

el personaje Sábato va introduciéndose en su propia ficción que es su propia realidad. Narrador y personaje complementarán su acción, se reconstruirán a sí mismos y el uno al otro en esa indagación que sobre su persona y su mundo —el exterior a la novela y el creado en ella— es toda la narración. El desdoblamiento va construyendo el relato y mostrando sus materiales. Al tiempo que éste se articula, descubre su estructura. La novela es muestra de su fisonomía y construcción de un mundo propio. Las posibilidades de lectura se amplían, la totalidad del intento desborda sus propios límites.

La desesperanza es, sin embargo, una conclusión que nos desazona. Pero, al mismo tiempo, nos hace pensar en la no inutilidad del sacrificio de hombres como Marcelo o Palito, de la desilusión de quienes, como Nacho, buscan la pureza absoluta. ¿Creerá el propio Sábato que la tenue presencia de Ulrike, su dedicatoria de una literatura «esperando que le sea útil» no habrá servido para nada? ¿Recurre el propio Sábato a sus «fantasmas», los saca a la luz pública para una conclusión entristecida? Sábato habla de eternizar a través del arte «esos momentos de amor o de éxtasis» que la vida ofrece. Y su arte tratará, además, de eternizar la belleza trágica de la actitud decidida ante la existencia. La verdad de las palabras finales de Sábato, ¿cómo reconocerla cuando la vida, certificándolas, no hace sino que pensemos —quién sabe hasta cuando podremos resistir— en cambiarla? ¿Por qué al terminar la lectura de *Abaddón...* uno no desea sino que el final de esta pesadilla se precipite? El pesimismo de Sábato no es, al cabo, sino lección de ardor ante la existencia. El mismo, en su discurso apasionado, y gigantesco, justifica de continuo el oficio de escritor, la utilidad, la validez de la palabra ante el mundo.—LUIS SUÑEN (*Bravo Murillo*, 18. MADRID-3).

## ABADDON O EL APOCALIPSIS SEGUN SABATO

Luego de actualizado el movimiento por el caos, la naturaleza, llena de culpa, acaso para liberarse de la mala conciencia, inventó al artista. Aquí nacen los misterios de Eleusis. La tragedia, en la cual el artista, mediante la representación, o movimiento y drama, expulsa de sí los monstruos que la naturaleza ha depositado en su seno. Se había exorcizado el mal y ordenado el caos mediante la danza go-

zosa del ditirambo, dejando relegada la voluntad de éxtasis dionisiaca, que al afirmar el dolor en medio de la tempestad, glorifica la existencia en pos de la luz de la apariencia ejemplificada por la serenidad celeste de Apolo.

Glosando dicho operativo, Nietzsche pudo decir: «Tenemos el arte para no morir de la verdad». Hasta aquí lo que él mismo llamaría, luego, prejuicio teológico en la interpretación estético-moral de la que el hombre sería víctima acaso por predestinación metafísica.

Trátase en efecto del triunfo palmario de las fuerzas reactivas sobre el campo activo de las mismas, que inficiona la visión del mundo proyectada desde siempre en el terreno del arte y la filosofía. Más tarde volvería Nietzsche en su lucha contra el nihilismo según los cánones de la hermenéutica genealógica, a procurar el triunfo de Dionisos sobre la mentira apolínea; es decir, sobre la justificación estética del mundo dada a luz en su obra «El origen de la tragedia en el espíritu de la música». Se explica así que Nietzsche llamara a los artistas *raza de histriones*, conforme a su manera de jerarquizar tipológicamente los fueros humanos. Nunca sin embargo este hombre que exaltó el pesimismo de la fuerza, el fatalismo liberador dionisiaco, el nihilismo activo, frente al nihilismo pasivo, dejó de sentir un profundo amor hacia sus hermanos histriones entre los cuales incluía a los sacerdotes. En ellos, en sus prejuicios históricamente condicionados, es donde la naturaleza revela más candorosamente sus contradicciones y mentiras. ¿Dónde más oportunamente que en el seno de lo humano revela la naturaleza su indiferencia hacia lo humano, a pesar de las gesticulaciones morales del artista? Mone-deros falsos llamó Nietzsche a estos soberanos de los sentidos. A estos decadentes en los cuales la voluntad de poder oscila entre los polos de la tiranía de la luz, donde triunfa el instinto clásico, y el artista romántico descontento de la realidad, resentido contra el tiempo. No puedo aquí menos que dejar la palabra a Nietzsche. Él resumió su diferencia entre el arte clásico y el arte romántico diluyendo las contradicciones mediante sucesivas circunvoluciones y explicitaciones de las mismas: «Respecto para todos los valores estéticos, yo me valgo de esta distinción fundamental: en todo caso particular yo pregunto: aquí, ¿han llegado a ser creadores el hambre y la superabundancia? A priori, otra distinción podría parecer más recomendable (salta desde muy lejos a los ojos), a saber; la distinción si la causa del crear es el deseo de la rigidez, de eternidad de "ser", o bien el deseo de destrucción, de cambio, de devenir. Pero ambos modos de desear se revelan, mirando al fondo,

como equívocos, solo explicables según aquel esquema arriba presentado (a mi juicio) preferido.»

«El deseo de destrucción, de cambio, de devenir puede ser la expresión de una fuerza demasiado preñada de porvenir (como es sabido, mi término para indicarlo es la palabra "dionisiaco"); pero puede ser también el odio de los fracasados, de los renunciadores, de los mal formados, que destruye, debe destruir, porque lo que existe, toda existencia, y hasta cada ser les indigna y les excita.»

Y más abajo Nietzsche explica cómo el eternizar puede por otra parte, así en el arte clásico, no el de Winkelman o Lessing, derivar de: «gratitud y de amor; un arte que tiene tal origen será siempre un arte de apoteosis, acaso ditirámica como Rubens, feliz como Hafis, clara y bondadosa como Goethe, difundiendo un homérico resplandor de gloria sobre todas las cosas; pero puede ser también aquella tiránica voluntad de quien sufre gravemente, que sobre la particular idiosincracia de su propio sufrimiento, sobre lo que es más personal, particular, restringido, querría imprimir el sello de una ley y construcción obligatoria y que por decirlo así, se vindica sobre todas las cosas sellándola con su propia imagen, con la imagen de su propia tortura, marcándola con el hierro candente. Este último es el pesimismo romántico en la forma más expresiva: ya sea como filosofía schopenhaueriana de la voluntad, ya sea como música wagneriana».

En el *phatos* romántico está efectivamente trazada la óptica de la tiranía, de los efectos; óptica patológica deformante, que tipifica esta pregunta, clave de la gran metafísica tipológica y genealógica estudiada por Deleuze en Nietzsche: «detrás de la oposición entre clásico y romántico ¿no se ocultará la oposición entre lo activo y lo reactivo?» Nietzsche concluye: «debe comprenderse que a todo gusto clásico corresponde una cantidad de frialdad, de lucidez, de dureza; sobre todo la lógica, la felicidad en las cosas intelectuales, las "tres unidades", la concentración, el odio contra el sentimiento, la sensibilidad, el *sprit*, el odio contra lo que es breve, agudo, ligero, bueno; no se debe jugar con las fórmulas artísticas: se debe forjar la vida de modo que se deba formular después».

La óptica romántica hija de la interpretación teológica moral de la vida que se halla en la base de toda gnoseología y de toda estética como tal, se relaciona con la conciencia de culpa y falta y temor místico, hallada en el origen de la frase más antigua dicha en los umbrales del clareo de la civilización occidental:

«Desde donde las cosas tienen su origen, hacia allá tienen que

perecer, según la necesidad, pues tienen que pagar pena y ser juzgados por su injusticia, de acuerdo con el orden del tiempo.»

Este sentimiento de expatriación, de apatridad de lo uno, conforma en efecto la pasión estética del artista romántico, sojuzgado por imperativos de culpa; por la morbosa fascinación de lo monstruoso, del caos, de la *beance*. Dentro de esta tradición se ubican inequívocamente los desbordes del irracionalismo moderno; surrealismo, existencialismo, dadaísmo, vitalismo, futurismo, abogan por una vuelta a los orígenes. Así se trazan los caminos para una vida a punto de extinguirse por obra de la monstruosa camisa de nexo de la razón, de la ciencia, de la tecnocracia y el materialismo a que nos ha conducido la razón desbocada; máquina tortuosa y diabólica de una realidad autodestructiva. Dentro de éste esquema de corrosión de cánones, en la que el artista, creador omnipotente de una realidad a la que forma imprimiéndole el sello de un mundo jerárquicamente organizado en sus contornos ópticos, se desarrolla la historia de la novela. En esta categoría literaria el arte había encarnado un conato supremo; la fuerza del artista operada en su capacidad de recrear el mundo desde el sujeto (*subjetum*), exorcizando el caos a través de máscaras llamadas caracteres. Hasta aquí los abismos humanos habían sido doblegados por la voluntad de forma: de logos.

Y ahí comienza nuestra historia: humanizado el mundo mediante la puesta en práctica del logos, dominados los fantasmas según figuras alegóricas en los cuales el artista sublima sus tinieblas, éste existe allende las mismas, como Dios supremamente libre respecto a sus criaturas. Es entonces cuando estos poderes adquieren autonomía: primitivamente hundidos en las tinieblas, domados por el hombre en el proceso de humanización de la naturaleza, se vuelven contra éste. Esta rebelión de lo humano autónomo contra el hombre forma parte de la última zaga trágica de la historia. Había que dar cabida nuevamente a los monstruos, vueltos contra el artífice de una civilización que expulsó los poderes de la vida según los cánones de una lógica inhumana. He aquí el instante en que los caracteres reclaman su paternidad respecto al creador. Las máquinas célibes, el cuerpo sin órganos, respecto al Urstaat de las sobrecodificaciones que descubriera Deleuze en *AntiEdipo-Esquizofrenia y capitalismo*. Es el momento de una rebelión sin precedentes donde el artista debe reconocer sus personajes como momentos de un estadio elevado de la voluntad de poder, en la cual se subliman los desdoblamientos del alma (enchufes, cortes, flujos y cortes de flu-

jos), según la humanización de la naturaleza a la cual pertenece el hombre como entidad teleológica.

Hay filósofos que teorizan antes de la creación del mundo, como dioses. Otros en el momento de la creación, dice Girardot enfrentando Hegel a Nietzsche: la filosofía de la plenitud del círculo, a la del drama del movimiento. Cabría agregar aquellos que filosofan sobre el filo de la destrucción de lo creado, en el instante supremo y totalizador del Apocalipsis.

Estos, de la misma manera que los segundos, filosofan desde adentro de la vorágine o el vértigo de la aventura de lo real—como lo posible—y acaso más que aquellos, entran en dependencia como el destino de los demás entes, sujetados a la suerte tanto del mundo real especulativo, como al de la ficción de lo imaginado. Bohème hacía depender la suerte de Dios del destino del hombre y su posibilidad de salvación. Si el Creador quiere salvarse debe pues salvar al mundo por El creado. En esta suerte de harakiri del acto libre creador se advierten las huellas de la conciencia protestante de pecado, aguzada por Kierkegaard y tipificada por Traki. Bohème dice explicando la dialéctica en la que el mundo del amor nace por mediación del odio; la luz por mediación de las tinieblas: «Si ha de haber luz debe haber también fuego; la luz encierra en sí misma el fuego, es decir, su naturaleza, y habita en el fuego.» Y Unamuno influido por la mística protestante presagiando el drama de Abaddón dice: «Mira señor, mira que mi alma no ha de ser libre, mientras quede algo esclavo en el mundo que hiciste» y termina «el alma en que tú vives...» «serás en ella esclavo».

Abaddón es un inmenso confesionario en medio del Apocalipsis donde se reproduce la confesión más larga y dolorosa de que tenga memoria la creación contemporánea. El acta de testimonio de una impotencia fecunda en sus catastróficos resultados. El creador mediatizado por sus personajes ingresa al vórtice de la ficción, la cual se abre como una tercera dimensión de lo real donde se potencializa la sensación de abismo sobre la cual se edifica lo existente. De ahí la solidaridad ontológica del creador que ingresa al plano de la ficción en paralelismo de parigualdad metafísica, mientras los personajes ejemplifican desdoblamientos sucesivos de personalidad, o caracteres múltiples que en realidad son uno; siendo las demás negatividades tercas extraídas de la realidad cotidiana, «desajustadas» por la sátira.

No hay ya «ser» o soberana presencia detrás de la ficción; los personajes —pulpos de una hidra gigante, existen solo independiente-

mente en plano de mediaciones dialécticas, como crecimientos y tentáculos de una misma obsesión devoradora. Sólo Unamuno antes, jugándole una pasada a Pirandello, habían planteado tragicómicamente el problema de paternidad del personaje sobre el autor. Así en *Cómo se hace una novela* se aprestaba a morir a manos de su personaje cuando éste acabase de leer su novela. Pero si Unamuno era espejo de su yo llamado U. Jugo de la Raza, Sábato hace explotar su yo, y lo condena a la servidumbre de las mediaciones de sus personajes, como multiplicaciones del yo, o carnaval viviente de obsesiones en un proyecto esquizofrénico de destrucción del mundo. Así lo cotidiano adquiere la dimensión monstruosa de signo providencial, oculto bajo el ropaje del engaño.

*Abaddón* es una obra límite escrita sobre un muro que separa la realidad de la ficción. Si *El túnel* era el poema del agnostisismo del yo como laberinto y *El informe sobre ciegos* una metáfora alucinante, *Abaddón*, ronda la dimensión de la parábola religiosa, destroza la ficción como capacidad simbólica de ipostasiar un mundo o describirlo fenómeno-lógicamente, y condena a su creador al exilio de una realidad posible de ser descrita o elaborada programáticamente, dejándolo en libertad de llegar a la obra clásica creadora de un mundo, ordenadora de la luz de los arquetipos y jerarquizadora de esencias según la nueva hermenéutica del sentido.

Profecía y confesión dolorosa. Novela nocturna conforme a la dicotomía filosófica en la que funda Sábato su estética: caos-razón; medio día-hora del lobo. El arte debe dar testimonio de las tinieblas que la realidad esconde en un abrazo de evidencia desgarradora, entre el creador y el mundo en el cual se halla éste comprometido y arraigado. Desde este punto de vista, geometría y ciencia son solo cobijos metafísicos en los que el hombre se resguarda del tiempo, mientras el arte testimonia tiempo, hambre de inmortalidad, conato de eternizar lo momentáneo, pues... «quién sino un hombre que tiene los intestinos llenos de mierda puede inventar el mito de la caverna?» Aquí la vieja dicotomía termina de aguzar sus límites. Ni la razón, ni la irracionalidad, ni ambas unidas, pueden dar testimonio de los límites metafísicos del hombre. Tanto los seguidores de Nietzsche; Deleuze, Foucault, Blanchot, Derrida, Trías y Heidegger, por distintos caminos lo han verificado. Y es que el irracionalismo con el cual se intenta rescatar los mensajes primitivos de la vida, es sólo consecuencia de los abusos de una razón que oculta en sí el origen de negaciones que en vez de destruirla la hace dependiente de sí misma.

Sensación de derrumbe trakleano y sensación de soledad física cristiana a diferencia de Nietzsche, que en el despedazamiento de Dionisos veía la posibilidad de la vida, la pluralidad multiforme y la posibilidad de la máscara. No hay acuerdos con la esperanza, tal vez por ello no se mienta la teoría tomista del cuerpo contraria a la visión trágica y amarga de la vida, constante en Sábato, paliada solo a veces por una apelación a lo heroico (la saga trágica del Che) o a un sentido noble de humanidad. ¿No es este sentimiento de derrumbe el que asedia a Bruno Bassan, un Sábato ficticio pero con todas las características de éste, frente a la muerte de su padre? Bruno Bassan devorado por la obsesión de la inutilidad, pero nostálgico sobreviviente de esta expedición hacia la locura. Si Sábato creador termina destruyéndose metafóricamente, Bruno se salva para testimoniar su paso a través del mundo de los hombres.

No es casual que Sábato cite en varias oportunidades a Pavese. Este escribió sobre el horror de envejecer, sobre la caducidad de la vida y el castigo inmerecido de la muerte. Sábato ha definido *Abaddón* como una novela nocturna. Y es que durante la noche los seres arriban a develar sus ocultas potencialidades. La luz es aquí ocultamiento. También Bergman hizo hincapié en la hora del lobo. En cambio Hitchcock demostró en *Vértigo* las posibilidades extremas de la luz como modo de operar el rescate de lo cotidiano y su dimensión de espanto. Sábato define a la novela como una ontofanía. La revelación de un todo donde luz y sombra en las visiones del artista llegan a adquirir el valor de documentos intransferibles cobrando la dimensión de categorías lógicas. Sin embargo es menester advertir que toda obra de arte, si bien funda la historia como temporalidad y destino del ser, se halla minada por una concepción del mundo y de la vida, estructurada históricamente en forma de metafísica y coronada en forma de humanitas. Es entonces una ontofanía relativizada por la historia, aún más cuando se corre el riesgo de abusar de la luz o de las sombras como reveladores fotográficos. Sin embargo ninguna otra teoría estética se acerca a definir más y mejor el arte. «Un Dios no escribe novelas», dice Bruno. Sábato recuerda a Hölderlin «Somos dioses cuando soñamos y mendigos cuando estamos despiertos».

Cuán lejos del ramplón realismo de los escritores que buscan formar un arte nacional conforme a herencias históricas y geográficas. Pero qué lejos también de los anticuarios formalistas o los lógicos platónicos del objetivismo moderno. Ontofanía donde luz y sombra develan la duplicidad de lo real, lo uno que es lo otro, lo

real y su máscara infinita, no ya como aventura de la escritura sino como destino del mundo. No, esta teoría no sería avalada por Ponge, ni Robbe Grillet, ni Butor, quienes aún se entretienen en gnoseologías que sirvan de base para medir la salud de la escritura. El arte es algo tremendamente serio. Un acto creador de vida. Cabría preguntar a Ponge de qué manera describiría la hormiga una manzana. El arte de creación artística es como acto de vida, una valoración y una teleología creadora del mundo. Acorde a la tarea de no contar las realidades de un espectador, aquella de la que forma parte el escritor-personaje y sus anteriores creaciones requeridos de mejores trabajos; acordes a sus naturalezas, la realidad habla por boca de «Abaddón». Es cuando Sábato afirma: «Una combinación de Kant con Jerónimo Bosch, de Picasso con Einstein, de Rilke con Gengis Kan. Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora defendamos por lo menos el derecho de hacer novelas monstruosas». *Abaddón* lo es: dominada por un pluralismo gnoseológico, abre el abismo de lo real como infinitas formas de aprensión, de relación de estas aprensiones y diversas relaciones entre novela y novelas; entre personajes-autores y autores-personajes.

Acá la negativa de Sábato a nivelizar frívolamente (tanto el Borges de los laberintos capciosos como el Robbe Grillet de «la mirada») se me antoja la negativa de Artaud a conceptualizar sus estados perceptivos hasta tanto no se restaure la vida en plenitud.

*Abaddón* es una suma. Una hidra vuelta contra sí misma donde el creador es vejado y cuestionado, satirizado y perdonado por sus tentáculos personajes, y por fin destinado a sucumbir imposibilitado de comunicarse aún con aquel sí mismo real que lo precede: «soy yo—lo explicó—. Pero permaneció inmutable con la cabeza en las manos. Casi grotescamente se rectificó. Soy vos. Pero tampoco se produjo ningún indicio de que el otro lo viera o lo oyese». Enfrentado a la paternidad de sus demonios el creador sucumbe a ellos. Esta novela está dedicada a los puros: así Sábato mantiene sus personajes en la lucidez desesperada que Camús pedía para no manchar la rebelión. Poblada por seres reales que adquieren a veces ribetes de cínica irrealidad *Abaddón* es la radiografía de la ficción como el ser de lo real.

A mitad de camino entre el monólogo del ensayo y el monodialogo de la novela, *Abaddón* es la novela de la novela o sea una meta-novela: la novela del límite de la novela. A través de máscaras bufonescas Sábato logra una visión apocalíptica sin precedentes del desorden institucionalizado por la civilización contemporánea.



A veces *Abaddón* se resiente de encabalgamientos entre la especulación teórica y el estado de videncia en estrecho abrazo con la realidad que Sábato pide para conformar su ontofanía. Es que *Abaddón* renuncia a objetivizar almas. Las suyas permanecen como «él» con respecto a ellas, en estado de dependencia de espejos enfrentados que proyectan la sensación del infinito y del vértigo. Por eso *Abaddón* carece del valor documental del Karamazov dostoiévskiano. En éste los personajes filosofan desde sí. En Sábato repiten a Sábato y a él se quejan de un estado de deyección en un mundo que no habían pedido. Y es que *Abaddón* es una obra límite; un desquite de Sábato contra una realidad insoportable que hincha hasta lo monstruoso, *Abaddón* es el tumulto de que habla Sábato hecho novela. Una de las obras cumbres de la ficción contemporáneas. Una meta-ficción montada sobre un dualismo ya superado que corona el esfuerzo de la especulación filosófica occidental de miles de años. La obra de Sábato es por un lado el canto de cisne de una cultura crítica filosófica, y por el otro, la posibilidad de un nuevo tipo de gnosís; de discurso novelístico a través de un nuevo tipo de lectura de la realidad: he aquí rescatado el discurso fragmentario, los flujos descodificados que atraviesan la realidad multiplicándola hasta el infinito. *Abaddón* es la ejecución del orden finicelar de todos los entes porque significa el derrumbe de una hermenéutica y de una metafísica, como maneras de concebir el tiempo de las cosas, consagradas como civilización occidental.

Sábato (sin lugar a dudas el primer creador argentino contemporáneo), despreciador del mundo osificado del literato profesional, abogado de un sano barbarismo unamuniano, es un humanista que oscila entre la esperanza desesperanzada y la tentación de la traición del suicidio que diría Marcel. Hasta aquí se ha exilado de la luz exiliándonos con él a un turbio nihilismo posromántico cuya sentencia es la de una meta-demonología. A partir de *Abaddón* quedan abiertas las puertas para una teofanía del milagro de la luz positiva, en la afirmación creadora del ditirambo de la obra clásica. OSCAR IGNACIO PORTELLA (Rioja, 1459. Corrientes, ARGENTINA).