LAS TRES OBSESIONES DE SABATO

LOS LABERINTOS DE JUAN PABLO CASTEL («EL TUNEL», DE SABATO)

El concepto de realismo en la narrativa de Sábato supone una adecuación entre el sujeto y el objeto, síntesis en la que parece destacarse el elemento subjetivo que incluye dialécticamente el plano sicológico (consciente e inconsciente) y el externo o social (1). Lo «otro» para Sábato, como para Husserl y Jaspers, no es algo ajeno, sino una necesidad del individuo para su realización.

El túnel (2), como la literatura de Kafka, surge de un mundo de alienación, entendiendo ésta como un proceso único de deshumanización. Las notas existenciales de esta obra (publicada en 1948), como el radical desamparo del hombre en un mundo absurdo, es decir, la incomunicación, han recibido un extenso tratamiento por parte de la crítica (3). Sin embargo, la problemática del personaje Juan Pablo respecto a su *alter ego,* María y los otros, requiere una mayor profundización. Antes de entrar en el análisis de la incomunicación del personaje, veamos cómo el plano estrictamente narrativo nos descubre la inseparable relación que éste mantiene con la crisis del personaje.

El túnel es novela de personaje. Juan Pablo, a través de una serie de crisis, va viviendo sus conjeturas, fantasías y expectativas de forma agónica. Castel, como los personajes unamunianos, se nos va descubriendo en su desnudez afectiva, sentimental y cerebral. El narrador nos presenta al personaje, pintor de profesión, como tímido, solitario y visionario. El «yo» integra al personaje, que percibe una serie de mundos desconocidos, fantasmagóricos, con un narrador que nos va transcribiendo las impresiones del primero. Narración desde la primera

(1) «El mundo no puede prescindir del yo concreto, pero el yo concreto no puede prescindir del mundo: la realidad es una copresencia», E. Sábato: *Hombres y engranajes. Heterodoxia,* Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 193.

(2) Citamos por la edición de *El túnel,* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. La numeración en paréntesis se refiere a este texto.

(3) Véase, por ejemplo, «Metafísica sexual de Ernesto Sábato», en *El túnel,* de Thomas Meehan, incluido en *Los personajes de Sábato,* edición de Helmy Giacoman, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.

persona o sujeto, pero un sujeto cuyo conocimiento (de él y de los otros) va multiplicando las perspectivas de su obsesión: «contar la historia de mi crimen» [13]. Desde el presente, en esta narración retrospectiva en que la historia se reconstruye a partir del asesinato de María, se va estableciendo un amplio margen entre la historia y la disposición. La fractura temporal, proyección de la mente esquizoide del protagonista, nos remite, mediante las llamadas del narrador, al presente («ahora me avergüenzo de escribir», 31); presente que se va proyectando, a su vez, al pasado y al futuro.

Este relato, historia de una pasión y una obsesión, envuelve directamente al lector. La palabra del narrador contiene numerosas reflexiones en forma de diálogos matizados, paréntesis, etc., que conciernen a la naturaleza del mundo ficticio representado (4). A este lector ficticio, postulado por el receptor («narratario» según Prince) (5) hay, pues, muchas referencias directas. Su participación es fundamental en *El túnel* como confidente de la enajenación de Castel, es decir, como dialogante (real o ficticio) en el que el personaje encuentra alguien en quien confiar. Esta colaboración con el lector es, en muchas ocasiones, de carácter detectivesco, como cuando el personaje explica la conducta de María: «Estoy seguro de que muchos de los que están leyendo estas páginas se pronunciarán por esta última hipótesis y juzgarán que sólo un hombre como yo puede elegir alguna de las otras» [59]. El narrador de la diégesis, Juan Pablo, se propone como autor ficticio del relato («Creo haber dicho que me he propuesto hacer este relato de forma imparcial», 49; «ahora quiero relatar lo que sucedió en aquellos días», 132), consciente de que está fundando un mundo con palabras en el cual participa como personaje. Sin embargo, Juan Pablo, aunque es el narrador-autor ficticio responsable de su confesión, no constituye la sola fuente de enunciación de todo el relato, función que correspondería al hablante fundamental o instancia superior del relato.

El sentido de credibilidad en *El túnel* depende de la variable correspondencia que se establece entre el narrador-autor ficticio y el lector. La voz narradora en primera persona nos introduce en el conflictivo mundo del personaje, y entre esta voz narradora, en primera persona, y el lector, se establece igualmente un pacto directo y equívoco a la vez,

---

(4) «Me anima la débil esperanza de la humanidad en general y acerca de los lectores de estas que alguna persona llegue a entenderme. Aunque sea una sola persona» (13); «Como ustedes supondrán, me importaba un bledo el juicio que aquella desgraciada podría formarse de mi arte» (132-133); («No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente... Ya hablaré de esto más adelante, porque ahora quiero relatar lo que sucedió en aquellos días decisivos»), 132.

(5) Gerald Prince: «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, 178-196.

que nos permite comprobar el grado de enajenación del personaje. El diálogo, por otra parte, como el que mantiene Juan Pablo con la empleada de correos, nos introduce directamente en la lógica de una situación absurda.

Respecto a la alineación de Castel, ésta ha de ser vista en función de las relaciones de este personaje consigo mismo y con los otros. Básicamente la enajenación de Juan Pablo se debe a que el sujeto no opera sobre la realidad, sino sobre su realidad, una realidad fantaseada. «Fantástico» lo llama María [77] y el mismo Juan Pablo nos confiesa poseer «una sensualidad introspectiva, casi de pura imaginación» [112] (6). Esta falsa conciencia de la realidad se traduce en el aislamiento de sí mismo y de los otros. A mayor apartamiento de la realidad, mayor distorsión en favor de la subjetividad. Esta enajenación del «yo», de María y de los «otros» son tres aspectos de un mismo fenómeno.

El carácter intransitivo de la personalidad de Juan Pablo se relaciona con su miedo a relacionarse con otras personas. El personaje se autodefine «tímido» [19], quizá por temor a encontrarse con una realidad no gratificadora. Castel (arcaísmo que significa castillo) es, pues, una especie de fortaleza en la que se refugia una fuerza espiritual vigilante, construida por falsos sistemas autodefensivos. Este encerramiento, o ensimismamiento, imposibilita el acercamiento a otros para de esta manera proteger su «yo» no exponiéndolo al mundo, preservando lo que él considera su identidad.

El aspecto esquizoide de la personalidad de Juan Pablo se nos revela en múltiples ocasiones. Así después de haber insultado a María, porque estaba «Engañando a un ciego» [86], Castel se autocritica diciendo, «¿Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces?» [86] y la interiorización parentética nos remite nuevamente a la radical escisión del personaje: («y esto me lo aseguraba sordamente, con remota, satisfecha malevolencia el otro yo que ahora estaba hundido allá, en una especie de inmunda cueva») [87]. El inconsciente, nunca asimilado al consciente, explica este carácter esquizoide en la conducta de Juan Pablo, como cuando, por ejemplo, analiza sus sentimientos respecto a Hunter: «la parte más superficial de mi alma, se alegró, porque veía de ese modo que no había competencia posible en Hunter; pero mi capa más profunda se entristeció al pensar (mejor dicho, *al sentir)* que María formaba

(6) «Lo que yo he llamado la estructura imaginativa o, para hacer nuestra terminología más rigurosa y consistente, la estructura fantástica de Juan Pablo Castel es lo que le da la unidad de despliegue emocional, intenso e incesante a esta novela de Sábato», J. García-Gómez: «La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel», trabajo incluido en *Los personajes de Sábato, ob. cit.*, p. 37.

también parte de ese círculo y que, de alguna manera, podría tener atributos parecidos» [107]. Esquizofrenia que se origina, pues, en la lucha que se entabla entre la parte racional y afectiva, y en la obsesión del personaje por aplicar criterios fijos y abstractos a la cambiante realidad. Esquizofrenia que en último análisis es la consecuencia de una falsa conciencia que resulta de la ruptura dialéctica del «yo» y el mundo.

El problema fundamental de Castel es que su «yo» no logra conciliarse consigo mismo, obstaculizando una identidad que no llega a realizarse, porque su «yo» nunca se convierte en «tú», ni el «tú» recíprocamente en «yo». En ocasiones llega a autodefinirse como «grotesco» [21, 27, 28, 30, 31, 58, 147], es decir, risible y ridículo. Este complejo es resultado de su inseguridad, inseguridad que proviene del dislocamiento de leyes espacio-temporales y que llega a traducirse en un complejo de persecución: «El doctor Prato tiene mucho talento y lo creía un verdadero amigo, hasta tal punto que sufrí un terrible desengaño cuando todos empezaron a perseguirme y él se unió a esa gentuza» [19].

Juan Pablo, consciente o inconscientemente, trata de encontrar su totalidad, su individuación, según Jung, integrando la parte inconsciente de la sique, que es anterior a la conciencia y con la que funciona simultáneamente. El activo mundo simbólico (inconsciente) de Juan Pablo es parte del proceso (exitoso o fallido) para integrar su personalidad con un todo, liberándose del dominio de los arquetipos familiares (madre/María) y sociales. Su fracaso se debe a no haber podido, o sabido, establecer una relación auténtica consigo mismo y con la realidad.

Entre los fantasmas del «yo» de Castel inseparables, como veremos, de los fantasmas de los otros, habría que analizar la importancia que tienen los factores del inconsciente, como medio de conocer las neurosis y sicosis del personaje. Esta parte oscura de la sique, a la que encontramos numerosas alusiones (7), se refiere tanto al inconsciente personal, como a los contenidos reprimidos del inconsciente colectivo. Y, aunque el encuentro con la «sombra» (personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo, según Jung) constituye el primer paso hacia el reconocimiento o integración de la parte reprimida, Castel no llega a realizar intelectual y afectivamente la síntesis del plano consciente e inconsciente. El predominio del factor intelec-

(7) «Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores» [41]; «vi a María que se acercaba, buscándome en la oscuridad» [66]; («y esto me lo aseguraba sordamente, con remota, satisfecha malevolencia el otro yo que ahora estaba hundido allá, en una especie de inmunda cueva») [87]; sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso» [115], etc.

tual coarta, de alguna manera, esta integración y la totalidad síquica no llega a efectuarse en Castel. Para reunir todas las posibilidades que encierra la sique, el hombre ha de asimilar, según la tesis de Jung, su ánima, esa personificación del inconsciente que se manifiesta en Castel en forma de madre devoradora y madre protectora simultáneamente a la que regresivamente vuelve (8).

La manifestación típica del mundo inconsciente se proyecta a los sueños, sueños que apuntan, tanto a las circunstancias personales como sociales del que sueña. Como sabemos los sueños son una forma de recuperar el pasado, partiendo de una experiencia presente. El primer sueño de Castel surge a raíz de un ataque de celos, después de enviar una desesperada carta a María. En el sueño visita una «vieja casa solitaria» [62] de su infancia, donde se encuentra «perdido en la oscuridad», rodeado de misteriosos enemigos. Y en esta misma casa renacen, con «temor y alegría», los amores de su adolescencia. El viaje a la infancia nos remite al aspecto regresivo del personaje que busca el origen de lo primigenio (madre) en la casa, lugar que se asocia con el elemento femenino del universo.

El segundo sueño nos remite, no sólo al plano del inconsciente (cuarto, madre), sino a la presente enajenación de Castel. El dueño de esta extraña mansión manipula los sentimientos de Juan Pablo, transformándolo en un pájaro, mensajero del anhelo amoroso. Su metamorfosis resulta en una total separación del mundo, expuesto a ese prójimo que no nota su transformación. La conciencia de esta enajenación se convierte finalmente en terror: «Entonces comprendí que *nadie, nunca,* sabía que yo había sido transformado en pájaro» [92].

El tercer sueño aparece como pesadilla, añadiendo así un factor de angustia y terror. El sueño deja de ser protector y los impulsos reprimidos emergen a la superficie, al consciente. Esta pesadilla, que tiene lugar días antes de la muerte de María y durante una de las borracheras de Castel, tiene dos partes. En la primera Castel se ve caminando por los techos de una catedral, techo como parte superior o consciente, e iglesia que correspondería a la parte protectora del ser. Esta inversión simbólica nos remite nuevamente a la importancia que tiene la integración del plano consciente con el inconsciente. En la segunda parte de esta pesadilla la oscuridad, el terror del personaje («la oscuridad se había hecho infinitamente grande y que por más que corriera no podría alcanzar jamás sus límites», 121), nos revela el

(8) «Castel se ha entregado atado de pies y manos, como Saúl. Se ha desarmado para vivir una vida intrauterina, le ha pedido a María que lo conduzca por sus entrañas como a un ciego, como a un recién nacido», Luis Wainerman: *Sábato y el misterio de los ciegos,* Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1970, p. 116.

miedo de Castel, quien no podrá unirse a María, esa «ánima» capaz de garantizarle su totalidad síquica.

El recuerdo de un sueño [129] supone una doble regresión a la «habitación sombría» [121] donde esquizofrénicamente Castel se contempla espiándose a sí mismo, y, en su complejo persecutorio, se ve también espiado por María y su amante Hunter.

Mientras aguarda en la estancia la salida de María, Castel imagina un sueño en el pasado con María [144]. Desde el presente se retrotrae al pasado para asimilar esa fuerza inconsciente o del instinto («la veía correr desenfrenadamente en su caballo», 144), mientras que Juan Pablo se imagina a sí mismo en un pasado contemplando un paisaje por la ventana, «mirando la nieve con ojos también alucinados» [144]. Es decir, proyectado hacia algo, tratando de tomar conciencia de sus actos e imaginando en este pasado lo que podría haber sido, para así poder explicarse el presente, recuperando el inconsciente reprimido.

La relación de Castel con María se establece a través del cuadro «Maternidad», y por medio de la mirada (imaginación) fundan ambos su primera correspondencia. El cuadro permite al contemplador entrar en el inconsciente del artista, ya que Castel compuso su obra como en un sueño [44]. Pero igualmente es a partir de la mirada atenta de María sobre el cuadro, cuando Castel empieza a tratar de incorporar a su consciente las zonas del inconsciente que había proyectado sobre su lienzo. Por otro lado, la mirada de Castel hacia María [15] hace que el primero se objetive en el «otro», adquiriendo así una vivencia temporal, haciéndole abandonar, temporalmente, su actitud solipsista y arrojándolo al presente.

El motivo del cuadro metaforiza la problemática de los personajes, ya que Juan Pablo ha pintado el «desamparo» y la «soledad». Pero Castel, con su pintura, está exponiendo su personalidad en forma de vulnerabilidad respecto a María. El artista también parece haber proyectado su «ánima» en la mujer solitaria y expectante del lienzo que juega con el niño («gran mujer en primer plano que jugaba con el niño», 14); mujer que podría considerarse como madre devoradora-protectora. Esta función materna la asimila Castel a María: «ella lo acaricia como madre» [115]; «entregado a ella como una criatura» [74]; «a veces se siente como un niño asustado» [70], etc. Maternidad íntimamente relacionada con el problema de la identidad de Castel, pues, por un lado, se siente atraído por este símbolo de lo más permanente e intrahistórico, y, por otro, esta atracción obstaculiza su independencia síquica y de aquí su miedo a tomar decisiones. Esa «mujer que miraba el mar» [14] se asocia con la necesidad de lograr la integridad síquica, asimilando el inconsciente, motivo rela-

cionado con la ventanita que nos descubre la escena de la mujer y que nuevamente nos remite a la importancia de la apertura de la conciencia dispuesta a entrar en el ánima o inconsciente.

Juan Pablo busca en María un instrumento que pueda ayudarle a superar su radical incomunicación a la que alude frecuentemente con la metáfora «muro de vidrio» (9). Muro como protección (en cuyo caso equivaldría a casa), y como transparencia que apunta hacia algo no visible. Pero paradójicamente Juan Pablo ve en María también un obstáculo, y no esa realidad con la que debe contar para ser, porque amar —si éste fuera el sentimiento de Juan Pablo— es fundamentalmente asumir la personalidad del otro (10). Pero Juan Pablo, excepto en esos momentos fugaces que recurrentemente van apareciendo a través del texto, como instantes eternos, advinatorios y transtemporales, considera a María como algo que tiene que poseer (11). Amor implica poseer al otro en libertad, pero la pasión de Juan Pablo es absorbente, excluyente (12), y, por lo tanto, inoperante. El amor es un acto bivalente que presupone el sacrificio por la persona enamorada y la efusión de su propia intimidad, pero Castel no se da totalmente, no llega a transcender ese primer estadio que se inicia con la búsqueda del yo mismo para proyectarse en el otro. La relación personal debe ser dilectiva, ya que amar es darse externa e íntimamente. Quien se da amorosamente al otro se hace transparente, pero Castel vive en un mundo de sombras.

En María existe un misterioso pasado, mundo de secretos y hechos tormentosos y crueles relacionados con su primo Juan [114]. Este miedo por su temprana experiencia con el hombre, quizá pueda expli-

---

(9) «¿Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso?» [64]; «Su mirada era como de vidrio triturado» [84]; «había sido como alguien detrás de un impenetrable muro de vidrio» [142]; «para ponernos una vez más frente a frente a través del muro de vidrio» [143]; «me veía en mi pueblo del sur en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana» [144]; «aunque ahora el muro que los separaba fuera como de vidrio» [145]; «yo con la cara apretada contra el muro de vidrio» [146], etc.

(10) «Quien amorosamente se da al otro, hace transparente el "entre" que de él le separa —mejor dicho: hace que se les una lo que antes les separaba— y se hace transparente a sí mismo. El vacío interpersonal, como el vacío cósmico, es pura oscuridad, y la común preocupación por las cosas del mundo, un sistema de señales a través de la tiniebla; sólo el amor coefusivo es luz y transparencia en la vida del hombre», P. Laín Entralgo: *Teoría y realidad del otro*, II, Madrid; «Revista de Occidente», 1978, p. 383.

(11) «Ese deseo de posesión exclusiva debía haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia» [109]; «Necesito mucho de usted» [40]; «Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía» [57], etc.

(12) «Castel exige la excluyente posesión de su amor, de una manera en que sólo se puede anhelar lo absoluto. No está satisfecho, como sí lo están Allende y Hunter, al menos en apariencia, con la posesión compensatoria de su afecto, y, en su infantil *insensatez*, destruye lo que no puede poseer de modo absoluto», *Los personajes de Sábato, op. cit.*, página 143.

car su reserva a darse de una forma plena por miedo a exponerse nuevamente a otro tipo de frustración.

Castel la quiere poseer absorbentemente, usurpando su libertad y sin llegar a establecer un lazo común con participación de ambos. María lo rechaza por haber tenido con ella un deseo intrauterino, fetal. Castel, como ya hemos dicho, no engendra acto amoroso recíproco por ver en la mujer el símbolo de la madre protectora, y por su egoísmo sexual que le hace ver a María como él quisiera que fuera, como él querría amarla. En su relación amorosa, Castel fuerza a María a lo que él considera un «amor verdadero» [72], buscando una unión que no se produce corporalmente, entre otras cosas, porque María no cree en el amor sexual como el único medio de establecer una relación (13).

El amor, en última instancia, no supera la radical soledad de Castel, ya que éste lo siente simplemente como una manifestación amorosa de su individualidad. Castel reduce el amor al puro deseo de poseer el objeto, y el amor, al no constituir una exteriorización, o expansión subjetiva del ser total, no es sino una variante de su enajenación.

Pero la enajenación de Castel es también de carácter social, ya que sus neurosis provienen del conflicto con el mundo exterior. Castel no tiene verdaderos amigos en quien confiar y su vida profesional parece estar en un punto muerto. Se considera un artista incomprendido y ni sus supuestos mejores amigos (Lartigue, Mapelli) pueden comprender su valor como artista. Esta actitud es el resultado de haber despersonalizado la relación consigo mismo, y que le lleva a ver en los otros a extraños. Su alienación del mundo está relacionada, como vimos, con su tendencia a racionalizar todo sentimiento, sin llegar a entender, como en el caso de María, que conocimiento y emoción son inseparables. En cuanto a la relación de María con los otros habría que apuntar que aparece signada por la frustración amorosa: a Allende lo había querido como a un hermano [81]; Richard lo atraía como la muerte [80] y con Hunter mantiene una equívoca y aparentemente insatisfactoria relación amorosa.

Castel intenta, pues, sobornar la libertad de María, pero, a su vez, es manipulado por Allende, personaje en el que Weinerman ve el ins-

---

(13) «Por eso, tal vez, y como lo sostiene Jung, a pesar de ser la mujer una criatura esencialmente erótica, para ella la relación sexual tiene menos importancia que la anímica; en tanto que los hombres tienden a confundir *eros* con sexualidad y creen *poseer* a la mujer cuando la poseen sexualmente, siendo que en ningún momento la poseen menos, pues para ella sólo importa la posesión erótica, es decir, anímica, sentimental». E. Sábato: *Hombres y engranajes...*, *ob. cit.*, p. 131.

trumento de la Corporación Demoníaca de Ciegos que rige el mundo, según se nos revela en *Sobre héroes y tumbas* (14).

María habría llevado a Castel hasta el fondo del túnel, y éste la mata como único medio de establecer una comunicación, de fijar su sentimiento (15). Muerte-suicidio, ya que Castel destruye la única persona que teóricamente podría haberle ayudado a superar su soledad: «Tengo que matarte, María, me has dejado solo» [149]. El acto de clavar el cuchillo en el vientre de María constituye la última, y quizá única, forma de poseerla, de unirse cósmicamente al principio materno, al origen de todo. Cuando Allende llama insensato a Juan Pablo por su crimen parece estar implicando que con esta muerte se ha eliminado la posibilidad de amor que esta mujer ofrecía como demuestran esos momentos fugaces, pero absolutos, que les hizo vivir a todos los que la conocieron.

LUCIDEZ Y PARANOIA: «SOBRE HEROES Y TUMBAS»

Sobre héroes y tumbas desarrolla el discurso contenido en *El túnel*, y, a la vez, se inserta en *Abaddón, el exterminador*, la última parte de esta trilogía. La recurrencia de motivos y procedimientos narrativos en estos tres textos, a pesar del largo tiempo transcurrido entre su publicación, son índices significativos que nos permiten considerar estos tres relatos como otras tantas variantes de la obsesión del autor: la visionaria tensión del hombre con su destino. Tanto *El túnel* como *Sobre héroes...* se abren con la crónica de un hecho violento: el asesinato de María Iribarne por Juan Pablo Castel en la primera obra, y el de Fernando por Alejandra en la segunda. Estas noticias escuetas y desnudas contienen el germen de una serie de microrrelatos, así como el enigma que el lector, ayudado por una serie de tortuosas pistas, que le van ofreciendo distintos personajes y narradores, tratará de ir desvelando. El misterio, sin embargo, nunca llegará a descubrirse, pues de la profundización en el extraño comportamiento de los personajes van surgiendo nuevos enigmas. Nuestro comentario se limitará a la discusión (no explicación) de ciertos aspectos de la realidad sicológica y narrativa de *Sobre héroes...*, principios constitutivos de ese todo indiviso que es el texto. Al ilu-

(14) «En su *Informe*, Fernando Vidal Olmos reabrirá el caso Castel y revalidará la idea de Leibniz, de un universo regido. Lo hará desde la perspectiva, si no de Dios, de la Corporación Demoníaca de los Ciegos, la que le da cuerda al Universo. Nuevamente cada uno de los pasos del pintor ha sido coordinado con los de María», L. Wainerman: *Ob. cit.*, páginas 75-76.

(15) «Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad», E. Sábato: *Hombres y engranajes...*, *obra citada*, p. 139.

minar el misterioso mundo del inconsciente del personaje —esa activa e irreductible parte del ser humano— no pretendemos tampoco divorciarla del contenido racional.

La frustración amorosa de Juan Pablo Castel («castel», antiguo término para castillo) es similar a la sufrida por Martín del Castillo con Alejandra en *Sobre héroes*... El motivo de la madre devoradora-protectora en Juan Pablo se retoma en las relaciones de Martín con su madre. Y a la manipulación (real o imaginaria) del ciego Allende correspondería la actitud de Fernando, quien, a su vez, es manipulado por la Secta de los Ciegos. Desde el plano onírico los paralelismos entre estos dos textos son evidentes. El primer sueño, o premonición, de Juan Pablo, nos remite a la importancia que en este texto tiene el incontrolable mundo de las sombras (inconsciente, madre, etc.), mundo identificable con el caos primigenio e indiferenciado: «a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás» [62] (16). Fernando está igualmente obsesionado con la supuesta persecución de la Secta y acaba, como Juan Pablo, enloqueciendo. Con una diferencia: en la muerte de Fernando hay un factor catártico, de aviso a la humanidad, previniéndola contra el peligro de los invidentes. La ceguera polariza en ambos relatos una serie de motivos secundarios, como los fantásticos viajes por los laberintos mentales de Juan Pablo y los itinerarios dantescos de Fernando por las cloacas bonaerenses (17). En ambos personajes coexiste paralela y contrapuntísticamente el principio de la realidad (día/conciencia) con el de la suprarrealidad (noche-inconsciencia). El fracaso de ambos consiste en haber tratado de reconciliar estos dos principios en busca de un absoluto utópico.

Las múltiples interpretaciones sicológicas suscitadas por *Sobre héroes*... demuestran la riqueza de un texto donde se trata de aprehender la complejidad del hombre total. La totalidad de la realidad se logra integrando, por ejemplo, dos niveles fundamentales: el reproductor (historia de Argentina, inclusión de hechos y personajes contemporáneos, etc.) y el irracional u onírico. El realismo de Sábato hay que verlo en función de lo que es real con el sujeto (18). Esta profundi-

(16) El número de página en paréntesis corresponde a *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

(17) «El paso de esta novela *(El túnel)* a *Sobre héroes y tumbas* será precisamente señalado por la asunción de esa configuración del mal por un actor: los *ciegos*, y por la consiguiente demarcación de su territorio: los túneles laberínticos de Buenos Aires, por los cuales se internará Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas* y Sábato (que *no es* Sábato) en *Abaddón*», Renato Prada: «*El túnel:* Sentido y proyección», *Texto crítico*, 15 octubre-diciembre, 1979, p. 20.

(18) «El artista contemporáneo ha abandonado esta estética. No es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que *sin dejar de lado lo externo*, se hunde profundamente en el yo», E. Sábato: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 70.

zación del «yo» tiene como consecuencia la dislocación de las rígidas y lógicas coordenadas espacio-temporales. De una forma global los dos niveles contrapuestos en el texto podrían reducirse al equilibrado orden, representado por Bruno/Martín, y al irracional mundo de la familia de los Olmos.

Respecto a la función del autor real habría que apuntar que la obra no es simple proyección de sus conflictos y obsesiones, sino transformación creativa de unos problemas que afectan a todo hombre. Por otra parte, el artista, amenazado por la castración de fuerzas externas (sociales) y el terror ante un mundo sin futuro, es inducido a una serie de regresiones (desplazamiento de la energía hacia el inconsciente, según Jung) infantiles que simbólicamente son elaboradas a través de la obra de ficción. El arte, que sicoanalíticamente implica la manifestación de lo que está en el inconsciente, no puede derivarse de la patología del autor, aunque las obsesiones y represiones de Sábato se encuentren en todos y cada uno de los personajes de su obra, especialmente en los que forman el triángulo Martín-Fernando-Alejandra.

En *Sobre héroes...* se parte de una situación signada por lo fatal a raíz del encuentro de Alejandra y Martín en el parque, encuentro similar al de Juan Pablo con María cuando ésta va a contemplar, por «casualidad», el cuadro expuesto por Castel. La cripta de la iglesia de la Inmaculada Concepción se convierte, tanto en *Sobre héroes...* como en *Abaddón,* en uno de los lugares claves que, de alguna forma, influye en el destino de los personajes (19). Un crítico caracteriza a estos lugares o momentos especiales con el término jungiano de «coincidencia significativa» (20). Estos premonitorios y fortuitos encuentros suponen, en principio, la ruptura de la incomunicación, pero las trágicas consecuencias que se derivan de estos extraordinarios contactos, y la especial atracción ejercida por ciertos lugares (iglesia, casa de los Olmos, mirador, parques, etc.), parecen probar todo lo contrario, es decir, la imposibilidad de establecer una comunicación plena. La incompatibilidad entre Juan Pablo y María patentiza la inexorable soledad a la que este personaje parece haber sido condenado: «Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esa muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel

---

(19) «Caminó al azar durante horas. Y de pronto se encontró en la plaza de la Inmaculada Concepción, en Belgrano... Alejandra cruzaba la plaza en dirección a aquel viejo edificio» (*Sobre héroes...*, p. 242); esta iglesia reaparece en la p. 310 y en *Abaddón, el exterminador* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974), hay también referencias en las páginas 291, 460 y 468.

(20) Jorge Ruda: «Arquetipos analíticos, en *Sobre héroes y tumbas*», *Reflexión*, 2, 1972, página 137.

paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo sin límites de los que no viven en túneles, y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad.» *(El túnel,* 145). Esta incomunicación aparece superada en *Sobre héroes...*, según se nos revela en el diálogo de Hortensia Paz con Martín, y en el viaje que éste emprende con Bucich por el interminable y ancho sur argentino.

Los datos que el narrador aporta sobre la infancia de Martín son índices necesarios para aclarar su comportamiento como adulto. Crece este personaje sin la autoridad ni seguridad que la figura del padre representa (su padre fue un pintor fracasado) y sin la figura protectora de la madre. Esta, que nunca deseó tener a Martín, es considerada por el hijo como una cloaca. Esta privación afectiva repercute en la personalidad de Martín, hipersensibilizándolo y obligándole a construir defensas emocionales para compensar las cicatrices emocionales de su infancia. De aquí su radical soledad y dependencia de Alejandra, en quien no sólo ve a la amante, sino a la madre. Esta falta de amor en la infancia se traduce igualmente en la dependencia de seres sencillos que le dan su afecto, como en el caso de Bucich. La vuelta simbólica a la madre, en la persona de Hortensia Paz, implica el anhelo de apropiación de esa madre, primer objeto del lazo libidinal.

La frustración de Martín está relacionada también con la búsqueda de un quimérico destino, según nos confiesa su amigo, el personaje-narrador Bruno: «Martín empieza a ver con horror que el absoluto no existe» [31]. Esta búsqueda del anhelado ideal es paralela a la lucidez enceguecedora de Fernando, quien desea alcanzar la visión de un absoluto. Martín, racionalizando su pasión excluyente y absorbente por Alejandra, no puede llegar a alcanzar un equilibrio afectivo. En este personaje, como en Fernando, hay rasgos paranoicos que provienen de la hipervalorización del «yo» y de una serie de complejos infantiles («siempre se había considerado feo y risible») [12] de orden síquico y social.

Los sueños de Martín liberan contenidos que la conciencia mantiene controlados. En su primer sueño [39-40] la voz enigmática que lo llama desde una barca abandonada y rota, está aludiendo a lo incompleto de su existencia, a esa voz culpable de la madre que trata de aproximarse tardíamente al niño rechazado. Esta desconocida se identifica también con Alejandra, personaje asociado no sólo con el afecto, sino con el terror, es decir, con el principio ambivalente de todo ser humano. En el segundo sueño [122-123] el mendigo, cuyos harapos parecen una referencia a esas cicatrices del alma de Martín, abre su hatillo mien-

tras pronuncia palabras incoherentes. Estas palabras podrían igualmente relacionarse con la búsqueda de sus orígenes y el vehemente deseo de descifrar el misterio de la personalidad de Alejandra. Para llevar a cabo este objetivo, Martín se valdrá de los amigos y amantes de Alejandra para «penetrar en ella hasta el fondo oscuro, del doloroso enigma» [175]. E incluso después de desaparecida Alejandra, Martín cree oír durante las noches sonidos indescifrables que anuncian a su amada que «avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia adelante» [377]. Sueño que podría interpretarse como el deseo frustrado de asimilar el principio femenino o inconsciente. El tecer sueño supone una variación de los anteriores. El mendigo que pronuncia palabras incoherentes llevando una misteriosa carga [465] nos remite simbólicamente al concepto de la esfinge, ese último reducto donde Martín trata inútilmente de desvelar su identidad.

La idea de suicidio de Martín supone la culminación de un intenso estado depresivo, es decir, una forma de evasión de la realidad síquica y social en la que no ha podido integrarse. Nuevamente Martín racionaliza su morbosa actitud como resultado de la imposibilidad de establecer una relación metafísica con lo otro: «no se mataba por ella, por Alejandra, sino por algo más hondo y permanente que no alcanzaba a definir» [459]. Su viaje al sur representa tanto una ruptura contra insolubles problemas personales y sociales, como una búsqueda de lo metafísico, travesía o tránsito del mundo subterráneo de la madre y Alejandra hacia una zona más allá de las tinieblas: «El cielo era transparente y puro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida» [480]. La inquietud del héroe, a quien por primera vez encontramos caminando en busca de algo («un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama», 11), se cierra con el comienzo de otra aventura.

Como hemos dicho, Martín busca en Alejandra —consciente o inconscientemente— a la madre que no tuvo y a la amante. Y, aunque llega a poseerla sexualmente nunca se produce la posesión anímica, espiritual, total: «Y así como el perro, cuando siente de pronto más próximo el misterio buscado, empieza a cavar con febril y casi enloquecido fervor (ajeno ya al mundo exterior, alienado y demente, pensando y sintiendo en aquel único y poderoso misterio ahora tan cercano), así acometía el cuerpo de Alejandra, trataba de penetrar en ella hasta el fondo oscuro del doloroso enigma: cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente y tratando de percibir cada vez más cercanos

los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladoramente lejano» [175] (21).

Los traumas infantiles de Alejandra ayudan a comprender la patología de este personaje. Hija ilegítima de Fernando y su prima carnal Georgina a los once años ve a su padre haciéndole el amor a una mujer que no es su madre, la cual murió cuando Alejandra tenía cinco años [48]. Estos sucesos los evoca el narrador en bastardilla para subrayar el grado de alienación de este personaje: *«Esa chica pecosa es ella: tiene once años... En alguna oscura región de su "yo" aquella chica ha permanecido intacta y ahora ella, la Alejandra de dieciocho años, silenciosa y atenta, tratando de no ahuyentar la aparición se retira a un lado y la observa con cautela y curiosidad»* [49]. La tradición de la madre se transforma en un complejo de culpabilidad que lleva a Alejandra a identificarse con el envilecimiento de la madre, comparándose en numerosas ocasiones a la basura [pp. 122, 152, 154, 187]. Su odio contra el hombre se explica por no haberse desarrollado la fase edípica entre Alejandra y su padre, odio que se transmite, en mayor o menor grado, a todos los hombres con los que entra en contacto. El miedo a ser penetrada violentamente, como le sucedió a su madre, se traduce en agresión contra Marcos. Y a los deseos amorosos de este amigo, Alejandra responde con una extraña mezcla de atracción y repugnancia [59]. Este es uno de los muchos mecanismos de defensa por el que inconscientemente se exige del que se odia una atracción sexual: «Me fue dominando y sentí su cara cada vez más cerca de la mía. Hasta que me besó. Le mordí los labios y se separó gritando de dolor. Me soltó y salió corriendo. Yo me incorporé, pero, cosa extraña, no lo perseguí: me quedé petrificada viendo cómo huía» [60]. Alejandra, a causa de su inseguridad emocional, se precipita con furor en la religión entre los once y quince años. Esta atracción nos descubre un síntoma neurótico, pues en la religión busca un sustituto a la gratificación. Los sueños de Alejandra, como en el caso de Martín, nos remiten a la problemática del proceso identificatorio no realizado en la niñez. En su primer sueño [111], Alejandra no puede distinguir la cara del cura, y en el segundo confunde al P. Antonio con su padre, la odiada figura que rechaza con espanto [55].

Martín califica, en una ocasión, a Alejandra como un compuesto de princesa y dragón, síntesis que se relaciona con el concepto ambiva-

---

(21) «Dice Buber que el fundamento de la palabra se esconde en el tú primordial, su pronunciación nos pone en relación absoluta e inmediata con el otro. Lo que no soportaría Martín —diría el filósofo del jasidismo— es no ser el contenido de los actos de Alejandra, no ser su presente exclusivo», Luis Wainerman, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1970, p. 52.

lente de la existencia instintual, o unión de eros y muerte a que se refiere Freud (22), Martín, consciente o inconscientemente, se siente atraído por este doble carácter de la personalidad de Alejandra: su erotismo y el deseo de subyugarlo: «Y lo más extraño de todo es que él quería a ese monstruo equívoco: dragón-princesa, rosa-fango, niña-murciélago» [117]. Martín no quiere rechazar el inconsciente, simbolizado por Alejandra, sino asimilarlo e integrarlo al consciente. El fracaso de este proceso deja sin resolver el problema de su identidad.

El suicidio de Alejandra, masoquista aspecto del sacrificio constituye una forma de catarsis premonitoriamente anunciada a través del texto [11, 195, etc.].

A Fernando se le caracteriza desde el principio como un paranoico [9]. Los síntomas que esta enfermedad presenta en este personaje podrían ser agrupados así: a) Acentuado narcisismo, es decir, supervaloración del «yo». Para Fernando el cuerpo de los otros, incluido el de Alejandra, es un instrumento sobre el que ejerce su dominio. Este onanismo impide, obviamente, cualquier tipo de comunicación afectiva. b) Desconfianza y susceptibilidad que se traduce en su obsesión por la Secta de los Ciegos. Este recelo ante el prójimo explica, en parte, el sadismo de Fernando en su trato con Alejandra, Norma Pugliesi, Louise, etcétera. Este trata de superar su inseguridad con fantasías —viajes subterráneos, manías persecutorias, etc.—. Estas fantasías no resuelven nada y sólo sirven paar revelarnos el carácter agresivo de este personaje. Esta agresividad, típica del paranoico, lleva a Fernando a identificarse con sus perseguidores, perseguidores que él asocia con el poder de las sombras [247, 258, 266, 361, etc.]. c) Perversión de juicios por excesiva racionalización, como se demuestra en los argumentos que exhibe este personaje ante el supuesto enemigo. d) Traumas de la niñez como causa de la paranoia: «Ya en mi primera infancia tuve las primeras prefiguraciones de aquel mundo perverso en mis pesadillas y alucinaciones... yo, que había pinchado ojos de pájaros, sentí mi primer estremecimiento cuando aquel hombre describe, con aterradora fuerza y precisión casi mecánica, con perversidad de conocedor y vengativo sadismo, el momento en que Ulises y sus compañeros hienden y hacen hervir el gran ojo de Cíclope con un palo ardiente» [363]. El

---

(22) «La proyección del arquetipo del ánima siempre gira alrededor de la madre, y así la fantasía angustiosa de Martín en seguida alterna con la sórdida imagen de "su madre-cama, pérfida y reptante". El dragón devorador como parte de la misma princesa en el relato de Sábato es una bellísima y efectiva representación de la "terrible madre" de Jung, el aspecto negativo del ánima —la vuelta al útero devorador que es descenso a los terrores de ultratumba y resulta en la extinción de la conciencia»—, «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana» de D. Stephens y A. M. Vázquez-Bigi, en *Homenaje a Ernesto Sábato*, New York, Anaya-Las Américas, 1973, p. 341.

trauma sufrido por Fernando bajo la influencia de Juan Vidal, su violento y siniestro padre, produce la neurosis de la que escapa por la perversión.

Respecto al incesto sabemos que este fenómeno constituye una forma de regresión al estado infantil (inconsciente), pero cuando esta aberración ocurre pasada la adolescencia, representa un síntoma sexual de dependencia morbosa de los padres. La pasión incestuosa de Fernando se explica por su relación con las mujeres. Ana María, la madre, a quien Fernando ama, muere cuando éste tiene doce años, interrumpiendo así el proceso de identificación del joven. Esto explica, por ejemplo, la angustia de Fernando por descifrar esa voz de la madre que no puede entender [361]. Georgina, su prima, por la que siente desprecio y compasión a la vez y Alejandra su hija. El componente agresivo y subyugador que la sexualidad tiene en el hombre, es decir, la capacidad destructiva, prevalece en Fernando, como nos revela su actitud despótica. Las relaciones sexuales entre Fernando y Alejandra las desconocemos. El narrador mantiene el misterio de esta pasión refiriéndose a un «rito salvaje profundo desesperado» [175], o a un «intento de comunicación que finalizaría en gritos casi sin esperanza» [177]. Partiendo de la bisexualidad del ser humano podría incluso especularse sobre la feminización de Fernando, teniendo en cuenta que una de las causas de la paranoia es la homosexualidad. Quizá por ignorar el componente femenino de su vida síquica, Fernando se abandona al inconsciente femenino (ánima, según Jung), provocando de esta forma un desequilibrio que afecta a su parte masculina. La relación de Fernando con Alejandra se caracteriza por la ambivalencia amor y venganza, ambivalencia de sentimientos que se exacerba durante esa fase edípica no superada por Fernando. Este llega a acusar a Alejandra de su fracaso dentro del proceso paranoide en que toda realidad, o sea, el no-yo, es acusadora.

El viaje de Fernando, presagiado en un sueño en que se traslada por aguas quietas y fangosas, supone la inmersión en el inconsciente, en ese misterioso caos hacia el que se siente atraído: «era vigilado y contemplado por seres que no podía divisar, pero que seguramente habitaban más allá del alcance de mi ambigua visión» [321-322]. Este itinerario por el submundo de las cloacas, asociado con Alejandra, es circular, sin salida. Y termina con el desesperado intento de fundirse con la Ciega sin rostro de ojos fosforecentes. En esta cópula final Fernando encuentra la anhelada unión que nunca pudo realizar con Alejandra, en forma de retorno al «id» destructivo, el thánatos, como vuelta a lo simple y orgánico de donde todo emerge. Por otra parte

este fin ha sido previsto por Fernando en virtud de esas coordenadas de coincidencias que rigen su vida y limitan su libertad (23).

La neurosis y obsesiones de los personajes de *Sobre héroes*... tienen no sólo un fondo individual, sino social, ya que las contradicciones del individuo están en la sociedad. Las pesadillas históricas, de un período que se extiende del siglo XVIII a 1955, persiguen consciente e inconscientemente a los personajes de este texto. Los borrosos rostros y los enigmáticos sonidos de los seres que aparecen en los sueños son signos internalizados que se originan en el laberíntico, caótico y enajenante contexto histórico de Buenos Aires. El narrador nos ofrece un muestrario de los distintos sectores sociales a través de los numerosos personajes: los Acevedo, burguesía industrial fin de siglo cuyo materialismo contrasta con la burguesía en descomposición de los nostálgicos, decadentes y fantasmales Olmos [409-411]; Molinari, el corrupto ejecutivo que orgullosamente exhibe en su despacho el retrato de Perón [135], hace una larga apología de los valores de su clase que provoca el vómito de Martín; Wanda y su círculo, representantes del parasitario sector de la alta burguesía; Bordenave, el aventurero sin escrúpulos cuyo diagnóstico de los males nacionales constituye el más completo y devastador examen hecho por un personaje (24). Sin embargo la ideología del autor, es decir, su relación real o imaginaria con el mundo, aparece especialmente formulada a través de Martín. Este, al describirnos el café donde se reúne con sus amigos, profundiza en el carácter del argentino, evitando hacer concesiones de tipo folklorista: «Como un cuadro vivo que pudiera titularse "Escena típica en un cafetín de Buenos Aires", pero que observadores menos superficiales que los que ocasionalmente visitan esta ciudad (y que nunca logran pasar más allá de los límites del mero folklore) podrían interpretar como "un intento de describir en una escena aparentemente pintoresca, en un suburbio de Buenos Aires, la mezcla de amargura, descreímiento, ironía, reiterada tendencia a la esperanza, rencor, resenti-

(23) «¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?» [245]; «Este Informe está destinado, después de mi muerte, que sé próxima» [262]; «Porque en estos días que preceden a mi muerte» [306]; «Asombrosa lucidez la que tengo en estos momentos que preceden a mi muerte» [344], etc.

(24) «Pero ¿cuándo, se preguntaba, cuándo la industria había ganado las colosales fortunas de estos últimos años? Habían metido lavarropas hasta en la sopa. No había cabecita negra que no tuviese su batidora eléctrica. ¿Los militares? De coronel para arriba, y salvo honrosas excepciones, salvo algún loco que todavía creía en la patria, todos estaban comprados con órdenes de autos y permisos de cambio. ¿Los obreros? Lo único que les interesaba era vivir bien, tener su aguinaldo a fin de año, que ganara River o Boca, cobrar sus suculentas indemnizaciones por despido —¡otra industria nacional!—, tener sus vacaciones, pagas y su día de San Perón... En fin: aquí no había que hacerse mala sangre, esto era podredumbre pura y nada tenía arreglo. Al país lo habían prostituido los gringos y esta ya no era la nación que llevara la libertad a Chile y Perú. Hoy era la nación de acomodados, de cobardes, de quinieleros napolitanos, de compadritos, de aventureros internacionales, como esos que estaban ahí, de estafadores y de hinchas de fútbol» (192-193).

miento, sentido crítico y finalmente candidez que caracteriza a un tipo muy argentino"» [95].

Los personajes representantes de las clases marginadas son los que reciben un tratamiento más cordial, como Martín, un corrector de pruebas sin empleo, o Bruno, un escritor (hijo de un pintor fracasado) que no puede publicar. Hortensia Paz y Bucich son los humildes trabajadores que tan positiva influencia tienen en la crisis final de Martín. Los D'Arcangelo representan al lumpen y, como la familia de los Olmos (en una escala social diametralmente opuesta) fue una familia que conoció mejores tiempos. La casa de los D'Arcangelo, como la de los Olmos, es una ruina, y Tito, el representante de la primera, busca un refugio afectivo en ese irrecuperable pasado: «Puso *Alma en pena* y dio cuerda: de la bocina salió la voz de Gardel, emergiendo apenas de entre una maraña de ruidos. Tito, con la cabeza colocada al lado de la bocina, meneándola con emoción, murmuraba: *Que grande, pibe, que grande.* Permanecieron en silencio. Cuando terminó, Martín vio que en los ojos de D'Arcangelo había lágrimas» [102].

El axioma de Fernando —«no hay casualidades sino destinos» [425]— se plasma históricamente en el paralelismo contrapuntístico que se establece entre la marcha de Lavalle hacia el norte y Martín hacia el sur. Ambos personajes aparecen como prisioneros de un pasado irrecuperable para el presente. El narrador parece postular la necesidad del progreso de la historia, proyectada hacia el futuro y reabsorbiendo e integrando al pasado.

Frente al suicidio de Juan Pablo y la actitud fatalista de Fernando, Martín representa la búsqueda ilusionada del futuro (25), es decir, la posibilidad de superar los efectos de una historia represiva. Martín podría ser categorizado como el «héroe degradado» de Goldmann (26) en busca de unos valores en un mundo dominado por la enajenación. *Sobre héroes...* se cierra con la ruptura del héroe con el mundo y la marcha hacia un simbólico amanecer, o futuro que posibilite la plena realización del héroe. Martín, pues, no ha abdicado de su libertad, esa

---

(25) «Hay una línea profunda que une ambas novelas. Aunque también hay una única separación y es que en esta segunda novela *(Sobre héroes y tumbas)* en la última parte hay lo que puede llamarse una metafísica de la esperanza: el muchacho no se suicida. El de *El túnel* termina en forma muy cerrada y muy negra. Aquí hay una apertura que no está hecha con fines de beneficencia, sino porque yo la siento y lo creo. Siento que en el hombre es más fuerte la esperanza que la desesperanza», declaraciones de Sábato a E. Rodríguez Monegal en *El arte de narrar,* Caracas, Monte Avila Editores, 1968, p. 241.

(26) «La novela se caracteriza por la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas», L. Goldmann: *Para una sociología de la novela,* Madrid, Ciencia Nueva, tr. de J. Ballesteros y G. Ortiz, 1967, página 23.

libertad que no pudo encontrar con Alejandra y que finalmente parece encontrarla con su compañero Bucich. Este personaje restaura el vínculo solidario de la amistad y el proyecto común. *Sobre héroes...* se abre con el proyecto de Martín y Bucich («El camionero caminaba a grandes trancos a su lado. Era candoroso y fuerte: acaso el símbolo de lo que Martín buscaba en aquel éxodo hacia el sur», 33) y se cierra con la escena donde, después de mear juntos en solidario rito purificador («luego se alejó unos pasos para orinar. Martín creyó que era su deber hacerlo cerca de su amigo», 480), se disponen a esperar ese alba que anuncia un futuro lleno de esperanzas.

La actitud ética de Sábato se instrumenta con el humor, oponiendo lo que es y lo que debería ser (27); humor como reacción humana ante una situación conflictiva que supone una afirmación de la libertad. En su versión irónica, el humor encierra una evidente crítica social. Limitándonos a la censura de lo argentino, la exclamación final de Bucich... «Que grande es nuestro país, pibe» [480], resume toda la rabia y el amor del autor por Argentina.

La literatura, como comunicación simbólica que es, envuelve lo individual y social, pero dentro de una estructura literaria. La problemática y ambigüedad de *Sobre héroes...* se consiguen ahondando, como hemos visto, en el mundo inconsciente y consciente de los personajes. La enajenación, el fragmentarismo y el caótico mundo de personajes y situaciones se logra mediante una serie de innovadores recursos narrativos.

Dentro de la situación comunicativa de la narración vamos a destacar muy brevemente algunas de las funciones del narrador, el mundo narrado (personajes) y lector. Existe un narrador fundamental que sostiene todo el cosmos ficticio del texto y que no participa en la historia. Este narrador (no autor real) correspondería al narrador extradiegético a quien se atribuye la elección estilística e ideológica del texto. Este narrador fundamental, a través de la voz narrativa de Bruno, emite juicios sobre la composición de la obra que corresponderían al autor real: «Así que se par de zuecos, esa vela, esa silla no quiere decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino yo. Van Gogh, Vincent (sobre todo Vincent): mi ansiedad, mi angustia, mi soledad; de modo que son más bien mi autorretrato, la descripción de mis ansiedades más profundas y dolorosas» [447]. Aparte de este narrador básico hay múltiples discursos que vienen de otras voces narrativas de distintos personajes: Martín, Bruno, Fernando, Alejandra, Pancho,

---

(27) Marcelo Coddou cree que Sábato en su obra defiende un inmovilismo histórico, «La teoría del ser nacional argentino en *Sobre héroes y tumbas*», *Atenea*, 45, 1967, pp. 57-71.

Echagüe, Celestino Iglesias, etc. Con esta multiplicidad de voces narrativas se trata de dar el simultáneo, complejo y caótico existir del microcosmos urbano. El constante juego especular en que un narrador atribuye la narración a otro acentúa la ambigüedad del relato, eliminando todo intento de aprehensión de una realidad lógicamente organizada. Entre las estructuras del relato se establecen diálogos, y así a la versión histórica del metarrelato de Lavalle, narrado por Alejandra a Martín en las páginas 44-45, se contrapone a la crónica histórica que de este mismo personaje (Lavalle) hace el narrador básico. El relato de este último, en itálica, se va alternando con la descripción de los preparativos del nuevo periplo de Martín [471-480].

A nivel intratextual *Sobre héroes...* se nutre de noticias periodísticas, crónicas históricas, canciones populares, floklore, informes, etcétera. Y a nivel intratextual se retoma el resumen de *El Túnel* en las páginas 335-337. También se tratan reiteradamente una serie de motivos asociados con una expresión clave: iglesia, ciego, absoluto, etc.

La configuración de los personajes en este texto resulta de la mezcla de entes ficticios ya presentes en *El túnel,* entes reales, amigos del autor empírico y entes ficticios productos de la imaginación o el sueño. Bruno representa el hilo conductor, aglutinante de esta obra, y es el personaje que mejor ilustra la concepción literario-filosófica de Sábato: «me sentía solo o desajustado con el mundo en que me había tocado nacer. Y pienso no será siempre así que el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro descontento» [445].

La participación del «narratario», instancia aludida en el discurso narrado, es fundamental en *Sobre héroes...* dentro del múltiple juego dialógico que potencia la actividad de una serie de receptores profundamente interesados en aclarar los numerosos enigmas planteados en el texto. Aparte del narratario principal («Ya contaré», 248; «Voy a contar ahora», 257; «debo relatar», 271, etc.), los mismos personajes aparecen como narratarios: Martín [408], Fernando [329-330], etcétera.

La configuración discursiva apunta hacia una estructura polifónica (plenamente desarrollada en *Abaddón)* por la participación de un narrador fundamental y otras voces narrativas que provienen de personajes que van alcanzando en el relato plena autonomía. A nivel de historia se dan en *Sobre héroes...* distintas versiones de los hechos y las diferentes ideologías presentadas se filtran en el personaje Martín/Bruno, conciencia del narrador fundamental que absorbe a los otros personajes.

Abaddón, el exterminador: estructura e ideología.

Abaddón, el exterminador (28) constituye una síntesis de las ideas y problemas centrales que preocupan a Sábato. Como algunas de las novelas de Unamuno *(Niebla), Abaddón* es un pretexto para que el autor se desnude ante el lector. Relato, pues, como forma de conocimiento, es decir, vía de acceso al conocimiento del hombre. El motivo dominante, la obsesión del autor, tanto en esta novela, como en las dos otras partes de la trilogía (29), es la precariedad de la existencia humana ante las fuerzas del mal.

Como afirma Sábato, uno de los personajes de *Abaddón,* la obra de ficción no es sólo un producto de la razón, sino de la vida: «La creación artística surge de *todo* el ser humano» [225]. La lucha agonista entre razón y vida se articula temáticamente bajo la dicotomía del motivo de la verdad, o mundo de los sueños, y la mentira, o plano de la ciencia. Sábato vive la vida a través de la literatura, buscando con ésta un conocimiento afectivo del mundo, no por la abstracción del «yo», sino por la profundización de éste en su relación con la realidad concreta.

La síntesis de los planos literario y vital en *Abaddón* nos ha llevado a integrar, en nuestro comentario, distintos niveles de lectura. La autobiografía novelesca que este texto supone, así como las constantes intrusiones ideológicas del autor real, no pueden abstraerse de la estructura literaria. Las ideologías expresadas por las distintas voces narrativas es un factor tan importante como la meditación, que sobre el acto de la creación literaria, se va realizando a través del texto. *Abaddón* recibe su sentido tanto del nivel narracional como del sistema sicosocial en que el relato aparece enmarcado.

La estructura de *Abaddón* podría relacionarse con la técnica de la «mise en abyme» (30), es decir, con la reduplicación y encadenamiento, tanto del elemento de la historia (personajes/acciones/espacios), como de la enunciación (narrador-narratario/autor ficticio). En virtud del principio de que toda literatura se nutre de literatura, la inserción de una obra en otra se realiza, en este texto, fundamentalmente a dos niveles: intertextualidad general y restringida. Bajo el primer concepto, *Abaddón* se nutre del diálogo con numerosos textos: Benjamín Franklin [117-118], cartas del Che Guevara [250-251], *Diario* del Che [260-261], partes militares [262-263] y oficiales [266]; poe-

(28) Los números en paréntesis corresponden a *Abaddón, el exterminador,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974. Citamos por *El túnel,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, y *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

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

mas [268], noticias de las agencias informativas [417-431], etcétera. La función de estos textos es de tributo y parodia, haciendo que estos textos hablen por sí mismos.

Respecto a la intertextualidad restringida, incluimos bajo esta denominación el diálogo entre las tres partes de la trilogía, así como la autotextualidad o relación del texto consigo mismo. Es decir, la «mise en abyme», o reduplicación interna. Dentro de la intertextualidad restringida, *Abaddón* supone la reiteración de elementos narrativos ya presentes en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Esta relación es fundamentalmente temática, ya que en *Abaddón* no hay propiamente continuidad espacio-temporal respecto a los otros dos textos.

A nivel de historia, los personajes, acciones y espacios novelescos se interpenetran y ramifican constantemente. Entre los personajes principales reaparece Allende *(El túnel)* en *Abaddón* bajo la expresión sintomática «Cornudo y ciego» [44]. A este personaje se alude en numerosas ocasiones, en relación con la paranoia del personaje, Sábato [72, 182, 211, etc.].

Sábato, como autor ficcionalizado, va encontrándose con sus propios personajes (fantasmas), los cuales encarnan la precariedad humana. Al enfrentarse con la orfandad de sus entes de ficción, Sábato evoca los lugares donde éstos, por ejemplo Alejandra y Martín, solían reunirse [205-206]. El autor ficcionalizado, como personaje, evoca a Castel *(El túnel)* y a Martín *(Sobre héroes)*. Al suicidio del primero se contrapone la rebelión del segundo, según nos confiesa su autor: «El novelista no conoce los porqués de sus personajes. Yo tuve el propósito de llevar a Martín hasta el suicidio y ya ves» [277]. El personaje Alejandra aparece también en las visiones de Sábato, autor ficticio y personaje, creando en éste un complejo de culpabilidad que estimula la capacidad creativa del autor [411]. Las criaturas de ficción siguen, pues, implicando a su autor, el cual aparece multiplicado en cada una de ellas: «El creador está en todo, no sólo en sus personajes» [133].

Abaddón desarrolla el personaje-narrador Bruno, procedimiento que se inscribe en la técnica del «mise en abyme». Las semejanzas entre los protagonistas de *Sobre héroes...* y *Abaddón* se realiza en virtud

---

(30) El concepto «mise en abyme» fue definido por Gide y ampliado por Lucien Dällenbach («Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27, 1976) y Mieke Bal («Narration et focalisation», *Poétique*, 29, 1977). Comentando *Abaddón* escribe Gustav Siebermann: «La inclusión del proceso genético del libro dentro de sus mismas páginas, aquella mise en abyme, según la metáfora heráldica que empleaba André Gide para este procedimiento, es llevada por Sábato a extremos donde no llegaron ni Gide ni Huxley», «Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica», *Revista Iberoamericana*, 118-119, 1981, p. 297.

de las semejanzas por homonimia (31). Bruno, personaje de *Abaddón*, tiene un más amplio tratamiento a la vez que guarda una relación de semejanza con Martín. El itinerario final de Bruno supone un enfrentamiento contra los fantasmas del pasado. El retorno a la casa de su agonizante padre tiene, como el viaje de Martín a la Patagonia, un importante valor catártico. Así como la muerte de Alejandra impulsa a éste hacia un búsqueda más realista de su destino, Bruno, contemplando la agonía de su padre, «entendió la vida» [517]. Bruno, que también persiguió, como Martín, un quimérico absoluto, toma conciencia al final del relato de que «Su existencia había sido un correr detrás de fantasmas, de cosas irreales» [522] (32).

La relación de semejanza puede igualmente aplicarse a la pasión incestuosa entre Fernando y Alejandra *(Sobre héroes)* que se proyecta a los hermanos Nacho y Agustina, en *Abaddón* [456]. Un correlativo de Alejandra sería Soledad. Esta, tanto en sus apariciones como en el papel de guía en el infierno, evoca a Alejandra [462, 464-465, 467, etcétera]. Los enigmáticos personajes R. y Schneider prefiguran a Allende *(El túnel)* y a Fernando Vidal de *Sobre héroes* [70, 297, 350, 459, etc.]. El complejo de persecución que sufre Fernando Vidal se proyecta al personaje Sábato [350, 354, 377]. También se retoman en *Abaddón* personajes secundarios de *Sobre héroes:* D'Arcangelo, Georgina, Domínguez, Víctor Brauner, etc.

Sábato, el autor real ficcionalizado como personaje con su nombre y circunstancias autobiográficas, constituye un recurso técnico de desdoblamiento usado por Borges y de estirpe cervantina (33). Esta duplicación se violenta hasta el punto de que en una secuencia, Sábato personaje se enfrenta con Sábato, autor ficticio. Este encuentro nos revela la terrible y radical enajenación del personaje: «Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos. De pronto observó que de los ojos del Sábato sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintó entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos

---

(31) L. Dällenbach: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977, página 65.

(32) La actitud de ambos personajes la resume Sábato, personaje-autor ficcionalizado, con estas palabras: «Un chico de novela, uno de esos que buscan el absoluto y sólo encuentra la basura» (277).

(33) «El juego autor-personaje y el realidad-ficción empieza con las fábulas primitivas, pero es Cervantes quien produjo el desdoblamiento del autor y dio a aquel doble juego su formidable impulso en la literatura moderna —y ese desdoblamiento con el correspondiente doble juego constituyen la característica más notable y sobresaliente de la última novela de Sábato—. Anotemos que ya se encuentra en las novelas anteriores, pero en *Abaddón* logra un desarrollo extraordinario y original», A. M. Vázquez-Bigi, «Abaddón: Ascendencia cervantina para una temática apocalíptica», *Texto crítico*, 15, oct.-diciembre, 1979, página 57.

de las lágrimas» [473]. El autor ficcionalizado, ente de ficción producto de la fantasía, encarna la angustia del autor real, según nos declara Sábato narrador: «Angustia y ambigüedad de la que en momentos de horror y de éxtasis crea su poesía, que surge de ese confuso territorio y como consecuencia de esa misma confusión: un Dios no escribe novelas» [406].

El Loco Barragán de *Sobre héroes y tumbas* [194-197] es el alucinado testigo que asume la enajenación del mundo, como el ciego Max Estrella de *Luces de bohemia*. Las palabras de este profeta de barrio —«Vienen tiempos de sangre y fuego, muchachos»— causan la indiferencia de sus amigos, excepto Martín, pues a éste se dirige encomendándole su misión redentora, «porque vos tenés que salvarnos a todos» [195]. Martín, por su parte, asocia los apocalípticos anuncios de Barragán con los de Alejandra. En *Abaddón* se retorna y desarrolla el simbolismo del visionario Barragán. Pero ahora, cuando anuncia el caos, precedido de inequívocas señales (dragones, serpientes, mónstruos), sus amigos sí le prestan atención, pues después de quince años [497] las predicciones del Loco Barragán han sido confirmadas históricamente.

En cuanto al nivel de las acciones, *Abaddón* se inicia con tres secuencias que representan otros tantos motivos dinámicos, o funciones cardinales que, según Barthes (34) corresponderían a los nudos que constituyen los goznes del relato. Estas tres unidades [12-14] corresponderían a: *a)* visión apocalíptica del Loco Barragán; *b)* persecución de Nacho y motivo del incesto entre éste y su hermana Agustina, y *c)* la tortura del guerrillero Marcelo Carranza. Correlato de la primera función podría considerarse el tono apocalíptico que permea todo el relato. El segundo motivo, el acoso, aparece ampliamente tratado en la manía persecutoria del personaje Sábato. El tercer motivo se relaciona con el problema de la mala conciencia del autor ficcionalizado ante los argumentos de Marcelo Carranza y el compromiso social de los personajes Nacho y Carlucho.

En *Abaddón* tienen una gran incidencia textual algunos motivos de *El túnel* y *Sobre héroes*. Estos motivos, dinámicamente reactivados, afectan al proceso de elaboración de los personajes y sus acciones. Así, la oposición luz-sombra contiene uno de los recursos más caracterís-

---

(34) «Algunas (funciones) constituyen verdaderos "nudos" del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones "nudo": llamemos a las primeras funciones cardinales (o núcleos) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, catálisis», R. Barthes: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Communications*, 8, tr. de B. Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 20.

ticos de este texto (35). Este tema tiene un amplio desarrollo a distintos niveles: autobiográfico (Sábato, el científico, pp. 297 y ss.); estético (ciencia o tinieblas *versus* arte o luz, 290); patológico [446]; mítico (viajes por laberintos [87, 295, etc.]). El tema recurrente del acoso del personaje por los ciegos, ya presente en *El túnel* y *Sobre héroes,* se desarrolla extensamente en *Abaddón.* Según el narrador fundamental, estas potencias de la oscuridad se desatan a partir de la aparición de *Sobre héroes* [296, 339]. El personaje Sábato, como hemos dicho, personifica la actitud paranoica de Fernando y, cómo éste ha de enfrentarse con esos «enemigos sin cara» [45] que constantemente le hostigan: «Estaba en estos pensamientos cuando vi avanzar, en dirección inversa a la que llevábamos, al ciego de las ballenitas, más aventajado, pero siempre grosero y rencoroso como en el tiempo en que Vidal Olmos llamó la atención sobre su personalidad. Me estremecí al recordar vertiginosamente a Fernando en el mismo subterráneo en la misma persecución» [350]. En su laberíntica huida, el personaje Sábato se tropieza con los ojos de María Etchebine [314], la maestra que quedó ciega cuando alguien le arrojó ácido. Este incidente supone una variante de un motivo ya presente en *Sobre héroes* y desarrollado nuevamente en *Abaddón:* la ceguera de Víctor Brauner, el pintor que en sus cuadros presagió su propio accidente [341]. Esta premonición, a su vez, enlaza con las pesadillas del personaje Sábato [416] y con presagios adversos, tal como el de la presencia de la mujer que en el café lee *Ojos y la vida sexual* [415], título que prefigura la visión de Sábato en que un ojo aparece como sexo [468].

En cuanto al espacio, los personajes de *Abaddón* incorporan escenarios de sus acciones ya presentes en *El túnel* y *Sobre héroes.* Aparte de Buenos Aires, quizá el verdadero personaje de la trilogía, Sábato, como autor ficiconalizado, busca los sitios donde transcurrieron las acciones de sus personajes. Y especula, como narrador fundamental, sobre la función de éstos en la obra: «Que un chico busque los lugares en que padeció un personaje de novela es ya asombroso; pero que lo haga un novelista, alguien que sabe hasta qué punto esos seres no han existido sino en el alma de su creador, demuestra que el arte es más poderoso que la reputada realidad» [128]. Lugares claves que vuelven a aparecer en *Abaddón* por su especial significación son: la iglesia de la Inmaculada Concepción [274, 290, 467, 497]; el parque Lezama [205]; la casa de los Olmos y el Mirador [116, 501] y sitios asociados con la vida real de Sábato, como el París de 1938 [317-337], etc.

---

(35) Véase sobre este punto «*Abaddón:* El claroscuro como ambiente totalizador», de Marilyn R. Frankenthaler, *Texto crítico,* 15 oct.-diciembre 1979, pp. 34-47.

Dentro del plano de la enunciación consideraremos brevemente las funciones del narrador-narratario. Existe en *Abaddón* un narrador fundamental responsable del estilo e ideología de todo el cosmos novelesco. Este narrador se identifica, a veces, con el autor ficticio (Sábato) en el proceso de escribir la novela *(Abaddón).* El discurso de Sábato personaje (en cuanto figura de la historia, el narrador es también un personaje) integra en ocasiones al autor ficticio y al autor real: «Creo haberle dicho alguna vez que la aparición de *Héroes y tumbas* desató abiertamente a las potencias...» [296]. Sábato narrador cede también la palabra a otro narrador convirtiéndose así en transcriptor: «Le transcribo su propio relato (de Brauner)» [341]. Otro narrador principal en *Abaddón* es Bruno, narrador que surge de la diégesis *(Sobre héroes)* en la que era personaje. Bruno también narra la historia de una obra en proceso *(Abaddón)* que escribe Sábato. La materia de reflexión de este narrador, junto a los comentarios de Sábato narrador-autor ficticio, se convierte en escritura que va componiendo el texto. Tanto Sábato como Bruno serían, en la terminología de Genette (36), narradores homodiegéticos por contar la historia de la que son los personajes principales. La función ideológica del narrador correspondería especialmente a la entidad narrativa Sábato/Bruno, aunque esta función ideológica es asumida también por narradores de segundo grado, como Quique y Silvia. Estas numerosas reflexiones señalan al autor empírico que a través del texto se va planteando problemas tales como: dialéctica arte-vida [138]; inoperancia del realismo socialista [192]; superioridad del arte sobre la ciencia [129]; teoría del reflejo en torno al problema arte-sociedad [224]; el compromiso del artista y el hombre [203], etc.

Abaddón exige la participación activa y total de un lector real que comparta la confusión y angustia del autor real (37). Pero, junto a este lector real existe una instancia narrativa, o entidad correlativa del narrador: el narratario. Sábato, personaje, aparece como narratario principal o recreador de su propia obra: «Releo lo que he escrito y ad-

---

(36) «On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple: Homère dans l'*Iliade*, ou Flaubert dans l'*Éducation sentimentale),* l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple: *Gil Blas,* ou *Wuthering Heights).* Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique,* et le second *homodiégétique»,* G. Genette: *Figures,* III, París, Seuil, 1972, página 252.

(37) «La altura de la exigencia metafísica, la honradez con la cual él mismo se viene haciendo sustancia de sus propios libros son elementos que requieren un nuevo tipo de lector: un lector que busque los recíprocos efectos entre la constitución de un sentido y la realidad de la propia conciencia, un lector que no se contente con el mero proceso unidimensional que produce proyecciones guiadas por el *habitus»,* G. Siebenmann: *Ob. cit.,* página 301. Sobre la confusa y contradictoria postura de Sábato en relación a la dictadura fascista en Argentina, véase el trabajo de Mauricio Ciechanover, «Ernesto Sábato y sus fantasmas cómplices», *Plural,* 63, 1977, pp. 71-77.

vierto...» [300]. Sábato delega su función de narratario a distintos personajes, como ese «querido remoto muchacho» [121] que le pide consejos sobre literatura. Sábato, personaje, es el destinatario de las cuatro comunicaciones de Jorge Ledesma [113-116/182-183/377-378/457-458], así como de las cartas del doctor Schnitzler [355-356]. Narratario principal es igualmente Bruno, a quien Sábato se dirige en muchas ocasiones [70 y ss., 83, 134, etc.]. Narratarios secundarios serían Silvia [274 y ss.], Marcelo [252 y ss.], etc. Este constante juego de narratarios es decisivo para ampliar el campo de la referencia ideológica, mediante la confrontación de diversas y contradictorias opiniones.

Como receptor fundamental podría ser considerado el autor real, contándose su vida como superviviente de una catástrofe de la que quiere dejar testimonio.

La compleja estructura de *Abaddón* se deriva de la necesidad de captar la riqueza de significados de la realidad humana, es decir, de las contradicciones del individuo y del medio social. Obra, pues, que podría ser categorizada como polifónica en virtud de la elaboración narrativa de ideologías antitéticas, así como múltiples aspectos de la inagotable y siempre cambiable realidad. Con la iluminación final de la conciencia de Bruno, ante la tumba del visionario Sábato, culmina la búsqueda humanística de un idealista frustrado que, ante un caótico mundo, donde el futuro ha sido invalidado, nos propone la reivindicación del hombre como fin. *Abaddón* representa uno de los más angustiosos documentos novelísticos del siglo XX realizado por un lúcido y visionario testigo de los terrores de nuestro tiempo: «Pero quedan los otros, los pocos que cuentan, los que obedecen a la oscura condena de testimoniar su drama, su perplejidad en un universo angustioso, sus esperanzas en medio del horror, la guerra o la soledad. Son los grandes testigos de su tiempo, muchachos. Son seres que no escriben con facilidad, sino con desgarramiento. Hombres que un poco sueñan el sueño colectivo, expresando no sólo sus ansiedades personales sino las de la humanidad entera... Esos sueños pueden incluso ser espantosos, como en un Lautréamont o un Sade. Pero son sagrados. Y sirven porque son espantosos» [203].

JOSE ORTEGA

CA 230
Universidad de Wisconsin-Parkside
KENOSHA WIS 53140
ESTADOS UNIDOS