la metamorfosis, Sábato —aparentemente sólo víctima— decide guardar su secreto, lo que en primera instancia es captado como un recurso defensivo:

«No respondió nada, no dijo una sola palabra, pensando que sólo lograría que lo tomaran por loco. Y decidió tratar de vivir de cualquier manera, guardando su secreto, aun en condiciones tan horrendas.

«Porque el deseo de vivir es así: incondicional e insaciable.» (p. 500).

Sin embargo, este secreto puede también ser captado como el secreto de los iniciados, el hermetismo de los dueños del poder.

Según Pierre Brunel⁴⁸, la bestia que se llega a ser en los casos de metamorfosis, es aquélla que el sujeto que sufre la experiencia, lleva en sí. También en otro sentido, la metamorfosis es, paradójicamente, cambio y permanencia: el sujeto —no obstante la transformación— sigue siendo hombre. (Piénsese que Sábato está *dentro* del animal en que se ha convertido).

En relación al doble carácter de premio y castigo que advertimos en la metamorfosis de Sábato, destaquemos que para Brunel la metamorfosis es a la vez un mito genésico y un mito escatológico, un mito del crecimiento y de la degradación.

Retornando al fenómeno del narcisismo, es dable captar en él dos polos, según cuál sea la perspectiva desde la que se lo aprecia: autoreplegamiento y pérdida (de lo que no es el yo) vs. expansión omniabarcadora.

Destaca este segundo polo, Marcuse, quien señala refiriéndose al concepto freudiano: «El narcisismo primario es algo más que autoerotismo; abarca el «ambiente», integrando el ego narcisista con el mundo objetivo.

⁴⁸ Pierre Brunel, *Le mythe de la Metamorphose* (Paris, Armand Colin, 1974).

La relación normal antagonista entre el ego y la realidad exterior es sólo una forma y estado posteriores de la relación entre el ego y la realidad.»⁴⁹ Cita, luego, a Freud: «Originalmente, el ego incluye todo, luego separa de sí mismo al mundo externo. El sentimiento del ego que advertimos ahora es, así, sólo un breve vestigio de un sentimiento mucho más extenso — un sentimiento que *abrazaba al universo* y expresaba una *inseparable conexión del ego con el mundo externo.*»⁵⁰ Podemos, tal vez, hallar aquí una raíz del carácter de totalidad advertible en el mundo configurado en *Abaddón*.

Marcuse subraya la sorprendente paradoja de que el narcisismo, generalmente entendido como escape egoísta de la realidad, sea relacionado en la teoría expuesta, a la unidad del universo; ello revela, a su juicio, la nueva profundidad de la concepción: «Más allá de todo autoerotismo inmaduro, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un comprensible orden existencial.»⁵¹

Esta bipolaridad adjudicable al narcisismo, lo haría ya míticamente acreedor a castigo (relación con el mundo subterráneo y la muerte) y premio (expansión cognoscitiva; instauración de un nuevo orden existencial). Descubrimos, pues, aquí el modelo que se actualiza en *Abaddón*, respecto de Sábato.

El castigo resulta tradicionalmente asociable a la transgresión mediante la mirada: ello ocurre a Narciso (*se mira*); a Orfeo (mira hacia atrás a Eurídice, antes de haber llegado al reino de los vivos); a la mujer de Lot («Entonces la mujer de Lot miró atrás, *a espaldas* de él, y se volvió estatua de sal.»)⁵². Esta mirada prohibida equivale en *Abaddón* a la intromisión de Sábato en el mundo de las tinieblas.

Focalizando la estructura de nuestra novela, corresponden claramente al estímulo narcisista: la existencia de un narrador heterodiegético, el que permite la adecuada distancia desde la que el personaje Sábato puede ser ofrecido a la contemplación; las reflexiones del enunciado que amorosamente reiteran o duplican facetas del mensaje; el énfasis en la tarea productora del propio texto, la que aparece como una acción céntrica respecto de la cual el universo entero está dividido en fuerzas adyuvantes y fuerzas oponentes; la reflexión espejular del protagonista en otros personajes y — como una culminación — las dos visiones autoscópicas señaladas.

⁴⁹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización* (México, Joaquín Mortiz, 1965), p. 178.

⁵⁰ Marcuse, *ibíd.*, p. 178.

La cita que Marcuse hace de Freud, corresponde a la traducción al castellano de *Civilization and its Discontents* (Londres, Hogarth Press, 1949), p. 13. El subrayado es de Freud.

⁵¹ Marcuse, *ibíd.*, p. 178.

⁵² La Biblia. Génesis, 19:26.

Nos encontraríamos frente a un caso particular que ilustra la relación entre narcisismo y dimensión estética, ya destacada por Marcuse:

«La vida de Narciso es la de la *belleza* y su existencia es *contemplación*. Estas imágenes se refieren a la *dimensión estética*, señalándola como aquella cuyo principio de la realidad debe ser buscado y valorizado.»⁵⁵

MYRNA SOLOTOREVSKY
Universidad Hebrea de Jerusalén
(Israel)

⁵⁵ Marcuse, op. cit., p. 181.