

La literatura como mitología infraurbana del mal. Sábado: “Informe sobre ciegos”, en *Sobre héroes y tumbas* (1961-1993)¹

Adolfo Chaparro Amaya²

Recibido 23/06/2022 / Aceptado 19/12/2022

Resumen. El artículo plantea la pregunta por el alcance del “Informe sobre ciegos”, capítulo central de *Sobre héroes y tumbas*, como un acercamiento fenoménico, estético y mitológico a la pregunta por el mal. La primera parte se ocupa de rastrear los motivos que llevan a Sábado a la formulación del mito de la Secta de los ciegos como una hipótesis plausible sobre la inteligibilidad del mal. La segunda, explora los recursos figurales: pictóricos y cinematográficos, que Sábado utiliza para entrar en el mundo de abajo, en el reino del mal que oculta la ciudad de Buenos Aires. La última parte intenta situar el dilema entre forma y figura como claves hermenéuticas del mal en el conjunto de la vida y la obra del autor, como un recurso para examinar el alcance metafísico y moral de su pensamiento.

Palabras claves: mitología infraurbana; mal; literatura cinematográfica; cognición e inconsciente; poder y control.

Literature as an infra-urban mythology of evil. Sábado: “Report on the blind”, in *On heroes and tombs* (1961-1993)

Abstract. The article raises the question about the scope of the “Report on the Blind”, the central chapter of *On Heroes and Tombs*, as a phenomenal, aesthetic and mythological approach to the question of evil. The first part deals with tracing the reasons that lead Sábado to formulate the myth of the Sect of the blind as a plausible hypothesis about the intelligibility of evil. The second explores figural resources: pictorial and cinematographic, that Sábado uses to enter the world below, in the kingdom of evil that hides the city of Buenos Aires. The last part tries to situate the dilemma between form and figure as hermeneutical keys of evil in the author’s life and work as a whole, as a resource to examine the metaphysical and moral scope of his thought.

Keywords: infraurban mythology; film literature; evil; cognition and unconscious; power and control.

Sumario: Introducción. 1. Cómo seguir las figuras posibles de la inteligencia del mal. 2. Mito-secuencia infrarrealista. 3. El mal o la indiscernibilidad entre forma y figura. Epílogo. Bibliografía.

Cómo citar: Chaparro Amaya, A. La literatura como mitología infraurbana del mal. Sábado: “Informe sobre ciegos”, en *Sobre héroes y tumbas* (1961-1993). *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 15, 2023, e82689

Introducción

La obra de Sábado radicalizó en su momento la fusión entre ficción, narración, (auto)análisis y realidad en la literatura latinoamericana, al haber colocado su propio proceso de individuación en el centro de esa exploración. Y, sobre todo, al proponerse indagar sistemáticamente el principio del *mal* como un mundo posible en su literatura, haciendo un uso cognitivo del sueño, la visión, el relato bíblico, la pesadilla. En cierto sentido, la obra de Sábado podría ser reducida a un libro, y ese libro al resto onírico que lo cifra como un mito acerca del *mal*. Ese resto, quizá, no sea más que una reconstrucción paciente y aguda de algunas

pesadillas que han dejado en el autor una impresión sensible, la tendencia a la represión de esa impresión y el archivo (freudiano) de los efectos de la impresión (Derrida 35 ss). Tal reducción es sugestiva, pero el dispositivo escritural rebasa en mucho el puro análisis psicoanalítico.

De lo que se trata, en realidad, es de inventar un mito fundacional de la ciudad que es, a su vez, una potente producción de inconsciente colectivo. No es este el lugar para una discusión sobre las características del mito, así que ofrezco una definición que me permite enfocar el alcance de la novela sin renunciar al tipo de concepción originario del mito típica de las culturas prehispánicas. Entiendo el mito como una

¹ Dada la especificidad del objeto, todas las citas de la novela tendrán como referencia el capítulo, no el nombre del autor, así: (“Informe sobre ciegos” # de página).

² Universidad del Rosario (Colombia)
E-mail: adolfo.chaparro@urosario.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9859-0384>

elaboración colectiva que comporta una historia de los orígenes, un diseño cosmológico y ciertos principios morales de alcance comunitario. Si bien en este caso la invención está mediada por la creatividad de un autor literario moderno, los contenidos se mantienen. Se trata de un mito urbano, pero donde el inframundo está plegado al origen de la ciudad; el cosmos está circunscrito a ese espacio indicando un centro del mundo y de la nación; pregunta por un principio del mal que atraviesa la historia y afecta las creencias morales, amén de los comportamientos íntimos, éticos, políticos de sus habitantes.

Es verdad que la singularidad del personaje y la historia presente del relato parecen modernizar indefectiblemente los contenidos arcaicos, pero el relato del héroe plantea problemas morales que apelan a un saber de lo inconsciente religioso que no funciona tanto como terapia sino como un exorcismo de la experiencia del *mal* ligada a la vida profunda del sujeto individual y colectivo. Tratando de acceder a ese estrato del sistema psíquico, Sábato despliega una topología moral, psíquica y escritural que va a persistir como imagen propia a lo largo de su vida. Para ello, es tan importante la interpretación de los sueños o la especulación teológica sobre la figura del Demonio como el análisis de la forma del mal como principio inteligible, los datos empíricos acerca de la secta de los ciegos o el autoanálisis de la experiencia individual. Esa heterogeneidad en los materiales supone una diversidad de géneros en la composición de la novela “total”.³

Tenemos así una primera parte de *Sobre héroes y tumbas* que es claramente narrativa, una segunda, el “Informe sobre ciegos”, donde los hechos narrados tienen tanto de investigación policíaca como de literatura fantástica y reflexión metafísica, y una tercera, que sirve de epílogo a la parte narrativa y trata de prolongar más consistentemente la historia de los héroes de la Independencia que había sido referida fragmentariamente por Alejandra, la protagonista inicial. Sábato se esfuerza por establecer relaciones y continuidades entre las tres partes. La línea más importante que las atraviesa es la relación padre / hija que hay entre Alejandra Olmos y Fernando Olmos, y el destino fatal que les espera por su pasión incesuosa. Ahora bien, esa continuidad tiene variaciones en la estrategia diegética: así como Fernando prácticamente no aparece en la primera parte, Alejandra no aparece en la segunda. La ausencia de Alejandra adquiere una fuerza narrativa que compromete en cada parte el destino de los personajes.

Pero también es cierto que las rupturas entre la primera y la segunda parte son radicales. Es como si

el principio de realidad hubiera cambiado. Lo que se desarrolla inicialmente como un encuentro tortuoso y afligido entre Martín, el poeta pobre, masoquista, de sentimientos puros y Alejandra, la mujer sofisticada, misteriosa e inalcanzable, —y que culmina con los hechos de la caída de Perón en 1955, simbolizada con el incendio de los objetos sagrados profanados por la turba— de repente se suspende para hacer el relevo y darle el protagonismo a un acontecimiento inesperado e inexplicable: el descubrimiento de la secta de los ciegos por parte de Fernando Olmos, padre de Alejandra. A la exigencia de verosimilitud del relato de la primera parte, se añade ahora una exigencia de verdad que examina cada impresión minuciosamente, con la particularidad de que las experiencias examinadas hacen parte de lo que, a primera vista, parece ser el relato fantástico del mito en construcción. El objetivo es sencillo, pero logra sostener el suspenso hasta el final del “Informe sobre ciegos”, tratando de convencer al lector de la existencia de una secta de ciegos que domina el mundo desde las tinieblas, como una extensión del poder de Satán y su ejército de demonios. El relato de esta segunda parte recae sobre el propio protagonista, el cual, a su vez, pareciera ceder el lugar en su pensamiento al propio autor en la forma de una suerte de conciencia epistémica ocupada en establecer la verdad de tan extraños acontecimientos. La verdad adquiere así un doble contenido: policíaco y epistémico, con lo cual el suspenso a través del cual se va descubriendo la red de los ciegos y el examen de las facultades cognitivas alteradas y puestas en juego, se vuelven igualmente importantes.

Todos los géneros concurren: el relato amoroso, el suspenso policíaco, la observación hiperconsciente de cada detalle vivido, la reflexión aguda sobre lo mismo, la reconstrucción histórica del pasado como presente y como futuro, las alusiones literarias a la secta que él mismo pertenece, las largas disquisiciones sobre cada paso a seguir, incluido aquí el destino del autor en el exilio, como si se tratara de una sesión psicoanalítica con el lector. Sábato va descubriendo que el resultado literario más perdurable de la experiencia del mal absoluto como saber y como creación mítica es un método paciente de traducción del inconsciente que mezcla flujos de ideas, en descripciones aterradoras aunque verosímiles del paisaje urbano, en interpretaciones impactantes, finas y detalladas de una mirada, un gesto, una caricia que puede ser traída desde la infancia o desde el presente del terror que le espera y al que acude tan decidido como espantado. En su caso, la topología del inconsciente no deja de ser fluctuante, intensa y repentina, aun-

³ El término ‘total’ es utilizado por Andrés Avellaneda para señalar la heterogeneidad (cada crítico señala un listado distinto, igual que nosotros) de recursos —“intersubjetividad, simultaneísmo, contrapuntos, entrecruzamientos, monólogo interior, complejidad del punto de vista, recomposición de la secuencia narrativa”— usados por Sábato, pero también por el carácter totalizador de la novela, al que llama “ideológico” (800). De ahí, cierta afinidad con el romanticismo alemán, el cual, ya desde sus comienzos concebía el género novela como una articulación de distintos géneros literarios. Parafraseando a Schlegel, Lacoue-Labarthe propone una definición del género novela según la cual “el Género es ‘más que un género’, es un Individuo, un Todo orgánico capaz de engendrarse a sí mismo, un Mundo, el Órgano absoluto” (341). De mi parte, en este caso, prefiero dirigir la mirada hacia ese ‘todo orgánico’ haciendo énfasis en las diversas facultades cognitivas puestas en juego por el escritor, y no tanto en los medios de expresión.

que los materiales de su combinación sean más bien obsesivos y redundantes.

Sábato no dejará de recordar sus reuniones en la *Dôme* de París entre los surrealistas como la escuela iniciática de su propio saber psicoanalítico. Ya en los años cuarenta, consideraba el surrealismo como un genuino movimiento romántico, más aun, como “una defensa del hombre concreto y vital y, por lo tanto, radicalmente opuesto a toda concepción racionalizadora del mundo” (Sábato, *Hombres* 78). La reivindicación que los surrealistas hacen “del instinto contra la razón, la naturaleza contra la máquina, el sueño contra a la vigilia, la rebelión contra el orden” tuvo un sinnúmero de críticas y descalificaciones, incluida la del marxismo, que lo consideraba como reaccionario y antihistórico (Ibid 79), pero esas valoraciones no hicieron mella en su camino de conocimiento. Sin embargo, en términos creativos, en lugar de jugar al cadáver exquisito con las imágenes del mundo, Sábato prefiere escarbar minuciosamente en su propia historia personal, como si al prescindir de un escucha terapéutico pudiera acceder a la producción colectiva de inconsciente, arrastrando la memoria de la familia, del barrio y de la nación en un repertorio de imágenes profundamente autobiográficas. El punto de partida resulta ya irresoluble, trágico, paradójico. Por una parte, de ese fondo colectivo surgen sus personajes como expresión de una mitología individual claramente universalizable: la relación incestuosa entre padre e hija, que profundiza y se sostiene en la teoría psicoanalítica. Por otra, sobre ese fondo se va tejiendo el diagrama de las fuerzas que hacen posible la invención de un submundo urbano como sede del mal, y a partir de la cual el autor de desdobra para volverse a plegar al protagonista, en un tránsito continuo entre el adentro y el afuera del mundo literario.

Justo en esa bisagra adentro / afuera, la filosofía y el psicoanálisis se trenzan en una disputa inacabable acerca de si lo Real es composable con la realidad entendida como referente de un discurso verdadero. Esa disyuntiva categorial entre un modo vago y empírico (la realidad objetiva) y otro más preciso, pero fuertemente subjetivo (lo Real psicoanalítico), es ya el indicio de un problema que ha llegado a poner en duda la eficacia misma de la filosofía y del psicoanálisis. La noción de Real que utilizo es propuesta inicialmente por Lacan, aunque es Žižek el que avanza en su formulación filosófica entendida como una instancia imposible, definida por la ausencia en el sentido que “siempre se te escapa, es un vacío fundamental y la ilusión consiste en que lo vas a atrapar” (67 ss). Tratando de encontrar el “verdadero foco de lo Real lacaniano”, Žižek rescata la idea de objeto asociado a la pulsión de modo que los objetos terminan desdoblados en el interior del sujeto. A

partir de esa reducción, despliega no una sino tres nociones de Real indisociables entre sí: “Real real, Real imaginario y Real simbólico” (Ibid), que resultan especialmente sugerentes en el ámbito literario. Sábato comprende la oposición entre Realidad y Real desde una mirada compatible con Lacan, pero más epistemológica. El acento lo pone en la tensión entre objetividad y subjetividad, que enmarca dentro de la oposición de lo masculino y lo femenino entendidos como principios civilizatorios con implicaciones estéticas y cognitivas.⁴

En un contexto de tantas preguntas, experimentaciones y presupuestos, el artículo plantea la pregunta por el alcance del “Informe sobre ciegos”, capítulo central de *Sobre héroes y tumbas*, como un acercamiento fenoménico, estético y mitológico a la pregunta por el mal. La primera parte se ocupa de rastrear los motivos que llevan a Sábato a la formulación del mito de la Secta de los ciegos como una hipótesis plausible sobre la inteligibilidad de la forma del mal. La segunda, explora los recursos pictóricos, cinematográficos y de puesta en escena que Sábato utiliza para entrar en las figuras del mundo de abajo, en la cara oculta de la ciudad. La última parte intenta situar el texto de Sábato en el conjunto de su vida y de su obra como un recurso para examinar el alcance metafísico y moral de su pensamiento en ese péndulo entre forma y figuras del mal.

1. Cómo seguir las figuras posibles de la inteligencia del mal

Pese a la variedad de versiones míticas y literarias, en un plano más abstracto, la discusión teológica sobre la figura del Maligno conduce en la Modernidad a la pregunta por la forma del mal, su inteligibilidad, más allá de las presencias o de las entidades imaginarias en juego. El asunto es que justo son esas presencias imaginarias las que hacen posible la continuidad del relato. Sábato está haciendo una novela, no un tratado sobre el Mal, aunque las dos cosas sean compatibles a lo largo del texto. Esa ambigüedad se replica en los sujetos virtuales que sostienen el relato. En plural. Tenemos, por tanto, un Sábato poeta, científico y militante que se desdobra en la figura de Olmos, el investigador, pero ese desdoblamiento se disuelve cuando se trata de escuchar el testimonio del protagonista. Es verdad que en literatura no preocupa mucho la diferencia entre testificar e investigar, y que incluso estamos dispuestos a disolver esas distinciones en el imaginario del escritor. Sin embargo, para el infrarrealismo sabatiano (que aquí le adjudico al autor como una versión más visceral y vital que el surrealismo) el hecho de la escritura es un efecto de la experiencia inmersiva, no puramente imaginativa, en la visión.⁵ Al colocar esa

⁴ Esa distinción resulta paradigmática. A lo femenino Sábato le adjudica “noche, caos, inconsciencia, cuerpo, curva, blando, vida, misterio, contradicción, indefinición [...] origen de lo barroco, lo romántico, lo existencial”; y a lo masculino “día, orden, conciencia, razón, espíritu, recta, dureza, eternidad, lógica, definición [...] origen de lo clásico, lo esencial” (*Hombres y engranajes* 162).

⁵ El término Infrarrealismo se podría remitir a la disidencia de Artaud respecto del surrealismo de Breton, en el intento de salir del juego de palabras al juego de las fuerzas que lo atraviesan en medio del sufrimiento cerebral, la búsqueda del teatro de la crueldad y la lucha contra la imposibili-

premisa en la creación, la idea es que la experiencia de la visión nos acerque a la especificidad terrorífica y fantástica del “Informe sobre ciegos” como si se tratara de la descripción de algo más Real (aunque invisible) que la realidad (visible).

El relato que sigue no solo es el más dramático de la novela, sino que provoca el sentimiento de lo sublime en la medida en que (i) la imaginación es desbordada por la visión lúcida de lo Real, y (ii) en tanto que la decepción de lo inexplicable es compensada por la asunción de una instancia trascendental que define el destino del mundo como una lucha entre el Bien y el Mal. El hecho de que el autor decida privilegiar la visión por sobre la forma del Mal, indica una predilección por la invención mitológica y no por la disquisición teológico-ontológica. En esa lógica, las imágenes que vamos a comentar pueden estar inspiradas en el romanticismo (la gran figura), tener una inspiración surrealista (el sueño), utilizar rasgos expresionistas (las escenas carnales) y mantener la obsesión infrarrealista (por habitar la visión). Más allá de la imaginación y la fuerza poética que caracterizan el romanticismo y el surrealismo, lo que importa es la certeza de que el poeta visionario participa vívidamente en el mundo de las imágenes creadas. El asunto es seguir el relevo interno entre el protagonista-investigador y el testigo-autor como si allí se pudieran revelar más claramente las fuerzas del mal que se han adueñado del mundo, y que tanto harán sufrir a Sábato hasta el final de sus días. En fin, se trata de acceder a la verdad de una experiencia sin la cual todo puede quedar en mera ficción.

Pero antes de eso, es necesario resolver el pasaje entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, desbrozar la imbricación barroca entre los dos mundos a través de una arquitectura que sea creíble sin perder su misterio. Sábato se decanta por una versión cinematográfica de la escalera de la que tantos visionarios han hablado en sus excursiones hacia los mundos de arriba o de abajo.⁶ Todos los presagios y los temores se resuelven con un escenario gótico, improbable pero creíble en tales circunstancias. Lo que sigue es el tránsito de la pintura como fondo de la narración a la mutación de la novela en una suerte de instalación visceral en el mundo de abajo. Cada tramo de la visita se expresa en intensidades de terror puro, y se convierte en un homenaje al romanticismo, a la antigua decisión del poeta por visitar los parajes de la muerte, en una mezcla de Virgilio, Fritz Lang y Lautréamont:

Aquel departamento era meramente un pasaje “hacia otra parte”. ¿Qué podía ser aquella otra

parte? (367) [...] poco a poco yo había ido adquiriendo muchos de los defectos y virtudes de la raza maldita y, como casi siempre sucede, *la exploración de su universo había sido, también empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo* [...] sin embargo, un peligroso presentimiento condujo mi mano hasta el picaporte. Lo hice girar y empujé. ¡La puerta estaba sin llave! [...] una helada corriente eléctrica sacudió mi cuerpo: el haz de luz iluminaba ante mí una cara, una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro [...] estaba vestida y era obvio que me estaba esperando (378-379) [...] no vi más pero me pareció despertar en una realidad [...] Estaba yo sobre una barca y la barca se deslizaba sobre una aguas quietas, negras e insondables (380) [...] me lancé fuera de la barca y, con el agua fangosa llegándome hasta las rodillas, marché hacia la costa (381) [...] hundido en el barro, con el corazón latiendo, en medio de aquella inmundicia que me cubría, con mis ojos hacia adelante y arriba, vi cómo los grandes pájaros planeaban lentamente sobre mi cabeza [...] su expresión tenía esa mirada abstracta que tienen los ciegos, porque no tenía ojos: podía yo distinguir sus cuencas vacías. Parecía una antigua divinidad en el momento que precede al sacrificio (385) [...] Imaginé que la búsqueda que yo había llevado a término no había sido deliberada a causa de mi libertad, sino fatal, y que yo estaba *destinado* para ir en pos de los hombres de la secta para de ese modo ir en pos de mi muerte, o de algo peor que mi muerte (393) [...] supuse que del otro lado el Consejo de Ciegos estaba reunido y paralizado, esperando que yo desistiera de mi necio propósito [...] aquel episodio terminó por asustarme. Quedé aterrado y decidí despistar poniendo no sólo tiempo sino espacio de por medio: me fui del país (“Informe sobre ciegos” 398).

De vuelta de su vida parisina, Sábato empieza a descubrir la forma del mal, a hacerlo inteligible. Intuye que la puesta en escena que él va disponiendo está marcada por la fatalidad. Igual que el mal. Más allá de la escenografía del terror, la inteligencia del mal se presenta a través de la duda y la reflexión, y de la persistencia dubitativa del autor-investigador en convencerse a sí mismo de que ese es su destino fatal. Por otro lado, sabe que la experiencia de Lautréamont es irreplicable y que la blasfemia como argumento surrealista se torna inocuo para su propósito. La exploración es de distinta consistencia. Es como si la historia de la física de las fuerzas del siglo XIX

dad del pensamiento. Sin embargo, la emergencia del infrarrealismo como movimiento sucede en el contexto de la oposición de Roberto Bolaño y sus amigos poetas al surrealismo de Octavio Paz. Por eso, además de Artaud, habría que remitir a la novela de Bolaño: *Los detectives salvajes* (1998), en la cual se puede seguir la historia novelada del infrarrealismo.

⁶ Aunque no es una línea de lectura que me interese, dejo constancia del consenso de la crítica sobre el peso de Dostoievski en la trayectoria novelística de Sábato. A propósito, como nos lo recuerda Pablo Sánchez: “El ateísmo y la rebelde turbación de Alejandra muestran una deuda con las tensiones pasionales de los personajes de Dostoievski; pero es Fernando Vidal el héroe dostoievskiano más claro: aúna el cinismo de Svidrigailov a la preocupación de Iván Karamázov sobre la naturaleza del Mal [...] Para Leon Chestov, la evolución literaria e intelectual de Dostoievski significa una tentativa de rehabilitación de los derechos del hombre ‘subterráneo’, es decir, del hombre que no está sometido al dominio de la razón y de la conciencia moral” (2016, 14).

resurgiera en la experiencia para crear lo que el propio narrador llama una “idea cada día más obsesionante” según la cual el sujeto se vuelve el centro atractor de fuerzas invisibles que van configurando un “poderoso campo magnético” de lo social. Al mismo tiempo, el campo en su topología propicia un punto de vista no humano, que se convierte en la causa del mal de todo lo que entra en él, incluso de la ceguera que el propio Olmos desea por accidente para alguno de los seres cercanos, con la idea de lograr la conexión definitiva con el mundo de los ciegos. El relato adopta la idea básica de una experimentación que cambia radicalmente con el observador: “¿Hecho premonitorio? No lo sé. Quién sabe si aquel accidente no fue forzado de alguna manera por mi deseo [...] como un típico fenómeno del universo en que nacen y crecen nuestras más turbias obsesiones” (“Informe sobre ciegos” 315).

En el relato, de vuelta en Buenos Aires, Fernando Olmos afina su conocimiento sobre la Secta, aprende a descubrir voces y signos que para otros pasan desapercibidos, se sume en la lectura de poetas ‘locos y suicidas’ como Artaud, Blake, Rimbaud, y se va afianzando en la convicción de que los ciegos manejan el mundo. La imagen no es suficiente. Es necesario comprender que “es el Mal lo inteligente, que es él quien nos piensa, en el sentido de que está implicado automáticamente en cada uno de nuestros actos” (Baudrillard 156). La inteligencia del Mal como un esquema conceptual que subsume las operaciones de la imaginación, de la reflexión y del juicio.

2. Mito-secuencia infrarrealista

Habría que aceptar el “Informe” en su literalidad para poner los datos en una interfase que mezcle la angustia moral, el frenesí de estar habitando la forma del mal y la extraña ataraxia que provoca la imposibilidad de hacer juicios de valor. Falta, sin embargo, dar un paso más allá. Para ello, parece inevitable darle al Mal una figura, hacerlo narrable no solo como fuerza maligna sino como presencia, convencer al lector de que nos acercamos al Santo Grial de la maldad de donde proviene lo que Baudrillard llamaría la “perversión deliberada del orden del mundo” (Ibid). La aventura es cognitiva, pero los medios para conseguir la verdad se confabulan recreando la superstición popular como relato, sin que se despeje la duda acerca de si justamente la versión espuria, vivida y compartida es la verdadera verdad, y no su idealización imaginaria:

...mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y, en general, todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas [...] sentía, pues, a seres

invisibles que se movían en las tinieblas, manadas de grandes reptiles, serpientes amontonadas en el barro como gusanos en el cuerpo podrido de un gigantesco animal muerto; enormes murciélagos [...] y hombres que habían dejado de ser propiamente humanos (“Informe sobre ciegos” 432).

Decidido a explorar la noche, Olmos se instala en la (no)percepción visual del ciego, en su sensibilidad alterna, en la animalidad enigmática que comparte con otros seres de la misma escala perceptiva. Se interesa por los animales de la noche, por su frecuencia y sus hábitos, por su débil presencia en la memoria de los hombres, al punto de que la mayoría de aves y reptiles que viven en la oscuridad de tal o cual profundidad tienden a convertirse en animales imaginarios, que por esa vía van entrando en el repertorio de nuestro propio inconsciente de animales urbanos.⁷ En ese enjambre de formas surgidas desde el fondo oscuro de la noche inacabable, Olmos descubre el desamparo infinito y sus efectos sobre su capacidad mental para avanzar en la travesía. Lo que resulta sorprendente en el relato es la gramática decisional propia del sueño, las dudas recurrentes, la abstracción del paisaje, la revelación primitiva que adquieren las palabras. Sospecho que mucho de este trayecto deriva de la disciplina con que Sábato cultiva y guarda en la memoria sus propias pesadillas:

Durante mucho tiempo permanecí quieto, presintiendo aquella existencia tenebrosa y apagada. Cuando me incorporé sentí como si las circunvoluciones de mi cerebro estuvieran rellenas de tierra y enredadas en telarañas. Largo tiempo permanecí de pie, tambaleante, sin saber qué decisión tomar. Hasta que por fin descubrí que debía marchar hasta la región de la que parecía percibir una tenue luminosidad. Entonces comprendí hasta qué punto las palabras *luz* y *esperanza* deben de estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo (“Informe sobre ciegos” 433).

En el mundo de abajo la experiencia con las fuerzas malignas se hace homologable, por oposición y convivencia en el mismo sujeto, al éxtasis que “los místicos alcanzan al ver al Dios de la luz y de la bondad” (Baudrillard 136). Entre la oscuridad total y la lucidez de sus conclusiones Olmos, que ahora parece abandonado por el narrador, intuye que la unidad perdida del bien prolifera en las figuras del mal, y *au contraire*, que solo “a través de las figuras distorsionadas y diseminadas del Mal” se puede reconstruir la figura del bien (Ibid). Es verdad que, desde un comienzo, la expectativa es descubrir las figuras tutelares del mal, pero los indicios del bien siguen presentes en la rememoración de los signos del mal. Al menos, por el hecho de que la integridad y la lucidez del visitante se mantienen intactas. Habría que notar la frecuencia

⁷ El primer impulso es asociar la producción de inconsciente literario al análisis sobre el devenir-animal en la obra de Kafka, hecho por Deleuze y Guattari. Ese es un buen punto de partida, pero en este caso la animalidad agencia otras fuerzas y otros cuerpos: el de los ciegos con la exacerbación del sentido y de los sentidos a la que induce la ceguera; y una suerte de matriz predador/presa hipostasiada como forma energética de lo político.

con que los sueños se suspenden cuando estamos a punto de morir o de sufrir un daño irreparable, como si tuvieran un dispositivo sublime kantiano que aislara al soñador de la catástrofe definitiva:

... entre las torres se levantaba una estatua tan alta como ellas y en su ombligo brillaba un faro fosforescente que parecía tambalear [...] tuve la certeza de que allí acabaría mi largo peregrinaje y que tal vez, en aquel aciago reducto, encontraría el sentido de mi existencia [...] el ojo fosforescente parecía llamarme y de pronto sentí que estaba destinado a marchar hacia la gran estatua [...] la Gran deidad, terrible y nocturna, con poder sobre la vida y la muerte [...] su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro, en brillante balsámico [...] me sentí de pronto tan desamparado que grité y mi grito se perdió en aquel silencio absoluto (...) una Voz que salía o parecía salir de aquel Ojo dijo: “ahora entra, este es tu comienzo y tu fin” (“Informe sobre ciegos” 435-437).

La técnica de Sábato como soñador parece tan meticulosa como la del escritor. Pero al final, ni los sueños ni las pesadillas son especialmente originales. Parecieran obedecer a un arquetipo colectivo. Muchos de los símbolos universales se han decantado en la elaboración milenaria de culturas locales. Las creencias religiosas son formas consensuales de adopción de tales simbolismos. Pero es verdad que con el romanticismo y el simbolismo pictórico se renovó el repertorio simbólico del mal. El cine expresionista popularizó algunos de esos símbolos. Sábato mezcla varias influencias en la figura que condensa su aventura onírica. El paisaje parece inspirado en las pinturas negras de Goya, la imagen del ojo recuerda a *El cíclope* de Odilon Redón, la parafernalia de la esfinge es un *reprint* de las imágenes diabólicas medievales en el formato de las películas de terror. Desde luego, la imagen no agota el sentido. Nuestra verdad, la de los lectores, es que el reino de la oscuridad descubierto es gobernado por la más potente visión de este cíclope femenino, que concentra la invidencia de sus fieles y la transforma en su contrario. Es posible que el símbolo-figura se desgaste con tantas referencias artísticas, pero aun así se impone un aire futurista que lo reviste con la tecnología de la vigilancia contemporánea, lo convierte en una máquina de visión (cfr Virilio, 1989); con todo lo que ello implica en la ceguera colectiva de los observados y en las consecuencias políticas de su instalación planetaria:

En aquel último tramo de mi ascenso pasaron ante mí rostros que parecían contemplarme, escenas de infancia, ratas en un granero de Capital Olmos, sombríos prostíbulos, locos que gritaban palabras incomprensibles, mujeres que me mostraban su sexo abierto con las manos [...] entonces perdí el conocimiento (438). [...] En aquel momento no tenía ni la lucidez suficiente ni la calma para analizarla, pero ahora *tengo la certeza de que el viaje*

hacia la Deidad lo había vivido y que, aun en el caso de que mi cuerpo hubiera salido del cuerpo de la Ciega, mi alma había recorrido realmente aquella asombrosa región [...] era verdad que yo era prisionero de la Secta y que aquella mujer, con la que tendría el más tenebroso de los ayuntamientos era parte del castigo que la Secta me tenía destinado, pero, también, el punto final de una persecución que yo, por mi propia persecución, había convocado a lo largo de años y años (“Informe sobre ciegos” 440).

Al final, la figura hace visible una suerte de Golem femenino que simboliza una deidad desconocida y/o arcaica, y que opera como un foco inhumano de visión total que transforma la ceguera de la secta en una estrategia inescrutable de control. Lo cierto es que la descripción de la visión es tan importante como los medios para acceder a ella, de donde la invención textual resulta tan interesante como la trama cognitiva. Pero lo que parecía una (in)decisión hermenéutica se convierte en una iniciación sexual que parece revivir las alusiones pecaminosas al mal como deseo. Lo que prometía ser una poderosa metáfora del poder de la secta de los ciegos como imagen del poder de las tinieblas, y como condensación intangible del poder político, de repente adquiere los visos de un lupanar expresionista. A la visión se incorpora un plano de fondo: el lugar común de una calle de arrabal. Y aunque la imagen de los sexos abiertos por las manos de las mujeres resulte impactante, no deja de propiciar el escepticismo sobre su pertinencia. Resulta difícil de aceptar que el terror sublime que había creado la atmósfera del mundo de abajo en torno a la Deidad, se desvanezca por la exposición de la carne como prueba del pecado. Es verdad que la divinidad que acaba de conocer Olmos es femenina, pero eso no explica la conexión entre las distintas figuras, al menos si se trata de aclarar la potencia de origen y el alcance del poder de la Deidad. El hecho que la Deidad aparezca con mayúscula termina por multiplicar las dificultades. ¿Se trata acaso de soslayar la pregunta por el poder de los ciegos y enfocarla en la cuestión de la carne? ¿Acaso la fuerza transgresora de las imágenes iniciales termina por retractarse para reconducir al lector al estribillo de la mujer como causa de todos los males de la creación? ¿Por qué lo que parecía un argumento político cede ante la idea sexual del pecado? ¿Se trata de un acto de auto-negación por el cual el protagonista invierte los papeles para desplazar la culpa del mundo descubierto hacia su propia historia personal?:

[...] aquel universo de Ciegos resultaba ser un instrumento para satisfacer nuestra pasión y, finalmente, para ejecutar su venganza [...] corría hacia una mujer de piel negra y ojos violetas que la esperaba aullando. Entré con furia en aquel volcán de carne, que me devoró. Luego salí y ya sus fauces hambrientas añoraban un nuevo ataque [...] sucesivamente fui serpiente, pez-espada, pulpo con tentá-

culos que entraban uno después del otro y vampiro vengativo para ser siempre devorado. En medio de una tempestad, entre relámpagos, fue prostituta, taberna y pozo, pitonisa [...] el Universo entero se derrumbó sobre nosotros (“Informe sobre ciegos” 441).

Breve y definitivo, así es el único orgasmo, en realidad, el único encuentro sexual que es descrito explícitamente a lo largo de la novela. No guarda relación con las sesiones exhaustivas de placer hasta el tedio legadas por Sade, ni con las borracheras interminables y las grotescas eyaculaciones del Dios de Lautréamont, sí se asocia en algo con las intensidades místicas del erotismo de Bataille, pero nada con el goce dionisiaco y plenamente moderno de Henry Miller. La afirmación transgresora del sexo se ha esfumado. Queda el placer, pero envuelto en la maldad que lo propicia, en la tentación culposa del mundo de abajo entendido como lupanar, en la idea de una venganza que se resuelve paradójicamente con el sexo. Ante la ausencia de la seducción, queda el resplandor de la fuerza absorbente, casi cósmica, que incorpora el cuerpo del aventurero transformado sucesivamente en pez, serpiente, pulpo. Una extraña remembranza del propio Empédocles, tan pagano, en un escenario lastrado por la vergüenza y el pecado. No encuentro una explicación plausible para esta impugnación del poder convertida en una confesión histérica del terror al placer sexual. Insisto en este punto porque se trata de la imagen que condensa el sentido de la novela que sucede en el ‘mundo de arriba’. También, porque las visiones ignoran la afirmación secularizada de lo sexual que emerge en la época. Sábato retoma un arquetipo arcaico sin preguntar por la producción epocal de inconsciente. Por eso, si bien la Cíclope expresa un trauma civilizatorio, como figura mítica queda arrumbada en el cementerio simbólico y deseante de un mundo ya clausurado.

3. El mal o la indiscernibilidad entre forma y figura

Desde luego, el comentario sobre la pertinencia de la figura central en la novela es anacrónico, pero muestra las dudas del autor sobre la individualidad o la colectividad donde anida la simbología, o mejor, sobre la tensión interna que provoca la pregunta por la fuente de nuestras imágenes míticas. De hecho, esa disyunción afecta el proceso de individuación del autor-protagonista en un espectro más profundo: “Lo peor no sucede a mi alrededor sino en mi interior, porque mi propio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse [...] ¿hay alguna inviolable relación, acaso, entre mi cuerpo y mi alma [...] existe algún hilo, infinitamente estirable y que a través de esos cambios y catástrofes mantenga la identidad del yo?” (“Informe sobre ciegos” 308). Como se trata de una situación pendular en la que el propio Sábato se desdobra en Olmos para habitar el mundo del mal sin

dejar de describirlo objetivamente, no es extraño que el poeta y el científico que caracterizan al autor se puedan mimetizar en el propio Olmos, el personaje más oscuro y más tangible de la novela, el único que no deja de insistir en dar cuenta de sí mismo como si en ello estuviera en juego “la objetividad” de lo narrado:

Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de junio de 1911 en Capital Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires que lleva el apellido de mi tatarabuelo. Mido 1.78, peso alrededor de 70 kilos, ojos gris verdosos, pelo lacio y canoso. Señas particulares: ninguna (“Informe sobre ciegos” 305). Este informe está destinado después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado. Como tal, se limita a los HECHOS como me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de su absoluta objetividad (Ibid 310).

¿Hasta dónde la literatura es suficiente para hacer comunicable el resultado de esa investigación, cuando en sentido estricto se trata de un ejercicio socrático, escritural, cósmico al fondo de sí mismo? Además, atravesado por el dilema entre hacer pública su exploración, afirmando su gozo creativo, o incinerar sus escritos (y sus pinturas) poseído por una pulsión de muerte que acosará a Sábato hasta el final. Al contrastar los medios utilizados, la fuerza psicológica del escritor se impone por sobre los recursos del terror que sufren los personajes, pero al final en realidad lo que tenemos es la verdad del sujeto en continua de/re/construcción, bogando a través de la novela para alcanzar su destino:

¿Cómo llegué nuevamente hasta mi casa? ¿Cómo nadie puede escapar a su propia fatalidad? Aquí termino pues mi Informe que guardo en un lugar en que la Secta no pueda hallar. Son las doce de la noche. Voy hacia allá. Sé que ella estará esperándome (“Informe sobre ciegos” 443).

El informe termina aquí y se abre el último capítulo de la novela, en el cual, en lugar de repetir la relación carnal, incestuosa, febril, atormentada que sirve de tra(u)ma inicial a la novela, el lector simplemente se entera del incendio de la casa donde viven Fernando Olmos y su hija Alejandra. Nada de indicios o reflexiones que asocien el hecho culposo del incesto con el final fatídico, ya anunciado por la víctima. Solo la noticia. El desenlace fatal al que conduce el incesto pareciera corresponder a la lógica de castigo y expiación que pesa sobre los personajes desde un comienzo. Pero no parece justificable como final. A menos que el incesto fuera el Real al que el protagonista se enfrenta, y el viaje al infierno no fuese más que una elipsis imaginaria para resolverlo. Puede ser. Pero igual, queda la sensación de que el protagonista y el autor quisieran olvidar la

intuición de la forma del mal que los había lanzado a la investigación.

La tenacidad de Sábato es haber construido un mundo que conserva los valores simbólicos de luz y oscuridad en términos de la formación del poder, sin que se hubiera alterado la vida colectiva por el poder que la domina. Quizá ese sea el éxito de la operación simbólica: sustraer la conciencia pública de la ecuación. No quedan testigos, víctimas, operaciones secretas, ni cálculos políticos. Si uno asume con Sábato que esa horda silenciosa de ciegos son agentes deliberados del mal, supone entonces que la maldad está instalada en cada uno de ellos, en su intencionalidad, de modo que la distancia entre la conciencia de los agentes y la inconciencia de los que la padecen es tal que resulta incomprensible. Es necesario, como sugiere Baudrillard, que la inteligencia del mal se desplace de la intencionalidad, con todo lo que ella comporta de conciencia y voluntad, a la esfera de la *forma* que hace del mal una posibilidad siempre reversible en un juego de fuerzas que rebasa a los agentes y a la acción que la expresa (156). Pero no es esa la perspectiva de Sábato. No solamente en la novela, sino en sus ensayos y, especialmente, en el Informe Final sobre los crímenes de la Dictadura, Sábato persiste en la identificación de *figuras* concretas –sean míticas (la Cíclope), cotidianas (los ciegos) o históricas (los militares) –en los cuales encarna la potencia y la inteligibilidad del mal.

Con el tiempo, Sábato va perdiendo la vista y deja la escritura. La novela sale –como en otros momentos cruciales de su vida– del texto y se prolonga en la pura existencia. Un detalle en esta transferencia de lo Real a la realidad prosaica del ciego: así como deja de escribir sobre los ciegos, Sábato no deja de escribir (sobre) los sueños. A medida que avanza su ceguera personal, y ante la dificultad de escribir, descubre que la pintura puede ser un medio para avanzar en su investigación. Al desvanecerse el escritor, la pintura se convierte en un recurso escritural que le permite mantener el mal en el centro de su pensamiento, prolongando la extraña saga espiritual de los poetas visionarios que autentican su sabiduría. Pienso en mártires sin iglesia como Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Dostoievski, Hölderlin o Kafka que vienen a constituir la mitología maldita de los lectores modernos. Mientras los teólogos razonan sobre el infierno hasta probar su existencia “como se demuestra un teorema”, se queja Sábato, los grandes poetas

“han visto”, y justo por eso “nos han revelado la verdad” (*Abbadón* 148).⁸

Epílogo

La literatura es el medio por el cual Sábato accede a un tipo de sabiduría contraria –y en su caso complementaria– a la que ofrecen la lógica y los procedimientos científicos. Hasta el final, Sábato va a insistir en la verdad del sueño y la visión advirtiendo que la descripción sociológica de los ciegos no puede ser leída literal sino literariamente como ficción (1983, 230), sugiriendo al menos tres modos de dar cuenta de la realidad –ciencia, visión y ficción– que conviven en conflicto, sin que haya una epistemología que los reconcilie.

Lo que no impide que, en una perspectiva clásica de mundo, tanto los ciegos como los demás personajes, cada uno a su manera, participen de la monadología señalada por Luis Wainerman: “el ser humano es una cámara oscura y cerrada que contempla el mundo a través de una celosía desde la cual la persona interior ve sin ver vista” (1971: 26).

Recalando en la visión, el sueño, el miedo, el terror, y aplicando a esos medios un cierto rigor analítico, Sábato logra varias cosas: comprende la inteligibilidad imaginaria del mal; experimenta la iniciación sexual como pulsión de muerte; aprende a utilizar la visión como un sensor cinematográfico de perceptos, velocidades y afectos puros; plasma la gran figura del deseo como el *potens* simbólico de las fuerzas que traman la desgracia individual y colectiva.

El *plus* que ofrece la novela respecto de sus antecesores plásticos y poéticos es el despliegue de un plano de inmanencia narrativo que no solamente desdobra el mundo visible en un mundo de abajo, sino que recrea ese submundo urbano por la puesta en escena de una versión al mismo tiempo arcaica y moderna del mito del mal.

Al asumir la aparente disyunción entre forma y figura como modos distintos de inteligibilidad del mal, Sábato logra una perspectiva convergente donde la luz y la oscuridad, el misterio y la inteligibilidad, el destino ciego y la conciencia de sí, el mundo de arriba y el mundo de abajo, aunque divergentes de tantas maneras, resultan literariamente composites.

Bibliografía

- Avellaneda, Andrés (1997). “Novela e ideología en *Sobre Héroes y tumbas* de Ernesto Sábato”, en Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 784-801.
- Bataille, Georges (1971). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁸ En una entrevista a Mona Moncalvillo, en 1981, a la pregunta por la existencia de Dios, Sábato responde: “No creo para nada en las demostraciones sobre la existencia o la inexistencia de Dios: creo en las revelaciones a través de visiones, de símbolos, de pensamientos mágicos. Y eso se da en la novela, donde junto al pensamiento lógico coexisten todas las formas del pensamiento mágico” (en Constela 275).

- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*. México: Anagrama.
- Constenla, Julia (2000). *Medio siglo con Sábato. Entrevistas*. Buenos Aires: Grupo Z – Textos Libres.
- Deleuze, Gilles (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Claves.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Jaspers, Karl (1955). *Genio y locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*. Madrid: Aguilar.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lautréamont, Conde de (2004). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Gredos.
- Sánchez, Pablo (2016). Dominios de la tragedia y la locura: “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sábato. *Revista Valenciana estudios de filosofía y letras* 2(4):9. DOI:[10.15174/rv.v0i4.241](https://doi.org/10.15174/rv.v0i4.241), pp 9-29.
- Sábato, Ernesto (1992). *Abbadón el Exterminador*. Barcelona: Seix Barral.
- Sábato, Ernesto (1973). *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza editorial.
- Sábato, Ernesto (1993). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: RBA.
- Sábato, Ernesto (1993). “Informe sobre ciegos”, en *Sobre héroes y tumbas*, pp. 287-443.
- Sábato, Ernesto (1983). *Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- Virilio, Paul (1989). *Máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Wainerman, Luis (1971). *Sábato y el misterio de los ciegos*. Buenos Aires: Losada.
- Žižek, Slavoj (2006). *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Madrid: Trotta.

