# EL UNIVERSO DE SABATO

La obra literaria de Sábato, y en particular *Abaddón...*, en la cual, por ser su novela «clave», centraremos nuestro análisis, evidencia una enorme riqueza de elementos extraliterarios, en cuya presencia se asienta —me atrevo a decir— gran parte de su valor y significación como testimonio de las inquietudes que angustian al autor, aunque supeditados, como es lógico, a la poetización efectuada con los recursos y las técnicas estrictamente literarias que emplea Sábato, y que confirman una vez más sus dotes de narrador. Ya aclararé más adelante lo que quiero decir con eso de los «elementos extraliterarios». El hecho de que vea el universo novelístico de Sábato impregnado de profundas búsquedas metafísicas, no quiere decir sin embargo que pretenda disminuir el valor literario de sus novelas. Todo lo contrario; sólo intento remarcar su dimensión testimonial. Y para «curar en salud» citaré al propio Sábato de su libro *El escritor y sus fantasmas* (pp. 146-48), con cuyo texto coincido totalmente. Allí dice «que la novela es una historia (parcialmente) verdadera... Es una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman "personajes"; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van desde corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka). Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Pero no hay novelas de objetos o animales, sino, invariablemente, novelas de hombres».

Y bien, ya que estamos en este ámbito no novelístico del universo de Sábato, sigamos haciendo una breve incursión por sus ensayos, para rastrear en ellos el itinerario de una serie de vivencias, que resultan de suma importancia para caracterizarlo como escritor, ya que deciden su ingreso definitivo al terreno de la literatura, en la cual comienza la dolorosa mezcla de catarsis y exorcismo, enfrentán-

dose a sus propios fantasmas. Sábato mismo en sus novelas repite más de una vez lo que dice textualmente en sus ensayos, como testimonio de sus ideas acerca de este género literario y de su papel como autor comprometido en sus ficciones.

En el año 1945, siendo todavía profesor de Física en la Universidad Nacional de La Plata, publicó un libro, su primer ensayo, titulado *Uno y el Universo,* en cuya advertencia preliminar descubrimos el testimonio de su última metamorfosis (de las anteriores nos va a hablar después en sus novelas), y al mismo tiempo una especie de declaración de principios, a los cuales sigue permaneciendo fiel, treinta años después, en los desgarrados relatos de Abaddón. En ese entonces dijo: «La Ciencia ha sido un compañero de viaje durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver algunas de las altas torres que divisé en mi adolescencia y me atrajeron con su belleza desposeída de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que ésta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana.»

«De todos modos, reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres —donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura. Montaigne mira con ironía a los hombres, porque son capaces de morir por conjeturas. No veo nada que merezca tal ironía: en eso reside la grandeza de estos pobres seres.» Así termina su advertencia al comienzo del libro, con una frase de fuerte sabor pascaliano, otro gran desertor de la aletheia griega. El manifiesto de Sábato es también coincidente en gran medida con la cosmovisión existencial de Sartre, que por aquel entonces, apenas dos años antes, había publicado *El Ser y la Nada.* Esa fidelidad a sí mismo proclamada por Sábato en *Uno y el Universo,* su primer libro, comienza a abrir la compuerta de sus obsesiones existenciales, que culmina en Abaddon, con el cual termina, según sus declaraciones, su itinerario por la novela.

Guardando la debida distancia, puedo comprender lo que significó para Sábato abandonar el «orden» para embarcarse en la «conjetura», porque yo también encontré en la matemática y en la cosmografía un refugio de seguridad en ese tiempo en que «adolescer» de tantas cosas me producía un cierto temor y hasta un rechazo por la entonces para mí inexplicable convivencia de la lógica y el absurdo en la vida del hombre. Solía pasar largas horas en las tranquilas noches provincianas de Pehuajó, satisfaciéndome en la resolución de problemas matemáticos, tan exactos y libres de incertidumbre alguna, o bien observando, con un aparato de mi invención, la trayectoria de los planetas,

que luego reflejaba en un papel milimetrado con la ayuda de las seguras leyes de Kepler. Participar de ese orden, de esa armonía, me rescataba de todo sentimiento de inseguridad y me envolvía en una experiencia casi mística con la presencia de lo eterno e inmutable.

Sin embargo, al mismo tiempo, me atraía misteriosamente el acecho del azar que me aguardaba en cada experiencia con el mundo de los demás y las cosas que me rodeaban, y más tarde, al momento de tener que decidir mi rumbo, esa oculta vocación quebró la valla del refugio y liberó mi decisión hacia el ámbito del asombro y la inquietud incurables de la filosofía. Fue entrar en otra dimensión de lo poético, en la que, para siempre, aprendí a convivir con el riesgo sin buscar necesariamente, al término de los problemas, aquel signo de las dos pequeñas paralelas después del cual las operaciones matemáticas me brindaban la certeza de un resultado. Aprendí a convivir con la conjetura y la duda, con la probabilidad y el naufragio, con el acierto y el error, para comprender finalmente que sólo así se llega, sin escafandras, a la profunda raíz de la existencia humana. Entonces comprendí también, definitivamente, esa frase de Beethoven que una vez había leído en un libro de Berlioz: «a la alegría por el sufrimiento», que luego, expresada de otra manera, aprendería en Platón, haciendo mía para siempre la metáfora de la ironía socrática. Ya para entonces, la Física y la Lógica habían perdido también la ilusión de la «exactitud» que tanta embriaguez causara a Haeckel, el optimista contemporáneo del pesimista Nietzsche. En la nueva «weltanschauung» emergían las figuras proféticas de Dostoievski y Kafka sobre el trasfondo común de Kierkegaard.»

No me gusta, más aún soy enemigo de «etiquetar» a las personas —y a los que lo hacen siempre les digo que padecen de complejo de farmacéutico (que en el farmacéutico de verdad no es complejo sino exigencia de seguridad)—, pero en este caso de Sábato no veo cómo eludirlo, porque resulta importante para entenderlo como escritor ubicarlo en su perspectiva personal. Pues bien, Sábato es, desde su primer libro hasta el último, un escritor existencialista en el más riguroso sentido del término. Y he aquí, amigos, que tropezamos con la primera clave para interpretar, sin temor a dudas, el significado de toda su obra y con ella el perfil de su personalidad, la del hombre y la del escritor, que son una. El también lo confirma en Abaddón cuando dice en dos o tres oportunidades que «toda su obra está escrita con sangre», no con meros conceptos.

Esto se afirma también en su segundo ensayo: *Hombres y engranajes,* en el capítulo titulado «Las artes y las letras en la crisis», en el punto donde trata «La literatura del yo», cuando dice: «Dada la

reivindicación del individuo, de su experiencia concreta e intransferible es lógico que los representantes de la revuelta contemporánea hayan recurrido a la literatura para expresarse, ya que sólo en la novela y en el drama puede darse esa realidad viviente. Pero no a esa literatura que se solazaba en la descripción del paisaje externo o de las costumbres burguesas, sino a la literatura de lo único, de lo personal.» Esto lo describió Sábato en 1951.

La alusión a Kierkegaard es clara, y junto al filósofo danés que opuso las terribles paradojas del hombre concreto al sereno panlogismo de Hegel, están las presencias de Stirner, de Nietzsche, de Kafka, de Unamuno, de Sartre, de Camus, como también los ecos del mundo apasionado de los surrealistas.

El párrafo que acabamos de citar puede conectarse con un pasaje muy significativo de Abaddón (págs. 200-201), en el cual se puede observar que incluso cuando Sábato se dedica a brindarle al lector una serie de aclaraciones sobre sus ideas políticas, introduce en dos oportunidades su reflexión sobre el entrecruzamiento y el antagonismo a la vez de la realidad y los sueños, y lo compara, como antes lo hiciera Kafka, con la relación que existe entre la ficción de la literatura y la realidad existencial. Tomémoslo en cuenta, porque ello también constituye, como ya veremos, una clave importante. Pero si hemos de apoyarnos en el propio Sábato, como nos hemos propuesto para encontrar las vías de interpretación, no tenemos más remedio que acompañarlo en su clásico y esencial «desorden», que es, como lo han reconocido ya muchos críticos y en particular Mario Benedetti en las breves y agudas páginas de *Letras del continente mestizo,* su singular estilo, que lo distingue de todos los demás escritores de nuestro tiempo. Y ello nos obligará, como irán comprobando, a avanzar y a retroceder constantemente en las citas de sus textos para poder armar el rompecabezas que nos propone el autor a través de sus claves e indicios. Y la primera clave que hallamos es existencial. Sábato mismo es el que menciona, entre los problemas fundamentales que lo sobrecogen, a la angustia, la soledad, la muerte, la rebelión y el ansia de absoluto, que son, sin más vueltas, categorías básicas del existencialismo.

Voy a utilizar la libertad y el compromiso a la vez que el propio Sábato nos otorga en cuanto dice que sus lectores deberán descifrar su obra, incluyendo lo que aun para él queda en tinieblas. Y en el caso de Abaddón, creo que lo más lógico es comenzar por el título, que es harto sugestivo. Pero debo aclarar que lo hago no porque implique ello un mero orden del principio de la novela, sino porque al terminar de leerla nos encontramos con que efectivamente la transita de cabo a rabo, determinando, con su simbolismo, todo el clima de su desarrollo.

Sin embargo, sólo en dos oportunidades, y un poco al pasar, el autor hace mención expresa del simbolismo del título en la novela. Cita simplemente el Apocalipsis según San Juan, donde Abaddón aparece como uno de los jinetes endemoniados. El nombre, en hebreo, significa precisamente exterminador, y además —quizá la razón más importante por la cual Sábato decide utilizarlo para titular la novela—, representa el Angel del Abismo. Su obsesión por el mundo de las tinieblas, simbolizada en los ciegos desde su primera novela, pero especialmente desde *Sobre héroes y tumbas,* y por otro lado su inclinación a ver la sociedad actual sin muchas posibilidades de una instancia escatológica o «esjatológica», como él prefiere decir, al borde de un abismo a su parecer insalvable, son motivos más que suficientes para la adopción del título. Pero además, esa presencia del «abismo» es consustancial a las categorías existenciales que Sábato comparte con Kierkegaard. Y esto me hace recordar lo que dice Mallea en *Poderío de la novela* (página 149): «Lo importante para mí en un novelista —lo digo pronto— es que tenga abismo.» Y Sábato es un novelista con abismo. Es mártir —que significa testigo— de su propio abismo y lo revela. Por ello toda la novela de Abaddón compone una visión apocalíptica. Y esto constituye, por lo tanto, la clave interna de interpretación más importante. La destrucción es el clímax. El título transita así por una serie de episodios testimoniales que van marcando cuidadosamente ese clima apocalíptico.

Pero además, y sin mencionar expresamente el título, Sábato aclara de algún modo su simbolismo en los dos episodios de Natalicio Barragán, que nos es presentado en un comienzo como un borracho que tiene una visión terrible, y que por lo mismo despista en un principio al lector. Esto ocurre en las primeras páginas. Pero después, casi al final de la novela, el propio Sábato nos saca de este error inicial cuando hace la segunda presentación de Natalicio Barragán, que en un momento de sobriedad, y luego de nuevas visiones de un monstruo de fuego en el cielo de Buenos Aires, e incluso una aparición de la imagen de Cristo en su habitación del conventillo, decide dar a conocer lo que interpreta como un mensaje en esas visiones, y asume el papel de un profeta del Apocalipsis. Esta misma visión catastrófica es vinculada por Sábato con sus trabajos en 1938 en el laboratorio Joliot-Curie de París, en investigaciones de física nuclear, y que relaciona con el posterior poder destructor de la bomba atómica. En todos estos episodios y en otros que señalaremos más adelante se apoyan los recursos técnicos de la novela, que acentúan su carácter testimonial de una profunda búsqueda metafísica.

En los tres episodios que se narran al comienzo se plantean los territorios en los cuales se va a desarrollar gran parte de la obra de esta novela total. Y digo total no en el sentido corriente que se le da a esta denominación en el análisis literario, sino porque es al mismo tiempo una autobiografía de sus obsesiones, un revés de la trama, una confesión desgarrada de la intimidad del autor, una cosmovisión expresada en contrapunto, en exorcismo, un autoanálisis y una catarsis final, por cuyo medio Sábato nos permite develar los enigmas que habían quedado sin solución en *El informe sobre ciegos*. Por ello, justamente, el autor expresó que con esta novela se cierra el cerco de las dos anteriores. Yo creo que si Sábato, en lugar de escribir Abaddón hubiese recurrido al psicoanálisis, una buena parte de esta novela hubiera quedado en los apuntes o en las cintas grabadas del analista. Y sólo digo esto con una intención bien clara: Sábato ha desnudado en esta novela el resto de sus más hondas obsesiones que habían quedado ocultas en las dos anteriores. Compuso su rara alquimia con la mezcla irreverente de los dos elementos básicos de un escritor: la verdad y la ficción. Y esto es lo máximo que puede hacer un escritor por sus lectores: mostrarse como realmente es; presentarles su verdad crudamente y anudar en ella sus ficciones. Y esa es también una lección que Sábato aprendió del existencialismo, particularmente de Sartre y de Camus, sobre la raíz común de Kafka: atravesar el terreno cenagoso del escritor que se cuestiona a sí mismo. Después de llegar a esta instancia ya no es posible seguir novelando, porque cuando un escritor llega a dibujar, o al menos a entrever su imagen última, algo así como descorrer el último velo de Salomé, la reiteración resulta inevitable.

Así como Georg Simmel decía que la vida es «vida y más-que-vida», lo mismo puede decirse de la novela —que es su representación literaria—. Una novela auténtica —y un auténtico novelista discurriendo en ella, como es el caso de Sábato— es un todo que desborda su propia representación: es novela y más que novela. La poetización de sus componentes «realizan» —hacen real en «su» universo— la alquimia de un trama en la que se confunden «esencialmente» la ficción —lo que se crea— y la realidad, que es la circunstancia del que crea. Por ello Sábato admite que toda novela es autobiográfica. El autor, como un demiurgo, le da forma y ropaje a la desnudez de las creaturas de su intuición poética. Y esta es la única manera de representarla; porque esa desnudez —como tal— permanece detrás de «la escena», como un noúmeno, cercada por la naturaleza misma de la intuición que la engendra, que es inconciente y por lo tanto obscura para el entendimiento.

El *nous poieticós* del que nos habló Aristóteles, encargado de «iluminar» los objetos en la inteligencia para provocar *la aletheia,* el desocultamiento, que para los griegos era nada menos que la verdad, halla su límite en esta zona de la creación poética. Puede «iluminar» la creatura, pero no logra llegar a la fuente que la origina. Sábato mismo declara —como me lo ha expresado en una carta— que cuando narra ficciones se deja llevar por la fuerza inconciente de la intuición poética.

Todos participamos de esa capacidad, pero pocos son los que pueden extraer de ella los elementos para construir su propio universo. He aquí la diferencia que caracteriza al novelista: ser el demiurgo que logra la representación de sus «fantasmas». Y en esa representación, al sacarlas de su «biografía interior», las desrealiza, es decir, las transforma en ficción.

Por ello he dicho en otra parte que aun la literatura premeditadamente lúdica, o sea, la que evita por todos los medios cualquier tipo de compromiso, no puede evitar ese radical «encadenamiento» del autor consigo mismo, porque allí están las «obscuras causas» de las que su talento extrae los «luminosos efectos» de la representación poética. Es en este sentido en que me refiero a lo autobiográfico de Sábato en el universo de su narrativa. No a la autobiografía de su conducta y de los hechos de su vida mundana y corriente, sino a la autobiografía de sus obsesiones, de esos «fantasmas» que se originan en la fecunda intuición del inconsciente. Por eso dije —y repito— que de no haber narrado en sus novelas el conflicto de sus obsesiones, hubiera quedado, como nos ocurre a todos los que carecemos de esa capacidad de catarsis recreadora que caracteriza al novelista, en el material de claves inconscientes con las que trabaja el psicoanálisis.

Los temas de Abaddón, ya claramente enunciados en sus dos novelas anteriores y por esta razón nuevamente entrelazados, incluyendo los personajes, son indicadores para la búsqueda de las claves con las cuales el lector tendrá que descifrar la novela, o lo que es lo mismo en este caso, descifrar al autor.

Estos temas, que resultan en rigor existenciales, no meramene literarios, son los siguientes:

1. El sentido, o mejor la búsqueda del sentido metafísico del mundo y de la vida, a partir del hombre concreto, sartreanamente encerrado en su subjetividad. El hombre es para Sábato, como ya lo había indicado Max Scheler, un microcosmos. Al igual que los místicos alemanes —pienso fundamentalmente en Jacobo Bohme— cree que el mejor camino hacia el sentido total es bucear hasta el delirio en su propia interioridad, punto de partida y final de toda búsqueda.

2. La persecusión de las obsesiones del autor, de sus fantasmas, como una mezcla de exorcismo y de transferencia psicoanalítica. Sus desdoblamientos, que confesadamente son más verdad que ficción lo confirman. Todos los enigmas apuntados en *El informe sobre ciegos* son retomados en Abaddón y llevados hasta sus últimas consecuencias, y muchos de ellos se aclaran definitivamente. Ya lo veremos más adelante.

3. La denuncia de una visión apocalíptica que se desprende de una sociedad enajenada. Este tema es algo así como el «leit-motiv» de toda la novela. No ya la desesperanza, como en *El túnel*, sino el castigo, y sobre la destrucción del mal un nuevo nacimiento; la última esperanza que trasciende a toda desesperación. En este sentido podría también ser un símbolo el nombre de «Natalicio» que elige para el personaje que tiene esa visión.

Las muertes de Marcelo y del Che Guevara, por razones tan distintas y unidas sin embargo por una misma actitud moral, o mejor ética, de responsabilidad colectiva, inmanente a la actitud misma de ambos personajes, uno de la ficción y otro de la realidad, que cumplimentan el imperativo categórico de la ética sartreana, como así también la entereza de Norma Morelos (personaje real) ante el sufrimiento de las torturas, y la negación del suicidio en Nacho Izaguirre (personaje de ficción), son la resultante de esa alquimia sobre la cual ya hemos hablado, que asoma por detrás del abismo como el anuncio de una esperanza trascendente pero humana, en el más puro estilo de Nietzsche. Y en esto radica una clave importante para comprender el nexo de tantas contradicciones, que en suma no son para Sábato más que los rasgos del rostro esencialmente impuro de la realidad. La idea se conecta con lo que ha dicho en sus ensayos, especialmente en *El escritor y sus fantasmas*, cuando sostiene que el novelista es «sobre todo, un testigo, ya que crítico puede serlo también un pensador. El testimonio de la novela (a la que él llama un género impuro porque en ella se revela la impureza de la realidad) es más complejo e integral. Es la gran ventaja de la literatura sobre las otras artes, pues su misma hibridez (a caballo entre la ficción y la realidad, entre la intuición y el concepto), su misma ambigüedad contradictoria, le permite dar un cuadro más cabal que, por ejemplo, la pintura. Para mí, un gran novelista como Kafka es el más poderoso testigo de su época, es decir, un mártir, si atendemos al sentido etimológico de la palabra (que en griego significa precisamente «testigo»). Y si no es así, no es gran escritor. Después de leer *El Proceso* quedamos angustiados, no somos más la misma persona que éramos al comienzo. Creo que fue Nadeau quien dijo que las grandes novelas son aquellas que trans-

forman al escritor (al hacerlas) y al lector (al leerlas). Por eso la palabra «agrado» o la palabra «placer» nada tienen que hacer con esta clase de literatura. No se escribe para agradar, sino para sacudir, para despertar». Y en este sentido testimonial, toda la obra de Sábato, tanto sus novelas como sus ensayos, constituyen un polémico y por momentos desgarrante llamado de atención. La voz del autor asume las características del portavoz de su época, que como el lenguaraz de la tribu, interpreta y define al mismo tiempo.

4. Otro tema fundamental es el de la lucha entre la luz y las tinieblas, con fuertes resabios maniqueos, que desemboca en una nueva teología, cuyo contenido es demoníaco. En la revisión que efectúa Sábato de nuestro trasfondo teológico para apoyar su visión apocalíptica, el judaísmo no cumple el destino de la elección celestial, sino el castigo de un engaño demoníaco cuyo objetivo es el de neutralizar el plan divino. Jehová no es otro que Satán. De otro modo no se puede explicar la existencia del mal en medio de la creación divina. Al respecto, en la página 366 le hace decir a uno de sus personajes, el profesor Gandulfo, que es quien aparece sosteniendo esta teoría, que «esto es un hecho demostrado», y un poco más adelante: «Cuánta ingenuidad hay en los hombres cuando atribuyen una obra tan monstruosa, criminal y grosera al "Divino Padre".» Pero al mismo tiempo debemos advertir que el propio Sábato, que aparece también en la escena como personaje, se queda retraído y malhumorado en un rincón, recurso técnico por medio del cual deja al lector nadando entre las aguas de la realidad y la ficción, entre la mera ocurrencia de un personaje y una posible interpretación teológico-metafísica del autor. Sábato ya había hablado de esto en *El informe sobre ciegos.* Y al fin, Schelling, que era filósofo, no novelista, también recurrió en su momento a una fantasía estética para encararse con el problema del mal.

5. Y, por último, un tema crucial, en el que se dan entrelazadas la técnica del novelista y sus cosmovisiones contradictorias. La ficción y la realidad apoyadas mutuamente cuya conjunción determina una visión surrealista, vale decir, una realidad de numerosos rostros, de numerosos estratos, no sustancialista, ni monista, ni dualista, sino simplemente múltiple, donde la ficción reclama su parte frente a la noción tradicional de lo real como algo dado. «El escritor —dice Mallea en el libro ya citado— quiere ser dios de estas cuatro cosas: descubrir lo secreto e ignorado y manifestar lo futuro u oculto. Pero a la vez, eso de querer ser dios, de querer volverse dios, ¿qué quiere decir? Quiere decir que para el escritor digno de este nombre el escribir implica esta previa meditación: el mundo que habitamos es una parte mínima explicada de un infinito continente inexplicado.»

Para descubrir lo secreto e ignorado y para manifestar lo futuro u oculto, Sábato se vale del nexo premeditado que establece continuamente entre los elementos reales y los ficticios, incluso en la caracterización de sus personajes, configurando así la complejidad de su universo poético. Uno de los artificios que utiliza se manifiesta en el primer párrafo, donde él, el autor, aparece en una de sus fases reales conviviendo con Bruno, un personaje creado en la ficción de *Sobre héroes y tumbas*. A veces recurre a los desdoblamientos. He aquí una clave importante para descifrar sus transferencias psicoanalíticas, que en definitiva resulta el hilo conductor de la trama intrincada de esta novela. Alternativamente, y en muchos casos en un mismo pasaje, Sábato-personaje aparece con su nombre completo o bien con la inicial S. El primero, al parecer, responde al escritor metido en la trama de la novela como uno de los personajes más delirantes (lo que impide cualquier asomo de inclusión autobiográfica en la interpretación del lector). El segundo, el indicado por la inicial S., se muestra como su «yo» envuelto en sus obsesiones, temperamental, que sobrelleva las inevitables relaciones con las circunstancias, pero que, fundamentalmente, es el portavoz de sus fantasmas; la voz clamante de esa obscura región de los enigmas poéticos. En otras ocasiones, cuando lo menciona Bruno, que representa, al igual que Martín, el mejor costado de su personalidad transferida a sus personajes, se lo llama Maestro, con mayúscula, y aparece entonces como el alquimista de todas esas transformaciones de su personalidad. La relación necesariamente estrecha y bien conciente de esos tres desdoblamientos, que como una conjunción trinaria se resuelven en su yo real y visible para él y para los demás, queda expresada con toda claridad en un pasaje de la página 473, cuando S. se enfrenta a Sábato y le dice: «yo soy vos».

Pero la parte más significativa de esta clave de los desdoblamientos del propio autor en medio de sus personajes de ficción es el enigmático *R.*, que representa el verdadero fondo de su personalidad en conflicto con sus obsesiones y que aparece en los momentos críticos de la novela en los que el personaje es el mismo Sábato. *R.* es el desdoblamiento que domina toda la novela, aunque apenas si se lo menciona expresamente, y aun entonces de manera muy imprecisa.

Es por demás sintomático y, por lo tanto, revelador de la intención del autor, que la primera vez que aparece la letra R en la novela surge como un juego inconsciente de Sábato-personaje, que acomoda su dibujo, el dibujo de la letra R, con unas piedritas en el suelo, en medio de figuras geométricas, como una aparición de un oscuro impulso inconsciente, interfiriendo las estructuras de su seguridad, esa

seguridad que durante un tiempo de su vida encontró en el refugio de la ciencia (p. 277). El simbolismo me parece claro. Y bien, este desdoblamiento clave que representa a su yo profundo, como iremos probando a través de diversos pasajes de la novela, es lo que los psicólogos llaman el «id», término propuesto originalmente en la biología por Weismann para designar una supuesta unidad vital compleja, y que en el terreno del psiconanálisis significa la impersonalidad de la psique fuera de su ego o, lo que es lo mismo, el verdadero inconsciente o parte más profunda de la psique, receptáculo de los impulsos instintivos, entre otros elementos oscuros de la libido personal.

El primer encuentro efectivo, vale decir, expresado en la novela, de Sábato con R., ocurre al promediar la misma, en la página 298: «Me pareció alguien vagamente conocido: era de mi misma edad (somos gemelos astrales, me contaría después, en más de una ocasión, con aquella risa seca que helaba la sangre) y todo en él sugería un gran ave de rapiña, un gran halcón (y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas).» Y más adelante: «Algo indeciso y al mismo tiempo mezclado a la aversión comenzó a tomar forma en mi espíritu, como cuando, en el momento de despertarnos, empezamos a entrever los rasgos del ser que nos atormentó en la pesadilla.» De esta manera Sábato nos indica cómo comienzan a hacerse conscientes en él los territorios en los cuales sondeará las causas de sus obsesiones más profundas y enigmáticas. Y a renglón seguido agrega:

«Como si ya hubiese mantenido un suspenso suficientemente incómodo, se limitó a decir "Rojas". Pensé en un apellido y recorrí los Rojas que había conocido. Como si fuese capaz de leer mi pensamiento, me interrumpió con un fastidio:

—Pero no, hombre. El pueblo.

—¿El pueblo? Lo dejé a los doce años —comenté con sequedad, como queriendo hacerle saber que era una arrogante presunción de su parte imaginar reconocerlo después de tantos años.

—Ya lo sé —me contestó—. No hay necesidad de que me lo expliqués. Conozco muy bien tu trayectoria, te sigo de cerca.»

Por ahora reparemos en la palabra «pueblo», que nos permite una primera aproximación válida a esta clave. *R.*, en su inicial, es insinuado por Sábato como su pueblo natal, Rojas, pero al mismo tiempo la letra R significa recuerdo, reminiscencia, resentimiento, redescubrir, renacer, palabras que, como ya veremos más adelante, tienen una profunda significación para el desarrollo de la novela. Lo dejamos

aquí apuntado, porque vamos a volver al final para aclarar al mismo tiempo el papel de *R.,* su vinculación con el título de la obra y, lo que quizá resulte de mayor importancia, la medida en que se nos presenta como la clave fundamental no sólo de esta novela, sino también para interpretar una de las obsesiones que más se reitera en las novelas de Sábato y que ha quedado planteada enigmáticamente en *El informe sobre ciegos.* Veremos después, o al menos intentaremos dar una explicación coherente y, por lo tanto, posible, sobre este punto hasta hoy oscuro en la narrativa de nuestro autor y que, según creo, él intenta iluminar con esta última novela. No obstante, no debemos olvidar que sus tres novelas, a pesar de las fuertes «resonancias» autobiográficas que contienen —declarado esto por el mismo Sábato—, son fundamentalmente obras de ficción, y ello implica que, fuera de toda duda, ésta prevalece sobre los elementos de la realidad. Si bien es cierto que las novelas de Sábato incluyen, como dijimos, sus inquietudes metafísicas y existenciales, ello no implica de ningún modo que la lógica de la ficción que impera en ellas deba o pueda ajustarse en un todo a la lógica de la realidad, con lo cual quiero decir que no todo es factible de ser reducido a una explicación conceptual. Por otra parte, la explicación conceptual no sólo es la única valedera, sino que en general su campo es sumamente restringido. En el mundo no sólo hay un orden de razón, sino también uno de amor, de emoción, de poesía, como lo expresaron ya Platón, San Agustín, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche y Scheler. Y Sábato mismo lo expresa en *Abaddón,* cuando dice en la página 162: «Los teólogos han razonado sobre el Infierno, y a veces han probado su existencia como se demuestra en teorema. Pero sólo los grandes poetas han revelado la verdad, dijeron lo que han visto. ¿Entendés? Lo que han visto de verdad. Pensá: Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strinberg, Dostoievski, Hölderlin, Kafka. Quién es el arrogante que pueda poner en duda el testimonio de estos mártires.»

Como se ve, también Sábato está convencido de que únicamente los poetas son los reveladores del misterio. Yo comparto esa creencia, y al manifestarlo estoy limitando conscientemente el alcance de esta búsqueda racional de claves interpretativas, que al final no serán más que vías de acceso hacia el misterio de este universo de ficciones. Y que, como tal misterio de índole poética, se resiste por esencia a todo intento de reducirlo a los términos precisos del problema. Pero como también, por otra parte, el entendimiento padece de la insaciabilidad fáustica, proseguiremos nuestro intento, aun con la conciencia a cuestas del trágico naufragio que nos acecha.

En mi libro *Crítica de la razón poética* recuerdo a Aristóteles cuando aseguraba que la poesía es más seria que la historia, y a Fénelon, para quien la poesía es más útil y más seria de lo que se cree. Y cuando el orden catártico de la razón poética se torna escatológico, el símbolo del arte es la imagen más fiel de la desesperación de la época. Entonces los tanteos, los amagos, las experiencias iniciales, se suceden en lugar de los logros, violentando el juicio de gusto con estridencias que pretenden ocultar con su garrullería la inconsistencia que las hiere. El artista, y en particular el escritor, asume en tales circunstancias el papel de mártir, y su testimonio, profundamente comprometido, es la voz que anuncia el excelsior o el apocalipsis. Por ello siempre he pensado que el arte es el mejor camino para llegar a una filosofía de la historia. Y es la historia —como resulta fácil comprobar— la que nos enseña que la razón poética, con su lenguaje simbólico, se anticipa, como decía Rilke, a la razón lógica. Tal parece que el vuelo del arte se inicia en las auroras, en tanto que el pensar filosófico, como la lechuza de Minerva, levanta su vuelo en los ocasos, como bellamente lo dejara expresado Hegel.

Ahora, mientras queda en suspenso este arduo final anunciado, veamos otras claves menos arduas y más accesibles, en cuanto responden más a los elementos extraliterarios o contextos de la novela que nos ocupa, aunque tan estrechamente vinculados a los recursos literarios que resultaría inútil y ocioso el tratar de separarlos, aun cuando ello obedeciera a una intención didáctica. Por ejemplo, el hecho de traer a esta novela a sus personajes de las anteriores. Esta es la clave que nos indica, según me parece, el intento de efectuar el exorcismo total de sus obsesiones, y que por ello hacen de esta novela que sea la última. Incluso mezcla entre visiones de sueños y de vigilia a los personajes que han muerto en la ficción, pero no en él, como es el caso de Alejandra, cuya personalidad, a manera de símbolo, fuera conectada en un momento con el trasfondo de su sensibilidad para con el país, aunque confieso que esta interpretación nunca me llegó a conformar en modo alguno. Tampoco a Sábato. Yo me inclino más a ver en ella una importante porción de la conciencia del autor enfrentada a sus propios fantasmas. Me parece, en todo caso, que Alejandra constituye una de esas regiones de la verdad que antes hemos reconocido como de naturaleza poética, vale decir, que queda más allá de toda explicación.

Es mucho más claro, en cambio, el pasaje en que rescata a Castel, y es sumamente significativo con respecto a sus propias declaraciones en cuanto a *El túnel*, novela en la que reconoce haber abierto con inmadurez la compuerta de sus fantasmas, en momentos en que

la desesperación era mayor en su únimo que la esperanza. A esto lo expresa Sábato en la página 22 de *Abaddón* y se reitera en la página 182, donde a través de Bruno lo hace desaparecer definitivamente de su universo novelístico. Por eso lo muestra aquí ya viejo, casi intrascendente, yéndose de su vida con apenas el comentario de un recuerdo. En cambio, Bruno, el rostro positivo del autor; Fernando Vidal Olmos, el rostro pervertido, como la oposición del doctor Jeckyll y Míster Hyde, y Martín, que simboliza el rescate de su esperanza en la vida, revienen con la misma fuerza, al igual que lo sombrío y enigmático de Alejandra. Y también, entre otros, Quique, el crítico afeminado, a través del cual expone Sábato, con ironía y con sorna, sus comentarios, además de otras cosas, sobre algunas tendencias de la novela contemporánea y en particular de la hispanoamericana (véanse pp. 222-32 y 245 y ss.).

En esta clave de los personajes nos encontramos con un aspecto que el propio Sábato ha subrayado más de una vez como de singular importancia en sus novelas. Un aspecto doble, diría yo. En primer término, el ubicar a los personajes en lugares reales y bien conocidos, como la plaza Lezama, por ejemplo, lo que contribuye, por un lado, a concretizar sus personajes, fiel a lo que escribió en su ensayo *Heterodoxia,* en 1953, donde, en un punto titulado «Realismo en la ficción», dice: «Los seres ficticios y hasta los seres fantásticos deben ser descritos con "realismo", ya que sólo nos emociona lo que es real. Así procedieron Dante con sus condenados en el Infierno, Shakespeare con sus personajes históricos y Kafka con sus figuras de pesadillas.» A esto además se agrega —según sus propias confesiones— que los lugares escogidos lo son en la medida de lo que a él le sugieren como alimentos de sus motivaciones. Y, por otro lado, el aspecto de la convivencia de los personajes de ficción con los personajes reales, mencionados con nombres y apellidos, comenzando por él, por sus hermanos, su madre, sus compañeros de tareas en el laboratorio de París o en la Universidad de La Plata, entre ellos mi gran amigo el doctor Grinfeld, por ejemplo, o la lista de los torturados, extraída de crónicas policiales, y el Che Guevara. En ellos también plantea sus propias búsquedas.

Dentro de esta clave se hace también patente un testimonio sartreano del compromiso de una ética existencial inmanente, con la ejemplaridad que interpreta los últimos días del Che Guevara y la muerte de Marcelo, que, sin ser guerrillero, asume el destino de su muerte por ese compromiso ético de que nos hablara Sartre en *El existencialismo es un humanismo,* cuando dice que toda elección o decisión no sólo nos compromete con nosotros mismos, sino con

todos los hombres, y que en la medida en que logramos asumir esa ética logramos el mayor sentido de nuestra existencia. Así razona Marcelo en sus últimos momentos para no delatar a su amigo guerrillero, por quien acaba muriendo.

También dentro de esta clave del realismo en la ficción deben interpretarse la marcha con los restos del general Lavalle, a que alude en *Sobre héroes y tumbas*, y la muerte del Che Guevara, en esta última novela. Ambas son crónicas poetizadas de la realidad histórica, utilizadas en su técnica contrapuntística como elementos ejemplificadores de sus propias convicciones para demostrar, como decía Bergson, que la conciencia es memoria.

En las novelas de Sábato resuenan los clamores de la época, y por ello es que dije al comienzo que los contextos son, a mi entender, los elementos extraliterarios más importantes para interpretar el ambiente, el marco en el cual Sábato ubica a su obra. La historia, la sociedad y la idiosincrasia argentinas constituyen también la órbita de sus fantasmas. Lo nacional en sus formas dramáticas. La configuración un poco invertebrada de un país claramente regionalizado, y sobre todo su cultura, heterogénea, cosmopolita, en la cual su definición es, paradójicamente, su indefinición, porque lo peor que nos pasa a los argentinos es no saber qué nos pasa. Aunque debemos reconocer, no obstante, que nuestra cultura ya ha comenzado a dejar de merecer el apóstrofe shakespeareano de *you fragments*, que en su momento recordara Alejandro Korn, sobre todo ahora, después del conflicto de las Malvinas, que sacudió al país en sus fibras más íntimas.

En especial le preocupa a Sábato el contexto sumamente complejo de Buenos Aires y en él, precisamente, resuelve su última novela. Y con respecto a esta clave de los contextos, vemos que ella explica también otros pasajes de la novela, en particular las reflexiones y el comportamiento de Bruno cuando asiste con sus hermanos a la muerte de su padre, y muy especialmente las visiones apocalípticas de Natalicio Barragán, que ocurren en 1973, coincidencia significativa con el retorno del peronismo al poder, y que los hechos posteriores desgraciadamente le dieron razón a la profecía que se anunciaba en esas visiones. E hilando un poco fino, abusando quizá de nuestro ejercicio de interpretación, ¿no podría encontrarse la presencia de un símbolo en el nombre Natalicio? Recuerdo lo que me dijo Sábato en una carta acerca de sus «elecciones» y pienso que puede ser ésta una de esas ocurrencias inconscientes. ¿Y cuál sería el símbolo?, se preguntará el lector. Creo que lo podríamos interpretar como la oculta esperanza

de un renacer que el hombre acuna en su ánimo, aun en las más desesperadas situaciones. Es posible que Sábato sonría ante esta ocurrencia; quizá no.

Una coincidencia similar a la que apuntamos antes se encuentra en *Sobre héroes y tumbas* con el crimen-suicidio de Fernando y Alejandra mediante el fuego, ya que la época que se menciona en la novela es aquella en que los peronistas incendiaban los templos y quemaban la bandera nacional en el Congreso. Pienso que en este terreno de lo inconsciente, es decir, de las manifestaciones que se apoderan del autor sin mediar premeditación alguna, muchos de los símbolos que aparecen en las novelas de Sábato se pueden explicar asociándolos con los contextos del país en su historia de los últimos cuarenta años.

Espero que a esta altura del trabajo ya haya quedado claro lo que denomino elementos o contextos literarios. En la cita que hicimos al comienzo del ensayo de Sábato *El escritor y sus fantasmas* aparecían explícitos cuando se menciona la parcial ficción en la novela y su testimonio de «la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo». Son, como vemos, factores de la novela no creados por el autor, sino dados por las circunstancias (lo que circunda al autor) de la historia, la sociedad, las costumbres, las ideas y la creencias imperantes; en fin, todo aquello con lo que el narrador se encuentra en su vida mundana, y también los ingredientes psicológicos de su personalidad, que son también reales —no creados—, aunque el ámbito de los mismos constituya un trasmundo propio, el de sus obsesiones, que si bien conviven con la conducta consciente del autor, no pueden resolverse en las instancias lógicas, sino en las poéticas. Pero que también, insisto, forman parte de una realidad que se impone por sí misma, ajena a la creación, aunque integrada a ella ficticiamente en la novela.

En su libro *Poderío de la novela,* dice Eduardo Mallea algo que viene aquí muy al caso: «... hay el otro mundo de una novela, el mundo vivido desde afuera, el complejo e inmediato mundo fáctico, que en las grandes novelas es sólo el expediente que conduce al verdadero mundo del libro, el mundo interior. El mundo en que no cuenta procedimiento —relato o ensayo—, que surge de la sabiduría eminente e indirecta del novelista, cualquiera que sea su mundo verbal, con tal de que el efecto exista. Ese mundo de fuera es, sin embargo, importante: tanto que de su equilibrio depende en no poca medida que el otro mundo, el más central, enigmático y latente, conste». El *como si* esos mundos fueran una realidad envolvente de la trama en la cual el autor se *realiza* como personaje —o en sus per-

sonajes— es una de las técnicas de la narración de Sábato que lo distinguen magistralmente como novelista.

Y algo más antes de dejar este punto de los contextos, como para que el lector comprenda hasta dónde importan en la interpretación de las novelas de Sábato. Dice nuestro autor en *El escritor y sus fantasmas:* «No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar. Como dice Sartre: "lo que es absoluto, lo que mil años de historia no pueden destruir, es *esta* decisión irreemplazable, incomparable, que el hombre toma en *este* momento, a propósito de *estas* circunstancias".»

«Vivir es estar en el mundo, en un mundo determinado, en una condición histórica, en una circunstancia que no podemos eludir. Y que *no debemos eludir* si pretendemos hacer un arte verdadero. Pues, como Dostoievski afirmaba, no sólo el arte debe ser siempre fiel a la realidad, sino que no puede ser infiel a la realidad contemporánea: de otra suerte no sería arte verdadero, dice.»

«Y en cuanto a nosotros se refiere, no dudo que las únicas obras que pasarán a nuestra historia literaria son aquellas que fueron creadas con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte» (página 42). Pienso que lo apuntado es más que suficiente para nuestro propósito. Y ahora, en lo que sigue, vamos a enfrentarnos por fin con la clave más crucial de la novela: el personaje designado con la inicial R.

Retomemos la presentación de *Abaddón,* a la que hicimos referencia antes, cuando aparece el personaje R. en escena. Por la brevedad del espacio de que disponemos, vamos a reducir nuestro análisis a desentrañar esta clave del universo de Sábato, que es sin duda la más significativa y a la vez la más difícil.

R. es, como ya anunciamos, el inconsciente Sábato, y la conversación que citamos entonces continúa así: «Mi irritación aumentó por lo que estas palabras suponían de intromisión. Con gusto comenté:

—Pues yo, ya lo ves, no te recuerdo en absoluto.

Esbozó una sonrisa sarcástica.

—Eso no tiene importancia. Además, es lógico que hayas tratado de olvidarme.

—¡Tratado de olvidarte!

—...

—¿Y por qué habría de querer olvidarte?

—...

—Nunca me quisiste —acotó—. Más bien creo que siempre me detestaste. ¿Recordás lo del gorrión? Con precisión ahora la figura de la pesadilla aparecía ante mis ojos. (Recuerde el lector mi advertencia anterior.) ¿Cómo podría haber olvidado aquellos ojos, aquella frente, aquella mueca irónica?

—¿Gorrión? ¿De qué gorrión me estás hablando? —mentí.

—El experimento.

—¿Qué experimento?

—Ver cómo volaba sin ojos.

—La idea fue tuya —grité.

Varias personas se volvieron hacia nosotros.

—No te pongas tan excitado —me recriminó—. Sí, la idea fue mía, pero fuiste vos quien le sacó los ojos con la punta de una tijera.»

Sábato nos muestra a la conciencia como ejecutora de un impulso inconsciente, anterior a toda experiencia. Este encuentro con R., especialmente a través del recuerdo del gorrión al que le pincha los ojos, señala el hito en el cual se remonta a *El informe sobre ciegos.* El personaje R. no sólo es Rojas, su pueblo natal, donde transcurre su primera infancia y su niñez, época de siembra de sus neurosis y de sus futuras obsesiones, sino también y fundamentalmente su reencuentro con la realidad más profunda de su yo.

Ya había dicho en *El informe:* «No sé lo que pasará en los otros. Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa transformación del yo pronto alcanza proporciones inmensas.» Y a continuación alude a la intromisión en su conciencia de los elementos inconscientes más remotos, hasta las zonas zoológicas de posibles reencarnaciones, concluyendo por considerar que su cuerpo perteneciera a otro hombre. «Después de esos períodos —dice más adelante— yo volvía a la vida normal con vagas reminiscencias de mi existencia anterior.»

A medida que avanza *El informe sobre ciegos,* su ahondamiento en el propio yo se acentúa más y más, hasta el punto —confiesa— que las pesadillas nocturnas comienzan a frecuentarlo también durante la vigilia. Y entonces reflexiona en un pasaje: «Ya en la pendiente de mi desesperación, fui más lejos e imaginé que tal vez mi suerte estaba decidida desde la aventura con el ciego de las ballenitas; y que durante más de tres años yo había creído estar siguiendo a los ciegos, cuando en realidad habían sido ellos los que me habían perseguido. Imaginé que la búsqueda que yo había llevado a término

no había sido deliberada, producto de mi famosa libertad, sino fatal, y que yo estaba destinado a ir en pos de mi muerte, o de algo peor que mi muerte... ¿Qué sabía, en efecto, sobre lo que me esperaba? ¿no sería la pesadilla que acababa de sufrir una premonición? ¿No me arrancarían los ojos? ¿No serían los grandes pájaros símbolos de la feroz y efectiva operación que me aguardaba? (Recuerde el lector el desenlace de *Abaddón* y verá el íntimo nexo con este pasaje.) Y, finalmente, ¿no había recordado en la pesadilla aquellas extracciones de ojos que en mi infancia yo había perpetrado sobre gatos y pájaros? ¿No estaría yo condenado desde mi misma infancia?»

Ficción aparte, creo que rara vez un autoanálisis puede llegar tan lejos. La mente analítica del autor nos conduce hasta honduras sorprendentes. Esta similitud con el destino trágico del *Edipo* de Sófocles no es casual. El personaje ha dicho en otra parte que ha leído la tragedia. Tampoco es casual, ya lo veremos, la relación que en él personaje se establece entre los ciegos y el sexo. Volveremos sobre esto más adelante. Por ahora fijemos la atención en lo que hay en todo esto de regresiones. El autor nos obliga a insistir en el terreno psicoanalítico. Sus propias declaraciones nos van guiando. Es claro al respecto lo que había apuntado en el párrafo casi al comienzo de *El informe,* cuando dice: «Si fuera un poco más recio podría acaso jactarme de haber confirmado con esas investigaciones la hipótesis que desde muchacho imaginé sobre el mundo de los ciegos, ya que fueron las pesadillas y alucinaciones de mi infancia las que me trajeron la primera revelación.»

El autor nos sigue conduciendo por cavernas, túneles, tinieblas y cloacas hasta llegar a esa región donde el sueño y la vigilia se confunden. Sábato se ve envuelto en esa confusión de mundos y de realidades paradójicas, hasta que nos encontramos con dos párrafos que nos señalan otros dos hitos importantes. En uno dice: «Hasta ese momento o, mejor dicho, hasta el momento que precedió al sueño de la infancia, yo había estado viviendo en el vértigo de mi investigación y sentía como si hubiera sido arrastrado en medio de una loca inconsciencia; y los temores y hasta el espanto sentidos ese instante no habían sido capaces de dominarme: mi conciencia y hasta mi subconsciencia, todo mi ser, parecían lanzados en una demencial carrera hacia el abismo que nada podía detener.

Sólo en ese momento, sentado sobre el barro, en el centro de la cavidad subterránea cuyos límites ni siquiera podía sospechar, sumergido en la tiniebla empecé a tener clara conciencia de mi absoluta y cruel soledad.» Recordemos de paso que éste es el tema de *El túnel,* cuya trama es de índole psicológica, recalando en la neurosis del

protagonista, al que presenta en el primer párrafo de la novela en forma un tanto irónica y mordaz. Castel es arrogante, mórbido, y se coloca siempre en la otra orilla de lo aceptado, como defensor de los antivalores, tal, por ejemplo, cuando sostiene que los criminales son más honestos que los otros seres humanos. Al final de la novela, el personaje queda sumido en su propio, total aislamiento, desde el cual no es posible ningún tipo de comunicación. En definitiva, su celda más hermética es su yo, su personalidad aberrante y enferma que rechaza toda salida. He aquí el sentido del título. El túnel no debe confundirse con un laberinto. El túnel va directo a una salida o hacia su propio fin dentro de sí mismo. Por ello tiene un sentido trágico. Al laberinto puede resolvérselo; al túnel, no.

De algún modo, esta presencia de un sentido trágico se reitera cuando al final de *El informe* exclama: «La astucia, el deseo de vivir, la desesperación, me han hecho imaginar mil fugas, mil formas de escapar a la fatalidad. Pero ¿cómo nadie puede escapar a su propia fatalidad?»

Así, encerrado en el sinuoso perfil de la interrogación, nos deja el autor su enigma al concluir *El informe.* Pero el posterior desenlace del personaje Fernando y su hija Alejandra, que terminan al borde del incesto con un asesinato y un suicidio, condujeron las interpretaciones de este *Informe sobre ciegos* a las márgenes explicativas del Edipo freudiano. El rumbo estuvo bien tomado; sin embargo, la interpretación quedó a mitad del camino. Faltaban datos. La insinuación de la clave era todavía demasiado oscura. Apenas si el autor había llegado en *Sobre héroes y tumbas* al umbral de esa verdad que únicamente puede ser revelada por los poetas, porque llegan a ella con la actitud del testigo y no del investigador, condición ésta que aún persistía en el autor, impidiéndole, en consecuencia, el asumir otras formas de mirar la realidad profunda sin los moldes de la realidad prefigurada en nuestro entendimiento por la razón y el intelecto. Todavía quedaban en el horizonte de Sábato, aunque lejanas, las siluetas de las altas y seguras torres de la ciencia, que durante algún tiempo habían sido para él un refugio existencial más que una instancia firme de vocación. Lo obsesivo de *El informe* persistió entonces y el símbolo quedó sin descifrar. La clave estaba allí, pero en su enigmática presencia. Apenas si había logrado esbozar su diseño. Y Sábato mismo se da cuenta de ello cuando dice en una parte de *El informe,* como una advertencia para sí mismo y para el lector, lo siguiente: «¡Cuántas estupideces cometemos con aire de riguroso razonamiento! Claro, razonamos bien; razonamos magníficamente sobre las premisas A, B y C. Sólo que no habíamos tomado en cuenta la

premisa D, y la E, y la F. Y todo el abecedario latino más el ruso. Mecanismos en virtud del cual esos astutos inquisidores del psicoanálisis se quedan muy tranquilos después de haber sacado conclusiones correctísimas de bases esqueléticas.»

Y bien, *Abaddón* nos trae a cuenta esas otras premisas, o al menos nos aclara más algunas de ellas. Veamos hasta dónde podemos avanzar juntos con el autor. Por lo pronto, la elección del título, el Angel del Abismo, Jinete del Apocalipsis, nos retrotrae, por lo que acabamos de ver en las citas anteriores y por lo que apuntamos al comienzo, al texto de *El informe sobre ciegos.* Por ello nos hemos demorado un tanto en él. Ahora seguiremos el rastro de R., en nuestra novela, y el lector podrá ir estableciendo las conexiones. Esto es ya, por otra parte, una exigencia del estilo de Sábato, que se fue acentuando progresivamente desde *El túnel* hasta *Abaddón:* nos entrega sus novelas solamente hilvanadas; el lector es quien debe realizar el acabado, la costura final. En esto la literatura de Sábato se diferencia fundamentalmente de la de Sartre. Ambos confiesan el usar la literatura como un modo propicio para ensayar en sus personajes sus propias búsquedas metafísicas. Pero mientras Sartre recala más en el ámbito de la lógica racional, Sábato lo hace en el difícil terreno de la lógica poética, ese otro orden del mundo al que sólo puede penetrarse, como Fausto, al precio de su alma. El teatro de Sartre intenta también dilucidar cuestiones filosóficas, y ambos autores utilizan el método fenomenológico, pero mientras Sábato es más consecuente con la realidad que describe, Sartre lo es más con el plano eidético de dicho método, aunque lo utilice con grandes inconsecuencias con respecto a Husserl y a Hegel, de quienes se nutre. Las novelas de Sábato, en cambio, describen la realidad en su impureza, sin *epojé,* sin puestas entre paréntesis, transformando el método fenomenológico en una analítica existencial, para bucear en ella por el rostro profundo de su verdad huidiza. No obstante, como ya hemos señalado, ambos escritores tienen puntos en común, y en uno de esos puntos, como veremos al final, nos vamos a encontrar con la hipótesis posible para descifrar la clave y el símbolo que nos ocupa.

En la página 308, luego del violento encuentro con R., éste le nombra a Soledad. Sábato la presenta como un personaje y acude a la técnica del recuerdo, pero yo pienso que no es más que un símbolo, profundamente conectado con R. (el verdadero «id» de Sábato), y que por lo mismo resulta en él una condición existencial, como ya vimos en la anteúltima cita de *El informe.* Con respecto a Soledad, Sábato dice: «aún no sé si aquellos episodios fueran reales o soñados», y con respecto a R. dice: «Pensé que el encuentro no se repetiría. Igno-

raba que no sólo iba a repetirse, sino que el retorno de aquel sujeto iba a ser decisivo para mi existencia.» Sábato dirá después que R. es el verdadero culpable de que él haya abandonado la ciencia o, lo que es lo mismo, según lo ha declarado tantas veces: la seguridad, el orden, la tranquilidad del ánimo. R. vuelve a perturbarlo, a irritarlo, a incitarlo, como el Angel del Abismo, a meterse en él y a escudriñar su fondo. Siente de nuevo, como antes, el recuerdo de las pesadillas de su niñez, la presencia ineludible de la fatalidad, como también apuntara antes en *El informe.* Pero esta vez el autoanálisis, que le lleva a concientizar sus elementos inconscientes y subconscientes (otra vez la alquimia de la realidad y el sueño), en la representación de R. (su doble), le sirve al menos para aclarar sus metamorfosis y las vinculaciones de éstas con sus fantasmas, con sus obsesiones. Las nuevas premisas comienzan a jugar su papel.

En la página 311 nos encontramos con un pasaje sumamente revelador para nuestro interés: «Sus palabras me cortaban despiadadamente...

—Desde chico tuviste terror a las cuevas. No era tanto una pregunta como una afirmación que yo debía confirmar.

—Sí —respondía yo, mirándolo fascinado.

—Tuviste asco por lo blando y lo barroso. (Recordemos los pasajes de *La náusea,* de Sartre.)

—Sí.

—Por los gusanos.

—Sí.

—Por la basura, por los excrementos.

—Sí.

—Por los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres.

—Sí.

—Ya sean iguanas, ratas, hurones o comadrejas.

—Sí.

—Y por los murciélagos.

—Sí.

—Seguramente porque son ratas aladas y, para colmo, animales de las tinieblas.

—Sí.

—Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado.

—Sí.

—Las matemáticas.

—¡Sí, sí!

De pronto abrió los brazos, levantó la cara y exclamó, mirando hacia arriba, como en una enigmática invocación:

—¡Cuevas, mujeres, madres!»

Como vemos, R. le hace consciente de su rechazo del elemento edípico: «Cuevas, mujeres, madres.» Estos símbolos lo obsesionaron siempre a Sábato y se repiten una y otra vez, de innumerables maneras, en todas sus novelas. Recordemos el episodio que acabamos de leer en *Abaddón,* porque se va a relacionar con el desenlace a que R. le conduce, el cumplimiento de esa fatalidad que le fuera revelada como una premonición de su destino a través de sus sueños, como lo apuntó en *El informe sobre ciegos.*

En sus novelas Sábato nos lleva una y otra vez al terreno impreciso donde lo onírico, lo parapsicológico, la realidad y el misterio se entrecruzan sin solución de continuidad. Sin duda es en estos momentos cuando su técnica de novelar alcanza su mayor brillo, pero para el lector significan el sentir que otra vez se ha perdido el rumbo.

El encuentro con R., como se sabe, ocurre en París, en momentos en que Sábato vivía entre la ciencia, en el reino diurno, y sus experiencias surrealistas, en el reino nocturno. R., como ya dijimos, lo empuja a tomar una decisión. Y luego del diálogo que hemos transcrito, cuando Sábato personaje retorna a su casa separándose de R., como si ello significara un regreso a la cordura de lo establecido, de lo dado, de lo impuesto por el orden del mundo de la superficie, de la luz, le sucede un raro episodio, que al día siguiente comprobará, al conversar con sus amigos, que ha sido el producto de un misterioso desdoblamiento, al igual que el encuentro con R., pero que sin embargo ambos obtienen después una confirmación, no en el reino de los sueños, sino en el reino de la misma realidad. Sábato-personaje se encuentra con una mujer en la cual, misteriosamente, vivirá el desdoblamiento del accidente de María Etchebarne, su maestra de Rojas, a quien él ve en momentos horrorosos, cegada al parecer por un ácido que alguien le ha arrojado a la cara (él sospechará de un ciego). Y, además, el encuentro con la extraña ocurre en un túnel, en el metro de París.

Esta presentación es importante porque también es un símbolo que va a contribuir con nuestro esfuerzo por descifrar esta clave. El recuerdo de su maestra cegada por un accidente, y las mutilaciones que él efectuara en gatos y pájaros al pincharles los ojos, son los únicos rastros concretos que Sábato presenta en la novela en relación con los ciegos, que simbolizan su obsesión por las tinieblas. Sin embargo, por ello mismo, debemos desconfiar de esta pista, sos-

pechosa de engaño por demasiado obvia, pero concertada a pesar de eso con la clave a través del episodio de París, como subsuelo de sus primeros impulsos y experiencias relacionadas con su inconsciente (R.).

Un poco más adelante, en la página 338, encontramos otra referencia al símbolo de la ceguera, cuya expresa conexión con la teoría de Sartre será de suma utilidad para nuestra conclusión. Allí dice: «El cuerpo se mueve por un lado o permanece en su cama (se refiere al sonambulismo), pero el alma divaga por ahí. Por ejemplo, ¿a quién le sucedió aquello de los ojos de la muerta? Lo de la infancia me pasó a mí, ya lo sé. Me pregunto lo de la calle Montsouris. (¡Souris! ¡Ratones! Recién ahora lo advierto.)

Desde aquella época he tratado de descifrar la trama secreta, y aunque a veces creo vislumbrarla, me mantengo a la expectativa, porque mi larga experiencia me ha probado que debajo de una trama hay siempre otra más sutil o menos visible. En estos últimos tiempos, no obstante, he intentado atar cabos sueltos que parecen orientarse en el laberinto. (Obsérvese que aquí no utiliza el símbolo del túnel.) Por de pronto, aquellos episodios ocurrieron en el momento en que empecé a abandonar la ciencia, que es el universo de la luz. Después, hacia 1947, advertí que en Sartre todo provenía de la vista, y que también él se había refugiado en el pensamiento puro, mientras que sus sentimientos de culpa lo forzaban a las buenas acciones. ¿Culpa-ceguera? Finalmente, el Nouveau Roman, la escuela de la mirada, el objetivismo. O sea de nuevo la ciencia, la pura visión del objeto del ingeniero Robbe-Grillet. Por algo N. Sarraute se ríe de los «pretendidos abismos de la conciencia». En fin, se ríe..., es una manera de decir. En el fondo todos ellos tienen miedo, todos sin excepción rehúyen al universo tenebroso. Porque las potencias de la noche no perdonan a los que tratan de arrancarle sus secretos. Por eso también me odian: por el mismo motivo que los colaboracionistas detestan a los que con riesgo de sus vidas combaten al enemigo que ocupa la nación.

Esto es confuso, lo sé, no tienen por qué señalármelo. Y a muchos les parecerá la fantasía de un delirante. Piensen lo que quieran: a mí sólo me preocupa la verdad. Y aunque de modo fragmentario, con relámpagos que apenas me permiten vislumbrar en décimos de segundo los grandes abismos sin fondo, intento expresarlo en algunos de mis libros.»

En la página 317 de *Abaddón*... se conectan también entre sí estos hechos citados, pero aparecen nuevas premisas o, mejor dicho, nuevos ángulos de premisas ya dadas. Allí dice: Vuelvo ahora a los hechos

de 1938. Como le dije, caminaba por el pasaje de Odessa y acababa de tropezar con una pareja, cuando tuve la revelación: los ojos de la mujer del metro eran los mismos ojos de mi maestra. No quiero decir que *pareciesen* los mismos: quiero decir que lo eran literalmente. Llegué a mi cuarto en un estado parecido al que sufría en mis alucinaciones de infancia. Me eché sobre la cama a rumiar mis ideas. No sé si ya le dije que por entonces me había ido a vivir solo, abandonando a M. y a mi hijo de la manera más despiadada, a raíz de ciertas palabras de aquel canalla de R. Al poco tiempo ella se volvió a la Argentina y yo quedé tan solo como de chico en una pesadilla.»

Nuevamente Sábato culpa a R. de sus decisiones, y aquí se aclara más no sólo el vínculo de R. con el «id» de Sábato, sino también la pista que nos va a conducir a nuestra conclusión final. Sábato dice que el encuentro con R. le hizo abandonar a M. y a su hijo. Aparentemente éstos serían su mujer y el hijo de ambos. Pero creo que lo más acertado es pensar en la M. de mamá y a su hijo como él mismo en su fuerte relación con su madre, como también lo ha reconocido más de una vez que así fue en la realidad. Ya sabemos también, por las confesiones del autor, cuánto sufrió al trasladarse de Rojas a La Plata y al alejarse de la madre y sentir que se quebraba ese vínculo. La edad y las circunstancias fueron harto difíciles para Sábato en aquellos momentos. Es cuando a uno le pasa, sobre todo si se es como él hipersensible, que el Edipo se vive, sin saber con exactitud lo que realmente ocurre, con una mezcla de angustia de abandono y de vergüenza por los impulsos que hasta entonces se sentían y que la adolescencia nos aclara de golpe y brutalmente. La negación, esa autodefensa que generalmente nos hace más daño que beneficio, comienza a tender sus vallas, y es entonces cuando la represión puede llegar a transformarse en una oscura pero tremenda obsesión. Y esta experiencia, por la que todos pasamos, deja más rastros de lo que generalmente piensan los legos. Dejo apuntada aquí esta reflexión; volveremos sobre ella dentro de un momento. Por ahora tenemos que seguir un poco más en torno a la relación de Sábato y R.

Vayamos a la página 319. Otra vez los recuerdos, las fantasías, los desdoblamientos, su maestra, el pueblo de Rojas, la mujer de París y la comprobación de los sueños en la realidad, unidos a la presencia siempre un tanto furtiva y extraña de R. La clave se aclara más con este pasaje de la novela, y R. aparece con mayor nitidez, de acuerdo a la interpretación que vamos dando, de que es el verdadero y oculto Sábato, el que maneja los hilos detrás de sus desdoblamientos y sus ficciones; la realidad profunda, como señalamos antes, en la cual se conjuga todo el complejo universo de la novela.

R. había logrado, al fin, su objetivo de conducir a Sábato hasta el borde de su propio abismo. Ahora no le quedaba más remedio que penetrar en las tinieblas para enfrentarse a su fatalidad. Llegamos así al umbral de la decisión que provocará el desenlace.

Por un largo túnel (nuevamente retorna al símbolo inicial de su universo novelístico), R. guía a Sábato, que se desnuda, por fin, ante él: «R. tomó el farol de la pared, que despedía un fuerte olor a aceite quemado y mucho humo, recorriendo la cueva se puso al lado de S. y le ordenó:

—Ahora mirá lo que tenés que ver.

Acercando el farol al cuerpo de Soledad, iluminó su bajo vientre, hasta ese momento oscurecido. Con horrenda fascinación, S. vio que en lugar del sexo Soledad tenía un enorme ojo grisverdoso que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad.

—Y ahora —dijo R.— tendrás que hacer lo que es necesario que hagas. Una fuerza extraña empezó desde ese instante a gobernarlo y, sin dejar de mirar y ser mirado por el gran ojo vertical, se fue desnudando, y luego lo hizo arrodillar ante Soledad, entre sus piernas abiertas. Así permaneció unos instantes mirando con pavor y sadismo al sombrío ojo sexual. Entonces ella se incorporó con salvaje furor, su gran boca se abrió como la de una fiera devoradora, sus brazos y piernas lo rodearon y apretaron como poderosos garfios de carne, y poco a poco, como una inexorable tenaza, lo obligó a enfrentarse con aquel gran ojo que él sentía allá abajo, cediendo con su frágil elasticidad hasta reventarse. Y mientras sentía que aquel líquido se derramaba, él comenzaba su entrada en otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera.»

Observemos que en este pasaje que indica el descenso de Sábato hasta el fondo de su obsesión, se le menciona otra vez con la inicial S. En ese momento no es Sábato el escritor, que busca interpretar su mundo, sino Sábato el hombre, el habitante de ese mundo extraño y a la vez tan suyo. Había llegado al fondo del abismo donde su obsesión le fue revelada en un monstruoso rito, pero el misterio quedaba en él intacto. El hombre sólo puede ser testigo ante el misterio y contar lo que ve, pero no puede desentrañar su sentido, porque éste queda más allá de toda comprensión humana. Todas las búsquedas metafísicas están condenadas al naufragio. Por eso también el ascenso le resulta más difícil que el descenso, puesto que una vez la curiosidad descubre su límite, pierde toda la fuerza que genera su terca y obstinada insistencia. El hombre está cercado por situaciones límites que jamás pueden franquearse. El ascenso desde la oscura cueva de su

obsesión significa el regreso de su búsqueda y de su naufragio, y el sentido metafísico de la novela concluye con el siguiente pasaje (página 473):

«Un gran silencio reinaba en la ciudad. Sábato caminaba entre la gente, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto u oído...

Entró a su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sábato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada sobre las dos manos. Caminó hacia él, hasta ponerse delante, y pudo advertir que sus ojos estaban mirando al vacío, absortos y tristísimos.

—Soy yo —le explicó.

Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre las 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 mismos.»

Aquí se aclara definitivamente una de las claves importantes que mencionamos al comienzo: el rasgo de exorcismo que caracteriza a esta novela, y que por ello será la última, según la confesión del autor. S., el Sábato-hombre portador de sus fantasmas, intenta volver al Sábato-intérprete, el escritor, que ya conoce su fracaso. Pero el desdoblamiento no termina y la reunión no se realiza y, al parecer, esa reunión no se realizará jamás. Por eso dice que los dos están solos, separados del mundo y, para colmo, separados entre ellos mismos. Sus fantasmas, aunque lo siguen siendo, quedaron frente a él. Ya no están en él. Sábato ha hecho, por fin, a través de sus tres novelas, lo más que puede lograr un escritor con su universo de fantasmas: comunicarlos, ponerlos frente a él y a sus lectores.

Y ahora, para completar nuestra búsqueda del significado de los símbolos que caracterizan al universo de Sábato, hagamos un recuento final de los elementos de juicio que hemos podido recoger en nuestro análisis y ensayar con ellos una hipótesis explicativa.

1. Las palabras-símbolos que se repiten una y otra vez en las novelas de Sábato: túnel, cueva, madre, sexo, soledad, incesto, tiniebla, ojo, ceguera, misterio, imposibilidad, fracaso, testimonio.

2. La ceguera de Edipo no estaba incluida en la predicción, es decir, en el pasado, sino que acontece en el futuro, después de ser cumplida la fatalidad. Nadie, que yo sepa, ha reparado que la decisión de Edipo de quitarse los ojos es producto de su libertad. He aquí que quizá sin darse cuenta, Sófocles introduce un elemento de libre decisión en medio de la trágica determinación del destino. La relación con el símbolo edípico que pareciera establecer Sábato con el símbolo de la ceguera no entraña necesariamente el contenido trágico —y como tal inevitable— que algunos críticos han establecido en sus interpretaciones. Aunque no en el informe, pero sí, como pudimos comprobar, en Abaddón, Sábato no deja lugar para un enfoque freudiano y sí, en cambio, para la perspectiva del psicoanálisis existencial, al identificar el no saber con el no ver.

3. Cuando Sábato, conducido por R., llega hasta Soledad, le dicen: «Verás lo que tienes que ver», y lo que Sábato ve es un ojo en el sexo de Soledad. Entonces R. agrega: «Ahora harás lo que tienes que hacer», y Sábato penetra con su sexo en ese ojo que cede ante él como la virginidad.

4. La confesión de Sábato de que empieza a ver el mundo a través de su madre.

5. El fracaso de su búsqueda metafísica.

6. El desdoblamiento definitivo, que asume las veces de un exorcismo. Sus fantasmas quedan frente a él, fuera de él, en el momento en que la imposibilidad de superar la mera instancia de ser testigo, es decir, un mártir, según la etimología griega que ya explicamos, de un destino, de una fatalidad a cuyo último significado no podrá acceder jamás.

7. El contexto apocalíptico de la novela, simbolizado desde el título mismo y desarrollado en toda ella.

8. El *ver* en relación con el conocer, con el comprender. Para nosotros, los occidentales, el ojo es el órgano intelectual por excelencia. Por lo tanto, no comprender es lo mismo que no ver, vale decir, estar ciego, sumido en la tiniebla de un abismo, de un vacío, de un vértigo ante la nada.

9. La visión de la paz en la muerte, ya que existir es irremediable angustia.

10. La aceptación en los párrafos finales de la novela, de esa condición existencial que conduce al hombre a ser un expósito del universo. Recordemos la pregunta con que inicia el poema de la última página:

*«¿Es el alma un extraño en la tierra?»*

y su **conclusión:**

> *«Hermana de tempestuosa tristeza*
> *mirad!*
> *Una barca angustiada naufraga*
> *Bajo las estrellas*
> *el rostro callado de la noche».*

Y bien, por último, si el lector relaciona estos diez puntos entre sí encontrará posible nuestra hipótesis explicativa acerca de la persistente obsesión simbolizada en la «ceguera», enigma que transita el desarrollo medular de sus tres novelas, sin cuya interpretación queda trunco todo esfuerzo por comprender las «coordenadas» poéticas con las cuales Sábato ha construido su universo de ficciones. He aquí nuestra hipótesis, fundamentada en las reflexiones expuestas sucintamente en este trabajo:

*a)* El ojo en el sexo de Soledad-madre simboliza la concientización y el enfrentamiento de la obsesión edípica. En *Sobre héroes y tumbas* su conciencia fue Alejandra y, en lugar de asumirla, fue destruida.

*b)* Romper y penetrar el ojo del sexo de Soledad-madre simboliza la liberación del encierro materno, a través del cual comenzó a ver el mundo, para empezar a verlo con sus propios ojos.

*c)* El símbolo de la ceguera, que lo persigue detrás de su obsesión edípica que el autor concientiza como su fatalidad, posee dos vertientes interpretativas estrechamente relacionadas entre sí:

1. La idea del castigo-persecución-horror-vergüenza y sublimación del incesto, el cual por fin comete en el desenlace de Abaddón.
2. La ceguera del entendimiento en la trágica condición existencial que condena al hombre al fracaso en la búsqueda del sentido último o metafísico.

Propongo esta hipótesis ajustándome al único método válido para toda interpretación: buscar los significados posibles en el propio autor, en sus propias palabras, en sus propios símbolos. Pero al final de esta ardua tarea de desciframiento queda en mí, sin embargo, una ingrata sospecha que bordea los márgenes de la certeza, y es que, en definitiva, nadie, ni el propio Sábato, podrá desentrañar la última significación de los símbolos inconscientes que a través de sus tres novelas constituyen la representación de sus obsesiones, de sus fantasmas. Y además tampoco debemos olvidar que estamos interpretando una obra de ficción, no un ensayo, ni una autobiografía. Como dice Sábato en *El escritor...* (p. 88): «Las vivencias no se inventan; se viven. Lo que hace el novelista es recombinar esas vivencias, pero no a la ma-

nera del niño que desmonta las piezas del mecano con que ha armado una grúa para construir luego un avión, sino a la misteriosa manera de los sueños y los mitos: sin saber cómo ni por qué. Y así como en el mundo de los sueños entrevemos rostros conocidos con pavorosos o atormentadores rasgos desconocidos, ningún escritor puede escribir algo de valor que de alguna manera no haya pertenecido al mundo de la vigilia: con aquellos celos, con aquellas pasiones, con aquellas angustias padecidas se crean seres de ficción, que así nos recuerdan algo que hemos visto alguna vez en alguna parte (pero ¿dónde?, ¿cómo?); rostros parcialmente recordados, pero que nos inquietan con sus indescifrables rasgos nocturnos.»

Por ello el alcance de una hipótesis interpretativa sólo se limita a cierto perfil de testimonio, de autoconfesión, donde se mezclan sin rigor lógico lo consciente y lo inconsciente, factores éstos que intervienen en toda novela y, en general, en toda obra de ficción, incluyendo la literatura lúdica. Por ello también nuestro trabajo será sólo un complemento de un análisis literario en relación con el tema, el asunto, los motivos, etc., y que un especialista podrá tomar en consideración como ingrediente auxiliar de su tarea. Toda pretensión de ir más allá de este límite supone una traición al autor y a su obra. Un vano y, por lo tanto, inútil intento de violar las murallas del misterio poético con el precario instrumento del concepto.

Finalmente quiero expresar, a manera de disculpa por una serie de inevitables omisiones, que el esfuerzo de síntesis me obligó a seleccionar —y, por ende, a juzgar— acerca de los elementos que componen las casi mil páginas de las dos últimas novelas de Sábato —cuya íntima trabazón impone un análisis conjunto— para decidir cuáles eran los más importantes para ser utilizados en nuestra empresa. Y toda selección, en estos casos, conlleva irremediablemente mutilaciones de la obra, todo lo cual parcializa aún más los alcances de una interpretación. Estoy consciente de ello, pero también lo estoy de haber apuntado los hitos esenciales para lograr el objetivo propuesto: el de dilucidar las claves fundamentales que Sábato ha puesto en su última novela para que el lector logre descifrar con ellas el sentido de los símbolos en los cuales se expresa y se envuelve toda su narrativa.

Al concepto del «escritor comprometido» de Sartre, yo le agrego el de lector comprometido, porque un buen lector nunca puede desembarazarse luego de incursionar en el testimonio de un autor como Sábato. Además, para «leer bien» a Sábato es necesario asumir la responsabilidad de ser un lector-intérprete. De lo contrario, si no se orienta en medio de los «indicios» con que compone sus tramas, no podrá acceder al desciframiento de lo que podríamos llamar el

«código de claves» de su técnica novelística, con el cual construye su universo de ficciones.

Pienso que con sus tres novelas, Sábato nos ha abierto el rumbo de una original, profunda y perdurable corriente narrativa, que se incorpora definitivamente entre lo más representativo de la literatura de todos los tiempos.

*HECTOR CIARLO*

Universidad de Puerto Rico
Apartado 21850
PUERTO RICO 00931