

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 6, Diciembre 1997

Ernesto Sábato, o la implacable seducción de la unidad

Maris Rosa Lojo

pp. 22-29

Ernesto Sábato, o la implacable seducción de la unidad

María Rosa Lojo

1. La teoría, la idea, la luz y el discurso platónico

UNA escritura que se borra, se rehace y se corrige a sí misma incesantemente en la tarea tan-tánica de dar la mejor versión –o la total, o la única– de un “original” ausente y acaso inalcanzable: he ahí tal vez la metáfora más eficaz para dar cuenta de una estética hecha de “ojos y rostros que retornan”¹ y cuyo artífice se asemeja al arqueólogo que va desenterrando, una tras otra, las nueve Troyas (AE, p. 451), o al pintor que, en sucesivos proyectos “busca la obsesión que yace en el fondo de su ser” (ibidem). Estética a la que corresponden, sin duda, una metafísica y una gnoseología, porque la hipótesis de un “original perdido”, siempre deseado y siempre en fuga, que no se identifica con sus reiteradas y parciales –o falsas– encarnaciones, traspasa la obra de Ernesto Sábato en todos sus planos y la convierte en una de las más profundas y agónicas experiencias de retorno hacia una totalidad primordial que la Modernidad –acusa Sábato– ha escindido en fragmentos.

Por un lado, toda la simbólica de su novelística –que se articula sobre el eje de la vista y la ceguera– está marcada por los frecuentes recursos al platonismo. La realidad visible por el sentido material de la vista, en este “mundo sublunar”, aparece como fantasmagoría, caverna, sombra y simulacro: desde los “frenéticos muñecos con cuerda”² que habitan la superficie fantasmal de Buenos Aires (para el Bruno de AE la “ciudad fantasma” arrasada por el tiempo), hasta las visiones alucinatorias de la Cloaca: “terribles simulacros” o “fantasmagoría producida por las artes mágicas de la Ciega” cuyo estatuto de realidad se pone en duda sólo en tanto y en cuanto pertenecen a la esfera de la visión sensible (Fernando no duda jamás, en cambio, de lo que ha **tocado**³); desde el mismo Castel, patéticamente encerrado en su “caverna negra”, aislado del mundo por el “muro de vidrio” donde tiemblan apenas –como las sombras de los Objetos Ideales en la caverna platónica– los pálidos reflejos de la vida verdadera. Tampoco faltan –en AE sobre todo– las referencias al Topos Uranos, el “modelo” del Universo, inmarcesible (e inaccesible para el hombre carnal) hacia el que se puede escalar, sin embargo, con “los transparentes pero rígidos teoremas”.

Argentina, 1954. Actualmente es investigadora del CONICET, dirige un proyecto de investigación sobre novela argentina contemporánea en la Universidad del Salvador y dicta cursos sobre literatura argentina en instituciones de su país y del extranjero. Ha publicado **Marginales** (1986, relatos); las novelas **Canción perdida en Buenos Aires al oeste** (1987) y **La pasión de los nómades** (1884); **Visiones** (poesía, 1984); y los ensayos **Sábato: En busca del original perdido** (1997); **El símbolo: Poéticas, teorías, metatextos** (1997); **La “barbarie” en la narrativa argentina** (1994). Obtuvo diversos premios literarios.

Pero la apología de este Topos Uranos a cargo del personaje Sábato, es innegablemente ambigua. Se trata en realidad de un reino dominado por la muerte donde cada luz irradiante es “un infierno cósmico”, el rastro de una explosión estelar, aunque ante los ojos humanos represente la armonía imperturbable –y también implacable o indiferente– de la “música de las esferas”, “detrás de los hombres que nacían y morían, muchas veces en la hoguera o en la tortura...” (AE, p. 367).

No menos ambivalente es, en la narrativa sabatiana, el mismo estatuto axiológico de la **vista**, sentido privilegiado por la filosofía platónica como metáfora cognoscitiva, y también especialmente valorado por el pensamiento científico y racionalista moderno, basado en la observación. El conocimiento perfecto ha sido comprendido en Occidente bajo las especies de la **visión**, la **iluminación**, el **develamiento**, que se obtendrían por la mayor proximidad a la fuente de luz meridiana.⁴ La matriz gnoseológica dominante es sin duda no solamente **logocéntrica**, sino **optocéntrica** y **fotocéntrica**. Palabras claves, como *theoría* e *idéa* se hallan etimológicamente relacionadas con la vista, que, de facultad meramente sensoria y por tanto cuestionable, asciende aquí a percepción intelectual pura. *Theoría*, de *èYá* (vista, mirada), más *þ áá* (cuidado, custodia, solitud, premura), “implicaría tener cuidado de ver, esto es, la capacidad metafísica de ver la cosa en sus más nimios detalles, más allá de todas las vestiduras, las indumentarias y las envolturas”.⁵ *Theoréma* es aquello que puede contemplarse, de ahí sus acepciones particulares: espectáculo, objeto de estudio o de meditación intelectual (regla, principio) meditación, investigación. *Tá theorémata* son las artes y las ciencias. *Idéa* es, en primera acepción, lo visto, el aspecto, la apariencia, la forma perceptible; lo mismo puede decirse en principio, de *éidos*. La aplicación metafórica de estas palabras a los objetos y operaciones de la

ciencia y la filosofía se debe a Platón, quien, si bien cree que las *ousíai* son accesibles al pensamiento y no a la percepción sensorial, nos las presenta **visualmente**.⁶

En el discurso sabatiano, las palabras *theoría* e *idéa* no tienen un sentido precisamente positivo. La teoría es el arma del conocimiento científico, y este conocimiento olvida lo individual e irrepetible, ignora la concreción carnal y vital de la existencia,⁷ o es instrumento de una propuesta filosófico-literaria que en lugar de “desocultar” al ser, de revelar la verdad profunda, construye una óptica superficial (falsa, en definitiva) de la realidad. Así, por ejemplo, la famosa “escuela de la mirada”, de Nathalie Sarraute y Robbe Grillet, teóricos del objetivismo que desconocen la complejidad (lo invisible) de la psique.

La claridad racional, lo que comúnmente se entiende por conocimiento, es materia de amarga sátira, explícita o implícita. Así, la “lógica” de Castel lo extravía sin llevarlo nunca a la comprensión directa del otro, a la intersubjetividad.⁸ Fernando Vidal, que varias veces ha ironizado sobre la idea de que el Conocimiento y el Progreso acabarán con el Mal, le recuerda a la educadora González Iturrat que el nazismo surgió en la sociedad más educada y alfabetizada de Europa. Bruno le advierte a Mar-

tín que el concepto de verdad clara y distinta de las ciencias exactas, llevaría a la destrucción de la vida humana (SHT, pp. 199-200) si se aplicara a las relaciones interpersonales.

Las ideas asumidas por el espíritu puro, no sólo proporcionan un conocimiento incompleto de la realidad, sino que además son impotentes ante las verdaderas fuerzas que gobiernan al hombre, ante los “demonios” y los “dioses”.

Las fuerzas no temen a las ideas, los Dioses ni se molestan. Los sueños, las oscuras imaginaciones, eso es lo que temen (AE, pp. 321).



En esas “oscuras imaginaciones” desarrolladas con mayor potencia en la novela contemporánea (la que se enmarca dentro del “neorromanticismo fenomenológico”) sí puede, en cambio, abarcarse la “realidad total” y, por lo tanto, la “verdad”, incluyendo al reino de las ideas.⁹

En realidad sería necesario inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que se realizase en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento, y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes. Una combinación de Kant con Jerónimo Bosch, de Picasso con Einstein, de Rilke con Gengis Khan.

“Sólo en el arte se revela la realidad. Quiero decir **todo** la realidad (AE, p. 200; ver también pp. 179-180).

Algo en definitiva muy alejado —es más, opuesto— a la teoría estética que se expone en la *República*.

Todo el simbolismo óptico en la narrativa de Sábato apunta a la declaración de una inquietante ambigüedad. La luz es aproximación pero distancia, identificación amorosa y compasiva, pero también instrumento de una mirada sádica que busca espiar y delatar. Es desciframiento dudoso, señal de refugio familiar o marca de la ajenidad; es, sobre todo, luz de la tiniebla: sol negro, fosforescencia del útero y de la profundidad marina, halo que rodea a las iniciadoras en el saber de la oscuridad; es eléctrico o radiactivo resplandor de violencia y erotismo. La función más importante de la luz parece ser la de orientar al viajero en el mundo tenebroso, ámbito de lo sacro y también apoteosis del cuerpo en su carnalidad pulsional: Eros y Tánatos.

Pero aun las imágenes que muestra esta luz están sujetas a duda, propuestas como espectro y simulacro; porque toda imagen se fragmenta, se pierde en la multiplicidad, seduce con el engaño —verdad relativa de la máscara—; es el reflejo inaprehensible del otro en una ventana, los restos o las copias de un rostro siempre imperfectamente conocido, que remiten a un original inalcanzable. Revela lo profundo del ser pero lo escatima; prostituye la intimidad de la persona y nos acerca mundos inconcebibles y distantes; detiene la usura temporal, pero sólo en un espacio ficticio.

La vista es, en suma, una categoría ambivalente que denuncia su propia insuficiencia, que lleva en sí a su contrario: la ceguera. Por eso la mirada de los que ven **de otro modo**: la de Alejandra, la de Soledad, la de los ciegos, la del Cíclope, invade el territorio de los otros sentidos: se vuelve táctil, o evoca rumores sospechosos, golpea por detrás, como un mazazo o un grito, o paraliza de frente, como una barrera física, siguiendo el esquema mítico de la Medusa, la vista petrificante de la Gorgona. Por eso es

tanto más poderosa y más siniestra cuando ha desaparecido su sustento primario: la capacidad de **ver** sensorialmente y, por lo tanto, también la debilidad del que se sabe **visto**, del que se convierte para el otro en mero espejo y en objeto pasivo. Los ciegos, los cuadros, las estatuas, miran secreta y profundamente con sus ojos vacíos y son a la vez invulnerables a la mirada ajena.

Esta visión anómala es la de los nictálopes como R., y también la de todos nosotros cuando soñamos y por lo tanto “nos convertimos en ciegos” (AE, p. 166) y, de alguna forma, en dioses, podría decirse siguiendo la sentencia de Hölderlin que Sábato es tan afecto a comentar. Si cerrar los ojos es transformarse en ciego, entrando en una dimensión sobrehumana de Poder, abrirlos es distraerse de la Verdad, oculta en el juego de la luz, ofreciendo a los otros la entrada en el propio mundo interior, inconsciente, arcaico, que conduce a lo Invisible, a la memoria de las vidas anteriores, a existencias sepultadas e inimaginables cuya huella es “algún fugacísimo brillo en los ojos, porque, de todos los intersticios que permiten espiar lo que sucede allá abajo, los ojos son los más importantes: recurso que resulta imposible con los Ciegos, que de esa manera preservan sus tenebrosos secretos” (AE, p. 374).

La mirada transgresora corrompe la “pureza de la ciencia” y la normalidad (¿normatividad?) del sexo transformándose en **voyeurismo** (voyeurismo que a su vez, se adjudica a un ciego —el marido de Louise— y se vuelve auditivo, o se inserta en una estructura ritual, en la hierogamia de Soledad y Sábato). Los ojos, como elemento simbólico, tienen sin duda un papel fundamental. En principio son indispensables para caracterizar a personajes que se dividen en “familias”: cadenas de afinidades físicas y espirituales, de acuerdo a sus modos peculiares de percepción visual. Pero hay más: el ojo, identificado con el ser, se independiza del cuerpo, del espacio y del tiempo, se arranca, se mutila, se transfiere (como los ojos de María Etchebarne reaparecidos en el cuerpo de Madame Verrier, ocho años después de su muerte). Todo esto ha dado lugar a diversos análisis psicoanalíticos que relacionan estos hechos con el complejo de castración. Pero la proyección semántica del fenómeno va, a mi entender, más allá. Los ojos (la parte) son en estos casos más importantes que el todo, que el cuerpo que los lleva. Son imperecederos, persistentes, frente a sus contenedores transitorios y mudables. El ser se transforma en un órgano, en una mirada y, finalmente, en una mirada ciega, porque María Etchebarne y Madame Verrier sufren ambas el destino de la ceguera corrosiva (ceguera por el ácido, ceguera química, como la de Celestino Iglesias). Ambas cegueras abren al espectador (Fernando o Sábato) las puertas de lo prohibido. Hay en todo esto una hipó-

tesis metafísica implícita: somos ojos, nos definimos por los ojos, instrumento del conocimiento transgresor que introducirá al ser en zonas extrañas a la lógica diurna, a los códigos de comunicación social. El precio de violar el tabú y el único medio de lograr ese ambicionado saber, que es también un poseer (o un ser poseído), es la **ceguera**: la subversión del sentido y el alcance de la vista **para que vea lo invisible, para que se convierta en tacto**.

La figura más extrema de esa subversión se halla tal vez en el traslado del símbolo tradicional del Ojo (símbolo solar, situado en la cabeza o el pecho de un dios solar y masculino, vinculado con la luz, la pureza, el intelecto) al vientre y al sexo femeninos. El centro creador es ahora lo carnal, genital, terrestre: ojo-vulva, ojo-útero, materia orgánica que engendra vida, no vida ideal, sino vida corpórea y corruptible. El parto cerebral de Atenea por parte de un Dios Padre halla aquí su exacto reverso. No se trata ya de un útero que se masculiniza y asciende a lo calificado como propiedad viril por excelencia en una cultura patriarcal, sino de un ojo que adquiere poderes y colores submarinos y lunares.

La ceguera en sus conexiones con lo auditivo y lo táctil se presenta así como un sustituto de la visión (como una posibilidad más: la última, la extrema de la visión, así como la muerte es la posibilidad suprema y extrema de la vida). Es capaz de cumplir este imperativo de conocimiento absoluto, no ya viendo a través de un ojo, sino sumergiéndose dentro de él, **perdiendo el conocimiento** (en tanto relación distanciada sujeto-objeto) para ganar la **fusión**, no con lo que el ojo **ve**, sino con lo que el Ojo-vientre **es**.

2. Reivindicación del cuerpo

El retorno a lo corporal es para Sábato el movimiento primero y primario del escritor. Su postura fenomenológica concibe al arte como la percepción transfiguradora de la realidad desde un sujeto **que no existe sin su cuerpo**. Se trata, en suma, de una “filosofía del hombre concreto” en la que “el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo” (EF, p. 66).

Lo que Sábato llama en sus ensayos explícitamente “reivindicación del cuerpo” (EF, p. 134) supone recuperar el valor de las pasiones, de la vida y, por lo tanto, del arte (y el mito) frente a la conceptualización científica (ver EF, p. 137). Esto no significa, por otra parte, desconocer el elemento espiritual, sino comprenderlo como inextricablemente unido a lo corpóreo. Ni la sexualidad ni la corporalidad son en sí mismas “sucias” o perturbadoras. El problema está en la **mirada** que las disocia de la totalidad humana:

Esta civilización, que es escisora, ha separado todo de todo: también el alma del cuerpo. Con consecuencias terribles. Considérese el amor: el cuerpo del otro es un objeto, y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no hay más que una forma de onanismo; únicamente mediante la relación con una integridad de cuerpo y alma el yo puede salir de sí mismo, trascender su soledad y lograr la comunión (EF, p. 135).

Y si en algún aspecto el cuerpo “mancha”, no es menos cierto que esta “polución necesaria” constituye la esencia misma de la vida humana y terrena; negarlo es facilidad, cobardía, huida. “Hay que tener el coraje del retorno. Sos un cobarde y un hipócrita”, le dice R. al personaje Sábato (AE, p. 282).

Se ha comentado ya extensamente¹⁰ la influencia, en la ficción sabatiana, de la concepción mítico-religiosa del gnosticismo (cuya corriente más difundida es justamente la maniquea, caracterizada por el énfasis absoluto en la metafísica dualista y por la identificación del Principio Bueno con la Luz y el Espíritu, y del Principio Malo, con la Oscuridad y la Materia). En el mito maniqueo el mundo terreno se origina a partir del incesto y la sexualidad satánica; la unión carnal, propiciada por el Príncipe de las Tinieblas, constituye un medio ignominioso de mantener la luz espiritual cautiva en la prisión del cuerpo.

El vínculo de la sexualidad, la tiniebla y la materia es notorio en los textos de Sábato. Ello no implica que deba reducirse la cosmovisión sabatiana al pensamiento maniqueo. Hay varias razones para ello:

a. La asimilación de la materia (el sexo) y la tiniebla al Mal la realizan sólo ciertos personajes que participan de la mentalidad gnóstico-maniquea en muchos aspectos (Fernando, Gandulfo, el mismo Castel, Sábato personaje, Nacho, Agustina).

b. El compromiso con una aventura corporal y material abre **otra** dimensión del conocimiento, la Verdad, lo Absoluto del origen (lo auténtico más allá de las copias) y –paradójicamente– permite el acceso a una existencia desencarnada, espiritual, obtenida en el apogeo o agotamiento de las posibilidades del tiempo y de la carne en su máxima tensión erótico-tanática. Los extremos se tocan.

c. Como ya lo apuntamos, la luz se mezcla permanentemente con la oscuridad en la incursión por los ámbitos prohibidos (la tiniebla, lo sagrado, el sexo). Es allí guía y también meta; es el secreto corazón de lo oscuro (iluminación fosforescente de la caverna, irradiación de la profundidad). Quiérase o no, el “misterio central de la existencia”, el “centro del Universo”, el “secreto central de nuestra vida” están abajo,¹¹ en lo material, oscuro, genital, excrementicio, indiferenciado y materno. Saber ya no es contemplar las esencias puras con limpieza dialéctica, no es “elevarse”. Es hundirse, ensuciarse, contaminarse, cha-

potear en el excremento y el pantano, ser devorado, volver al útero húmedo y cálido. Lo esjatológico (de *sjatós*, espíritu) se confunde con lo escatológico. El sujeto topoderoso del conocimiento se convierte en objeto fagocitado. Las oposiciones lógicas tradicionales pierden sentido bajo el oxímoron del sol negro, y ello implica el acceso a otro plano que las supera, aun cuando sea al precio más alto. Así Vidal Olmos, prototipo de estos héroes o antihéroes infernales, en un combate erótico que incluye siempre su devoramiento, llega al centro de la tierra, adquiere el conocimiento del pasado, del futuro, de la eternidad, de la arqueología humana, se integra en la génesis y en la consumación de la vida (SHT, p. 445).

Es cierto, no obstante, que esta imagen del cuerpo y del sexo que presta a la carne una tensión última y agónica, esta asimilación de la cópula al **hundimiento**, la **inmersión**, la **caída**, este rechazo de la mujer (iniciadora y corruptora del varón, tanto en la ideología cántaro-maniquea como en la cristiana) porque es útero y concupiscencia, se remiten en gran parte a esa visión gnóstico-maniquea del mundo para la cual (como ocurre en parte en Platón, en Plotino y en el cristianismo influido por el platonismo y el plotinismo) el cuerpo es *soma* y *sema* (cuerpo y tumba) y el mundo es una cloaca y una noche de grandes aguas tenebrosas.¹² La materia se contempla en sus aspectos corruptibles y nauseabundos y el sexo se asocia con la basura, el excremento, la contaminación, el asco.¹³ Podríamos multiplicar las citas, sobre todo de *Abaddón el Exterminador*, que corresponden a una sensibilidad semejante (pp. 54-55; 111-112, 406-407). Pero, como adujimos ya, si las imágenes de lo material tienen un carácter horrendo, esto proviene de la conciencia que las juzga. Una conciencia **enemiga de la encarnación** y, por lo tanto, demoníaca, si se la relaciona con otro intertexto: el discurso teológico judeo-cristiano. Los ángeles rebeldes actúan como gnósticos o maniqueos *avant la lettre*.¹⁴ No pueden concebir la dignidad eminente de la materia. El espíritu puro, orgulloso de su altísima jerarquía, no acepta el papel de mediador cósmico que Dios ha asignado al hombre y menos aún el supremo misterio de un Dios encarnado en lo humano, que se le oculta como secreto.

El Diablo, el Narciso que ha perecido en su **propia contemplación**¹⁵ ha cubierto a la materia de una máscara espantosa. La mirada diabólica, cargada como la del Cíclope, de odio y de resentimiento, la mirada envidiosa y, por lo tanto, maligna (envidiar es *in-videre*, mirar mal, con inquina) se ha proyectado sobre la Creación, desfigurándola, deformándola, pervirtiéndola en una especie de parodia o contrahechura, de fantasmagoría siniestra. Es este gran falsario, este inventor de ficciones, el que podría operar acaso en el ámbito de la Cloaca.

Pero a la vez –y he aquí el corazón de la ambivalencia sabatiana– triunfa en definitiva la “hipótesis del pasaje”: El Demonio y Dios están unidos por hilos secretos (como una melodía de Brahms y una cloaca, ET, p. 122); la tiniebla se comunica con la luz, el mal con el bien, el espíritu con la materia, la destrucción con la reconstrucción. Si nos atenemos al discurso de Fernando y al del personaje Sábado, “el verdadero Dios está en los infiernos” (SHT, p. 300; AE, p. 341), acaso en cautiverio, pero viviente, de manera que la búsqueda del héroe podría extraer a Dios del mundo oscuro. Quizá también –como lo insinúa Jorge Ledesma– el Ángel del Abismo es la otra cara de una divinidad que no comprendemos o, como lo proclaman Natalicio Barragán y Molinelli, la aniquilación es el paso necesario hacia la restauración.

Cabe observar por fin, que ni aun el pensamiento gnóstico-maniqueo sobre el cuerpo y la materia es ajeno a cierta ambivalencia interna, como lo han señalado algunas investigaciones.¹⁶ A pesar de todo, el cuerpo creado soporta la impronta divina como ningún otro ser de la creación y mediante este cuerpo formado por sustancia desdeñable el hombre se define y se interrelaciona con el cosmos.

3. La escritura: ver, dar cuerpo a lo increado.

En buena parte, toda la simbólica sabatiana puede remitirse a la aventura misma del escribir –del crear– que participa por un lado del paradigma cognoscitivo visual y, por el otro, obedece al impulso profundo del **conocimiento por el tacto**. Esto que se percibe fuertemente en *Abaddón*, donde hay no sólo metalenguaje sino ese discurso metanovelístico por el cual “la narración es en gran medida un despliegue del propio proceso de su escritura”,¹⁷ comienza ya en la primera novela de Sábado. Castel se autoconstituye allí, en el antiguo sentido griego y platónico del término, como *poietés*, el hacedor de formas, hacedor de apariencias visuales que –más allá de la pintura y en parte como sucedáneo de la misma– se hace explícitamente, escritor: el que narra la historia que leemos; historia que puede entenderse como el proceso de la infructuosa exégesis de un símbolo estético, que sólo María, la víctima, ha parecido inicialmente comprender. Descartado el Espectador Modelo, que no le devuelve, esclareciéndolo, su reflejo, apuesta al Lector Modelo. En un último intento desesperado por ser entendido, más aún, por identificarse con el otro, cuenta su historia como un puente hacia la demorada fusión que trascienda las imágenes y las copias, el vértigo degradante de la repetición especular.

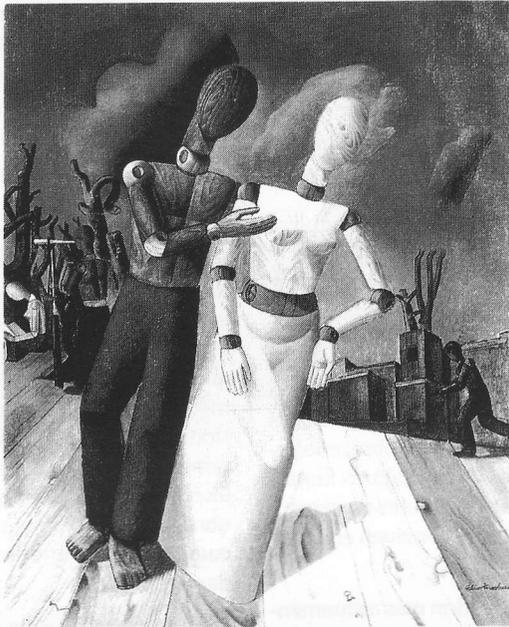
En *Sobre héroes y tumbas* la escritura se asocia ya inextricablemente a uno de los núcleos semánticos de

El túnel: el misterio de la ceguera donde parece ocultarse esa capacidad de fusión negada a la vista. En las metamorfosis –la primera de todas, metamorfosis en ciego– que Fernando sufre en la Cloaca, podemos leer una mimetización simbólica de la experiencia creadora: acceso agónico a través de los dobles a lo Uno invisible. No sólo se trata de la *poiésis* como búsqueda del Origen, sino del origen mismo de la *poiésis* que se escenifica sobre todo en este episodio. Al igual que el poeta griego que desciende al Hades en el proceso de su iniciación para beber de las fuentes del Olvido y de la Memoria,¹⁸ Fernando, dionisiacamente disgregado en múltiples máscaras (humanas, animales o fabulosas), mantiene en el centro mismo del vértigo la secreta lucidez que le permitirá recordar su catábasis, ver en las sombras, dar testimonio de lo arcaico, simbolizado por la entrada en la gruta o el útero de la Deidad, por el paisaje prehistórico y los seres monstruosos que se pierden en la memoria ancestral y que él encuentra en los estratos más hondos de su propio ser.

Este origen buscado no sería sólo un mero principio cronológico –lo que estuvo **antes**–, sino más bien “el secreto del tiempo”, el centro cósmico, lo que siempre está, como **fundamento** del presente y del porvenir. Poeta camaleónico, en el sentido cortazariano, figura prometeica de un “pequeño dios”, Fernando llega a ese *point suprême* anunciado por el surrealismo, donde estallan los bordes de toda precaria identidad, y las antinomias se diluyen en lo Absoluto. La cadena de metamorfosis se desarrolla sobre una estructura oximorónica donde los opuestos son las caras de la misma moneda: fragmentación y plenitud, pasado y futuro, Apocalipsis y Génesis, Alfa y Omega –como anuncia el Logos oracular de la Deidad–, palabra y silencio.

Hay además de Fernando, otro narrador, otro poeta –poeta en potencia o poeta impotente– que no escribe, en el sentido material del término, pero que cuenta, dando, como Vidal, su testimonio. Frente a la desmesura y el exceso de ese Informe que contradice su título aséptico, Bruno se define complementaria-

mente por la carencia, por el defecto. También él –en la parte titulada “Un dios desconocido”– intenta producir otro informe, esta vez sobre la personalidad del “desconocido” (si no divino, “daimónico” en el sentido griego del término) Fernando Vidal Olmos. Este relato de rasgos confesionales constituye por su vinculación fundamental con la infancia y con la madre una recuperación del origen, del cual Fernando es a la vez parte y símbolo. Fernando y Bruno se contraponen en su búsqueda de lo originario, como el poeta de lo absoluto y el poeta de lo relativo: uno se sumerge en el “cielo intemporal donde no hay antes ni después” (SHT, p. 445); el otro persigue “frágiles huellas de fantasmas” (SHT, p. 459) que llevan a la infancia fragmentada o turbia, no ya a “lo sin tiempo”, sino al pasado que se inmoviliza en Eternidad (AE, p. 453)



La narración de Bruno filtra a su vez la experiencia poiética de otro personaje: Georgina, quien pinta. La teoría del arte elaborada sobre estos cuadros cierra el relato con dos notas fundamentales: 1. El arte es un espejo-reflejo (lo que no significa reflejo platónico

degradado) de lo invisible escondido en el alma creadora. 2. Este reflejo apela a la forma simbólica de los objetos y, si bien les transfiere toda la movilidad apasionada de la vida, toma de ellos su estatismo y su ambigua connotación de eternidad: tanto las cosas como los símbolos que ellas conforman trascenderán la muerte del sujeto que los creó. El proceso poético vuelve a interpretarse como un descenso a “la profunda región de nuestro ser” (SHT, p. 523) donde se halla todo lo que no se ve desde la superficie: por un lado, la infancia, la raíz bajo los planos superpuestos del tiempo; por el otro, la autenticidad del ser ahora y aquí, en su dimensión más secreta e imperceptible para los otros.

En *Abaddón* se intensifica el tópico de la impotencia poética (representada ahora no sólo y no tanto por Bruno sino por Sábato personaje), y el motivo central de la búsqueda del origen. Un personaje símbolo –el escritor que no puede escribir– concentra la problemática del ver, del tocar, del oír, relacionada

con la *poiésis*. Su imagen recoge los hilos de la escritura avanzados por Castel, Fernando, Bruno. Un individuo solitario mira oculto desde lo oscuro a los habitantes del mundo “normal”, una criatura cuya esencia es la tiniebla atravesada por una luz turbia o súbita (relámpago, rayo) que altera la mirada habitual con su “foco monstruoso” y permite la emergencia de la desmesura: el *surplus* que pertenece al símbolo, a la creación.

Su trayectoria desde la sombra y desde el cuerpo, que atraviesa todas las trampas de la visualidad (la copia, la vidriera, el reflejo, la foto) retorna a la sombra y al cuerpo, a una experiencia táctil y auditiva de conocimiento, en un territorio donde la evidencia pasa por lo invisible. La metamorfosis de Sábato concluye y complementa el ciclo de las metamorfosis de Fernando. El sol nocturno –paradigma del oxímoron, de la experiencia poética– es ahora el sol de medianoche que preside el regreso al laberinto de los sótanos y que culmina en la nictalopía.

Itinerario fantasmal –el del arte– que propone la construcción de un “simulacro”. Pero un simulacro más vivo, dotado de mayor realidad –y he ahí la paradoja– que los autómatas circulantes por las calles de la ciudad. Al concluir su recorrido (viaje retrospectivo a los orígenes, vuelta a la temprana adolescencia donde ocurrió la iniciación), el escritor, que morirá como hombre social para resucitar en la obra, es ahora el vivo entre los fantasmas. Y sus criaturas fantasmales tienen tanta entidad como los seres de carne y hueso con cuyas representaciones conviven en el reino virtual de la novela.

La escritura se señala en Abaddón más arduamente que nunca como punto de “entrecruzamiento entre la realidad cotidiana y las fantasías, como límite entre la luz y las tinieblas” (AE, p. 217), como oscilación entre polaridades que se acercan hasta un límite máximo. Actividad impura, ambigua, inauténtica, inútil, si se la opone al humilde pero eficaz y sincero quehacer del artesano o a la grandeza de la acción heroica, pero también figura de la totalidad humana y del posible sentido de la existencia, revelación de los fundamentos, ontofanía. Ejercicio que participa de lo visual y de lo táctil, que ve lo invisible y da cuerpo a lo incorpóreo, que revela lo abismal y a la vez protege de lo desconocido y lo sagrado con “máscaras y símbolos”. Representación imaginaria y materialidad abrumadora de la que el escritor no logra prescindir, desconectarse. Puede aparecer como un juego vacío, pero ese lujo de lo superfluo que emerge en la floración del significante marca también, como los *grafitti* que lee Fernando en el excusado de la Perla del Once, obsesiones y transgresiones que corroen la médula de los tabúes culturales, que denuncian la hipocresía de un sistema.

La isotopía de la escritura se entrecruza con la de la pintura, configurando así el espectro total de la *poiésis*. Desde *Sobre héroes...* se marca la asociación del escritor con el pintor surrealista. Los artistas del movimiento surreal recurren constantemente en *Abaddón* como amigos del personaje Sábato, y comparten, con los poetas, el don de adivinación o predicción (así el caso trágico de Brauner) revelador de las latencias y posibilidades de la vida. Escribir supone, en parte, el ejercicio de una mirada fotográfica que fija la realidad (el hábito temporal) en su imagen. La escritura es también proposición de retratos infinitamente interpretables: los rostros-palimpsestos de los personajes que remiten mucho más allá del individuo, la “escena original” de la pareja incestuosa que es la matriz generadora de los textos sabatianos y que se rehace en todos ellos, el mapa del mundo como libro y complicada red de ínfimos indicios.

Escribir es desandar el camino del Origen a través del palimpsesto, es alcanzar en la cadena de metamorfosis que superpone identidades antiguas, una ambivalente superación/degradación de lo meramente humano. En el Doble que ya no es copia, en el invisible para todos los otros –el pájaro de tamaño gigantesco (Castel), el inmenso murciélago (Sábato), el explorador de la Cloaca (Fernando)– se rompe, al menos momentáneamente, el juego de espejos e ilusiones ópticas; la mirada se vuelve absoluta. Se impone el paradigma del ciego vidente, del muertovivo, del vivo entre fantasmas. Y el paradigma de la obra, el doble más profundo del escritor, que encuentra en ella una forma de absoluto, de trascendencia.

El **voyeurismo** (la mirada perversa que mira lo prohibido), la transmutación mágica del mundo visible, aparecen vinculados tanto a la escritura como a la pintura. Ambas conforman una estética de la visión a-normal y para-normal, de la mirada taumatúrgica, des-medida, alucinada, des-colocada, que transfiere el eje de la visualidad, del conocimiento y el Poder, desde el polo racional-solar-masculino a la creatividad irracional-lunar-femenina, que para Sábato constituye la raíz de lo poético.

El oído y el tacto confluyen en la **visión de la ceguera** como fuentes legítimas de la experiencia estética. Por eso el artista podría definirse como el ser suspendido entre el **llamado** y el **grito**. Llamado auditivo-táctil de lo “inquietantemente extraño”, de lo incomprensible, y grito –metáfora de la creación– que surge de la profundidad de uno mismo. Incapacidad para descifrar, incapacidad para comunicar que, sin embargo se hacen escritura; impotencia fecunda que se hallaría en la médula de la *poiésis* urgida por la condición imperfecta, insuficiente del ser humano (“Un Dios no escribe novelas”).

También esta escritura depende de un Logos, pero que, a diferencia del Logos platónico, no es racional ni luminoso, no se alcanza por la intelección, sino por la **inmersión** (lanzarse al abismo, hundirse en la fosa). No es el “Bien” ni tampoco la “Belleza” apolínea, pero es, acaso, la “Verdad”, el pronunciamiento del Alfa y el Omega que emerge desde un ojo uterino, en el silencio absoluto.

Si la escritura es **transcripción** también es **invección**, experiencia incalificable que resume las po-

laridades y tensiones del periplo humano, aventura del ser. Si todo grafo es copia de un Original Perdido, ese Original, siempre en fuga, no existe para los meros ojos.²⁰ Está escrito en la memoria inabarcable de una totalidad perdida, y el Logos oracular conmina al viajero a constituirlo en su propio ser, arrojándose por fin, **con todo el cuerpo** (en una empresa espiritual que sin embargo sólo admite, para su etapa última, metáforas carnales, esquemas táctiles) a un ejercicio de prodigiosa transformación.

NOTAS

- 1 *El escritor y sus fantasmas*, Sábato 1979, p. 34; *Abaddón el Exterminador*, Sábato 1980, pp. 117-118. En adelante, dichos textos serán señalados por las siglas EF y AE, respectivamente.
- 2 *Sobre héroes y tumbas*, Sábato 1980, p. 430. Las citas de dicho sexto serán señaladas por la sigla SHT, y los de *El túnel* por ET.
- 3 “...aunque la gran planicie devastada y aquellas torres milenarias y aquella formidable estatua parecían también una pesadilla, en cambio mi descenso a las cloacas de Buenos Aires y mi marcha por los fangosos subterráneos habitados por monstruos tenían la fuerza y la precisión camal de algo que yo sin duda había vivido...” (SHT, p. 442).
- 4 Ver Milner 1982, quien también cita a Derrida: “Toute l’histoire de notre philosophie est une photologie, nom donné à l’histoire ou au traité de la lumière”, p. 165.
- 5 Ver Perniola 1991, p. 239.
- 6 Ver Eggers Lan 1971.
- 7 Señala Borinsky: “La Teoría se ofrece como normalización de lo que estudia, discurso terapéutico donde se ‘cura’ a lo leído de sus fisuras [...] Ver/ser visto. El que **ve** arrasa a **lo visto**; conocerlo es eliminar su alteridad cada vez que el saber asimila su objeto en un discurso que lo explica” (1978, p. 85).
- 8 Dice Tymieniecka: “Nuestro protagonista tiene plena conciencia de estar poseído de la necesidad de comprender todo: interconexión de acontecimientos ora planeados, ora casuales (...) Mientras él cree que controla la situación vital por medio de las estrategias del razonar, ella las elude y su situación vital queda en definitiva sin explicación (...) ¿Podrá en algún caso obtenerse una clara evidencia racional de nada que pertenezca a las infinitamente extensas complicaciones de la vida real por una parte, y por la otra a la sutil complejidad de la interioridad personal?” (1985, pp. 94-95).
- 9 Ver en este sentido los artículos de Siebenmann 1980, Lojo 1985 y Campa 1983.
- 10 Ver los trabajos de Bacarisse 1979, Teodorescu 1983, Ingénito 1985 y Wainerman 1978, entre otros textos.
- 11 Sobre la noción de lo inferior como complementario del nivel superior y conducente también al centro, ver los ensayos de Foti 1985 y Maturo 1983.
- 12 Ver Hutin 1964.
- 13 Sobre el sexo en el maniqueísmo, ver los ensayos de Greenless 1956, Nelli 1959 y Amadou 1956.
- 14 Ver Duquesne 1948, pp. 193-194.
- 15 Ver Duquesne 1948, p. 207; Jourmet y Maritain 1961.
- 16 Ver los trabajos de Dei 1974 y Williams 1991.
- 17 Ver la tesis doctoral inédita de Elisa Calabrese: *La dinámica de los personajes de Sábato a través de su trilogía novelística* (Universidad de Buenos Aires, 1985).
- 18 *Ibid.*
- 19 Ver Mujica 1987.
- 20 La lectura de la narrativa sabatiana como pesquina de este “original perdido” en diversos estratos semánticos es la propuesta central de mi libro (Lojo 1997), reelaboración actualizada y revisada de mi tesis doctoral (Universidad de Buenos Aires, 1989).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Amadou, Robert (1956). "Les théories dualistes de la sexualité", *La Table Ronde* 97, pp. 48-59.
- Bacarisse, Salvador (1979). "Abaddón el Exterminador: Sábato's Gnostic Escathology", *Forum for Modern Language Studies*, Vol. XV, 2, pp. 184-205.
- Borinsky, Alicia (1978). *Ver/ser visto. Notas para una analítica poética*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Dei, Daniel (1974). *Materialismo cristiano y paradoja espiritualista. El cristianismo y el concepto del hombre en la gnosis valentiniana*. Buenos Aires: Cátedra.
- Duquesne, Albert (1948). *Satan. Les Etudes Carmelitaines*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Eggers Lan, Conrado (1971). "Introducción a la lectura de Fedón", en *Fedón*, edición crítica de C. Eggers Lan. Buenos Aires: Eudeba.
- Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad* (1985). Buenos Aires: García Cambeiro.
- Foti, Jorge (1985). "Ernesto Sábato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre", en *Ernesto Sábato...* (1985), pp. 59-110.
- Greenless, D. (1956). *The Gospel of the Prophet Mani*. Adyar, Madras: The Theosophical Publishing House.
- Hutin, Serge (1964). *Los gnósticos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ingénito, Mario (1985). "La visión gnóstica y el tema de la verdad en Sábato", en *Ernesto Sábato...* (1985), pp. 111-127.
- Journet, Charles & Jacques Maritain (1961). *Le péché et l'ange. Peccabilité, nature et surnature*. Paris, Beachesne, Bibliothèque de théologie historique.
- Lojo, María Rosa (1985). "La poética neorromántica de Ernesto Sábato" en *Ernesto Sábato...* (1985), pp. 175-202.
- (1997). *Sábato: En busca del original perdido*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maturo, Graciela (1983). "Sábato: la búsqueda de la salvación", *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393, pp. 602-620.
- Milner, Max (1982). *La fantasmagorie. Essai sur l'optique du fantastique*. Paris: P.U.F.
- Mujica, Hugo (1987). *Origen y Destino. De la memoria del poeta en la Grecia presocrática a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Nelli, René (1959). *Escritures cathares*. Paris: DeNöel.
- Niel, Fernand (1962). *Albigenses y cátaros*. Buenos Aires: Fabril Editora.
- Pemiola, Mario (1991). "Entre vestido y desnudo", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Segunda. Madrid: Taurus.
- Sábato, Ernesto (1979). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Emecé.
- (1979). *El túnel*. Barcelona: Seix Barral.
- (1980). *Abaddón el Exterminador*. Barcelona: Seix Barral.
- (1980). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- Siebenmann, Gustav (1980). "Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica", *Revista Iberoamericana* 118-9, pp. 53-83.
- Teodorescu, Paul (1983). "El camino hacia la gnosis. Jalones para un entendimiento de Ernesto Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393, pp. 46-49.
- Tymienicka, Ana (1985). "El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de *El túnel*", en *Epica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea* (Comp. A. Vázquez Bigi). Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Wainerman, Luis (1978). *Sábato y el misterio de los ciegos*. Buenos Aires: Castañeda.
- Williams, Michael A. (1991). "Imagen divina/prisión de la carne", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte Primera. Madrid: Taurus.

