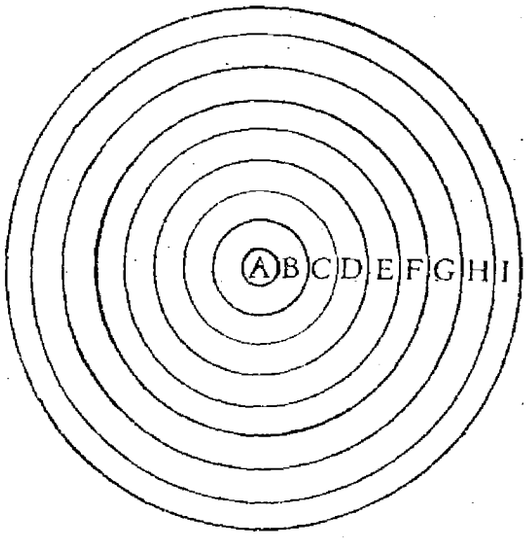
FUNCION DE LOS MODELOS CULTURALES EN LA NOVELISTICA DE SABATO

Ernesto Sábato crea un corpus novelístico complejo, multiaccional, intencionadamente analítico. Se basa en las estructuras socioeconómicas argentinas y en las experiencias adquiridas en la investigación científica y la formación intelectual. Media docena de modelos culturales funcionan en su obra, influyen en su multiforme visión del mundo; transforman la realidad, los comportamientos humanos; moldean la conflictividad de los procesos agenciales. En cierta medida, las fabulaciones inventadas por el escritor argentino no pueden ser reinventadas por el lector sin conocer estos modelos.

Sábato, como todos los autores, está en el centro de su producción literaria; su obra está condicionada por factores sincrónicos y diacrónicos. Debemos tener en cuenta, en primer lugar, su nacimiento en el ámbito rural de Rojas, provincia de Buenos Aires, en 1911, y los estudios en La Plata (1924-1937), en el colegio nacional y en la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas. La dedicación exclusiva a la investigación, en el Instituto de Física platense, y después, en el Laboratorio «Curie», de París, con Irène Joliot, le proporcionan el rigor intelectual y la precisión lingüística, que aprovechará para el cultivo de la literatura. París es, por otro lado, un centro de contacto con la estética surrealista, con André Breton. Al abandono de la ciencia, la dedicación al ensayo y las múltiples experiencias personales condicionan su creación narrativa.

Podemos representar cada uno de estos factores dominantes por las coronas tangenciales de este diagrama, que presionan en forma centrípeta sobre la elaboración novelística:



A: Ernesto Sábato
B: Siglo XX
C: Provincia de Buenos Aires
D: Mesocracia
E: Formación universitaria: investigación científica
F: Acervo cultural europeo
G: Surrealismo
H: Cultura argentina
I: Múltiples experiencias personales

Sábato teoriza sobre la significación de la novela de nuestro tiempo y sintetiza sus preocupaciones cardinales: el «misterio primordial de la propia existencia», el enfrentamiento con «las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente», la ilogicidad, la visión del mundo «desde el yo», la «existencia del Otro», el «sentido sagrado del cuerpo», la nueva dimensión «del conocimiento» (1)... Establece, además, una bipolarización entre el artificio de una literatura de entretenimiento, que él llama «gratuita», y la literatura trascendente, «problemática» (2):

Literatura gratuita		*Literatura problemática*
juego	← — — — — — — — — — — — →	problema
palabras	← — — — — — — — — — — — →	vida
forma	← — — — — — — — — — — — →	fondo
acento estético	← — — — — — — — — — →	acento metafísico
indiferencia	← — — — — — — — — — →	preocupación
pompa	← — — — — — — — — — — →	desnudez
espíritu cortesano	← — — — — — — — — →	espíritu combatiente

INFLUENCIA FILOSOFICA

Para aproximarse a la novelística sabatiana es conveniente recordar la sustitución de la ciencia por la literatura. La crisis vocacional comienza en el París de 1938. El mismo escritor confiesa que, «en cuanto levantaba la cabeza de los logaritmos y sinusoides, encontraba el rostro de los hombres» (3). En las relaciones con los surrea-

(1) Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1963, páginas 81-85.
(2) Id., íd., p. 171.
(3) Prólogo a *Hombres y engranajes*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

listas comprende que «su vocación era definitivamente la literatura»; va paulatinamente descubriendo «los contornos del Uno-Mismo en medio de la confusión del Universo». Y en 1943 abandona el Instituto de Física de La Plata, se instala con su familia en Córdoba y escribe su primer libro, *Uno y el universo,* publicado en 1945.

La preocupación por la problemática del hombre impulsa a Sábato a entrar en el campo del humanismo, al análisis de las etapas de la cultura occidental, a interpretar el proceso del pensamiento filosófico. Precisamente, como reacción contra el excesivo cientifismo, la «civilización tecnoiátrica», el peligro del «Gran Engranaje», bucea en las distintas formas del pensamiento, para concluir: «La gran literatura de nuestro tiempo es eminentemente metafísica, y sus problemas son los problemas esenciales del hombre y su destino» (4).

Sábato se preocupa, desde sus primeros ensayos, de la influencia de la filosofía en la novela. En el paso de «las abstractas especulaciones hasta los dilemas del ser concreto», las raíces del nuevo sentido de las formas de conocimiento están en el siglo XIX; en el mismo momento histórico «en que la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievski, la metafísica comenzó a hacerse literatura con Kierkegaard» (5). La *dostoievskina,* con su desgarramiento y su ambivalencia de sentimientos, influye decisivamente en el novelista argentino, lo mismo que el dramatismo de la soledad y la angustia, planteado por el filósofo danés.

Otra base operativa es la filosofía del hombre concreto, aprovechada por la novela de nuestro siglo. El filósofo alemán Edmundo Husserl acerca sus teorías, basadas en la deducción, a la literatura; convierte su fenomenología en «una disciplina estrictamente descriptiva, opuesta a las cadenas de razonamientos que constituyen el espíritu cortesano. Renuncia a la razón para ir a las *cosas mismas*» (6). Sus mejores discípulos relegan la subjetividad del individuo, para centrar su filosofía en la *persona,* que es síntesis del individuo y la comunidad, mediante un proceso dialéctico, diagramado así por Sábato (7).

RAZON ⟶	INSTINTO ⟶	PERSONA
objeto	sujeto	comunidad
totalidad	individuo	persona

(4) *Hombres y engranajes,* p. 75.
(5) *El escritor y sus fantasmas,* p. 78.
(6) Id., p. 80.
(7) Id., p. 79.

No podemos olvidar que Sábato desdeña la función específicamente lúdica del escritor; antes que inventor, prefiere ser descubridor. Se decide por la exploración de la condición humana, por introducir en la ficción los misterios metafísicos, por reflejar una civilización occidental en crisis. Un punto de partida es Nietzsche: «El bien y el mal, la muerte, el destino, no son problemas abstractos, sino que están unidos a la suerte del hombre concreto, ese hombre que habita en la realidad y en la ficción» (8). Defiende, por otro lado, la libertad de los personajes, proyectada a la doble libertad de la novela, que cristaliza en el valor ontológico «de escapar a nuestra finitud» y en el valor psicológico de «una evasión de lo cotidiano» (9).

La entusiasta preocupación intelectual de Sábato se manifiesta en las numerosas referencias a los filósofos y a la filosofía en las páginas de la última novela, *Abaddón el exterminador.* Confiesa que su contacto con el pensamiento filosófico se realizó a tumbos, «a través de mis búsquedas personales en la ciencia, en el surrealismo, en la revolución»; se sedimenta, además, como «resultado de mis desgarramientos». Pero también afirma positivamente: «Soy poco más que un escritor que me vengo planteando, desde hace casi treinta años, el problema del hombre» (10).

Por otro lado, se congratula de que la literatura de lsiglo XX se ha convertido en testimonio del conocimiento, «ha adquirido una gran dignidad filosófica y cognoscitiva». La novela ha cambiado radicalmente sus procedimientos de exploración del comportamiento humano. Las bases de renovación están en «la visión de la totalidad sujeto-objeto», el tiempo interior, el buceo en «regiones profundas del subconsciente y del inconsciente», la ilogicidad, el descubrimiento del Otro... (11).

EL AISLAMIENTO EXISTENCIAL DE CASTEL

Personalmente, el escritor argentino se siente atraído por la narración problemática, descubridora, exploradora, de trascendencias metafísicas. Por eso, cuando se decide a escribir novelas, prefiere «los seres y las cosas del descabellado territorio del hombre enloquecido en su soledad», intenta abandonar «el mundo de lo real para internarse en la esquizofrenia» (11), descubre el mundo de pesadilla de

(8) En *Heterodoxia,* Buenos Aires, Emecé, 1953. Cf. la edición en el mismo volumen de *Hombres y engranajes,* Madrid, Alianza Emecé, 1973, p. 191.

(9) Id., p. 190.

(10) *Abaddón el exterminador,* Madrid, Alianza Tres, 1975, p. 202. Primera edición: Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1974.

(11) *Hombres y engranajes,* p. 67.

la angustia. El primer ejemplo es *El túnel,* publicada en 1948, singular ejemplo del aislamiento existencial (12).

El propio Sábato afirma que pensaba escribir un cuento sobre un pintor que se vuelve loco al no poder comunicarse con nadie; pero se siente desbordado por el problema de la incomunicaciónde, por la angustia metafísica encarnada en los sentimientos y las pasiones del protagonista. Por eso, mientras escribe, es arrastrado por ideas confusas, por impulsos inconscientes; se detiene perplejo a juzgar lo que estaba escribiendo, «tan distinto de lo que había previsto» (13).

El *pattern* de conducta de Juan Pablo Castel está configurado, en principio, por el inconformismo, el aislamiento, la incomunicación, la fobia contra los demás, el desprecio por las opiniones de los hombres. El conocimiento de María Iribarne introduce otras funciones cardinales: el amor y los celos. Y esto cambia el proyecto inicial de «novela metafísica». Los seres humanos no pueden representar la angustia metafísica pura, debido a la funcionalidad de los sentimientos y las pasiones:

> Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre este singular mundo irreal, pero verdadero, de la ficción y el lector que sigue el drama. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos. La soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen. Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo. Empeño vano (14).

En esta autocrítica sabatiana están apuntadas las principales funciones de la novela. Y para acercarnos a ellas, desde una «subjetividad total», el escritor se decide por el autobiografismo:

> Tuve la sensación (no basta con pensarlo: hay que sentirlo) de que el proceso delirante que llevaría al crimen tendría más efi-

---

(12) *Vid.* Beverly J. Gibbs: *El túnel,* «portrayal of insolation», en *Hispania,* XLVIII, septiembre 1965, núm. 3, pp. 429-436. Sobre la influencia existencialista, véase: Marcelo Caddou: «La estructura y la problemática existencial de *El túnel*», *Atenea,* CLXII, 412, Concepción, Chile, 1966, pp. 141-168. Helmy F. Giacoman: «La correlación sujeto-objeto en la ontología de J. P. Sartre y su dramatización novelística en *El túnel*», *Atenea,* LX, 412-422, 1968, páginas 373-384, y F. Petersen: «Sábato is *El túnel:* More Freud the Sartre», *Hispania,* L, 2, 1967, páginas 271-276.

(13) *El escritor y sus fantasmas,* p. 13.

(14) Id., p. 14.

cacia si estaba descrito por el propio protagonista, haciendo sufrir al lector un poco sus propias ansiedades y dudas, arrastrándolo finalmente con la «lógica» de su propio delirio hasta el asesinato de la mujer (15).

Ante esta autobiografía, escrita desde una situación límite, el crítico puede recordar al Meursault de Camus, reconstruyendo su aventura en la prisión. Castel narra la historia de su amor obsesivo y de su crimen en un manicomio, mientras vuelca sus impresiones en los cuadros, y los muros de aquel «infierno» le resultan «cada día más herméticos» (16).

Indudablemente, la reconstrucción de sus pasiones está determinada por la situación presente de aislamiento; esto determina la narración de su conflicto dramático, configura un modelo de comportamiento exacerbado, proporciona al proceso agencial functivos agónicos. El verdadero tiempo conflictivo se centra en las relaciones pasionales con María Iribarne. Pero no podemos olvidar que algunos síntomas de anormalidad neurótica aparecen ya en el comportamiento del pintor, anterior a su aventura. Nos encontramos, por lo tanto, con tres tiempos complementarios: la etapa anterior, con ciertas predisposiciones; el tiempo conflictivo y el tiempo de la redacción que influye en los otros dos:

Tiempo redacción	Tiempo anterior	Tiempo conflictivo
— en el manicomio	— introvertido	— obsesiva espera
— meses de encierro	— aislamiento	— noches de insomnio
— muros herméticos de un «infierno»	— soledad	— laberinto oscuro
— sin fuerzas para narrar	— aplastado en el taller	— amor apasionado
— «infinita soledad»	— pasado, tan «terrible como el presente»	— sospechas
— pesadilla del asesinato	— pasado, «sórdido museo de vergüenza»	— amor físico
		— celos
		— odio desenfrenado
		— desesperación
		— ideas suicidio
		— enloquecido
		— asesinato

Castel es un complejo tipo psicológico, elaborado en relación con varias filosóficas, desde Kierkegaard hasta Freud y Sartre. En su autoanálisis se van acumulando: la introversión, el aislamiento, la defensa y el rechazo de los demás, la soledad. La suplantación del yo por el

(15) Id., p. 14.

(16) *Vid.* página final de *El túnel*, en *Obras de ficción*, Buenos Aires, Losada, 1966, 151. Haremos todas las citas por esta edición.

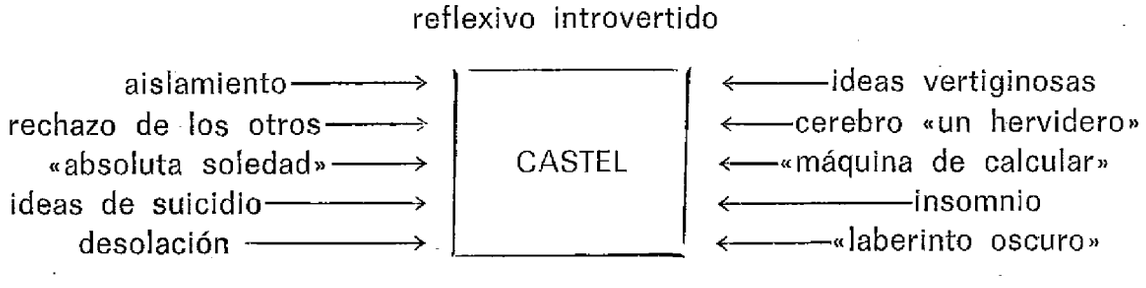
superyó debilita su acción; las situaciones imprevistas y repentinas le «hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y timidez» (17). Y esto va intensificando sus tendencias introvertidas, hasta llegar a la picastenia y a la locura. Podemos recordar la opinión posterior de Sábato:

> El yo aspira a comunicarse con otro yo, con alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de esa manera puede escapar a la soledad y a la locura (18).

El factor más poderoso para salvar esta trayectoria negativa es el amor. Por eso, el encuentro con María podía ser la salvación; pero la búsqueda infructuosa introduce al agente en una trama de vértigos, desesperanzas, nerviosismo. Las ideas obsesivas giran como «vertiginoso *ballet*», hasta que su «cerebro es un hervidero» (19). En el reencuentro, su dialéctica está llena de contradicciones, su mente se mueve entre «un laberinto oscuro» y el razonamiento es como «una máquina de calcular». Consigue vencer la resistencia femenina, pero esta aproximación es insuficiente. La «costumbre de analizar indefinidamente hechos y palabras» le conducen a «deducciones feroces», a sueños enigmáticos.

El pintor está protagonizando el proceso freudiano del temor a perder el objeto amoroso, la aparición del superyó, principio para los psicoanalistas de la depresión de la angustia neurótica (20). No cabe duda de que la obsesión, el aislamiento, la pérdida de la seguridad, crean sucesivos estados de ansiedad, de la «angustia flotante» descrita por Freud. Castel, debido a la dificultad de comunicación con su amada, queda reducido al *salus ipse* de Heidegger.

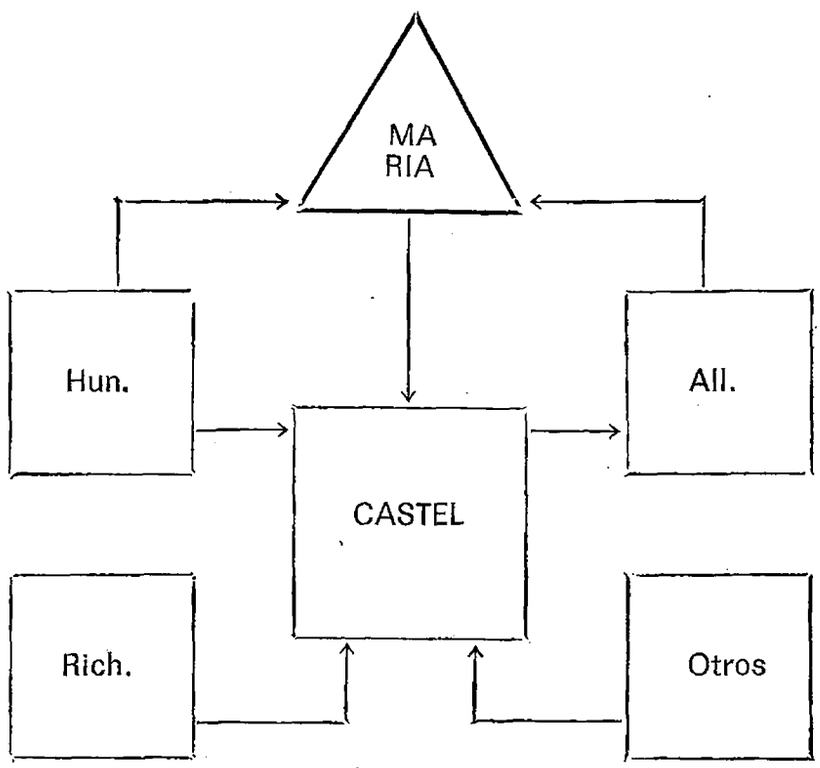
El agente-narrador de *El túnel* se desliza hacia un estado depresivo, al protagonizar esta constelación de funciones negativas, distorsionantes del yo:



(17) Id., p. 47.
(18) *Heterodoxia*, ed. cit., p. 133.
(19) *El túnel*, p. 62.
(20) *Vid.* Carlos Castilla del Pino: *Un estudio sobre la depresión*, Madrid, Ed. Península, 1966, p. 166.

En su desesperado amor, lleno de dudas, de dureza, Castel descubre que la relación con María se resiente de insatisfacción; oscila «entre el amor más puro y el odio más desenfrenado»; va incluso acariciando la sospecha de que ella, a veces, «representaba la más sutil y atroz de las comedias» (21).

Además de la inseguridad de posesión total del objeto amoroso, el desgarramiento se intensifica con la dinámica de los celos, imaginados celos de tipo neurótico y celos delirantes (22). En esta situación, el agente queda asediado por los supuestos engaños de María, en triple rivalidad con Allende, Hunter Richard y otros (23):



La revelación de los sentimientos de la protagonista urde un nuevo conflicto en la conciencia de Castel: *ese borde de la desesperación que precede al suicidio* (24). Cree haber llegado al punto límite, pero también aquí, en su identificación con un depresivo neurótico, protagoniza la bipolarización entre el «deseo de suicidarse» y el no desear hacerlo (25).

Después de distintos intentos de comunicación plena, varios «hechos inexplicables y sospechosos» reavivan la crisis obsesiva de los

(21) *El túnel*, p. 90.

(22) *Vid.* Castilla del Pino: *Op. cit.*, p. 261.

(23) Representamos, convencionalmente, a la mujer por un triángulo y a los hombres por cuadrados. Los vectores continuos significan relación, amor; los discontinuos, rechazo, rivalidad.

(24) *El túnel*, p. 103.

(25) *Vid.* Castilla del Pino: *Op. cit.*, pp. 254-255.

celos, ahora centrados únicamente en Hunter. Un «lúcido pero fantasmagórico examen» de su situación lo empuja al asesinato, en una tremenda pesadilla de incomunicación, en plena convicción de que *había un solo túnel oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida* (26). Pasa por un «minucioso infierno de razonamientos, de imaginaciones», y entra en la habitación para apuñalar a María, en su propio lecho, después de decirle: «Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» (27).

CONSOLIDACION DE MODELOS AGENCIALES

Las tensiones de la novelística sabatiana se centran en las funciones cardinales del proceso agencial. Los agentes de las acciones, cuidadosamente elaborados, representan tipos psicológicos básicos. Las concepciones freudianas, las secretas corrientes del subconsciente/inconsciente, los arquetipos de Jung, las deformaciones psicopáticas, neuróticas y paranoicas están confluyendo en la configuración de modelos de comportamiento. La tipología psicológica de *El túnel* se completa, se adensa, en *Sobre héroes y tumbas* con esta correspondencia:

1. Comportamiento amoroso:
   Castel ⟷ María ⟶ Alejandra ⟷ Martín
2. Psicoanálisis:
   — subconsciente / inconsciente
   pesadillas / sueños de Castel ⟶ «Informe sobre ciegos» de Fernando.
3. «túnel oscuro y solitario de Castel ⟶ laberintos subterráneos de Fernando.
4. Proceso de locura de Castel ⟶ paranoia de Fernando

No cabe duda de que el protagonismo de Fernando Vidal Olmos, como veremos más adelante, está determinado por los residuos infantiles del complejo de Edipo, la autodefensa de la manía de perseguido, la conciencia de culpabilidad y expiación, la funcionalidad del subconsciente y la paranoia. Pero también encontramos préstamos de las teorías psicoanalíticas en las reacciones de Alejandra y de Martín.

Martín del Castillo, con sus diecisiete años, representa la crisis de la adolescencia. Pero su protagonismo es mucho más complejo: desde el inicio de la novela está agitado por «corrientes profundas», que fluyen desde sus orígenes. Tiene conciencia de que siempre fue

---

(26) *El túnel*, p. 146.
(27) Id., p. 149. *Vid.* prólogo a la edición de Losada, para completar el conflicto.

un estorbo en el medio familiar. Nació contra la voluntad de su madre, que «había hecho todo lo posible para abortar, menos el raspaje»; su desamor se expresa en constantes lamentos —«existís porque me he descuidado»; «¿por qué me habré descuidado?»—, que gravitan en sus recuerdos. «Era un milagro de que no hubiese ido a parar a las cloacas» (28). Identifica este peligro con la palabra clave *madre-cloaca,* relacionada, sin duda, con la audaz expresión de Otto Weininger, «madre ciénaga», basada en las mitologías primitivas, para las que «la madre es el barro original» (29).

A esta circunstancia se suma el medio adverso, la estrechez económica que contribuye a su indefensión. Por un lado, el fracaso, la frustración de su padre como pintor, su resentimiento, su vejez prematura, la tuberculosis irreversible. Por otro, la frivolidad de la madre, entretenida con la música melódica, las revistas radiofónicas y las extrañas visitas. La intrincada mezcla de circunstancias condiciona su existencia:

> Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente... (30).

El encuentro con Alejandra, en mayo de 1953, abre un nuevo hito en su existencia. La desesperación de los largos meses de espera, recuerdo de la búsqueda de Castel, la desesperanza «de volver a verla, cambian su comportamiento: abandona el hogar, piensa en marcharse a la Patagonia, deambula «como un bote a la deriva». Hasta que veintiún meses más tarde, en febrero de 1955, se produce el reencuentro.

Sin embargo, la relación que se inicia no será feliz; estará llena de la inquietud de los encuentros y desencuentros. Con la visita al caserón de Barracas, Martín descubre la pesadilla del mundo de Alejandra. Comienza la «terrible historia». La inexperiencia, la inmaturez, del adolescente van cediendo a la sugestión femenina. Esta atracción se relaciona con la teoría del *pour-autrui* de Jean-Paul Sartre, va surgiendo de su presencia, de la mirada del otro; es la *transcendence transcendée* (31). Y, al mismo tiempo, es un tormento «frenético»:

---

(28) *Sobre héroes y tumbas,* en *Obras de ficción,* p. 160. Haremos todas las citas por esta edición.

(29) *Heterodoxia,* p. 103.

(30) *Sobre héroes y tumbas,* p. 172.

(31) *L'être et le néant,* París, Gallimard, 1980, p. 309.

— Me fascinaba como un abismo tenebroso, y si me desesperaba era precisamente porque la quería y la necesitaba (32).

Alejandra es como «un ser que parecía haber estado esperando durante un siglo». Sin embargo, la presencia real, al alcance de sus sentidos, cuando vela su sueño, no facilita la comunicación, el deseado conocimiento total. A pesar de la proximidad, existen unos límites de resistencia:

> Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa, ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el abismo del sueño, sino otros) y que para llegar al centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas (33).

A este distanciamiento contribuyen, además de la inaccesibilidad femenina, la circunstancia de que ella pertenece a una clase superior a la suya y la propia inseguridad de Martín, su complejo de inferioridad, de sentirse feo, roto, ridículo, «estúpido y torpe», ante los demás, en las reuniones sociales. Este desvalimiento turba su espíritu, «lleno de perplejidad y de timidez».

Martín «sentía un amor vertiginoso por Alejandra», pero los «hechos profundos que le separaban de ella» generan sucesivas situaciones conflictivas. En sus intentos de intimidad se siente con frecuencia «aislado *mágicamente* de la dura realidad externa, como sucede en el teatro...» (34). Y cuando vela su sueño, en el Mirador, piensa emular a los caballeros medievales para salvarla de sus peligros y en el vértigo incoherente y contradictoria de su repensar, evoca el mito del *dragón y la princesa* que da título a la primera parte de la novela:

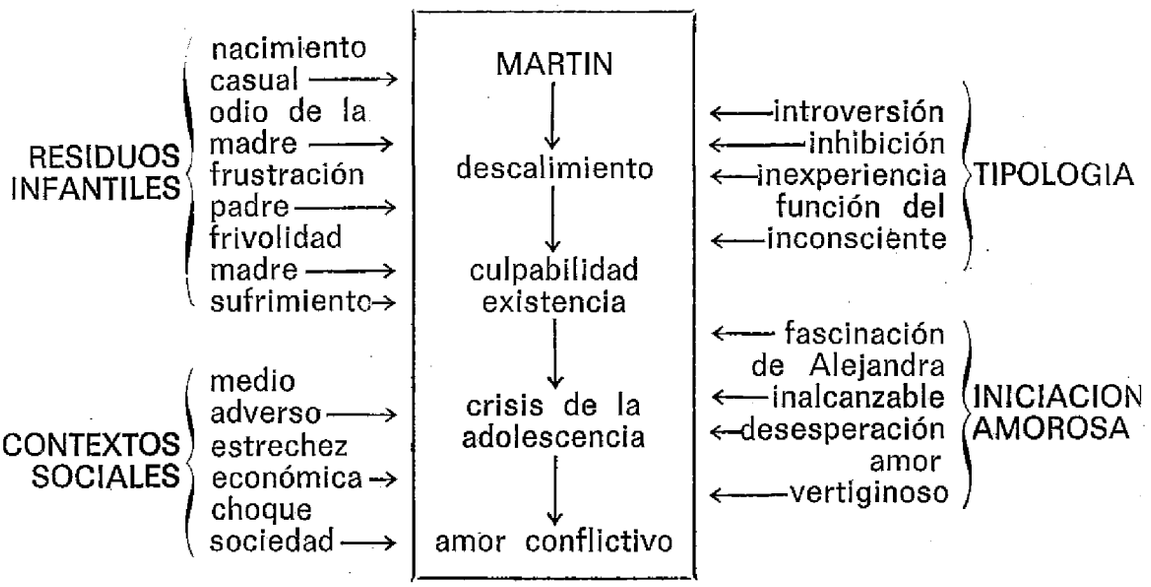
> Como si el príncipe —pensaba— después de recorrer vastas y solitarias regiones se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles, sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente, al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago (35).

---

(32) *Sobre héroes...*, p. 169.
(33) Id., p. 229.
(34) Id., p. 273.
(35) Id., pp. 282-283.

Pero chispazos inconscientes, como vientos misteriosos, van mezclándose con un proceso de raíz freudiana y generan en su mente imágenes del comportamiento de su madre y de la pesadilla de mutaciones zoomórficas. La agitación lúdica, provocadora, continúa, entre lo tenebroso y la candidez, entre lo corrupto y lo casto, en contrapunto con la tremenda pesadilla que inquieta el sueño de la mujer. Y, a pesar de todo, el desconcertado Martín «quería a ese monstruo equívoco: dragón-princesa, rosa-fango, niña-murciélago» (36); y estaba dispuesto a enfrentarse con los «insalvables abismos» que los separaban.

Hasta aquí, en todo este proceso agencial, preparación para el rito de la iniciación, Martín se debate entre cuatro campos de fuerza que conforman un modelo de comportamiento psicológico:



El modelo agencial representado por Alejandra es mucho más complejo. Lo van configurando factores relacionados con la teoría de Freud sobre la influencia de las experiencias anómalas infantiles en el comportamiento futuro. No podemos olvidar: su nacimiento de las relaciones ilícitas entre Fernando y su prima Georgina, el odio a su madre, el choque de sorprender a su padre acostado con una mujer desconocida, la huida de casa, la precoz aventura con Marcos en la playa... Pero, sobre todo, influirán en su hipersensibilidad la vida en el medio adverso del caserón de Barracas, entre la depresión económica, la ruina amenazante y la pesadilla del pasado, reconstruida por el insomne bisabuelo Pancho y el resonar del clarinete del loco Bebe. Además, la alucinante historia del coronel Bonifacio Acevedo, degollado por la *mazorca* de Rosas: su cabeza arrojada por la ventana, al grito de «¡Sandías fresquitas!»; su mujer, muerta pocas horas des-

(36) Id., p. 284.

pués, y su hija Escolástica, encerrada toda su vida, sin separarse de la cabeza paterna.

Estos residuos de la infancia, las situaciones de la existencia pasada, afluyen constantemente, siguen latiendo en su sangre, en las venas y el pulso. Su memoria está compuesta de fragmentos que emergen a «la superficie de la conciencia, unidos por vínculos absurdos, pero poderosos» (37). Pero el comportamiento insólito de Alejandra en el proceso narrativo está demostrando la decisiva influencia de otras fuerzas secretas.

Sábato se preocupa especialmente por dotar de solidez al complejo comportamiento de Alejandra: «Me propuse poner en acción —dice— una mujer muy argentina, y lo bastante complicada para que me apasionase a mí... Una mujer de la que yo mismo podría haberme enamorado» (38). Incluso reaparece en las páginas de *Abaddón el exterminador* en varias ocasiones. La estancia de Martín en la Patagonia y el paso lento de más de quince años no ha borrado la imagen de Alejandra de su espíritu, su corazón y su memoria; se mantendrá, mientras viva, «como brasas ocultas entre cenizas». El protagonista de *Sobre héroes y tumbas,* ahora, a los treinta y tres años, al recorrer los senderos del Parque Lezama con Bruno, rememora el conmovedor pasado y algunos de los episodios con su amada (39). Y ni el mismo novelista puede librarse de la pesadilla de Alejandra convertida en «delirante antorcha viva» (40).

En el proceso agencial del pasado, Alejandra es un personaje inquietante. Varios síntomas contradictorios van configurando su carácter: abstraída y animada, ambigua y nerviosa, amistosa y agresiva... Protagoniza, a veces, reacciones histéricas, de frenesí y desgarramiento; sufre obnubilaciones; se «retorcía con los ojos abiertos y alucinados». Martín se siete incapaz de comprender su comportamiento, sus momentos de histeria y pesadilla. Sin embargo, en ocasiones, cree identificarla con el país:

> Y de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa, pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aunque Alejandra era mujer, podría haber esperado en ella, en alguna medida, de alguna manera, el calor y la madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes (41).

---

(37) Id., p. 211.
(38) *El escritor y sus fantasmas,* p. 20.
(39) *Abaddón el exterminador,* pp. 213-218.
(40) Id., pp. 114.
(41) *Sobre héroes...,* p. 362.

Y esto, precisamente, le hace vivir en constante sobresalto. Las sucesivas actitudes femeninas de esquivez, histeria y entrega «giran vertiginosamente» en las reflexiones de Martín. Ella misma le advierte que no se engañe con su amor, que le causará daño; se autocalifica de «basura» y se baña para eliminar su «suciedad». La crisis se intensifica con la entrega física, como veremos en otro apartado.

La psicología de Alejandra se manifiesta, además, en las descargas de los fenómenos oníricos. Podemos recordar la opinión del escritor de que «la creación artística se parece mucho al sueño, y aunque no nos lo propongamos, las figuras y espectros que nos visitan en nuestros sueños tienen o pueden tener un significado simbólico que uno no sospecharía» (42). De todas formas, no podemos olvidar de que algunas de estas manifestaciones oníricas bordean las «fantasías depresivas». Los sueños se transforman, de continuo, en pesadillas: «Siempre estoy en una pesadilla cuando duermo» (43).

Estas pesadillas nocturnas se manifiestan externamente en los movimientos y las gesticulaciones dolorosas, en los despertares atemorizados. En una de sus constataciones queda claro que los sueños tienen un carácter angustioso; representan un peligro cósmico; apuntan la zoofobia freudiana contra animales que atacan, contra la pantera que la desgarra y la víbora que puede inocular veneno:

> —Sueño siempre. Con fuego, con pájaros, con pantanos en que me hundo o con panteras que me desgarran, con víboras. Pero sobre todo el fuego. Al final siempre hay fuego. ¿No crees que el fuego tiene algo enigmático y sagrado? (44).

Los sueños perturbadores y los residuos que dejan en el estado físico pueden perfilar el síndrome de un estado depresivo. Dentro de los postulados de los psicoanalistas, parecen ser el reflejo deliroide de la conciencia de una extraña culpabilidad y el preanuncio de la ejecución del castigo correspondiente.

La reiteración de la *imago* del fuego, en la confesión hecha por Alejandra, precisamente delante del Mirador del caserón de Barracas, parece significar la predicción de su destino fatal. Su autocastigo, su protagonismo de víctima y de victimaria de su padre, siguió obsesionando a Sábato. Aún trece años más tarde, revive dolorosamente la situación límite en las páginas de *Abaddón el exterminador:*

---

(42) *El escritor...*, p. 20.
(43) *Sobre héroes...*, p. 231.
(44) Id., p. 277.

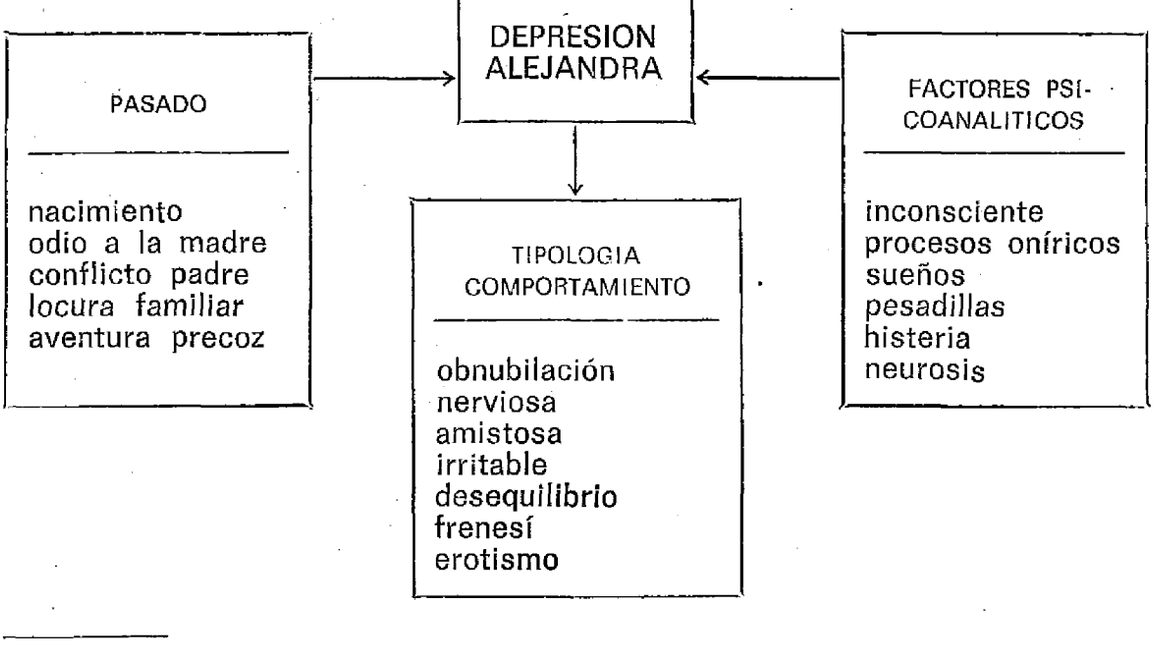
> Se despertó gritando, acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del mirador, como una delirante antorcha viva. Parecía correr hacia él, en demanda de ayuda. Y de pronto él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió cómo crepitaba su carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra.
>
> El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron (45).

La obsesión onírica, reflejo de la preocupación del escritor y quizá también de su culpabilidad creadora, se repite, hacia las últimas secuencias de la novela, en su casa de Santos Lugares:

> A la noche, Alejandra en llamas se dirigió hacia él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos a apretarlo para obligarlo a morir quemado con ella. Como en la ocasión anterior se despertó gritando (46).

Sábato se replantea, en más de una ocasión, las claves secretas, «cada día más escondidas», de la agente de *Sobre héroes y tumbas*. Por eso no nos puede extrañar la insuficiencia de las interpretaciones críticas.

Aquí, por ahora, nos limitaremos a apuntar un modelo mínimo, incompleto, de su proceso psicológico. Alejandra actúa en una postura centrípeta, sometida a múltiples presiones negativas que determinan sus estados de crisis, física y psíquica. La operatividad del pasado se manifiesta en la funcionalidad de factores psicoanalíticos, y los residuos de la infancia y las manifestaciones oníricas configuran sus estados de depresión, su tipología de extraño comportamiento. Podemos diagramar así el proceso:



(45) *Abaddón...*, p. 114.
(46) Id., p. 279.

CATEGORIZACION DEL AMOR

Ernesto Sábato, al analizar las características de la novela contemporánea, resalta la preocupación por «el sentido sagrado del cuerpo», por la basculación hacia las relaciones amorosas del campo de la naturaleza:

> El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado (47).

Además de su concepción personal, el escritor argentino tiene en cuenta, para sus novelas, las teorías de Nietzsche, Freud y Jung y el antifeminismo, apriorístico y desdeñoso, de Otto Weiniger. Sábato conoce la funcionalidad de los factores sexo y dominio, analizados por Freud y Adler, y asimila la postura de Jung sobre las interrelaciones hombre-mujer. Para el psiquiatra suizo, en la mujer «la relación sexual tiene menos importancia que la anímica»; en cambio, «los hombres tienden a confundir *eros* con sexualidad y creen *poseer* a la mujer cuando la poseen sexualmente» (48).

La primera categorización sabatiana del amor está representada por la novela *El túnel.* Al lado de las relaciones del campo de la cultura, reglamentadas, codificadas por la moral tradicional, representadas por el matrimonio María ⟷ Allende, domina la basculación hacia las relaciones eróticas prohibidas por la moral codificada. Las relaciones físicas, adulterinas, María ⟷ Castel entran en el nivel denominado por el antropólogo Lévi-Straus *campo de la naturaleza.*

El pintor Castel es un individuo solitario que lucha «contra la angustia de su soledad» y busca en la posesión física de María la liberación de su aislamiento; su obsesión es apoderarse «de la realidad-mujer mediante el sexo». Espera que la entrega sea «una garantía del verdadero amor»; busca «la plena relación con el otro yo» para liberarse de la soledad y la incomunicación. Sus deseos se corresponden con las premisas del propio novelista al hablar de Lawrence. Pero el intento de Martín resulta vano; pronto descubre que el amor físico es insuficiente:

> Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María (49).

---

(47) *El escritor y sus fantasmas,* p. 84.
(48) *Vid.* Sábato: *Heterodoxia,* p. 131.
(49) *El túnel,* pp. 89-90.

Sábato reconocerá, en un texto de *Heterodoxia,* que el acto sexual no significa una posesión exclusiva, y además va acompañado de cierta frustración:

> El cuerpo de los demás es un *objeto,* y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no existirá sino una forma del onanismo. Solamente mediante la plena relación con un *sujeto* (cuerpo y alma), podremos salir de nosotros mismos, trascender nuestra soledad y lograr la comunicación (50).

El novelista confirmará, en uno de sus ensayos, que el erotismo exclusivamente sexual aparece «frecuentemente unido a la violencia, al sadismo y a la muerte» (51). Pero no podemos olvidar que, en su soledad definitiva, los celos son los que mueven principalmente sus instintos de violencia, hasta matar a María en un ataque de locura visionaria.

En *Sobre héros y tumbas,* la obsesión de Martín se mantiene en la larga espera de veintiún meses. Después del reenccuentro, la sugestión se convierte en deseo. Las extrañas reacciones de Alejandra turban los momentos de intimidad. El salto del campo de la cultura al de la naturaleza llega al final del capítulo XVII; pero la posesión física no le proporciona a Martín la tranquilidad buscada. Las depresiones, los apasionamientos y los rechazos de la muchacha configuran «un mundo dolorosamente ajeno». Ante su enigma, está «condenado a quedar siempre afuera»; no sabe cuál de las actitudes femeninas representa su personalidad verdadera; los «famosos momentos perfectos» del protagonista de *La nausée,* de Sartre, son aquí una «brutal ironía» (52). Desde la grave ruptura con Alejandra, el protagonista sabatiano vive la parte «siniestra» de la insólita historia:

> Martín se sintió como en un inmenso sueño negro, pesado como si durmiera en el fondo de un océano de plomo líquido. Durante muchos días deambuló por las calles de Buenos Aires, a la deriva, pensando que aquel ser portentoso había llegado desde lo desconocido y ahora había vuelto a lo desconocido (53).

El complejo de Alejandra es distinto. Su sabiduría, su «espantable y casi milenaria experiencia» choca con la inexperiencia de Martín. La preocupación por lo erótico está ya centrando la precoz aventura con Marcos Molina. Pero, además, está condicionado por las frustraciones del pasado, ya señaladas. Las largas ausencias injustificadas,

---

(50) *Heterodoxia,* p. 133.
(51) Id., p. 134.
(52) *Sobre héroes...,* p. 403.
(53) Id., p. 415.

los desencuentros inquietantes apuntan hacia una segunda vida. Las angustiosas sospechas de Martín se confirman, después de la destrucción del Mirador, con la aviesa declaración de Bordenave: «Ella sentía un grandísimo placer en acostarse por dinero» «54).

Pero otra fuerza secreta se debate en su interior. Deriva de la fijación edípica en la infancia, del odio a la madre y la eliminación de su esfera afectiva, y el apoyo en el padre, hasta la decepción de sorprenderle con una mujer. Las frustraciones y las carencias afectivas se compensan con la realización en el terreno del amor. Varios signos de indicio, ya desde la «nota preliminar», apuntan hacia un amor tenebroso. Las relaciones endogámicas Fernando ⟷ Georgina se reproducen en la unión incestuosa Fernando ⟷ Alejandra. Los rechazos histéricos de lo sexual por la protagonista pueden reflejar la lucha entre el deseo inconsciente y la prohibición. Mientras que la elección y la búsqueda de Martín por Alejandra confirma la teoría freudiana de la sustitución:

> La tendencia prohibida se desplaza de continuo, para escapar a la interdicción que sobre ella pesa, e intenta reemplazar lo que le está vedado por objetos y actos sustituivos (55).

La violación del tabú y la conciencia de culpabilidad exigen una expiación, confirmada en el suceso del Mirador de Barracas. El destino del pintor se cumple, al conformarse con ir, por su propia voluntad, a la cita: «Nadie vendrá a buscarme hasta aquí, y seré yo mismo quien vaya, quien *deba ir,* hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio» (56). El doble castigo final tiene relación con el *Edipo rey,* como veremos más adelante. Aquí, Alejandra, después de disparar contra Fernando, se autocastiga, dejándose morir entre las llamas purificadoras.

Tendríamos que estudiar otras manifestaciones eróticas de la novelística sabatiana. Exigiría un análisis detallado la turbulenta aventura lúbrica con la Ciega, con la fantasmagoría de las zoomórficas metamorfosis fálicas, al final del «Informe», pero sólo podemos hacer una referencia a la audaz identificación con Alejandra. Dentro de la crítica referente a este problema, seleccionamos la opinión de la profesora Angela Dellepiane (57):

---

(54) Id., p. 673.

(55) Sigmund Freud: *Tótem y tabú,* Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 47.

(56) *Sobre héroes...*, p. 583.

(57) «*Sobre héroes y tumbas:* Interpretación literaria y análisis estructural», en *Homenaje a Ernesto Sábato,* Ed. Helmy F. Giacoman, N. York, Anaya, Las Américas, 1973, p. 90. *Vid.* el libro de la misma autora: *Ernesto Sábato, El hombre y su obra,* Nueva York, Las Américas, 1968.

La Ciega, que irradia igual luz que la del ojo fosforescente (= vientre = madre), de cuya desnudez se desprende un «fluido eléctrico» que despierta la lujuria de Fernando, no es otra que Alejandra.

Tampoco podríamos dejar al margen los comportamientos amorosos y, sobre todo, las experiencias sexológicas incluidos en *Abaddón el exterminador.* Pero nos limitaremos a esquematizar las dos categorizaciones de «relaciones permitidas», prescritas, codificadas por la moral tradicional en el *campo de la cultura,* y las «relaciones excluidas», prohibidas, del *campo de la naturaleza:*

RELACIONES PERMITIDAS	RELACIONES EXCLUIDAS
Campo cultura	Campo naturaleza
Relaciones idílicas Relaciones matrimoniales (prescritas)	Relaciones físicas Relaciones endogámicas (prohibidas)
Bruno ⟷ Georgina María ⟷ Allende Padres de Martín Matrimonio Carranza Molinari ⟷ mujer	Castel ⟷ María Fernando ⟷ Georgina Martín ⟷ Alejandra Fernando ⟷ Louise Fernando ⟷ Alejandra Agustina ⟷ Nacho

BASES DEL «INFORME SOBRE CIEGOS»

El texto más complejo de Ernesto Sábato, el que abre más incógnitas sobre la conflictividad humana, es el *Informe sobre ciegos,* transcrito en la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas.* No podemos olvidarnos que la confesión del pintor Fernando Vidal Olmos se estructura en tiempos y espacios distintos. Con una ruptura constante de la secuencia temporal, se van enlazando, o superponiendo, núcleos narrativos de diferente significación. Podemos ir entresacando hechos reales de su existencia: recuerdos infantiles, la pintura de Brauner y su preocupación por los ciegos, la obsesión de investigar los movimientos de la Secta. Pero sobre este autobiografismo está pesando la hipersensibilidad del agente-narrador, sus estados de obsesión y neurosis, que alteran la plasmación de los hechos. El salto de lo real a lo onírico se produce a cada momento. Sobre los estados de conciencia, de lógica lucidez, se proyectan fuertes impresiones descontroladas que transforman la función normal de su *yo,* que actúan en el interior, en el *súper-yo;* delirantes cavilaciones que metamorfosean

las percepciones conscientes y provocan la corriente del subconsciente; estados de psicosis, de paranoia, que generan «locas alucinaciones» (58).

En concreto, en toda esta complejidad multiaccional operan una veintena de funciones, a veces interrelacionadas, en estos tres campos:

Percepciones reales	Funciones conscientes	Funciones del subconsciente/inconsciente
— lo diurno	— cegatofobia	— mundo onírico
— lo nocturno	— zoofobia	— sueños absurdos
— laberintos subterráneos	— perseguido	— pesadillas
— la tenebrosidad	— terror	— alucinaciones
— lo viscoso	— soledad	— metamorfosis zoomórficas
— animales repugnantes	— angustia	— paranoia
— mezcla de sensaciones alérgicas	— conciencia de culpabilidad	— cópula cósmica
	— expiación	

Para un análisis de esta confluencia de fuerza, no podemos prescindir de las raíces autobiográficas sabatianas. En *Abaddón el exterminador* encontramos dolorosas evocaciones que pueden ser las fuentes secretas del «Informe». La aventura de Fernando en el laberinto subterráneo y su alucinante unión con la Ciega está revivido y metamorfoseado en una experiencia de la adolescencia del escritor. Sábato, entre la realidad y la pesadilla, recorre los pasadizos de la abandonada casa de los Carranza, réplica «de los túneles secretos de Buenos Aires», y reconstruye su protagonismo en «el lujurioso espanto de aquella noche de 1927»; rescata de las tinieblas del pasado la figura enigmática de Soledad. El viaje del pasado, redivivo en la exploración presente, a través del espacio profundo y vacío, le produce las mismas sensaciones que describe Vidal Olmos: la «realidad del tiempo no se le aparecía con los ritmos de la vida normal y de la luz»; avanzan entre animales inmundos hacia un laberinto impenetrable (59).

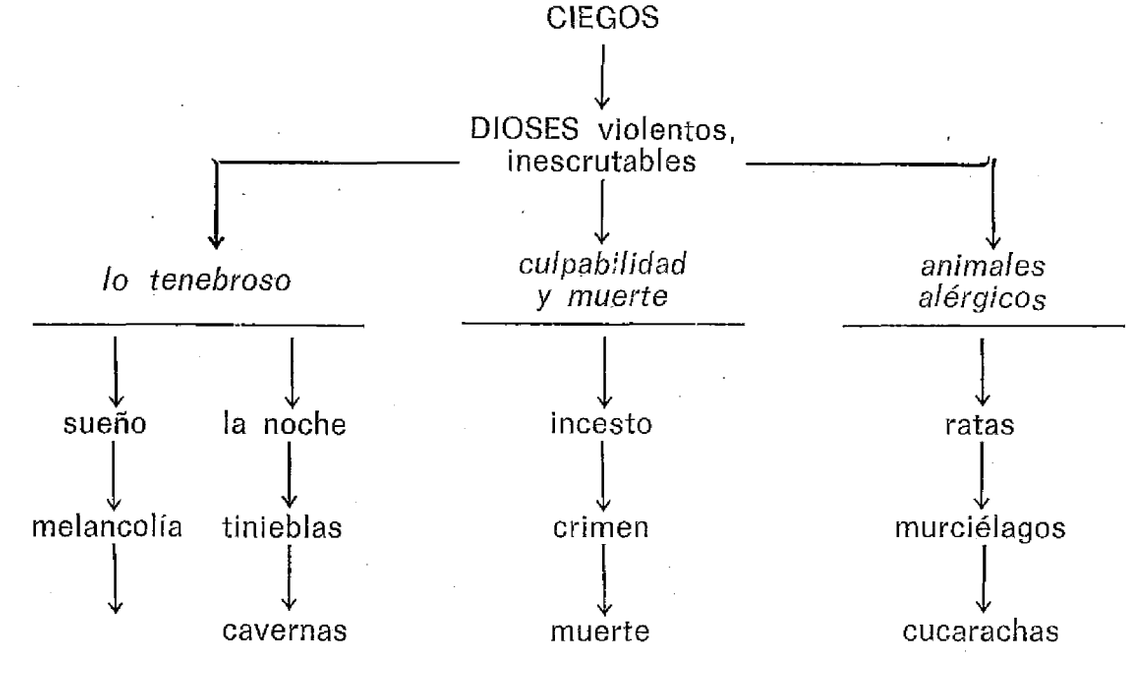
Las equivalencias se dan en los puntos más importantes. Soledad es una figura estática, hierática; bajo la túnica se adivina como «un cuerpo de mujer serpiente»; tiene una condición «nocturna, atroz y fascinante a la vez», y además, en uno de los sueños que provoca, se

(58) *Vid.* Sigmund Freud: *El yo y el ello*, Madrid, Alianza Ed., 1973, pp. 178 y ss.
(59) *Abaddón el exterminador*, pp. 426 y ss.

aparece aterradora «con las cuencas de sus ojos vacíos». La situación límite de la unión, realizada precisamente debajo de la cripta de la iglesia de la Inmaculada de Belgrano, es un rito erótico, dirigido por el perverso y misterioso R., y deriva, indudablemente, de los inverosímiles ojos pintados por Víctor Brauner en los lugares más íntimos del cuerpo femenino: «Con horrenda fascinación, S. vio que, en lugar de sexo, Soledad tenía un enorme ojo grisverdoso que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad» (60). Allí está el centro del Universo y la cópula tiene la misma ferocidad y desgarramiento de la situación reconstruida en el *Informe.*

Además de la misteriosa ceguera aludida, encontramos varias veces en el *Abaddón,* alusiones a los ciegos. Pero nos interesa, singularmente, un suceso más real y verídico, acaecido cuando el autor tenía doce años: su maestra, María Etchebarne, enceguecida por una mano criminal que le arroja ácido a los ojos. Nunca confesó quien fuera, y treinta años después, en 1954, Sábato investiga, en su pueblo de Rojas, sobre un ciego sospechoso sin resultado concreto (61).

Toda la conflictividad del *Informe* se estructura sobre las funciones cardinales protagonizadas por los ciegos, sobre la pesadilla vivida por el pintor Fernando Vidal Olmos, en su neurótica manía de considerarse perseguido por la Secta. Ya en los versos iniciales de la alucinante autobiografía, los ciegos se transmutan en dioses violentos y misteriosos, representantes de fuerzas negativas que presionan, irreversiblemente, sobre el cerco narrativo, en tres campos:



(60) Id., p. 430.
(61) Id., pp. 292-294.

Pero esta constelación de atributos se van intensificando a lo largo del relato. Los ciegos, «fugitivos y equívocos fantasmas», se convierten en «un mundo de seres abominables; forman una secta poderosa; viven en profundas cuevas subterráneas; acumulan las cualidades atribuidas por la zoofobia del agente-narrador a «los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagüe, alcantarillados, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones de agua». Pero la mente febril del pintor llega, incluso, a la conclusión audaz: «sigue reinando el príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos» (62).

En esta identificación con los tenebroso y con lo demoníaco influye, posiblemente, el dilema de Jung (63) acerca de los ciegos que viven en «el abismo» y representan el mal, «porque no ven el sentido de las cosas».

No podemos olvidar que la investigación sistemática del cegatólogo Fernando transmite situaciones concretas, desde 1947 hasta 1955 y reconstruye los primeros contactos con los ciegos en el pasado. Pero la historia externa se transmuta, con frecuencia, por la actuación de una hipersensibilidad neurótica. Muchas impresiones presionan sobre zonas sensibles de su yo, hasta alterar la percepción normal; ciertas visiones paralizan el fluir consciente, abren profundas simas del inconsciente. En concreto, la mayor parte de las situaciones, después de adueñarse de su cuerpo, se enseñorean de su espíritu. Por eso, la investigación del pintor termina convirtiéndose en su «propio y tenebroso mundo».

El propio Sábato reconoce que tuvo un singular sentimiento, «extraño y ambiguo», hacia los ciegos: «como si estuviera ante un abismo en medio de la oscuridad». Pero lo importante es la proyección autobiográfica de este sentimiento, desarrollado «hasta el delirio en el espíritu de Fernando» (64). En cambio, no logra aclarar el significado concreto del *Informe,* porque algunas realidades «sólo pueden explicarse con símbolos inexplicables, como el que sueña no comprende lo que sus pesadillas significan» (65).

---

(62) *Sobre héroes...*, p. 429. El propio Sábato confiesa varias veces, en *Abaddón,* que desde niño tuvo terror por las «cuevas» y zoofobia por los «animales de piel fría», las «aves de las tinieblas» y las «ratas aladas, mensajeras de las deidades tenebrosas...».

Para estudiar los planteamientos conflictivos del *Informe* ver: Luis Wainerman: *Sábato y el misterio de los ciegos,* Buenos Aires, Ed. Losada, 1971.

(63) *Recuerdos, sueños y pensamientos,* Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 189. En esta obra de Jung encontramos un ejemplo del onírico descenso al mundo subterráneo, pp. 186-189.

(64) *El escritor...*, p. 18.

(65) *Abaddón...*, p. 41.

Aquí nos interesa, sobre todo, la confluencia de residuos culturales, de elementos míticos, interpretaciones filosóficas, experiencias personales del novelista y de su personaje, conciencia de culpabilidad de ambos.

MODELOS PSICOANALITICOS

Para interpretar el *Informe sobre ciegos,* es necesario aclarar las claves de su simbolismo. El punto de partida debe ser la autovaloración del propio novelista. No le cabe duda de que interpreta la «parte nocturna y tenebrosa» de Fernando Vidal; es la «gran pesadilla» que expresa «lo más importante de su condición y existencia»; se puede considerar como «la clave de una región enigmática en que se hacen y deshacen los destinos». El texto encierra un sentido polisémico: el viaje del pintor «es un descenso a los infiernos, o un descenso al tenebroso mundo del subconsciente y del inconsciente, es la vuelta a la madre o al útero, es la muerte» (66).

Sábato, para dar fuerza a estas funciones simbólicas que mueven la dramática confesión del pintor, se sirve de su formación filosófica. Conoce bien la «psicología de las profundidades», desde el freudianismo a la «psicología individual» de Adler y la «psicología analítica», de Jung. Ha asimilado las teorías psicoanalíticas, las diferencias entre el psiquismo consciente y el inconsciente, la importancia decisiva de la teoría de los complejos, las relaciones entre el Yo y el súper-yo. Comprueba en las teorías de Freud la decisiva influencia de las inmaturas experiencias infantiles en los comportamientos adultos, para interpretar el comportamiento de Vidal Olmos (67).

Las fuentes más antiguas son: el episodio homérico en que Ulises y sus compañeros «hienden y hacen hervir el gran ojo del cíclope con un palo ardiente»; y dos mitos punitivos: Tiresias enceguecido «como castigo por haber visto y deseado a Atenea mientras se bañaba», y el castigo de Edipo. Vidal Olmos nunca puede apartar de su mente «el fin de Edipo, pinchándose los ojos con un alfiler», después de descubrir la verdad, y asistir «al ahorcamiento de su madre» (68).

En la obsesión cegatológica de Fernando emergen varias latencias infantiles. Al comienzo de su confesión, recuerda sus actos de sadismo: extracción de ojos «perpetrada sobre gatos y perros» o se «ponía

---

(66) *El escritor...*, p. 18.

(67) La profesora Marina Gálvez Acero estudia con amplitud la estructura del *Informe* y el destino psicológico y biológico de su protagonista en el trabajo «Sábato y la libertad», en *Anales de Literatura Hispanoamericana,* VIII-9, 1980, pp. 65-102.

(68) *Sobre héroes...*, pp. 565-566.

al lado de un hormiguero armado de un martillo y empezaba a matar bichos sin ton ni son» (69). También el propio novelista, de niño, enceguece a un gorrión, «con la punta de una tijera», para «ver cómo volaba ciego» (70). De la conciencia de culpabilidad surge, en el presente narrativo, la situación de peligro, la alucinante memoria de «los pájaros a quienes yo había arrancado los ojos» que para tomar venganza se han convertido «en enormes pterodáctilos o en murciélagos gigantescos» (71).

Pero la estremecedora conciencia de culpabilidad tiene una raíz más profunda en la fijación del complejo de Edipo. Además del rechazo del padre, confirmado por el relato de Bruno, el pintor rememora melancólicamente un hecho semejante al del mito de Tiresias; también ha visto bañarse a su madre en el arroyo Las Mojarras, en la estancia del Capitán Olmos, y por eso merece un castigo (72). Otra manifestación del complejo edípico está representada por las relaciones padre-hija. A la teoría de los psicoanalistas, hay que añadir la influencia del *Edipo Rey*, de Sófocles, ya analizada por la profesora Angela Dellepiane (73).

Habría que estudiar las influencias del surrealismo, del existencialismo y de la literatura argentina contemporánea. La introducción de Sábato en los círculos surrealistas de París aporta a su obra el automatismo, la revelación de las zonas prohibidas, lo suprarreal, el principio de Breton de que «la imagen vale tanto más cuanto más absurda es» (74). La estética surrealista influye en el *Informe sobre ciegos*, juntamente con la historia del pintor judío rumano Víctor Brauner, obsesionado por la plasmación de ojos desgarrados y que él mismo pierde un ojo en la pelea con el pintor argentino Domínguez (75).

MUNDO ONIRICO

Los modelos psicoanalíticos están influyendo en los sueños complicados, confusos, incluso absurdos, de Vidal Olmos. La fuente primaria es la *Interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud. Las raíces profundas están en la latencia de la lejana infancia, dinamizada por los estímulos, por las reacciones neuróticas presentes. La fórmula freudiana de «realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos» parece

---

(69) Id., p. 437.
(70) *Abaddón...*, p. 279.
(71) *Sobre héroes...*, pp. 519-520.
(72) Id., p. 563.
(73) Art. cit., p. 91.
(74) *Vid.* sobre surrealismo: *El escritor y sus fantasmas*, pp. 46-49, y *Abaddón el exterminador*, pp. 276, 286-287...
(75) *Vid.* pp. cits. y 314-315 y 316-317.

estar influyendo en la transmutación de valores psíquicos (76). Un sueño infantil premonitorio de Fernando plantea en el presente narrativo el conflicto de la identidad personal. El elemento extraño que, independientemente del movimiento del sol, hace que la sombra de la pared empiece a moverse, «lenta pero perceptiblemente», está apuntando hacia un futuro ignorado, a «algo que alguna vez tenía que sucederme» (77). Con la madurez biológica, el elemento latente del sueño se traslada a la visión real: la sombra se mueve en estado de vigilia; y la alteración cinética, cada vez que se produce, adquiere mayor consistencia sensorial; pero al mismo tiempo es algo que altera el estar-en-la-realidad, y su lucha es insuficiente para mantener el equilibrio, para evitar la disgregación, las deformaciones monstruosas de tipo expresionista (78).

El proceso, claramente significativo, se instala también en el mismo interior del agente: «mi propio yo empezaba, de pronto, a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse». Pasa por la alternancia entre la afirmación del yo y las presiones del súper-yo: «Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa *deformación del yo* de pronto alcanza proporciones inmensas» (79).

El proceso agencial de Fernando entra, con frecuencia, en el mundo onírico. Y esto tiene relación con sus alteraciones psicopáticas. No olvidemos que, para Freud, un sueño puede derivar de la relación etiológica con la psicosis; y que para Jung (80), los sueños son «como basalto fundido» y muestran «una extraordinaria vivificación del inconsciente». Pero, en Sábato, la funcionalidad onírica desborda las teorías psicoanalíticas:

> Las ficciones tienen mucho de sueños que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sórdidos, aun en personas normales (81).

La fuerza «ansiosa de las alucinaciones» está moviendo el azaroso peregrinaje por el lago insondable. La obsesión de culpabilidad del agente deriva hacia la psicosis, lo introduce en el círculo de la *locura alucinatoria*, representada por el asedio de las largas alas gelatinosas de los pájaros, las culebras acechantes y el cieno viscoso. El juego

---

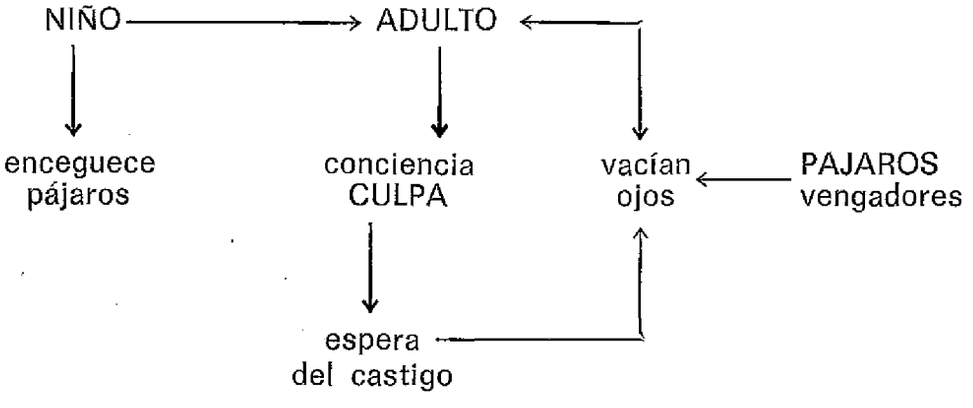
(76) Freud. *Interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, I, p. 51.
(77) *Sobre héroes...*, p. 442.
(78) *Vid.* íd., pp. 444-445.
(79) Id., p. 445.
(80) *Op. cit.*, p. 189.
(81) *El escritor...*, p. 19.

sádico infantil de enceguecer pájaros encuentra ahora el alucinante castigo de los picos filosos de pterodáctilos:

> Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un instante percibí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla... Con calma, creo que sin odio, lo que recuerdo me asombró, el gran pájaro terminó su trabajo con el ojo izquierdo y luego, retrocediendo un poco, su pico repitió la misma operación con el ojo derecho. Y volví a percibir aquella leve y fugacísima resistencia elástica de mi ojo, y luego la penetración áspera y dolorosa... (82).

Las percepciones visuales, acústicas y táctiles se intensifican, como en todos los estados paranoicos. El desgarramiento de los ojos, además de los «contenidos latentes» de la crueldad infantil, se vincula, indudablemente, con los ojos mutilados, vaciados, de los cuadros de Víctor Brauner.

Veamos en la diagramación de esta situación límite, cómo el sadismo de la niñez genera la conciencia de culpabilidad, con la pesadilla del castigo:



Desde el capítulo XXXII, Vidal Olmos vive un «ensueño turbio y agitado»; un descenso «hacia sus orígenes», encaminado a «descubrir el misterio central de la existencia», sin «discernir entre lo que me sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar» (83).

El viaje subterráneo de Fernando, insólita forma de expiación, larga vía purgativa, *descenso* al mundo prohibido, a las zonas profundas y tenebrosas, culmina en el capítulo XXXVI. La compleja situación límite, anillada por insólitas fuerzas oponentes, las funciones adversas, la

---

(82) *Sobre héroes...*, pp. 520-521.
(83) Id., p. 562.

«petrificada ceremonia de la muerte», la caída en la inconsciencia, puede diagramarse así:

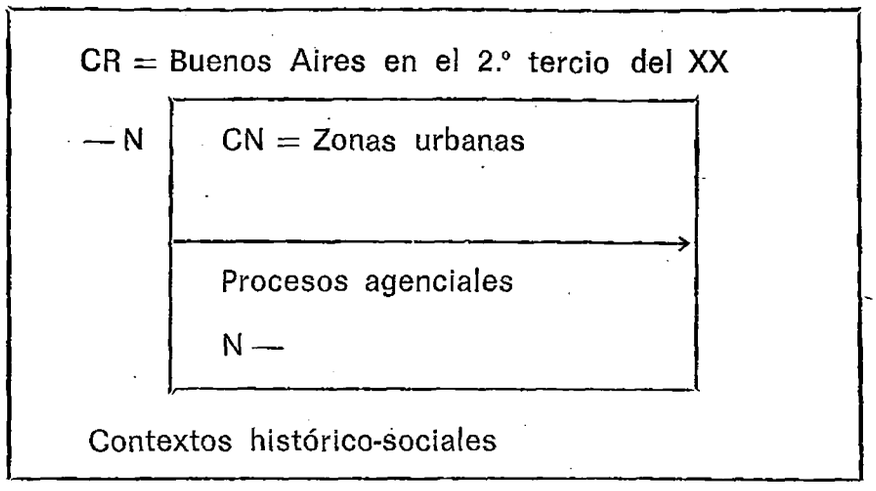
AGENTE	Medio alucinante	Fuerzas oponentes	Funciones adversas
VIDAL OLMOS	— pampa mineral — museo de horror — monstruos petrificados — murallas insalvables — lugar atemporal — «cataclismo cósmico»	— atracción deidad — siniestra majestad — ceremonia de la muerte — ojo fosforescente — comienzo y fin — metamorfoseado en pez	— horrorizado — agotado — desesperación — pavor — vértigo — irremediable soledad — pérdida conocimiento

MODELOS DE ESTRUCTURACION SOCIAL

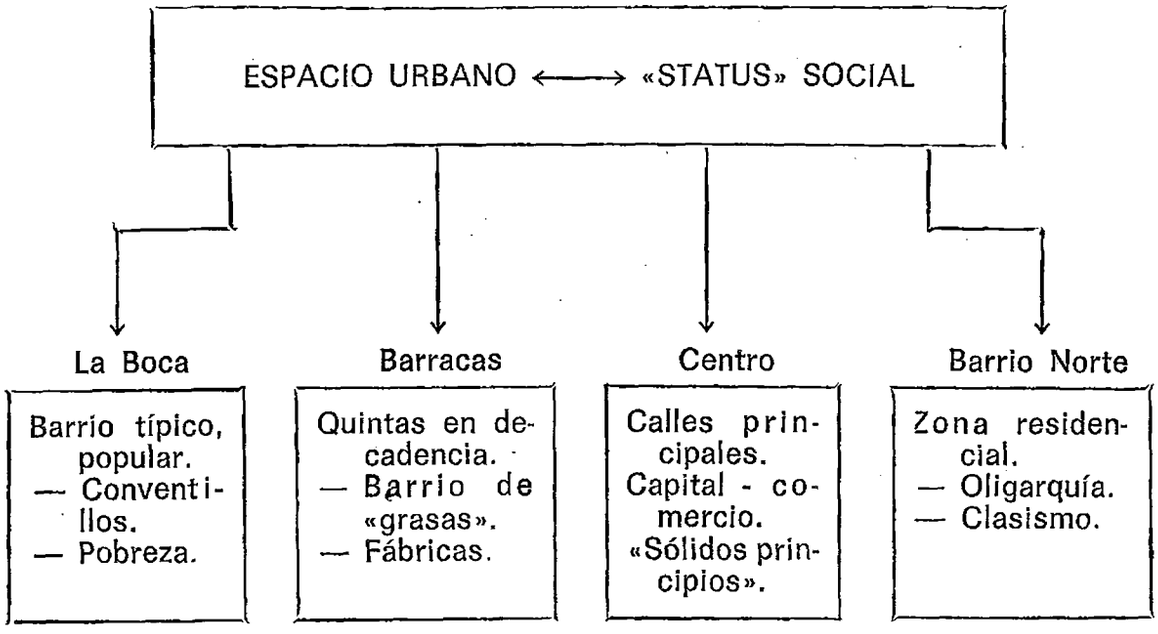
Sábato tiene una clara conciencia de la inestabilidad de la estructuración social en el mundo contemporáneo. La transitoriedad del hombre de nuestro tiempo, con sus situaciones de angustia y de resentimiento, proporciona un material insospechado para adensar el mundo novelístico. Para él, el escritor consciente «actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana» (84). Por eso, al servirse de sus propias experiencias, las contrasta con los postulados de los ideólogos y los literatos del siglo XIX y del XX, desde Carlos Marx hasta Servan-Schreiber, desde Tolstoi hasta Sartre.

La trilogía novelística sabatiana se desarrolla en concretos ámbitos sociales de Buenos Aires. Nos describe el autor las estructuras socioeconómicas con la minuciosidad de procedimientos de la narrativa tradicional, pero nos ofrece functores básicos, datos suficientes para establecer un *survey* efectivo de la capital argentina. Sobre el complejo cerco de la realidad (CR) y sus contextos histórico-sociales, selecciona unas franjas concretas y las dinamiza al introducirlas en el cerco narrativo (CN), las convierte en narración legible, positiva (N —), mientras que al margen queda el adtexto, la realidad contigua no utilizada, no narrada (— N). Veamos la diagramación de este proceso de interpretación del mundo bonaerense:

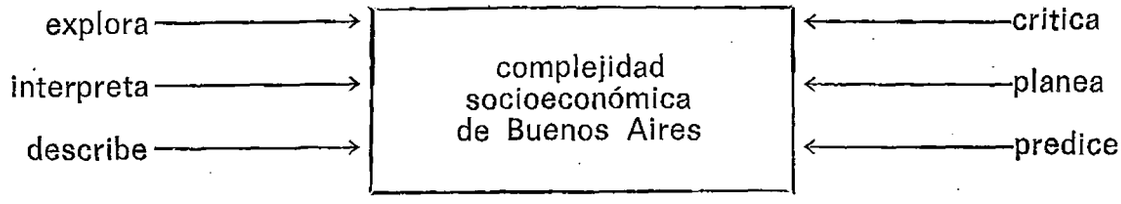
(84) *El escritor y sus fantasmas*, p. 259.



En *Sobre héroes y tumbas* encontramos la más compleja exploración del mundo urbano porteño. El novelista actúa sobre cuatro zonas diferenciadas, con un sistema de elementos representativos, y traza una interrelación entre estos núcleos y el *status* socioeconómico de las gentes que viven en ellos. Podemos representar la cuádruple correspondencia con este diagrama:



En este macroenfoque sabatiano, el lector no encuentra una información detallada sobre las distintas funciones de un sistema urbano cosmopolita, pero descubre, en cambio, la funcionalidad de varios códigos de comportamiento, como veremos más adelante. Sábato se enfrenta con modelos sociales presentes; plantea la funcionalidad socioeconómica, desde media docena de perspectivas:



Debemos destacar, en principio, que Sábato se preocupa más por el desgarramiento de sus personajes que con el compromiso de la descripción de los procesos sociales. A pesar de que sus dos primeras novelas se localizan cronológicamente en el período peronista, no profundiza en los conflictos, no se enfrenta con la función del nuevo sindicalismo de masas manipulado por el Estado. Sin embargo, su novelística aborda realidades que nos pueden servir distintos modelos de comportamiento social.

La acción de *El túnel* se centra en 1946, pero el obsesivo autoanálisis de la angustia del agente-narrador nos mantiene al margen de los cambios estructurales de la política justicialista. De todas formas, Castel, por su condición de pintor consagrado, entra en relación con círculos elegantes y refinados, aunque se avergüence de su traje viejo con rodilleras. Su pasión amorosa lo relaciona con el latifundismo agrario; María y Allende viven en un amplio piso de la ciudad, rodeados de criados a base de las rentas de la estancia; pero el artista reacciona contra sus comportamientos extraños y critica la hipocresía y la frivolidad de Hunter y Mimí Allende.

En *Sobre héroes y tumbas,* la sociedad acomodada aparece ya estratificada. Indudablemente el autor se inspira en unos modelos económicosociales observados directamente. No podemos olvidar que, a pesar de su pretendido populismo y de la aparente oposición de la burguesía industrial y la oligarquía, la política peronista beneficia a los fuertes grupos económicos, desde la creación del Banco de Crédito Industrial y del Instituto Argentino para el Fomento de la Industria (IAFI). Por otro lado, en aquellas circunstancias, el gran capital argentino cuenta con la alianza y la reintegración de la neooligarquía.

Sábato tiene conciencia directa de estos problemas y los interpreta literariamente en algunos modelos representativos. El prototipo del capitalismo de libre cambio de los años 1954 es Molinari, director de la gran empresa IMPRA. Aunque en su despacho hay un gran retrato de Perón dedicado, él defiende la ley de la oferta y la demanda, se muestra contrario a los «dirigistas» y crita las actuaciones financieras: «cada vez que se mete en el engranaje de la libre empresa no es más que para perjudicarnos, y en definitiva perjudicar al país» (85).

Desde la óptica de Martín, en su entrevista para pedir trabajo, Molinari aparece como un modelo de potentado. Pero su largo discurso, además de alegato paternalista en pro de la juventud argentina y de una Concepción General del Mundo, es un código de comportamiento, de defensa del orden, de la tradición y del clasismo; proclama la sen-

---

(85) *Sobre héroes...*, p. 309.

satez de su generación; rechaza las desviaciones políticas perniciosas y fustiga la libertad erótica de los jóvenes (86). Su código puede sintetizarse en estos tres campos:

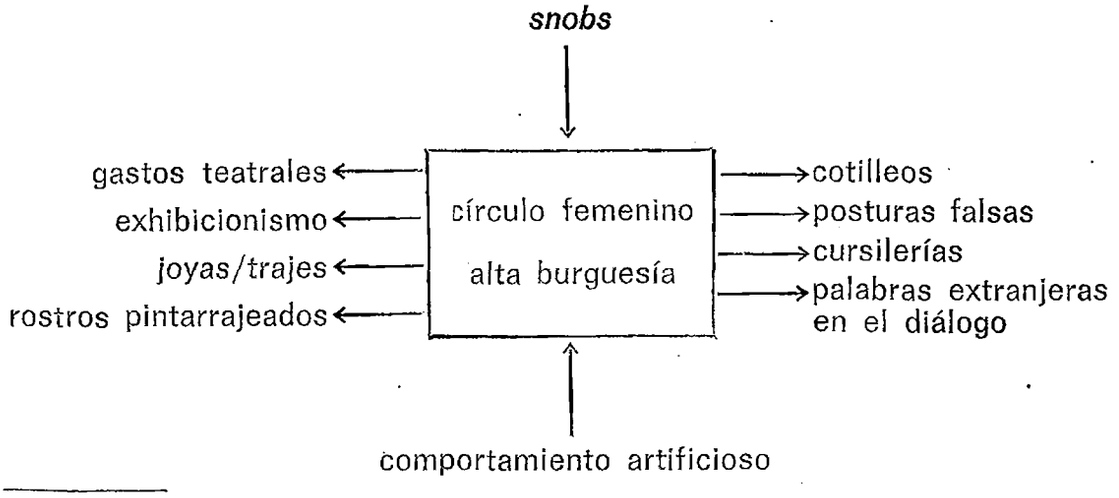
Fobias políticas	Sociedad en orden	Desmoralización
— socialismo	— organización tradicional	— desmoralización en Buenos Aires
— anarquismo	— valores morales	— crisis del matrimonio
— rebeldía juvenil	— honestidad	— amoralidad de la juventud
— sociedades utópicas	— honor	— amor libre
— falsa igualdad del hombre	— ideas conservadoras	— prostitución
— discursos de barricadas	— solidez del matrimonio	

El discurso paternalista de Molinari encierra en sus contradicciones una crítica del estamento a que pertenece, y actúa como revulsivo sobre Martín, hasta producir su asco y su vómito. Pero la crítica más aguda está sintetizada en la valoración de Alejandra:

—«Molinari es un hombre respetable, un pilar de la Patria. En otras palabras: un perfecto cerdo, un notable hijo de puta.»

Los convencionalismos y el *gestus* social de la alta burguesía están representados por el círculo femenino de la *boutique* de Wanda, lugar de exhibición de «señoras o amantes de gerentes, de médicos importantes, de empresarios». Para Alejandra son «loros pintarrajeados», «caricaturas»; mientras que Martín se siente desambientado, «petrificado», en aquel absurdo y frívolo ambiente, ante la cordialidad superficial, creados para una sociedad artificiosa.

A través de las dos actitudes, de su acción gestual y de sus diálogos insulsos, podemos diagramar este modelo caracterizador:



(86) id., pp. 307-313.

Varios síntomas convencionalizados configuran un *gestus social* ceremonioso, falso, decadente. El *snob* Quique, con su máscara cambiante, según el papel representado, va descubriendo, en sus peroratas, los fallos del círculo femenino: las tendencias al laxismo escandaloso, las esporádicas actitudes «pequeñoburguesascontrarrevolucionarias», putrefactas y decadentes» (87).

Los privilegios de clase se relacionan con la procedencia étnica. A causa de los cruces y la emigración, «el país está expuesto a grandes peligros». Por eso se puede presumir de apellidos franceses o vascos, en cambio conllevan desprestigio los apellidos italianos. Partiendo de que «el tipo no se llama Perón sino Perone», Quique llega a esta conclusión: «Si tenés un apellido grasa tenés que defenderte como un gato panza arriba» (88).

Esta prosapia de los nombres volverá a plantearse en *Abbadón el exterminador.* Los representantes de la alta burguesía siguen menospreciando a los nuevos ricos *tanos,* nombre despectivo que emplean los argentinos de vieja estirpe para designar a los italianos de la emigración que aunque consigan fortuna no podrán acceder a los círculos del Jockey Club (89).

En la trilogía sabatiana no se tipifica un código de comportamiento de la oligarquía bonaerense. Pero en *Sobre héroes y tumbas* encontramos alusiones a su postura clasista. El barrio Norte es un bastión de las sacrosantas tradiciones. La postura de intransigencia está representada, en una ocasión, por los altavoces de la Alianza que fustiga con violencia los peligros del orden: «que los judíos pusieran las barbas en remojo, que los masones dejaran de molestar, que los marxistas terminaran con sus provocaciones» (90). Las clases altas demuestran, además, su intransigencia clasista en varias ocasiones. Los Acevedo eluden todo trato con el mundo de Barracas; para ellos, los Olmos no son más que locos y degenerados. Y después de las trágicas muertes de Alejandra y Fernando toman rápidas decisiones, se asustan e indignan con las noticias de la prensa y se hacen cargo de los supervivientes del incendio, para que «los periodistas no pudieran obtener partido de aquellos seres irresponsables». Lo que en realidad les preocupa es el escándalo y las posibles murmuraciones sobre la familia:

---

(87) Id., p. 340.
(88) Id., pp. 400-401.
(89) *Abaddón...*, p. 55.
(90) *Sobre héroes...*, p. 314.

> De modo que ellos, la rama rica y sensata, que siempre habían trabajado con eficacia para que aquella desagradable parte de la familia se mantuviese en el anonimato (hasta el punto de que eran muy pocos los que en la sociedad de Buenos Aires ... su sobrevivencia y, sobre todo, su parentesco), se encontraban de pronto con semejante escándalo en la crónica policial (91).

LABILIDAD SOCIAL

La interpretación social sabatiana se produce en distintos niveles. En la zona urbana de Barracas se localiza un doble proceso de cambio. La familia Olmos protagoniza un modelo de labilidad social descendente. La decadencia física está representada por el caserón en ruinas y el jardín abandonado. El propio escritor confirma su modelo real:

> Hay una casa en el barrio de Barracas que elegí después de buscar durante mucho tiempo una que me pareciera adecuada a la historia que estaba imaginando. Está en la calle Río Cuarto, tal como en mi obra pero no tiene mirador. El mirador lo tomé de otra antigua mansión en ruinas, que está en H. Yrigoyen casi Boedo (92).

En *Abaddón, el exterminador,* Bruno, al contemplar, después de tantos años, la casa de Río Cuarto, con el mirador recortado por «el cielo gris de otoño», aprecia su aspecto «lúgubre y enigmático», y piensa en los «imprecisos fantasmas» que merodearán dentro.

La familia Olmos representa una triple ruina: económica, moral y mental. De la vieja prosapia patricia, sometida a dramáticas circunstancias históricas, sólo quedan los fantasmas del pasado, las ruinas vivas que impresionan a Martín: el bisabuelo Pancho, en su silla de ruedas, anclado en la pesadilla de la huida de la legión Lavalle; el loco tío Bebe, tocando su clarinete; la cabeza del coronel Acevedo, degollada por la *mazorca*...

La violenta guerra civil entre federales y unitarios es la causa remota de la escisión de la familia, de la decadencia económica de los Olmos y la ruptura definitiva con los Acevedo. Los Olmos quedan allí aislado, en el barrio obrero, entre talleres y fábricas, rechazada por la rama aristocrática, según esta crítica de Quique:

---

(91) Id., pp. 587-588.
(92) *El escritor y sus fantasmas,* p. 17.

> Empezando por el mero hecho de vivir en Barracas ya hay motivo suficiente para que la *haute* se muera de risa y para que mi prima Lala sufra del hígado, y tenga ataques de histeria cada vez que se descubre que entre nosotros y los Olmos hay un remoto parentesco. Porque, como me decía la vez pasada, furiosa: ¿me querés decir quién, pero quién, vive en Barracas? Y yo, claro, la tranquilicé contestándoles que allí no vive nadie, fuera de unos cuatrocientos mil grasitas y otros tantos perros, gatos y gallinas (93).

Pero, además de esta labilidad descendente, se produce en Barracas otro proceso de cambio, de función dinámica y ocupacional. Sobre el suelo de la quinta en ruinas se levantan talleres y fábricas que van configurando la zona industrial. La propia Alejandra se refiere a la quinta de la calle Isabel la Católica, demolida para construir una fábrica de neveras. El camión de Bucich atraviesa estos barrios industriales, y años más tarde, en las páginas de *Abaddón,* Bruno contempla «las grandes chimeneas y los puentes del Riachuelo» (94).

SOCIOLOGIA DE LA POBREZA

Hemos visto ya que Sábato es contrario a la ficción gratuita y defensor de la literatura problemática. En *Sobre héroes y tumbas* encontramos varios modelos sociológicos que nos proporcionan datos suficientes para imaginar el complejo *fresco* de la ciudad bonaerense. Tienen un interés especial las incursiones en el cuarto espacio, zona diferenciadora de La Boca, barrio popular, localizado en el sector Sur, a orillas del Riachuelo. Las realidades boquenses están enfocadas desde la óptica de Martín del Castillo y desde el protagonismo de Natalio Barragán y la mirada evocadora de Bruno, en *Abaddón, el exterminador.* El bar «Chinchín», en la avenida Almirante Brown, esquina Pinzón, es la principal unidad espacial de las dos novelas.

Los distintos encuadres del bar, en la primera obra, reflejan un típico ambiente popular; hombres de mameluco azul, chaqueta de cuero y botas o borceguíes, hablas de las rutas de los camioneros de la Patagonia. Son sintomáticos los signos iconográficos, como símbolo de una cultura de masas: el retrato de Gardel, las fotos de Boca Junior, retratos del jinete Leguisamo y el jugador Tesorieri la «Masseratti» de

---

(93) *Sobre héroes...*, p. 397.
(94) *Abaddón...*, p. 459.

Fangio. También las conversaciones de las distintas veladas se centran sobre el fútbol o sobre la autenticidad del tango. El forofo Tito d'Arcangelo perora sobre la campaña del titular del barrio en la liga y considera sus derrotas como una tragedia que se extiende a la nación: «Este paí ya no tiene arreglo»; critica duramente los fabulosos traspasos de los jugadores y se indigna por su escaso rendimiento. Pero también los otros clientes parecen «incapaces de tomar en serio nada que no fuera Perón o el partido del domingo» (95).

Veinte años más tarde, en *Abaddón,* el bar «Chinchín» se ha transformado; la formica reemplazó al mármol de las mesitas; se retiraron las fotos de los jugadores y el retrato de Carlos Gardel; pero entre los clientes se oyen las predicciones del loco Barragán, y Tito, ya envejecido y ensimismado, sigue siendo el receptor de las preguntas sobre fútbol. El viejo Natalio, en inseguros itinerarios, nos conduce hacia la Dársena Sur y nos acerca al Riachuelo, iluminado por los reflejos de las luces de los barcos. Pero el viejo Boca no es más que «un doliente recuerdo». Desde la nostalgia de Bruno es un fantasma, lo mismo que toda la ciudad (96).

El novelista no aporta datos suficientes para establecer con precisión el ámbito ecológico; sin embargo, varios signos de indicio sugieren las deficientes infraestructuras, el subdesarrollo, las carencias higiénicas, la depresión cultural. Estas limitaciones están presionando sobre las necesidades vitales, sobre el estatismo económico. Los cafetines del Bajo, recorridos por Martín, y los conventillos nos brindan encuadres de existencia miserable.

Tito d'Arcangelo y su familia protagonizan un modelo de existencia precaria. La casa «era una mezcla de conventillo y caballeriza», resonante de «gritos, conversaciones y varias radios simultáneas, en medio de un fuerte olor a estiércol». Los hermanos andan dispersos. El padre, viejo y enfemo, cochero sin trabajo, por la sustitución de los coches por taxis, se pasa las horas sentado a la puerta del conventillo, añorando constantemente el pueblo italiano de su nacimiento (97).

Los dos mitos populares, el fútbol y el tango, están presentes en la habitación de Tito; en la pared resalta una fotografía dedicada por el jugador Américo Tesorieri, varios recortes de *El Gráfico* y una gran bandera de Boca, extendida a lo largo. En «el viejo fonógrafo con bocina» suena la voz sugeridora de Carlos Gardel. Al escuchar *Alma en pena,* Tito reivindica, con contenida emoción, la autenticidad del tango:

---

(95) *Sobre héroes...*, pp. 256-262.
(96) *Abaddón...*, p. 494.
(97) *Sobre héroes...*, pp. 264-267.

> La nueva generación no sabe ya nada del tango. Meta fostró y todo ese merengue de bolero, de rumba, toda esa payasada. El tango es algo serio, algo profundo. Te habla al alma. Te hace pensar (98).

Otro ejemplo de pobreza está representado por Hortensia Paz. Vive en una habitación miserable, infecta; adormece a su hijo en un cajón; pero, a pesar de todos «los sufrimientos y el trabajo, la pobreza y la desgracia», sigue mostrando «una expresión dulce y maternal», y se considera relativamente feliz con su hijo, su trabajo, los discos de Gardel, las flores, los pájaros...» (99).

Nos parece sintomático que Martín encuentre siempre protección entre estas gentes pobres, en los momentos más críticos. Tito lo invita a comer, le facilita alojamiento en su habitación. Hortensia Paz lo acoge en su pobre morada y lo cuida en su delirio y desesperación. Bucich, el camionero de la ruta patagónica, lo enrola como ayudante en su trabajo. Y por cierto que en esta ruta del Sur reencuentra el atormentado Martín la paz y la salvación.

Sábato siente, además, una emotiva inquietud por los emigrantes. Se sirve del punto de vista de Bruno para interpretar su conflictividad. Buenos Aires es una ciudad cosmopolita, poblada de desvalidos que pululan por sus calles, como en todas las gigantescas y espantosas Babilonias:

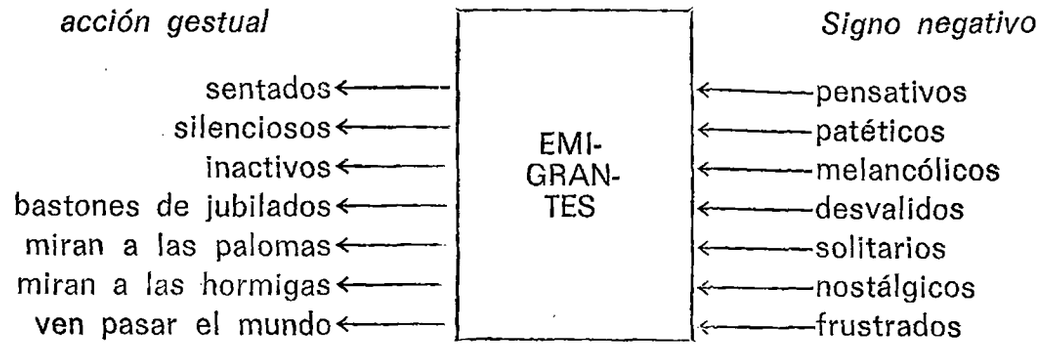
> Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos...
>
> La ciudad gallega más grande del mundo. La ciudad italiana más grande del mundo... (100).

El capítulo V de la primera parte, los emigrantes, jóvenes sin trabajo y jubilados, ocupan los bancos de las plazas y los parques, rememorando su pasado «de la Selva Negra o de una callejuela de Pontevedra que baja hacia el Sur; mientras sus ojos se nublan un poco más, acentuando su brillo lacrimoso que tiene los ojos de los ancianos y que nunca se sabrá si se debe a causas puramente fisiológicas o si, de alguna manera, es consecuencia del recuerdo, la nostalgia, el sentimiento de frustración o la idea de la muerte» (101).

---

(98) Id., p. 266.
(99) Id., p. 686.
(100) Id., p. 325.
(101) Id., p. 181.

Estos emigrantes protagonizan este modelo de situación marginada con la misma acción gestual e idénticos signos negativos:



Más adelante, el mismo Bruno se refiere, con aguda intención, a la multitud de emigrantes que llegan desde «las cuevas de España, de las miserables aldeas, de los Pirineos», «hacinados en las bodegas» de los barcos, pero soñando con una mítica fortuna; y, cuando la crisis económica de 1930, asisten a la caída de Yrigoyen y forman en Puerto Nuevo «un mundo de ex hombres» o nutren las largas filas que «esperaban las ollas populares» (102).

La estructuración social en la novelística de Sábato condiciona varios modelos de lengua. La conducta lingüística está condicionada por factores sociológicos, por el *status* socioeconómico de las zonas urbanas, por raíces étnicas y niveles de instrucción. Dentro de las distintas modalidades del castellano porteño tienen un especial significado sociolingüístico el *snobismo* extranjerizante de ciertos círculos de la alta sociedad y el *lunfardo* de La Boca, empleado por Tito. Pero de este tema trataremos en otro trabajo.

BENITO VARELA JACOME

Cátedra de Literatura Hispanoamericana
Universidad de
Santiago de Compostela

(102) Id., p. 636.