ERNESTO SÁBATO Y SU POSTULADO DE UNA NOVELA METAFISICA

POR
GUSTAV SIEBENMANN
Hochschule St. Gallen, Suiza

Es evidente que hoy día nadie duda que Ernesto Sábato cuenta entre los grandes autores de América Latina. Para tal consenso de crítica y lectores pueden alegarse, al menos, tres razones: además de la extensión de su obra, Sábato somete toda su producción literaria a la voluntaria responsabilidad ante el destino del género humano, por lo que su trabajo cobra una justificación más allá del valor estrictamente literario. Sábato soporta, en su conciencia, la terrible tensión provocada por una lógica inexorable acosada por las obsesiones visionarias de su inconsciente, un desgarramiento expuesto deliberadamente a una observación cruel y fría por parte de él mismo. Y Sábato, por su conducta ascética y renuncia a cualquier tipo de evasión, llegó a establecer aquel acuerdo entre vida y obra que solemos calificar de autenticidad, un criterio romántico que nuestra época está volviendo a integrar en su sistema de valores. Lo que acabo de afirmar acaso parezca demasiado ampuloso, pero creo que en el caso de Sábato el favor de un juicio tan encomiástico se justifica, puesto que este autor suele renunciar deliberadamente a cualquier estrategia comunicativa de tipo poético, y con ello a las múltiples seducciones con que el discurso literario puede ser amenizado. Por eso mismo, esta obra, a primera vista, parece esquivar y denota a veces cierta hostilidad frente al lector. Aunque no llegue a ser un ultraje sistemático del público, cierto tono polémico está omnipresente, variando entre el sarcasmo ostentativo y la ironía recóndita. Semejante actitud deja de ser intolerable para el lector, y llega incluso a ser emocionante por el hecho de que Sábato no se excluye de esta agresividad, dejando entrever que semejante ira no se dirige hacia el lector en particular, sino hacia cualquier indignidad humana en general, en una protesta que puede ser fraternal. Y baste ya lo que va de prólogo.

LA NOVELA, PRODUCTO DE UNA CRISIS, Y SU REMEDIO

Sábato mismo divide su obra en dos partes, que son como la cara y la cruz de una misma moneda: la novela y el ensayo. Ambas partes están unidas temáticamente por algunas pocas obsesiones que reaparecen a lo largo de toda la obra. Sábato mismo lo reconoce en el prólogo de su *Itinerario* (1968), esa útil antología que él mismo quiso componer¹. La importancia de la parte ensayística se evidencia con el mero hecho de que compone la totalidad del grueso primer tomo —1024 páginas— de los dos que abarcan las *Obras completas* en la edición de Losada². Para la comprensión crítica de las novelas es además imprescindible tener muy en cuenta el cuarto libro de ensayos allí incluidos: *El escritor y sus fantasmas*, del año 1963. Quisiera poner de relieve con algunas citas de este libro la concepción sabatiana de la novela: para Sábato existen dos tipos de escritores, el que escribe por instinto lúdico y para distracción y deleite de sus lectores, y el otro, que, por el contrario, escribe para explorar la condición humana, siendo menos un inventor que un descubridor (pp. 573-575). Ni que decir tiene que Sábato se identifica con esta segunda actitud. La novela es para él un producto de la civilización occidental en crisis. Cinco serían, en su opinión, los factores que definen esta crisis: el racionalismo, que suprime las fuerzas irracionales y provoca su resurrección obsesiva en el reino de la fantasía; el cristianismo, que maldijo los instintos básicos del hombre, creando aquella conciencia lábil que, según dijo Pascal, lo hizo enfermar; la tecnocracia, que materializó al hombre y lo encerró en las grandes ciudades, aislándolo al mismo tiempo; la inestabilidad social, o sea, la permeabilidad de las clases que ha puesto en evidencia la transitoriedad de la existencia, aumentando la inseguridad y la angustia vital; la mecanización del idioma, y, finalmente, la invención de la imprenta, la cual ha hecho posible la lectura individual y el análisis profundizado de los problemas, actividad introspectiva esta, que, por otro lado, llevó al aislamiento social y fomentó la mentalidad analítica de la cultura científica. En una conclusión harto azarosa y no exenta de exorcismo, Sábato pretende curar este mal precisamente con uno de sus propios frutos; es decir, espera vencer la crisis mediante un producto de aquélla: la novela precisamente³.

¹ Ernesto Sábato, *Itinerario* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1969).

² Ernesto Sábato, *Obras. Ensayos* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1970).

³ *Ensayos*, op. cit., pp. 791 y ss.

Con esta ambición casi desmedida, el novelista no sólo erigió él mismo la exigente pauta con la cual deseaba que se evaluaran sus libros, sino que además, y consecuentemente, se impuso una tarea de continuo amenazada por la inhibición creativa, por la resignación y por el silencio definitivos ante el sufrimiento del autoanálisis privado de catarsis, ante la amenaza del fracaso comunicativo. En efecto, el autor, repetidas veces, insiste en que el sufrimiento que le procura la creación de sus novelas es casi intolerable, y el enorme lapso de tiempo transcurrido entre la publicación de cada una de sus novelas —trece años cada vez— puede ser considerado como consecuencia de un proceso creativo sumamente lento y amenazado por la esterilidad. Después de haber terminado la tercera novela, Sábato afirmó rotundamente que sería la última, y es probable que así sea. Siendo sus tres novelas fruto de una misma actitud creadora, con un idéntico lugar de acción: Buenos Aires, con la reaparición de varios personajes de las anteriores, será lícito considerar los tres libros como una trilogía. Esto significa que la comprensión del último podrá ser mejor conociéndose los anteriores. Por eso será conveniente examinar primero *El túnel* (1948) y luego *Sobre héroes y tumbas* (1961) antes de ocuparnos de *Abaddón, el exterminador* (1974).

UNA OBRA PRIMERIZA Y PROMETEDORA

*El túnel*⁴, o sea, el tubo subterráneo, oscuro y con perspectiva única, es en esta novela metáfora del aislamiento del mundo que sufre el pintor Pablo Castel. Sábato optó, entre las posibles voces narrativas, por el yo de este personaje, lo que le permite enfocar la acción y sus contornos desde la perspectiva de un neurótico. A Castel le está vedado el acceso al mundo fascinador y misterioso de María, su amante; acceso este violentamente deseado por Castel, quien espera lograr con ello una especie de redención. Por decepción, por el miedo, la desesperación incluso de quedar condenado a su insalvable soledad, Castel mata a María en un acceso de locura visionaria. (Dicho sea de paso, esta coyuntura de lucidez, de pasión y de angustia existencial provocó en su tiempo el entusiasmo de Albert Camus.) A pesar de tratarse en esta novela de un caso patológico, Sábato logró en ella una de las descripciones más exactas y representativas de ese fenómeno tan insondable de los celos. Con el lenguaje preciso y sobrio del científico, con precaución sistemática y pertinente, en este

⁴ *El túnel* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1948). Hay una edición de Angel Leiva en Editorial Cátedra, Madrid, 1979.

libro se analiza más que se narra, se pondera y se motiva, se investiga la propia actitud, hasta llegar al final a la terrible conclusión «lógica» que es el crimen, ofreciéndose éste como solución única e ineludible, como el resultado impecable de una complicada operación matemática.

CON LOS HÉROES A LA CUMBRE

La segunda novela de Sábato tiene una importancia mucho mayor que esta primera *nouvellette*, y está, a mi juicio, mejor lograda que la tercera. *Sobre héroes y tumbas*⁵, con sus casi 500 páginas, no deja de provocar en el lector un alto grado de confusión. Es más, ésta, en lugar de mermar, se acrecienta al ir avanzando en la lectura, y sólo la relectura elucidaría verdaderamente ciertas dudas: la curiosidad del lector (cada vez frustrada) y la tensión de la historia (voluntariamente diluida) se convierten paulatinamente en una extraña sensación escatológica, en una difusa expectativa acerbadamente fascinante. Con esto ya queda dicho que las tramas tienen menos importancia para la comprensión de esta obra que el modo de narrar, que su estructuración. Hasta cierto punto, y salvando las distancias, se podría hablar de cierta poeticidad del texto, en el sentido de que «the medium is the message», de que la estructura compleja es correlativa del caos existencial del mundo representado. La pluralidad confusa es signo elemental de cualquier caos: en modo homólogo, en esta novela son múltiples las voces narrativas, plural es el enfoque perspectívico de un mismo acontecer, plural es la repetición de encuentros cruciales a nivel de sucesivas generaciones, varios son los reflejos a veces oníricos de alguna vivencia chocante, equívoco (por metafórico) es el descenso espantoso de Vidal al submundo hostil del caos porteño, al reino de los ciegos.

Con una abstención casi ascética, Sábato elude el modo de narrar directo, pluralizando de manera sumamente complicada (y refinada) las voces narrativas, esclareciéndolas a través de fórmulas de *inquit* como «(pensaba Bruno)» o «(dijo Martín)». O bien trozos enteros, impresos en bastardilla, interrumpen con una serie de asociaciones la secuencia sintagmática, procurando aproximar la expresión lingüística a la deseada y utópica simultaneidad de varios pensamientos en nuestra mente. Semejantes recursos y otros más, que en rigor no son invenciones de Sábato

⁵ *Sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961); con reediciones aproximadamente anuales, habiéndose alcanzado —si mis informaciones son exactas— los 450.000 ejemplares en 1979.

(y que en ediciones posteriores de este libro él quiso moderar o eliminar), tienen (o tenían) en un texto como éste su función, porque está constituido en gran parte, como ya dijimos, por reflexiones, por elucidaciones o conjeturas, por discusiones interiorizadas. Una acción en el sentido estricto, en un decorrer ininterrumpido y cronológico, acaso tan sólo se encuentre en la tercera de las cuatro partes, en aquel famoso «Informe sobre ciegos», integrado en el *corpus* novelístico como manuscrito ajeno del demente Fernando Vidal y presentado con características de documento. Es verdad que podemos distinguir dos tramas más, pero están enteramente dislocadas y descompuestas en su cronología. También ellas obedecen a aquel principio compositivo del autor que consiste en el entrelazamiento de las diferentes pluralidades, a modo de contrapunto.

Con esto llega el momento desde donde es posible hablar del contenido de este relato. Una de las dos tramas es un emocionante y horrible acontecimiento en la historia nacional de Argentina: la huida dramática y el fin macabro del general Juan Lavalle, episodio histórico que evoca la crueldad del dictador Rosas (1829-1852). Uno de los compañeros de Lavalle, el coronel Acevedo, había sobrevivido. Cuando años después éste quiso visitar clandestinamente a sus familiares en Buenos Aires, lo sorprendió la temible mazorca. Y cuando al grito de que se vendían calabazas abrieron la ventana, arrojaron por ella la cabeza sangrienta del coronel. En aquel trance, la hija, Encarnación, se volvió loca y nunca más salió de su cuarto hasta su muerte, en 1932. La cabeza fue conservada como una reliquia en los despachos museales de los Olmos, sus descendientes degenerados. Marcada por semejante trayectoria, esta familia de nobleza colonial sigue vegetando en medio del brutal trajín de los tiempos modernos en Buenos Aires, conservando las tradiciones criollas.

Alejandra, último e indomado vástago de los Olmos, encarna la segunda trama de la novela, más próxima ésta al presente. El desenlace trágico de su tormentosa y tormentada vida —lo que en una narrativa convencional sería el clímax principal— queda anticipado como epígrafe en una noticia del periódico del 28 de junio de 1955: Alejandra mata a su padre disparando y prendiendo fuego al mirador, muere voluntariamente en las llamas. Los enigmas pertinentes a este crimen y a este suicidio, con los misterios que rodean la manera de ser y de vivir de aquella mujer excepcionalmente hermosa y violenta, son los únicos resortes que aportan algo de tensión a esta parte del libro.

Son dos los protagonistas masculinos, Martín y Bruno, ambos intelectuales, quienes a distancia de una generación, conversando y procediendo a tientas, tratan de sacar a luz la verdad enmarañada en recuerdos

confusos y datos enigmáticos. Con las redadas hacia lo apenas captable surgen a flote la basura y la inmundicia de la sociedad entera, emerge la realidad caótica de Buenos Aires a pedazos, denunciando su brutalidad febril. Entreverados con el relato del profundo y radiante amor entre Alejandra y Martín surgen a retazos varias digresiones, en parte brillantes en su nitidez evocadora: sobre los judíos, los anarquistas y los comunistas, los bancos y los capitalistas, sobre el fanatismo deportivo, la emancipación femenina, los inmigrantes italianos. Y mientras vamos avanzando, la imagen pura de Alejandra, tal como surgía desde los primeros encuentros con Martín, se va deteriorando. Detrás de la reserva noble, de las idas y venidas enigmáticas de la joven amante vamos descubriendo un ser poseído por irrecusable erotomanía y psíquicamente derrotado. La autodestrucción por el fuego resulta ser el único comportamiento coherente frente al lento aniquilamiento moral de este fascinador personaje sabatiano. Si este acto final se destinaba o no a una extrema depuración después de haber sucumbido Alejandra ante un amor incestuoso con su padre, el autor no lo explicita, quedando la verdad suspendida entre alusiones y sospechas.

A modo de una posible clave, a modo de índice potencial, se nos presenta aquella parte «cerrada», aquel bloque errático que es el «Informe sobre ciegos» de Fernando Vidal Olmos, el padre de Alejandra. El capítulo tiene tal grado de unidad, que dejaría separarse fácilmente del resto de la novela, y, en efecto, existen ediciones aparte⁶. Ya mencioné la manera directa de la narración en este relato. En curiosa paradoja, esta historia, estructurada con tanta maestría en función del *suspense*, y «observaciones» de un cerebro evidentemente hundido en la paranoia, de un hombre que en su manía de persecución erige todo un sistema de una sociedad secreta que él va detectando en arriesgada inquisición, paso a paso, cual un espía en misión desesperada: trátase de una conspiración a nivel universal e infernal de la Secta de los Ciegos, que amenaza la sociedad humana en su totalidad. Considerado a distancia, el hecho de haber escogido Sábado como metáfora de la amenaza mortal y satánica precisamente a los ciegos parece herir nuestro instinto caritativo (Helen Keller, Louis Braille, etc.). Pero semejante reacción se cerniría a un nivel de pequeño burgués y quedaría muy por debajo de la potencialidad de esta metáfora, mejor dicho: de este mito, donde se refleja *ex contrario* la característica fundamental (y errada, para Sábado) de la Ciencia, es decir, el falaz paliativo de confiar sólo en los ojos, en la conciencia analítica. En cam-

⁶ *Informe sobre ciegos* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968).

bio, el peligro de la Secta radica en que —conforme al mito del Cazador Ciego— los ciegos tendrían una videncia total y amenazarían el predominio de la razón conquistado por el hombre occidental⁷.

Por lo demás, no es Sábato, sino Fernando Vidal Olmos, evidentemente un loco, quien descubre esta repelente Secta del Mal y pretende detectarla arriesgando su vida. Con su manía enfermiza de imaginar cosas horripilantes, Vidal Olmos erige todo un antimundo plagado de trampas y falacias, se pierde irremediabilmente en la obsesión del Mal, de modo que asistimos a un verdadero descenso al infierno laberíntico. La fuerza visionaria hace de este relato una pieza maestra digna de cualquier antología de literatura irracional, fantástica. La particularidad de este logro sabatiano dentro de aquella tradición preformada por Nerval, Rimbaud y Lautréamont me parece residir en la sobriedad «científica», en el alto grado de conciencia que acompaña el irreversible derivar de una mente hacia la locura. Con lógica implacable, cada modalidad del comportamiento es cuestionada e interpretada en coherencia, de modo que a la luz de semejante «análisis» hasta las visiones oníricas y las pesadillas se presentan en concreción deslumbrante y en densa relación alusiva con el mundo real. La propia muerte de Fernando, hacia la cual le encamina con certeza absoluta la misma acción y redacción de su relato, se consuma con el disparo de Alejandra, con lo cual los diversos planos de su conciencia y los diversos tiempos narrativos terminan coincidiendo dramática y definitivamente.

Lo que además consigue Sábato con este «Informe sobre ciegos» no es tanto la exploración (reivindicadora) de regiones oníricas cuanto la demostración de que una mente que dejó ya muy atrás los límites de la realidad empírica y se encuentra a la deriva demencial puede seguir creyéndose aún en pleno dominio de su capacidad racional mientras que sus reflexiones y sus acciones se mantienen en una coherencia autosuficiente. La lógica como disfraz de la locura: semejante posibilidad amenazadora me parece ser otro de los mensajes intrínsecos de esta alucinante parábola sabatiana sobre los ciegos. El hecho de saber aprovechar evidentemente y con maestría datos que nos ha revelado la psicología profunda es uno de los claros méritos del escritor argentino. Tanto es verdad que su prosa de estructura tan múltiple le ofrece posibilidades interesantes a la psicocrítica.

El lector que hasta aquí tuvo la paciencia de seguirme ya quedó advertido de que con el mero resumen del contenido esta novela no se deja

⁷ Cf. Luis Wainerman, *Sábato y el misterio de los ciegos* (San Antonio de Padua, Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1978), p. 26 *et passim*.

captar ni en su esencia ni en su potencia. La estructura narrativa contribuye en modo decisivo a la constitución del mensaje. Mas precisamente por esto mismo se justifica y hasta se impone la pregunta por el mensaje de la novela. También él parece ser plural. Porque, evidentemente, la investigación de la *conditio humana* en las circunstancias extremas de Buenos Aires, la exhibición de este caso a modo experimental, es parte del mensaje. La novela, en largos trechos de su desarrollo, parece ser el relato científico de investigaciones en el campo del comportamiento, de la etología humana. Simultáneamente es un estridente grito de protesta frente a la insalvable y desesperada confusión del hombre en nuestros tiempos. Gracias a las profundas intelecciones de Sábato, gracias a su capacidad de proyección simbolizante, gracias por fin a una estructuración de las voces narrativas, a la vez audaz y magistralmente exacta, esta obra tan profundamente arraigada en Argentina trasciende su relatividad local hacia un enunciado universal. Babel con su confusión y sus pecados, nuestro mundo insano quedó reencarnado en el caso de Buenos Aires.

El éxito espectacular de *Sobre héroes y tumbas* parece justificar la convicción de Sábato de que al género novelesco le corresponde hoy una misión redentora. Según su afirmación reiterada —ya lo vimos— él considera la novela como la única posibilidad de abolir en modo restaurativo el desgarramiento mortal del mundo entre una tecnocracia racionalista y *robots* por una parte, y los «demonios» del inconsciente, el reino interior de los mitos y sueños por la otra. Y el pensamiento abstracto debería ser reemplazado por el concreto, «poético», mediante el cual aquel inmenso tesoro sumergido de las emociones humanas quedaría restaurado en sus derechos, usurpados por la ciencia. Ya en *Hombres y engranajes* (1951) se encuentra el postulado sintetizador que le adscribe Sábato al género novelesco:

La palabra *novela* representa hoy algo bastante diverso a lo que representaba en la pasada centuria. Y no es tanto que el escritor no pueda trascender su propio yo, para realizar una descripción objetiva de la realidad: *es que no le interesa más*. O, por lo menos, no le interesaba hasta hace muy poco tiempo, en que ha comenzado a surgir una nueva síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo, precursora de la vasta síntesis espiritual a que asistiremos como superación de la crisis contemporánea (si es que las tremendas fuerzas materiales en juego nos lo permiten)⁸.

⁸ *Ensayos, op. cit.*, p. 232.

Y más tarde, el título del último capítulo de *El escritor y sus fantasmas* reza «La novela, rescate de la unidad primigenia», abriendo una exposición de la teoría de la novela. Ni la ciencia ni el pensamiento puro de los filósofos son capaces, para Sábato, de restituir la unidad perdida del ser humano, porque son corrosivos. La novela, en cambio, precisamente por ser un género híbrido, podría llegar a la síntesis redentora. Por eso Sábato postula en la mencionada teoría una novela que abarque y asuma el lado nocturno, una novela que comunique también en el plano de lo irracional y a manera de los mitos, una novela, en fin, que en el decorrer de su texto presente y luego reúna en una totalidad los fenómenos parciales y dispersos del mundo humano. Sábato está pensando, pues, en nada menos que en una misión metafísica y redentora de la novela.

EL ABANDONO DEL DESCIFRADOR

La ya mencionada dificultad inherente a tan ambicioso propósito, el laborioso proceso de semejante escritura vienen a ser tematizados en la última novela, *Abaddón, el exterminador*⁹. 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 adonde no llegaron ni Gide ni Huxley. Sábato quiere experimentar en su última novela si el proceso de la escritura no podría aumentar su autonomía frente al escritor, comprobar su obediencia a fuerzas ajenas y exhibirlas a la vez, introduciéndose a sí mismo como un personaje de la ficción misma. De este modo nace, según su propia afirmación (pp. 40 y 276) una ficción en segunda potencia. Esta es narrada en primera instancia por una voz narrativa autorial, la de él, Sábato, quien escribe cartas y trozos autobiográficos, quien cuenta, quien además se expresa a través de otros personajes heterónimos, pero idénticos evidentemente, aunque con diferentes facetas de su propia persona, efectuándose así la articulación de su ser complejo en varios estratos, la dramatización eficaz en el desempeño de varios papeles. Bruno, por ejemplo, reaparece como el bondadoso y razonable *alter ego* del autor; Jorge Ledesma, como su propia caricatura. Además, como ya se anunciaba anteriormente, «Sabato» (sin acento) se persona-

⁹ *Abaddón, el Exterminador* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974). La tercera edición argentina y la primera edición de Seix Barral (Barcelona, 1978) son ediciones definitivas, corregidas por el autor.

liza a sí mismo dentro de la ficción, es abofeteado, discute con otros personajes sobre su novela. El artificio pretende juntar la autenticidad de la voz narrativa autorial con la objetividad de la voz «personal» (de una persona o máscara), diciéndolo en terminología narratológica. Se consigue así sobre todo la ilusión de una proyección de la voz narrativa más allá del autor en carne y hueso hacia un anonimato misterioso y amenazador: acontece como si la exhibida crisis de la civilización se estuviera narrando por cuenta propia, autónomamente. No quiero insistir más en el análisis de esta compleja estrategia narrativa, que de por sí y con su ambición merece nuestro respeto. Más adelante cabrá preguntar si con tanto esfuerzo nació un texto que puede calificarse de narrativo.

La novela empieza con el breve relato, sin comentario, de tres acontecimientos del día 5 de enero de 1973 en Buenos Aires: la visión apocalíptica del borracho Natalicio Barragán; el descubrimiento de Nacho de que su hermana Agustina, incestuosamente deseada por él, tiene un amante que pertenece a la burguesía acomodada; la muerte por tortura de Marcelo Carranza, estudiante de familia burguesa y sospechado de ser un terrorista. En la parte principal de la novela, el autor complementa estas tres «tragedias» con sus antecedentes y sus consecuencias. Se hace esto, como era de esperar, entreverándose las tres tramas e intercalándose múltiples digresiones de tipo reflexivo o apenas documental. Lo que en manos de un escritor poco experimentado podría resultar en una maraña desconcertante, en un *staccato* sin continuidad, aquí se inserta en el flujo de la lectura gracias a la peculiar destreza de Sábato para colocarnos cada vez «en situación», salvando así el peligro de que perdamos el aliento frente a tanta enigmatización. La multiplicidad de los niveles de conciencia, de los papeles sociales de cada personaje, la coincidencia de varios espacios temporales en la imaginación, lo parcial y condicionado de nuestras percepciones y la inevitable distorsión de la realidad que sufre al ser «hablada», todo esto queda exhibido de modo demostrativo y experimental cual en una lección magistral en antropología, igual que ya en la segunda novela.

Asimismo cabe afirmar, tras la lectura de las 528 páginas de la tercera novela, que por ella uno llega a conocer lo esencial de la obra ensayística sabatiana. Reencontramos las mismas preocupaciones intelectuales con la muy apreciable diferencia de que aquí aquellas teorías se hallan transferidas en acción a nivel de la ficción. Además, al igual que en *Sobre héroes y tumbas*, el episodio del general Lavalle, aparece en esta tercera novela un contrapunto histórico, narrado tan convencionalmente que resulta un alivio, con lo directo y tenso de su secuencia: me refiero al emocionante relato de la lucha y del triste fin de «Che» Guevara en

la selva boliviana. Y hay más coincidencias entre las dos novelas: alusiones amenazadoras a organizaciones secretas (¿Quién es el doctor Schneider? ¿Quién es R.); otra exploración del reino subterráneo análoga al «Informe sobre ciegos», que esta vez culmina en la metamorfosis del mismo «Sabato» en una rata con alas, que al mirarse en el espejo llegó a la ceguera total. Al final escuchamos las meditaciones de Bruno en el cementerio de Capitán Olmos, donde descubre una lápida con el nombre de Ernesto Sabato, quien «quiso ser enterrado en esta tierra con una sola palabra en su tumba, PAZ». A los lectores se les despide en la misma sosegada certeza de «que todo un día será pasado y olvidado y borrado: hasta los formidables muros y el gran foso que rodeaba la inexpugnable fortaleza» (p. 527). La ruina de la ciudadela, que es la humanidad, ocaso ya anunciado por el título simbólico de Abaddón, quinto ángel del Apocalipsis, después de una realidad y un existir tan agobiantes, se nos viene encima como una salvación, un rescate apaciguador.

A NOVELA NUEVA, LECTOR NUEVO

Una vez llevada a cabo la lectura, igualmente penosa y fascinante de este último libro, el lector advertido se pregunta si el objetivo de esta novela totalizadora ha sido logrado: resistir a la crisis de la civilización. Uno recuerda que, al final de *Sobre héroes y tumbas*, Martín parte hacia el Sur, para Patagonia, habiendo encontrado, gracias a Alejandra y a Bruno, su propio ser y un soplo de esperanza frente a una posible nueva era de tecnología moral. Y esta vez, ¿cómo pretende Sábato resistir a la amenaza apocalíptica? Directa y explícitamente no hallamos nada; sin embargo, la creación de esta novela total puede concebirse, a fin de cuentas, como una especie de antimito. Leamos su propia justificación: «Cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho desconocido, podía abarcar a la humanidad entera y podía servir para encontrarle un sentido a la existencia... (Escribir) para que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y en el caos, sino que pueda alcanzar el corazón de otros hombres para removerlos y salvarlos» (pp. 16 y s.). Estas son las meditaciones de Bruno-Sábato al comienzo del libro. Es, sin duda alguna, una poética muy generosa, humanitaria casi, que profesa Ernesto Sábato. El acto de su escritura, en cuanto a su motivación y su justificación, emana de su propia personalidad plural y conflictiva. Sus personajes y sus temas corresponden a sus propias identidades, tanto las conscientes cuanto las reprimidas. Si es

valedero aquel dictamen según el cual uno no debería ceder a la tentación de hacer literatura mientras el acoso por tales identidades y temas no se haya vuelto insostenible, mientras las perennes obsesiones no se dejen espantar de otro modo, entonces sí que sería imposible negarle la legitimación a Ernesto Sábato de haber creado durante varios decenios esta su trilogía sobre nuestra común crisis. Su resistencia contra ella se cifraría, según él, en nombrarla, para que se revele a la conciencia de todos, removiéndonos, salvándonos.

A pesar de todo se nos plantea ahora el arduo problema de la valoración literaria. Empíricamente consta que *Abaddón* obtuvo un éxito inmediato y considerable. Lo prueban las reediciones, las reseñas en gran parte positivas, las en parte rápidas y hasta premiadas traducciones¹⁰. Esta acogida ha sido, sin duda alguna, favorecida por el carácter de continuación, de reencuentro que le confiere a *Abaddón* el hecho de ser, en cierto modo, el tercer tomo de una trilogía. Además, el éxito rotundo de *Sobre héroes y tumbas* y la correspondiente fama de su autor, popularizada con el «Romance del general Lavalle» en un bellísimo disco de Eduardo Falú, han hecho de Sábato en Argentina un personaje conocidísimo. Y más: gracias a sus recientes ensayos culturales y políticos, Sábato resulta ser una figura clave en la actualidad argentina¹¹.

Sin embargo, el lector normal (real como cualquiera, ya que el lector común de hoy sigue siendo el fruto de la educación que le departieron los narradores realistas del siglo XIX) sigue con la ingenua expectativa de algún eficaz «pacto narrativo». La alianza entre el narrador y su lector, el diálogo psicológico y variado juego del escondite, basado empero en la mutua confianza, tal pacto —y pese a James Joyce y a William Faulkner— sigue siendo la mejor condición previa para el logro de la comunicación narrativa. Ahora bien: este pacto, esta expectativa del lector se hallan continuamente amenazados por el modo de narrar tan com-

¹⁰ La traducción francesa de Maurice Mauly, *L'ange des ténèbres*, obtuvo el «Prix du meilleur livre étranger 1976», premio concedido en París por un jurado de catorce miembros y por unanimidad. La versión alemana de Wolfgang A. Luchting, *Abaddon* (Wiesbaden y Munich: Limes Verlag, 1980), cuya publicación tardía tiene que ver con las dificultades de la traducción, es todavía demasiado reciente para que podamos apreciar su acogida de parte del público lector alemán.

¹¹ Recordemos tan sólo la paternidad que tenía Sábato con la recientemente desaparecida revista *Crisis*; luego la tan divulgada colección de ensayos *La cultura en la encrucijada nacional* (Buenos Aires: Editorial Crisis, 1973), y más recientemente *Apologías y rechazos* (Barcelona: Seix Barral, 1979), donde se reúnen varios trabajos aparecidos en revistas y suplementos literarios de Buenos Aires, culminando, a mi parecer, en el texto tan valiente como lúcido que, bajo el título de «Censura, libertad y disenso», concluye el índice.

plicado y deliberadamente enajenante que Sábato considera ineludible para su escritura. Esta estrategia comunicativa no sólo define el texto en su calidad semiótica, sino circunscribe al mismo tiempo al lector requerido. Respecto de lo que le acontece al lector durante su lectura, cabe recordar lo que ya había formulado Husserl. Para éste, la llamada «afección» era imprescindible para reestablecer la íntima relación entre el sujeto (leyente) y su *habitus*, relación estorbada por la enajenación que le causa la lectura. Esta «afección» del lector dista mucho de converger con el marco orientador del *habitus*, de lo individualmente consuetudinario; más bien es apta para movilizar la espontaneidad del sujeto lector, y esta espontaneidad depende precisamente de la estrategia narrativa que constituye el texto. Wolfgang Iser, quien analiza teóricamente el acto de la lectura¹², llega a concluir que cada texto lleva determinantemente a la constitución de un sujeto lector. Me parece que es precisamente esta definición más operacional y menos psicológica que aquella relación del pacto antes mencionado, que permite definir la teleología del escritor Sábato. La altura de su 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*. Sólo hoy, tras la repetida lectura de *Abaddón*, llego a comprender por qué Ernesto Sábato, en una mesa redonda sobre la lectura, en la cual ambos interveníamos en el Instituto Goethe de Buenos Aires en 1976, se oponía vehementemente a aquel modelo de Georges Poulet, según el cual el acto de la lectura consistía en que el lector ponía deliberadamente su propia conciencia a disposición del escritor. Sábato postula otro tipo de lector menos pasivo, menos concesivo. Me parece que con las novelas de Sábato tenemos que venirnos separando de aquella cómoda idea del pacto narrativo que, a fin de cuentas, presupone a un lector gozosamente pasivo. Pienso —y espero— que Sábato está postulando lectores nuevos de mayor emancipación y madurez que los que se creaban y criaban con los textos tradicionalmente exitosos.

El hecho que nuestras deliberaciones acerca de la valoración de *Abaddón* hayan sido tan complicadas y en cierto modo teorizantes es correspondido por el acogimiento menos unánime que conoció este libro. Un escritor que se empeña en crear «entes que realizan por nosotros y de

¹² Cfr. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976).

algún modo *en* nosotros destinos que la única vida nos vedó»¹³, si realiza esta operación en modo convencional, no rebasaría el campo de un testimonio existencial, metafísico. Al momento de abandonar la mera autodocumentación y de pretender obrar la misma «pluralización» en la conciencia de su lector, aspira a una eficacia mucho mayor, pretendiendo obrar una vertiginosa movilidad del propio e individual «asiento» existencial del lector. Este efecto potencialmente desquiciador acaso explique por qué de la lectura de *Abaddón* pueda resultar particularmente en los lectores ingenuos o en los (aunque sea a duras penas) equilibrados aquel efecto desagradable al cual pretende haber aspirado el mismo autor¹⁴. Una vez reconocida esta estrategia narrativa, será posible reconocer que este tipo de novela y el tipo de lector por ella postulado y formado corresponden efectivamente al fin que teóricamente propone Sábato a su escritura: que sea ésta no sólo el producto pasivo e inevitable, sino un reflejo abrasador de la crisis universal y, en potencia, un instrumento para su superación.

¹³ *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., pp. 237 y ss.

¹⁴ En una carta personal que me escribió el día 4 de septiembre de 1978, Ernesto Sábato afirma, refiriéndose a *Abaddón* y aludiendo a mis comentarios previos, «que el texto cumplió en su caso con esa misión de sacudimiento casi desagradable que fue el objetivo que me propuse».