



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La ambivalencia simbólica en la narrativa de Ernesto Sábato volúmen II

Autor:

Lojo Calatrava, María Rosa

Tutor:

Delfín Leocalio Garasa

1987

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 2-9-7 vol.2

860.550

Ej 1
v.2

CAPITULO II:

LA ESCRITURA Y EL LOGOS

1. LA TEORIA, LA IDEA, LA LUZ Y EL DISCURSO PLATÓNICO.

Los recursos al platonismo - lo he señalado ya - marcan la narrativa de Sábato: la realidad visible por los sentidos como fantasmagoría, caverna y sombra, simulacro; 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 ". Pero la apología de este Topos Uranos, a cargo de Sabato, es profundamente ambigua. Y es también ambiguo - más que ambiguo, ambivalente - el estatuto axiológico de la visión, sentido sin duda privilegiado por el platonismo como metáfora cognoscitiva, y luego 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 de-velamiento, que se obtienen por la mayor proximidad a la fuente de luz meridiana⁹⁷. La matriz gnoseológica predominante es, sin duda, **no solamente logocéntrica, sino optocéntrica y fotocéntrica**. Palabras claves, como teoría e idea están etimológicamente relacionadas con la visión. *Θεωρία* es, primariamente, la acción de ver, observar, examinar; *Θεωρημα* es aquello que puede contemplarse, de ahí sus acepciones particulares: espectáculo, objeto de estudio o de meditación intelectual (regla, principio), meditación, investigación. *Τα Θεωρήματα* son las artes y las ciencias. *Ἰδέα* es, en primera acepción, lo visto, el aspecto, la apariencia, la forma perceptible; lo mismo puede decirse, en principio, de *εἶδος*. La aplicación metafórica de estas palabras a los objetos y operaciones de la filosofía se debe, en gran parte, a Platón

Como señala Conrado EGGERS LAN (1971), aunque Platón cree que las ousíai son accesibles al pensamiento, no a la percepción sensorial, nos las presenta visualmente. Y el procedimiento, como todo lo simbólico, da qué pensar.

En el discurso sabatiano las palabras teoría e idea 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. O es un instrumento de cierto pensamiento filosófico-literario que, en lugar de desocultar al ser, de revelar la verdad profunda, construye una óptica superficial (falsa, en definitiva) de la realidad. ASÍ, la famosa " escuela de la mirada ", de Nathalie Sarraute y Robbe Grillet, teóricos del objetivismo que desconocen la complejidad (lo in - visible) de la psique; así, las presunciones de críticos europeos acerca del

97. Cfr. MILNER (op.cit., 165) donde cita a Derrida: " Toute l'histoire de notre philosophie est une photologie, nom donné à l'histoire ou au traité de la lumière. "

" color local " (esto es, la mera " apariencia " que debiera identificar a la literatura hispanoamericana.⁹⁸

La claridad racional, lo que comúnmente se entiende por conocimiento, es materia de amarga sátira, explícita o implícita, en la narrativa sabatiana. Así, la " lógica " de Castel lo extravía sin llevarlo nunca a la comprensión directa del otro, a la intersubjetividad⁹⁹. Fernando Vidal, que varias veces ha ironizado sobre la idea de que el Conocimiento y el Progreso acabarían con el Mal, le recuerda a la educadora González Iturrat que el nazismo surgió en la sociedad más alfabetizada y educada de Europa. Bruno le advierte a Martín que el concepto de verdad clara y distinta, operante en las ciencias exactas y en la filosofía, llevaría a la destrucción de la vida humana (SHT, 199-200)

Las ideas asumidas por el espíritu puro, no sólo proporcionan un conocimiento incompleto de la realidad, sino que además son impotentes, inútiles 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, 321)

En esas " oscuras imaginaciones " desarrolladas con mayor potencia y alcance en la novela contemporánea (la que se enmarca dentro del " neorromanticismo fenomenológico ") sí puede abarcarse, en cambio, la " **realidad total** " y, por lo tanto, la verdad, incluyendo al reino de las ideas:¹⁰⁰

" 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 toda la realidad."

(AE, 200; cfr. también 179-180)

Algo, en definitiva, muy alejado (es más, opuesto) a la teoría estética del platonismo, tal como se la expone en la República.

98. Señala Alicia BORINSKY (1978): " 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 " (85)

99. Dice A.T. TYMIENIECKA (1985): " 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 ? " (94-95)

100. Cfr. los artículos de SIEMENMANN (1982), Riccardo CAMPA (1983), LOJO (1984)

Me remito, en fin, a lo que el capítulo anterior (" La ceguera de la visión ") permitía concluir sobre la ambivalencia semántica de la visión y de la luz en la narrativa sabatiana: la luz es aproximación y distancia, identificación amorosa y com-pasiva o instrumento de una mirada sádica que busca espiar y delatar; es desciframiento dudoso, señal del refugio familiar o marca de la ajenidad; es, sobre todo, luz de la tiniebla: sol negro, fosforescencia del vientre y de la profundidad marina, halo que rodea a las " mujeres fatales " iniciadoras en la tiniebla; 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 aún las imágenes que muestra esta luz tenebrosa - luz fantasmal - son sujetas a duda, propuestas como espectro y simulacro; porque toda imagen es dudosa: 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 reostos o las copias que remiten a un original inalcanzable. Revela lo profundo del ser pero lo escatima; prostituye la intimidad de la persona, y nos acerca a 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 se vuelve táctil, golpea por detrás, como un mazazo o un grito, o paraliza de frente, como una barrera física; por eso es más poderosa - más siniestra - cuando ha desaparecido su sustento original: la capacidad de ver (ergo : cuando es ciega); por eso corrompe la " pureza de la ciencia " y la normalidad (¿ normalidad ?) del sexo transformándose en voyeurismo (voyeurismo que, a su vez, se adjudica a un ciego y se vuelve auditivo, o que se inserta en una estructura ritual); por eso el ojo-ser se independiza del cuerpo, del espacio y del tiempo, se arranca, se mutila, se transfiere: todo ello para convertirse finalmente en ciego.

La ceguera, en sus conexiones con lo auditivo y lo táctil, se presenta 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. LA ESCRITURA: VER, DAR CUERPO.

2.1. Escritura, visualidad y "contemplatio": "inutilidad", "inautenticidad", "impureza".

La escritura: es decir, esa tarea de componer una ficción que devolvería el sentido de la realidad, es el principal eje semántico de AE, y puede considerarse en el contexto de la narrativa sabatiana desde dos ángulos: el visual, y el táctil. Me ocuparé en primer término de su relación con la visualidad.

Para escribir, en efecto - dice Sabato - es menester observar (" Tendría que cambiar de oficio si no fuera observador ", AE, 189), y no sólo en un sentido " realista ", Hace falta, proclamará en otro lugar, repitiendo a Rimbaud, ser vidente, hacerse vidente (op. cit., 309) de lo que hay más allá de lo visible. La escritura es un ejercicio visual, por otra parte, tanto en lo que corresponde al trabajo imaginario, como al trabajo físico: elaboración de archivos, carpetas llenas de fotos y de hojas mecanografiadas. (p. 34), donde se agosta o se pierde en laberinto (" fétido laberinto de incestos y de crímenes ", AE, 37) la posible fecundidad del escritor.

La actividad de escribir es visual, además, en un sentido peyorativo, como práctica que conduce a la exhibición frívola del literato (ejemplificada en la fotografía de la revista social) como falseamiento y prostitución de la autenticidad íntima - el éxito, en el ámbito ostentoso de lo público - ; se opone así a la labor humilde, anónima, oculta, que el escritor, en una suerte de " menosprecio de corte y alabanza de aldea ", añora:

" Necesidad de conversar con un analfabeto, de tomar aire fresco y puro, de hacer algo con las manos; una mesita, arreglar el triciclo de una chiquita como Erika. Algo humilde y útil. Limpio. "

(AE, 97)

Persiste aquí la tradicional antinomia entre acción y contemplación repetida en otro lugar del texto, prácticamente con las mismas palabras:

" Y después de un millón de kilómetros de todos esos (esos ?) seres vanidosos, mezquinos, perversos, sucios, hipócritas, empezar a respirar aire puro y fresco, estar en condiciones de hablar sin avergonzarse con un analfabeto como Carlucho, hacer algo con las manos: una acequia, un pequeño puente. Algo humilde pero limpio y exacto. Algo útil. " (AE, 398)

La pureza, la precisión, la concreta eficacia del quehacer manual, táctil, (material y no virtual, como el mundo imaginario) contrasta con la impureza, la ambigüedad, la " inutilidad " de la escritura; oficio que el texto de AE intenta por otro lado justificar como producción de sentido de índole y al-

cance similar al del mito (AE, 15-17, 185, 201), como eternización del éxtasis que remedia la erosión del tiempo (AE, 472).

Sin embargo, la escritura, ese que-hacer que es un no-hacer, esa contemplación que convierte al sujeto en objeto, en ser contemplado y desnudado por la múltiple mirada de los otros, queda en aparente minusvalía frente a la acción heroica, pura en sí misma, aunque el revolucionario pueda resultar víctima inocente de poderes e intereses mezquinos (AE, 186). El Che Guevara, presentado como modelo ejemplar donde el pensamiento y la vida confluyen con absoluta coherencia, capaz de entregarse en sacrificio para salvar a los hombres, aparece como contrafigura de Sabato, el escritor impotente a quien sus propios personajes le reprochan su incapacidad para realizar una empresa redentora, para retornar, desde la exhibición en el carnaval mundano, a la labor aislada, abismal, subterránea.

De todos modos, cabe señalar que los atributos de " impureza ", " ambigüedad " adjudicados a la literatura, son ambivalentes: implican, según el **enunciante**, según el contexto, según el objeto de comparación, un valor positivo o negativo. Así, la "impureza" literaria, en cuanto capacidad para representar la totalidad de lo real - en especial los aspectos irracionales y oscuros, sólo parcialmente aprehensibles por vía simbólica - es sobremanera valorada.

Esta impureza es, precisamente, lo denigrado por una visión científica, aséptica, de lo literario: la literatura, para esta ideología neopositivista, es mistificación, es poco menos que una actividad delictiva, marginal, definitivamente " sucia " (" Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y a la prostitución " , AE, 38). La hibridez del género novelístico no sólo se justifica, sino que se propulsa como objetivo de la futura práctica escritural (AE, 199-200). La ambigüedad se erige en la única vía de acceso a la verdad del hombre: criatura ambivalente, criatura desgarrada. La inutilidad es sólo superficial: la literatura no es una bomba de mano de efectos inmediatos, pero tiene un valor metafísico, y aun carnal: transfiere la libido y el mundo del escritor (AE, 15-16; 173 y ss.

Escribir es encontrar y mostrar la " remota vislumbre " del sentido de la existencia, aportar - aunque dudosa, aunque **oscura** - una luz.

2.2. Máscaras y símbolos, ontofanía y lenguaje. Ver, dar palabra (voz) dar cuerpo.

Si la literatura es visión, es visión del ser, manifestación y revelación del ser: ontofanía. Pero esta revelación no es diurna, sino nocturna, se articula con los ojos del sueño, que son también los de la ceguera.

La expresión de estas " visiones ciegas " requeriría un nuevo lenguaje, construido asimismo - observación notable en quien, como Sabato, privilegia el contenido sobre la forma - con nuevos significantes.

" Y cómo expresar esas visiones ? Mediante signos inevitablemente ambiguos: ahí no hay ' copas ' ni ' estimado señor ' ni ' piano '. Hay copavaginas, esticarajos, cavaginas, vagipianos, estimarajos, señorajos, pianicolas, coparajos. " (AE, 167)

Tal propuesta aparece, con todo, como una suerte de anomalía en un discurso que propende a ridiculizar los juegos del significante y las técnicas de la nueva novela (Cfr. AE, pp. 26, 129, 219 y ss.). Aunque la alusión al plano de realidades oníricas se hace mediante la modificación de significantes, la ideología del narrador Sabato (y del autor Sábato) descrea de las audacias verbales y afirma que no es la novedad técnica - en cuanto alteración del significante - sino la totalidad de la obra (da el ejemplo de Kafka) la que construye los " símbolos irreductibles a cualquier otro lenguaje " ¹⁰¹

Estos símbolos son también, en definitiva, disfraces, máscaras que preservan de lo in-visible, filtros ópticos del cuerpo protector:

" el hombre no parece capaz de soportar las crueldades infernales, y nuestro instinto de vida, los instintos de nuestro cuerpo, que a pesar de todo sostiene con todas sus fuerzas a ese alma asomada a los abismos, nos preservan con máscaras y símbolos de sus monstruos y suplicios. "

(AE, 309)

Escribir, pues, implica ver a través de una máscara todavía corporal, que a su vez DA CUERPO (imagen visible) a lo increado :

" La fe del creador en algo todavía increado, en algo que debe sacar a luz después de hundirse en el abismo y entregar su alma al caos. "

(AE, 262)

El símbolo es ese cristal turbio, o antejo oscuro, el vidrio sucio, empañado por los fragmentos del cuerpo, por la " imperfecta desencarnación " (AE, 148). Dejar de usar estos cristales, dejar de ver, implicaría abandonar el cuerpo para asumir, sin embargo, un modelo más estrictamente corporal de conocimiento: el tacto, el con-tacto total, que exige lanzarse por entero al abismo, hundirse, como señalaba Fernando, " en la fosa de la verdad " (SHT, 412)

Por ello, escribir es todavía una ilusión, porque como todo ejercicio visual está des-prestigiado, sometido a sospecha y se dignifica tan sólo porque implica querer ver lo in-visible, querer ver en la noche, como los ciegos, bajo un sol negro y no bajo la luz meridiana del sol platónico y de la

101. AE, 167. He tratado especialmente el tema en un artículo (LOJO, 1985, b)

pura inteligencia. Escribir (simbolizar) es así un ejercicio límite entre la visión y la ceguera, el paso previo a la supresión del lenguaje y de los ojos en la muerte, en la tierra, en el tacto, en una aún desconocida nada- plenitud.

2.3. Funciones de la escritura en la diégesis: cartas, mensajes, carteles, relieves, etc. Comunicación frustrada y/o perversa, exacerbación del significante y transgresiones; perturbaciones, admoniciones, prohibiciones.

No solamente hay en los textos de Sábato una teorización de la escritura literaria en tanto quehacer visual, sino un uso de la escritura como grafía - conectada, o no, con la escritura ficcional - tanto en el plano del lenguaje metafórico como en el plano estrictamente diegético del discurso novelesco.

Podemos nombrar en primer término las cartas, los mensajes, los carteles, que a veces tienen una importancia notoria en el desencadenamiento de la acción; así, las cartas de María a Castel en ET. Cartas, como la primera, donde se inaugura un pacto perverso: el triángulo Allende-María-Castel. No ya sólo el contenido de la letra, sino la materia gráfica misma es objeto de interpretación por parte del pintor:

" La letra era nerviosa o por lo menos era la letra de una persona nerviosa. No es lo mismo, porque, de ser cierto lo primero, manifestaba una emoción actual y, por lo tanto, un indicio favorable a mi problema. Sea como sea, me emocionó muchísimo la firma: María. Simplemente María. "

(ET, 54)

Nos hemos referido ya a la segunda carta (el sol negro) que María dirige a Castel desde la estancia. A ésta le sucederán otras: lacónicas, desesperadas, ansiosas, intercambiadas entre ambos. Después del primer rompimiento grave Castel escribe varias cartas al campo - reiteración angustiosa de los significantes que no altera esencialmente el significado - : " diciendo siempre lo mismo pero cada vez con mayor desolación " (ET, 84). Al fin una última carta (" certificada ") logra restaurar el vínculo. Luego del segundo rompimiento, Castel escribe otra misiva a María donde se destaca el extremo cuidado del mot juste y la voluntad de connotar y marcar la intención hiriente por la deliberada tachadura y reescritura de los términos (" taché ' fuga ' y puse ' ida ' ", " taché ' por mí ' y puse ' por mi persona ' "; " taché ' imaginar ' y puse ' calcular ' "; " Releí la carta y me pareció que, con los cambios anotados, quedaba suficientemente hiriente. La cerré, fui al Correo Central y la despaché certificada. ", ET, 110). Toda la novela, por otra parte, se postula como una narración absolutamente consciente de sí misma, una suerte de " carta abierta ", autorreflexiva, que cuestiona constantemente sus propios mecanismos.

La escritura adquiere un particular relieve en el " Informe sobre ciegos ", otra narración autoconsciente que se propone como Escritura paródica (la del " místico de los infiernos ") y como " informe científico ". Dentro del Informe hay, además, referencias especiales a la escritura: como significante, como visualidad, como marca gráfica. Ya que de lo gráfico se habla, no es inoportuno recordar que Celestino Iglesias, el que abrirá las puertas del mundo de los ciegos, es tipógrafo, y un tipógrafo dedicado a la impresión de billetes falsos. Podemos mencionar, en primer término, los varios carteles que, curiosamente, Fernando escribe para sí mismo, a manera de recordatorio o admonición:

" En mi pieza coloqué un enorme cartel visible desde la cabecera de mi cama, que decía:

OBSERVAR
ESPERAR " (SHT, 316)

" En mi casa, aumentó mi zozobra, ya que mi experiencia me demostraba que nada, pero lo que se dice

NADA

podía ser descuidado en una trama tan fantástica como la que me envolvía. " (SHT, 344)

Esta " nada " se refiere precisamente a una carta en cadena que ha llegado a Fernando y que promete la suerte o la desgracia según si el destinatario hace o no las copias pertinentes de la misiva para volver a repartirlas. El destino depende del acto material - sin duda mágico - de repetir significantes cuyo contenido en sí no importa y que por sí mismos pueden producir efectos sobre las cosas.

Otra admonición (sostenedora de una teoría metafísica que ve significantes, aunque de significado oculto, en todos los seres y acontecimientos):

" Aviso a los ingenuos:

NO HAY CASUALIDADES ! " (SHT, 418)

Por lo demás, abundan en el Informe otros recursos gráficos de exacerbación del significante: profusión de mayúsculas, ya como letras iniciales de una palabra, ya en la transcripción de todo un enunciado. Los enunciados escritos en letras mayúsculas pueden ser, por cierto, de muy diversa índole semántica: tanto se trata de lemas publicitarios, de consignas políticas, como de palabras fundamentales; por ejemplo: el neologos profético que Fernando escuchará al penetrar en el Ojo: " AHORA ENTRA: ESTE ES TU COMIENZO Y TU FIN " (SHT, 438)

El sistema Braille - lectura por el tacto - recalca la corporalidad del significante como único acceso al sentido del libro para la visión ciega.

La mención a este sistema recurre en dos ocasiones: cuando Castel se asombra por el tamaño de los libros en la biblioteca de Allende y comprende que se debe a que están escritos por Braille; cuando Fernando recuerda que se interesó en Norma Pugliese porque su padre transcribía libros en el sistema Braille.

La visualidad del significante, así como su espesor: el trabajo táctil de fabricarlo (la materialidad de la escritura) adquieren su máxima relevancia en la descripción de los grafitti en el excusado de la Perla del Ounce.

El baño, donde se defeca, donde se entroniza lo inferior, es también el lugar donde se opera una reversión de la escritura, que puede interpretarse como perversión o como re-gresión¹⁰², desde la complejidad del significado puramente abstracto, desde la transparencia del significante (o su casi anulación) hacia un renovado espesor de lo escrito, de lo trazado, que se dibuja sobre la pared muda, que se exorna con tachaduras y re-inscripciones, con exclamaciones y diseños, donde el lenguaje exalta a la vez su materialidad y su emotividad :¹⁰³

"...y así alternativamente, en forma de pagoda, o más bien de un temblequeante edificio en construcción. A izquierda y derecha, arriba y abajo, con flechas indicadoras y signos de admiración o dibujos alusivos, aquella expresión original aparecía exornada, enriquecida y comentada (como por una raza de violentos y pornográficos exegetas)."

" Frases y expresiones de deseos que a su vez eran tachados parcial o totalmente, obliterados, tergiversados o enriquecidos por la inclusión de un adverbio perverso o celebratorio, incrementados o atenuados por la intervención de un adjetivo; con lápices y tizas de diversos colores, con dibujos ilustrativos que parecían haber sido ejecutados por un profesor Testut borracho y baboso. Y en diferentes lugares libres, abajo o al costado, a veces (como en el caso de los avisos importantes de los diarios) con marcos orlados, con diversos tipos de letra (...) pedidos y ofrecimientos de teléfonos para hombres que tuvieran tales o cuales atributos, que estuvieran dispuestos a realizar tales y cuales combinaciones o hazañas, artificios o fantasías, atrocidades masoquistas o sádicas. " (SHT, 355-356)

Esta escritura del " reverso del mundo " (el lugar donde " Damas y Caballeros dejan de serlo, SHT, 355) se caracteriza por:

. La primacía del significante y de la expresión, de lo concreto y corporal, en desmedro del significado abstracto y racional. El sobredimensionamien-

102. Para CASSIRER, la peculiar percepción de lo sensible como tal en el significante marcaría los primeros estadios del lenguaje (1971)

103. Me refiero a la función expresiva o emotiva del lenguaje, tal como la define Roman JAKOBSON (1971)

to del significante tiene dos aspectos, contrapuestos y complementarios: por una parte, el borrado, la tachadura, la negación; por otro lado, la proliferación, positiva y exuberante, de lo ornamental, de lo superfluo (desde el mero punto de vista del significado): los lápices y las tizas de colores, los marcos orlados, los dibujos, los tipos de letras, que enfatizan y recargan, pleonásticamente, lo ya dicho.

. La degradación de los arquetipos intelectuales legales, ortodoxos, correctos, cuyo ejemplo es el clásico " profesor Testut " de los libros asépticos de Medicina, aquí " borracho y baboso ".

. La perversión de lo sexual aceptado por los cánones del comportamiento social y del psicoanálisis, que revista particular intensidad, pues combina aquí la homosexualidad con el sadomasoquismo.

La escritura se levanta de este modo contra diversas " legalidades " establecidas: la primacía del significado, la respetabilidad científica, la objetividad y pulcritud intelectuales, la sexualidad normal.

Pero este espacio donde todo parece invertirse es calificado empero, por Fernando - al igual que las páginas policiales de los diarios - como el lugar donde " parecería revelarse la verdad última de la raza " (SHT, 356). Nótese la solemnidad de estas palabras y sus connotaciones religiosas (revelarse) y metafísicas (la verdad última) que, en cierto modo, convierten también a esta escritura en una insólita, escandalosa Escritura.

Escritura que, en cambio, es mentada por el loco Barragán en su sentido y contexto bíblico, cuando profetiza en el bar de Chichín y repite - estilizándolo - el acto de escribir y la fijación del significante:

" Tiempos de venganza, muchachos y haciendo gestos de escribir con la mano derecha en el aire, con enormes letras, agregaba está escrito a lo que los muchachones reían a más no poder..." (SHT, 227)

AE es también una novela donde se reciben y se remiten cartas, o mensajes perturbadores que detienen al escritor en su función de escribir. Por ejemplo, la advertencia implícita en el epígrafe bíblico escogido por Lilia Strout (personaje homónimo de Lilia Dapaz Strout, estudiosa de la obra de Sábato) para su trabajo:

"'Lo que es demasiado maravilloso para tí, no lo indagues; y lo que está más allá de tus fuerzas, no lo investigues.' Se quedó cavilando. Luego sacó el papel de la máquina. " (AE, 251)

Inmediatamente antes, Sabato ha escrito: " No olvidemos las recomendaciones de Fernando " (Subrayado mío)

R., por su parte, le escribe notas oraculares en el margen de los libros, que lo incitan a indagar en lo invisible:

" ABRIÓ EL LIBRO Y ENCONTRO SU MARCA,

su letra pequeña pero temible en el margen de aquel libro de ocultismo: ' Perforar el muro! ', le advierte. " (AE, 245)

" No le daba descanso. no podría abrir un libro sin encontrarse con su letrita odiosa. " (AE, 246)

A las advertencias, recomendaciones, prescripciones y prohibiciones escritas que rodean a Sabato, se agregan las cartas del Dr. Schnitzler quien, primero, es el desconocido que llama por teléfono y luego el autor de cartas que confirman, pero extremándolas y retorciéndolas sutilmente (copia caricaturesca, copia degradada) algunas ideas de los ensayos de Sábato. (AE, 322)

Schnitzler, por su parte, es un personaje que se mueve entre libros y se asimila a ellos (" Era flaco, consumido por años entre libros ", 323). Su relación con la letra escrita (los volúmenes están celosamente protegidos, atesorados) bordea los límites de una religiosidad grotesca. Continuamente apoya sus palabras con citas de esas " escrituras ": " Le mostraba los libros en la página exacta, los volvía a colocar con sumo cuidado en el lugar que debía. " (AE, 325)

Schnitzler plantea además una teoría sobre el significado de la escritura según su dirección. La orientación arriba/abajo (china) suponía un descenso a la tierra; la de derecha/izquierda (semita) un retorno al inconsciente; la de derecha/izquierda (griega), simbolizada y resumida en las palabras gnothi seautón, el ingreso en la lucidez del conocimiento racional (y paradójicamente, la negación de aquello mismo que ellas enuncian, ya que para el personaje escritor el conocimiento de sí propio no remite a lo luminoso, sino a lo oscuro y abismal (AE, 322)

El último encuentro con Schnitzler ocurre en el café La Biela, donde Sabato, el estudiante Mac Laughlin y Schnitzler se encuentran de pronto conformando un triángulo cabalístico, un significante simbólico (403). El extraño profesor, que no lo aborda a Sabato oralmente, se dirige a él mediante mensajes escritos que nuevamente parodian sus ideas.

Una revelación clave sobre su propio ser se le da al escritor hojeando un libro al azar (el Diario de Weininger). Las palabras provienen de un epistolario de Strindberg y forman parte del prólogo de la obra (AE, 401-402)

Otra 'verdad'- transmitida en forma oral - es la prédica del Dr. Alberto J. Gandulfo cuyo contenido esencial consiste en invalidar la Escritura veterotestamentaria (portavoz del Demonio) para instalar una escatología gnóstica (AE, 330).

Sabato recibe además otras comunicaciones escritas, algunas de las cuales no se transcriben (como las cartas de Silvia Gentile), las cartas de B. (el

" querido y remoto muchacho "), las cartas de instituciones diversas, de profesores y traductores, que interrumpen o distraen la realización de su novela (AE, 133-135); otras que transcriben y que, si no son importantes para la acción novelística, sí contribuyen notoriamente a la construcción del " mensaje " (como las " comunicaciones " de Jorge Ledesma).

A su vez, Sabato escribe a distintos destinatarios, el más importante de ellos, el " remoto muchacho ", a quien expone todas sus teorías sobre el arte. Sin embargo, Sabato aparece como un escritor fuertemente trabado ante el hecho material de escribir. Así, desiste de su tarea cuando la máquina (que lo distancia, en cierto modo, del inmediato compromiso corporal de la mano con el papel) se descompone. Muy pocas veces se entrega con éxito al acto real y concreto de la escritura ficcional (o de escritura alguna). Cabe señalar, como elemento significativo (marca de una obsesión) que Sabato escribe con piedritas la letra R. por tres veces, durante sus encuentros con Silvia en el parque Lezama y en Belgrano (AE, 199, 200 y 250)

La historia del Che se narra recurriendo en gran parte a testimonios escritos del propio Guevara y de otros, y a noticias periodísticas. La caja de recortes de Nacho - a la que ya he aludido, y que ostenta en la tapa el irónico letrero: " Sonríe, Dios te ama " - se cierra con una carta de Cornelius Lippmann, donde éste hace expresa su decisión de renunciar a la " condición humana ". En la antesala del Sr. Pérez Nassif cuelga una admonición escrita: los consejos de Benjamin Franklin para hacerse rico usando del oro, del tiempo y del oro del tiempo (aunque aquí la metáfora no tiene por cierto su significado bretoniano). La letra aparece así como vehículo universal, que transmite todo: lo sublime y lo mezquino, lo tremendo y lo frívolo, lo puro y lo corrupto, la verdad y la mentira. La letra es el deseo y el obstáculo del escritor.

La exaltación irónica de la escritura como mero significante mercenario y/o efectista interviene poderosamente en la escena televisiva (" ENTRA CON TIMIDEZ ") y en la voz de Quique como sátira de diversas formas de nueva novela. Incluso, en un determinado momento, Quique, que está hablando ante un auditorio sobre la supresión de las mayúsculas en el discurso de los aspirantes a neo-novelistas, olvida, sorprendentemente, que su propio discurso es oral, y lo transfiere o asimila a la escritura, confundiéndose con el mismo autor de AE :

" estos atilas de la tipografía, que donde pisan no crecen más las mayúsculas ni los puntos ni coma, y tenés que escribir todo así como ahora estoy haciéndolo porque como decía hegel se aprende a nadar nadando que eso es la dialéctica y por eso mao se cruza el yang-sé-kiang antes

del desayuno para mantener la forma y servir de ejemplo a los chicos de la revolución cultural así que imagínese el bodrio..."

(AE, 221, el subrayado es mío)

Las burlescas proposiciones para la elaboración de nuevas novelas que Quique enumera se basan todas en alteraciones del significante que no suponen ningún enriquecimiento del sentido, sino al contrario, la reducción al absurdo o la anulación del mismo significado. Por ejemplo:

" Novela en que el lector debe reemplazar la palabra papá, cada vez que aparezca, por televisor (o por sapo, o guirnalda, o minga, o estereofonía, o patapúfete) " (AE, 223)

" Novela-mazo: cada uno juega el partido que quiere, contra un oponente que juega con otra novela." (AE, 223)

Cuando se intenta producir un cambio (en cuanto profundización o renovación del sentido aparente) el propósito (por lo desatinado o inoportuno) desemboca en la ineficacia, en el ridículo:

" Novela conocida pero con prólogo en que se den claves renovadoras, donde dice " Settembrini miró a Hans Castorp " no debe entenderse de ningún modo que Settembrini miró a Hans Castorp, a menos que se sea un anticuado que cae en la burda trampa tendida por ese reaccionario de Thomas Mann. " (ibidem)

Junto a estas maniobras que Sábato ha calificado como propias de " podridos y decadentes exquisitos ", en carta a B., se sitúan los ejercicios practicados y comentados en la quinta del Nene Costa. Entre ellos, el juego de inventar declinaciones y variantes de la palabra obscena " Cazzo ", propuesta como el " auténtico " apellido de la plebeya estrellita Elizabeth Lynch; divertimento paródico de la " búsqueda de la verdad " cuyo carácter superfluo es absoluto, fuera de operar como instrumento denigratorio de la " starlet " que ha osado traspasar los límites de su clase para pretender ingresar en el " jet-set " metropolitano.

A otra especie de juego lingüístico pertenecerían, en cambio, las fórmulas de pésame y saludo promovidas por Quique. En primer lugar, sobre todo, las de saludo (pertenecientes, por lo común, al discurso oral). Aquí ya no se trata de malabarismos inspirados por el aburrimiento (como los palindromos de Filloy en sus " siestas provincianas ") o la vacua " imitación de una novedad " que así ya deja de ser nueva. Hay, antes bien, un " cierto " terrorismo verbal " emprendido con espíritu surrealista, cuyo fin profundo es abolir las máscaras, los simulacros " de buena crianza/ de correcto caballero,/ de señor bien vestido y normalmente alimentado." (AE, 95) Aquí sí hay una

búsqueda de la verdad que sabotea, destruye, subvierte el lugar común. Verdad que provocaría una suerte de revolución en las relaciones humanas:

" Realicen, chicas, lo que pasaría si empezáramos a hablar de verdad, en lugar de repetir koinos topos. ' Mucho gusto en conocerlo ' y maldito el gusto que tenemos en conocer a ese señor, señorita, conferenciante para señoras gordas, maestra normal o censista que nos viene a enmerder. Variantes verdaderas:

- Tengo cierto gusto en conocerlo (señor, señorita, profesor, sargento).

- No tengo ningún gusto en conocerlo.

(.....)

- Usted, señor, no me resulta ni fu ni fa. Perdóneme, no quise ofenderlo.

- Por qué no me hace el obsequio de irse al mismísimo carajo ? "

(AE, 224-225)

En este aspecto, la revolución propuesta por Quique en el lenguaje comunicacional ordinario se equipararía a la señalada por Sabato en el plano de la escritura simbólica (cfr. supra)

La escritura recurre además como vínculo - dudoso vínculo - con el también dudoso " más allá " invocado por esas reuniones espiritistas donde conviven farsantes y quizá auténticos videntes:

"...un caso de aporte citado por Memé: cae un papel y su yerno Conito, que asistía con el clásico escepticismo de los intrusos dispuestos a la chacota, tomó el papel con una sonrisita. Pero al ver la letra quedó demudado. ¿ Qué pasaba, qué pasaba ? Era la letra de su padre muerto. Una carta para él.

Se mencionan casos de mensajes en griego, en árabe y hasta en gitano transmitidos por médiums que no conocían esas lenguas. " (264-265)

No solamente la escritura propiamente dicha sino el acto de dibujar figuras o signos no codificados se reitera en las tres novelas. Así, Castel traza dibujos geométricos en la tierra mientras María lo interroga acerca de los motivos que ha tenido para buscarla, y él trata de clarificar su laberinto interior (ET, 40-41). Alejandra recurre al dibujo (diseño de ropa) como medio de trabajo en la boutique de Wanda (SHT, 197); dibuja también - sobre todo pájaros (quizá esto no es casual, si se recuerda la importancia simbólica del pájaro en la Cloaca) para manifestar su desagrado (SHT, 151, 224) Sabato dibuja mentalmente, mirando las manchas de humedad en la pared del Boston la escena del ritual erótico con Soledad, del que participara bajo la dirección de R. (AE, 411). Etc.

2.4. La escritura en el discurso metafórico.

La escritura como letra alfabética, como ideograma o dibujo, suele aparecer en tanto " concepto determinante " o plano imaginario de una metáfora o

una similitudo¹⁰⁴. El " concepto-objeto " o " concepto determinado " se diversifica en : el pasado, el rostro, el sueño, el rumor, el sentimiento, para hablar en términos muy generales. Las relaciones de equivalencia metafórica que señalo a continuación entre concepto determinado y concepto determinante, no implican que se postulen la metáfora o la similitudo como operaciones meramente sustitutivas de un término por otro, sino, con COHEN, RICOEUR, y REISZ, como un fenómeno predicativo e interactivo que opera en el enunciado, en el discurso :

" había sido a ella a quien verdaderamente quiso, pues cuando creyó enamorarse era a la madre de Alejandra a quien buscaba, como esos monjes medievales que intentaban descifrar el texto primitivo debajo de las restauraciones, debajo de las palabras borradas y sustituidas. "

(SHT, 19)

El rostro como escritura aparecía ya en otros lugares a los que me referí supra : la fotografía de Alejandra (" un documento poco legible....", p. 536), el rostro hipócrita del escritor como carta rosa con una clave secreta (AE, 37) - nuevo recurso a la imagen del palimpsesto - ; las " caras falsas " de los sofisticados amigos del Nene Costa como una " carta de mujer con chismes sobre una reunión social " (AE, 353).

De la cara y el gesto el mensaje secreto se expande hasta ser adjudicado a toda la realidad visible :

" Eso es: mensajes espantosos traídos por clowns. Había que estudiar cada palabra, cada gesto, no se debía dejar un solo rincón de la realidad sin examen..." (ibidem)

Otra vez el mundo es un libro (Liber Mundi) pero su intérprete no es ya el lector reverente que espera descubrir un sentido ad majorem Dei gloriam - como en el Medievo - sino un espía, que intenta sabotear, des-prestigiar, a la Divinidad que secretamente manipula las máscaras.

Si se toma el eje del rumor, del confuso mensaje auditivo, se encontrarán algunas equiparaciones significativas. En la inmensa caverna oscura de la Cloaca, Fernando intenta comprender imperceptibles indicios sonoros en términos de configuraciones visuales, trazos, dibujos:

" Y así como mirando pacientemente las manchas de una pared húmeda empiezan a vislumbrarse los contornos de rostros, de animales, de monstruos mitológicos ; así, en el gran silencio de aquella caverna, el oído atento iba descubriendo estructuras y dibujando figuras que adquirirían poco a poco un sentido..." (SHT, 430)

La información aportada por el oído, que el oyente no puede decodificar, se equipara a una carta indescifrable:

104. Cfr. sobre metáfora, Susana REISZ † 1977) ; sobre metáfora y similitudo, M. LE GUERN (1973)

" El mendigo avanzaba hacia él, murmurando palabras ininteligibles, ponía un hatillo en el suelo, lo desataba, lo abría y mostraba su contenido; un contenido que Martín se angustiaba por discernir. Sus palabras eran tan desesperadamente indescifrables como las de una carta que uno sabe que es decisiva para nuestro destino pero que el tiempo y la humedad han borroneado y la han vuelto ilegible. " (SHT, 543)

Las palabras oralmente pronunciadas por un moribundo se transforman en la escritura de un desgarrado, fragmentado, texto antiguo:

"...palabras inconexas que jamás habrían podido ser entendidas por un extraño, pero que Bruno logró juntar en su orden debido, como alguien que conoce un idioma antiguo y descifra un texto con fragmentos casi ilegibles." (AE, 462)

Impera en estas relaciones metafóricas el eje de comprensión visual, el modelo óptico, al que se apela como quien reduce lo desconocido a lo conocido, aunque este " conocido ", sea engañoso, porque no siempre puede descifrarse. Pero es importante marcar la diferencia de esquemas, de un modelo al otro. Hecho entendible si, como señala CUATRECASAS (1962 : 50-51) el hombre es fundamentalmente un " animal óptico " y su cerebro responde a pautas visuales, aun en el ciego. Lo que acentúa aún más la fuerza de la transgresión, el socavamiento de los límites humanos propuesto en la empresa de " conocimiento por el tacto ".

El sueño es asimilado - en una metáfora que se traspa de Bruno a Martín - al confuso borrador de un enigmático texto final: la muerte (SHT, 156).

El pasado (con su carga de destino oculto) reconoce distintas equivalencias escriturales:

"...se empecinaba en recordar (en tratar de recordar) los momentos con ella, como los enamorados releen la vieja carta de amor que guardan en el bolsillo, cuando ya está alejado de ella para siempre el ser que la escribió; y también, como en la carta, los recuerdos se iban agrietando y envejeciendo, se perdían frases enteras en los dobleces del alma, la tinta iba desvaneciéndose y, con ella, hermosas y mágicas palabras que creaban el sortilegio. Y entonces era necesario esforzar la memoria como quien esfuerza la vista y la acerca al resquebrajado y amarillento papel. " (SHT, 23)

La entrevista con Bordenave le parece a Martín mucho tiempo después, un " manuscrito olvidado " (que contenía, claro, una clave secreta, lo que corresponde al concepto de " fatidización " introducido por GEORGESCU¹⁰⁵) (Cfr. SHT, 224)

Su pasado se le muestra a Vidal como una " trama secreta " vinculada con el mundo de los ciegos, que lo conducirá finalmente a su destino (SHT, 431)

105. " La laboriosa palabra puesta entre comillas significa sencillamente dar a los hechos cotidianos la profundidad del destino, el aire fatídico que propicia el acceso a lo absoluto. " (GEORGESCU, 1985 : 247)

En lo que se refiere a los sentimientos, su relación con Alejandra le parece a Martín un " documento cifrado " cuya clave busca en Bruno. (SHT, 208)

El amor de Alejandra a Martín se le ofrece a éste - a través de la actitud de Bruno hacia él - como un " certificado ", aunque " borroso y ambiguo " (SHT, 175)

El sentimiento de Martín hacia Sabato se le presenta intrincado y confuso:

" como si tuviese que leer las palabras de una carta de tremenda trascendencia pero casi ininteligible por la falta de luz y por una ambigüedad de los trazos que tal vez fuese consecuencia del desgaste, del ajamiento del papel, del tiempo. " (AE, 187)

En todas estas metáforas y comparaciones hay algo común: la escritura se manifiesta en lo esencial de dos maneras: a) Como un mensaje que está oculto (en clave, cifrado, simulado) b) Como un mensaje patente , exhibido a los ojos, pero que por diversos motivos: el desgaste del tiempo o de los elementos, lentas corrupciones, resulta ya casi (o por entero) indescifrable. En cualquiera de los dos casos el efecto es una ambigüedad, una oscuridad semántica que la hacen dudosamente asequible al ávido lector.

En suma: el estatuto de la " escritura " en la narrativa sabatiana es relativamente complejo: elemento temático, diegético, retórico. Actividad impura, ambigua, inauténtica, inútil, pero también figura de la totalidad, revelación de los fundamentos, ontofanía. Ejercicio visual pero asimismo táctil. Representación imaginaria y materialidad abrumadora, de la que el escritor no puede prescindir, desconectarse. Reproducción de lo ya oído, de lo ya visto, y creación de lo absolutamente inédito. Paradoja de ver lo invisible y encarnar lo incorpóreo. Puede aparecer como un juego vacío, pero ese lujo de lo superfluo que emerge como floración del significante logra marcar obsesiones y transgresiones que corroen la médula de las prohibiciones culturales, que denuncian la hipocresía de un sistema. Es estímulo y obstáculo, comunicación y soledad absoluta.

Si la escritura depende de un Logos, en la concepción sabatiana ese Logos no es racional ni luminoso . Es oscuro, o al menos, claroscuro; 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 " ; es, acaso, la Verdad, pronunciamiento del Alfa y el Omega, del Principio y el Fin, experiencia incalificable que resume las polaridades y tensiones del periplo humano, aventura del ser.

Si la escritura es transcripción, también es invención que irrumpe en lo prohibido, en lo in-visible y lo no-visto. Si toda imagen, si todo grafo, es copia de un original perdido, ese original está ausente¹⁰⁶ ; El Modelo Ultimo

106. " En este juego de representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes. Un remitirse infinito de unas a

no existe para los ojos, y el oído, receptor de un Logos oracular, conmina al viajero a constituirlo, 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.

otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple. " (DERRIDA, 1971 : 48). La única forma de acceder al origen no será contemplarlo, sino sumergirse, liberándose así del juego de engaño, de la falsificación y de la copia.

CAPÍTULO III :

LA VISIÓN DE LA CEGUERA

1. CONOCIMIENTO POR EL OIDO

Desde el grito al silencio: fin que es límite-fuente del sonido, principio de equivalencia y traspaso de lo sonoro a lo táctil que conforma el modelo de " conocimiento ciego ", podemos distinguir en el espectro de la sonoridad diversos ejes, que detentan asociaciones simbólicas diversas también.

1. 1. El rumor.

Por la confusión y desorden de la sustancia sonora, el rumor puede calificarse como una clase de ruido. No obstante " ruido " y " rumor " adquieren en la imaginería sabatiana connotaciones semánticas distintas. Por ello, me referiré aquí especialmente al rumor, y en otro apartado al ruido. Conviene señalar, desde ya, que en el caso del rumor, la baja intensidad sonora y la calidad difusa de la percepción establecen una vinculación simbólica con el ámbito de lo oculto y lo inconsciente, que así se revela parcialmente al ser en la vida de la vigilia.

El rumor puede aparecer designado en la escritura como " rumor ", o bien con otros lexemas:

" cuchicheo "

" Pero a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás o de gentes que cuchicheaban y se burlaban de mí, de mi ingenuidad "

(ET, 58)

" palabras que latían como un leve y sordo dolor en su espíritu y que, mientras mantenía reclinada la cabeza sobre el pecho de Alejandra, entregado a la portentosa felicidad del instante, hormigueaban en una zona más profunda e insidiosa de su alma, cuchicheando con otras palabras enigmáticas: los ciegos, Fernando, Molinari. " (SHT, 127)

" Le pareció distinguir a Ricardo Martín que cuchicheaba con Chalo y Elsa, mientras de vez en cuando miraban furtivamente hacia donde él estaba." (AE, 400)

" Se apretaban cada vez más, la atmósfera era cada vez más sofocante, el rumor crecía, no porque subieran la voz (era siempre un cuchicheo) sino porque se sumaban." (AE, 401)

" susurro "

" Y así como en el teatro, en algún momento el mundo externo logra llegar aunque atenuado en forma de lejanos ruidos (un bocinazo, el grito de un vendedor de diarios, el silbato de un agente de tránsito), así también llegaban hasta su conciencia, como

inquietantes susurros, pequeños hechos, algunas frases que enturbiaban y agrietaban la magia..." (SHT, 126)

" Así que como susurraba algo al oído de Cristina y calculé que quería brillar ante la presa, le largué el kilo de bofe, sobre todo porque calculé que sería presionado por la Pampita, que se estaba mordiendo las uñas de bronca por el affaire auricular del Nene con la tarada de Cristina. " (AE, 346)

" murmullo " " murmurar "

" A esa hora en que comienzan a oírse los pequeños murmullos (,,,) con extraña gravedad. " (SHT, 13)

" El alma de guerreros, de conquistadores, de locos, de cabildantes y de sacerdotes parecía llenar invisiblemente la habitación y murmurar quedamente entre ellos: historias de conquista, de batallas, de lanceamientos y degüellos."

(SHT, 93)

" Yo oía como un murmullo confuso, como si hablara por un mal teléfono, y eso me angustiaba cada vez más. "

(SHT, 129)

" En medio de una multitud se acercaba un mendigo cuyo rostro le era imposible ver, descargaba su hatillo, lo ponía en el suelo, desataba los nudos y, abriéndolo, exponía su contenido ante los ojos de Martín. Entonces levantaba su mirada y murmuraba palabras que resultaban ininteligibles."

(SHT, 143) (Cfr. también SHT, 543)

" El silencio en el cuarto era grande: apenas se oían los murmullos de la ciudad, allá abajo."

" Pensó que cualquiera de esos murmullos podía ser significativo. Se sintió como si, perdido en medio de una agitada muchedumbre de millones de seres humanos, debiera reconocer el rostro de un desconocido que le trae un mensaje salvador y del que no sabe más que eso: que es el portador del mensaje que debe salvarlo."

(SHT, 530. Citado supra, en " La escritura en el discurso metafórico ")

" Él creía que su participación había sido secreta y parecía imposible que nadie pudiese siquiera sospecharla. Por qué ahora andaban por ahí preguntando ? Qué significaba esa conversación en voz baja en aquel rincón ? Quiénes estaban murmurando y qué ? "

(AE, 400)

" Durante un tiempo que a Nacho le pareció eterno, sólo se oyó el tictac del espertador. Luego, las campanas de una iglesia.
- Pérez Nassif - murmuró Agustina, cavilando -. Habría que pensarlo."

(AE, 409)

"...vuelve a sentirse el solo murmullo del Río Grande, imponiéndose lenta pero seguramente sobre los sangrientos i pero tan tran-

sitorios ! combates entre los hombres." (SHT, 546)

" rumor "

" Martín la observó con tristeza, y aunque no comprendía con exactitud la causa de aquella melancolía creía percibir su remoto rumor, su impreciso y oscuro rumor."

(SHT, 141)

"...tratando de percibir cada vez más cercanos los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladamente lejano."

(SHT, 204)

" Sentí entonces, supongo que en sueños, el rumor del arroyo Las Mojarras al golpear sobre las toscas, en la desembocadura del río Arrecifes, en la estancia de Capitán Olmos." (SHT, 428)

"...una ciudad sobrecogida y minada por rumores. " (SHT, 275)

" Rogué a Dios que no fuera Fernando, pues, no sé por qué, encontrarlo así en la oscuridad me parecía abominable. Con cautela, con oído tenso, seguí avanzando en la dirección en que parecía provenir aquel apagado rumor . "

(SHT, 489)

"...en medio de mi soledad oía quedamente, allá en el fondo de mi espíritu, mezclado a confusos rumores de una madre fantasmal que apenas recordaba, el rumor de Ana María..."

(SHT, 523)

" Hasta que me descubrí un día escuchando (no oyendo, sino escuchando, ansiosamente escuchando) el rumor de los hombres, allá afuera." (AE, 124)

" Y así, aquel hombre, aquel rostro, se le aparecía apenas como el rumor de una lejana conversación, que sabemos importantísima y que ansiosamente querríamos descifrar."

(AE, 188)

" Hasta que creyó oír un rumor que pensó podría ser de una rata, al abrir los ojos, advirtió que era de nuevo Milord."

(AE, 442)

" Sí, si no tiene inconveniente. Por eso de los Ciegos. Desde que lo leí me sentí perturbado, me hizo atender a ciertos rumores.

- Rumores ?

- Quiero decir en mi propio espíritu."

(AE, 313)

" crujido "

"...en aquel momento sintió algo distinto. Algo - vaciló como buscando la palabra más adecuada -, algo inquietante, algo similar a ese crujido sospechoso que oímos, o creemos oír, en la profundidad de la noche. "

(SHT, 14; el primer subrayado es del autor.

Citado supra en " Funciones y alteraciones de la mirada ")

" Sintió, o le pareció sentir un crujido, unos pasos, en el corredor al que se salía por aquella puerta. Ya con la mano en el picaporte y con el corazón sobresaltado, esperó en silencio. (...) Puso su oído contra la puerta y escuchó con ansiedad: no se oía nada, y ya iba a abrir cuando volvió a oír un pequeño crujido: eran pasos, cautelosos y espaciados, como alguien que hubiese estado acercándose de a poco a la misma puerta, por el otro lado.

'El loco ', pensó agitadamente Martín..."

(SHT, 103)

" Después fueron produciéndose, poco a poco, con insidiosa persistencia, los acontecimientos que habrían de perturbar estos últimos años de mi vida. Aunque a veces, la mayor parte, sería exagerado llamarlos así, pues apenas eran como esos casi imperceptibles pero inquietantes crujidos que oímos de noche, cuando estamos desvelados."

(AE, 27)

(Todos los subrayados, salvo indicación expresa, son míos.)

Cabe prestar atención, en primer término, a los calificativos, circunstancias y pertenencias adjudicados a estas diversas formas del rumor. Algunas precisiones aluden meramente a cualidades físicas y distancias espacio temporales características de esa clase de ruido que es el rumor (pequeño, confuso, quedamente, remoto, impreciso, débil, apagado, imperceptible, lento, lejano); otras predicaciones se refieren, más específicamente, a propiedades que vinculan al rumor con una dimensión oscura, oculta, espectral, hasta siniestra, de donde emergen significados tan importantes como indescifrables (inquietante, sospechoso, ininteligible, extraña gravedad, ininteligible, oscuro, significativo, solo, del alma secreta y escondida, capaz de sobrecojer, de una madre fantasmal, de una lejana conversación importantísima y no descifrada). Nótese que el adjetivo inquietante se repite por tres veces en tres contextos distintos. Quizá no sea una casualidad que este atributo tenga una larga tradición en la teoría y la práctica de la literatura fantástica, esto es, en el ámbito de l'inquiétante étrangeté.

Además de las ocasiones en que las distintas formas del rumor aparecen literalmente en la acción narrativa, en el plano de la " realidad ", cabe notar sus ocurrencias oníricas y metafóricas. Recapitulemos (cfr. supra) sus apariciones en episodios oníricos. Tanto en El túnel (58) como en Abaddón (400-401), el rumor es un cuchicheo de connotaciones insidiosas y malignas; está vinculado a sentimientos de persecución (enemigos que pueden asaltar por detrás, gentes que se burlan) y de culpa¹⁰⁷ (amigos demasiado solícitos que conocen la verdad de la participación del soñan-

107. Psicoanalíticamente, estos sentimientos son las dos caras de una misma moneda (Jesús CORDERO, 1976).

te-acusado en un supuesto crimen y, de algún modo, lo juzgan).

En los otros dos episodios (SHT, 129 y 143) se trata de un murmullo ininteligible. Alejandra (129) avanza por una catedral repleta, casi a oscuras, hacia el sacerdote que está en el púlpito, pero, pese a la proximidad, no puede oír palabras que le están dirigidas (143). Martín, después del rechazo de Alejandra, sueña con un mendigo que expone ante él el contenido de su hatillo y murmura palabras indescifrables .

En los cuatro casos el cuchicheo o el murmullo aluden a una verdad oculta bajo las apariencias: clave secreta, o culpa, que revelaría - si pudiese entenderse claramente - algo esencial (acerca de sí mismo, acerca del ser amado) al que trata desesperadamente de captarla.

Muchas ocurrencias del rumor son metafóricas. La " mirada táctil " de Alejandra es para Martín el " sospechoso crujido " que se oye en la oscuridad del dormitorio, en la profundidad de la noche (SHT, 14). Otras construcciones se estructuran como analogías de cuatro términos. Sobre la base de la equivalencia Amor de Alejandra/ teatro mágico, se superpone la siguiente:

Teatro mágico (A)	:	Amor de Alejandra (C)
-----	:	-----
Rumores y ruidos del mundo exterior. (B)	:	Hechos y frases que apuntan al lado oscuro, desconocido, profundo, de su vida. (D)

Donde A es a B como C es a D.

El rumor se adjudica también a lo inmaterial: el alma de los guerreros y cabildantes (SHT, 93), el alma escondida y secreta de Alejandra, inaprehensible para Martín (204), la " madre fantasmal " (SHT, 523), la melancolía (SHT, 141), los secretos impulsos del espíritu (AE, 313),

El rostro de Sabato, si bien visible y evidente, se le aparece a Martín, su criatura, como el rumor de una conversación tan importante como indescifrable (AE, 188). Los acontecimientos de poca importancia externa que inquietan a Sabato se comparan a crujidos nocturnos - metáfora para la ingerencia sutil y misteriosa de las " fuerzas ocultas " que supuestamente persiguen al escritor - (AE, 27).

Predomina en estos usos metafóricos el manejo del " rumor " como recurso para aludir a lo que no puede verse, o bien, a lo que, si se ve, no se comprende: una realidad elusiva, poderosa pero escondida, y que apenas puede " oírse " como en sordina.

Por último, me referiré a otro uso metafórico significativo del " rumor ", cuando Sabato (AE, 124) habla de su reclusión en los estudios físico-matemáticos (" las bellas y graves torres ", el orden, el " reducto del silencio ") interrumpida, sin embargo, por " el rumor de los hombres, allá afuera ". El rumor, esta vez, no alude a lo interno y oculto, sino más bien a lo externo y evidente; no a lo subterráneo y secreto sino al bullicio ostensible de la vida. Pero esa vida " externa " es también interior; está en las mismas entrañas, en la " sangre y la suciedad " del hombre y es, este sentido, raigal y verdadera. El " rumor " es el vehículo y el indicio de esa verdad.

Cuando el rumor es un elemento en la literalidad del relato, su función semántica no se aparta mucho de las ya señaladas. La dimensión oculta, ajena a la vida " normal ", está en los " pequeños murmullos " que anuncian y marcan un " misterioso acontecimiento ": el anochecer, " esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática " (SHT, 13; el subrayado es mío). Está, también, en los pasos del loco que Martín oye, aterrado, detrás de la puerta (SHT, 103). El rumor del arroyo Las Mojarras, que Fernando oye semidesmayado, se vincula con la misteriosa canción de Ana María donde se cifra (así lo siente Fernando) un mensaje esencial para la develación del sentido de la vida (SHT, 428) Bruno se guía, en la oscuridad, por el " apagado rumor " de la respiración de Georgina (SHT, 489) Los rumores que " sobrecogen y minan " la ciudad violenta de 1955 dan la medida y el síntoma de su verdad interior.

Además, el rumor puede salvar, sin duda por su vinculación con la verdad disimulada bajo las apariencias, con el destino. Así, Martín interpreta los murmullos de la ciudad como posibles portadores de un mensaje salvador (mensaje que en definitiva le traerá Hortensia Paz, parte de esa vida ciudadana incesante y caótica). El rumor de Milord, el perro de Nacho, logra disuadir a su dueño del suicidio; Nacho vivirá, a pesar suyo, para ser escritor, para cumplir como testigo de su tiempo, el destino que le está reservado y que él rechaza.

Voz confusa de la verdad y de la realidad, acceso a otra dimensión de la vida - tal vez la más auténtica -, el rumor se integra en el modelo de conocimiento auditivo y complementa las deficiencias de la visión para captar - precisamente - lo profundo, lo in-visible, lo enigmático. Captar, percibir, pero no descifrar lo que quizá es esencialmente ininteligible.

1.2. El ruido

A veces el ruido emerge de la misma área (espectral, siniestra, ocul-

ta) que el rumor:

"...me hubiera enloquecido con la corrida de las ratas y los gatos, con el silbido del viento y con los ruidos que mi imaginación podía atribuir también a fantasmas..." (SHT, 62-63)

A veces (contrariamente al rumor) el ruido:

a) Marca la vida del mundo exterior, superficial, hundida en la enajenación, el aturdimiento, indiferente a lo humano. O bien:

b) Conecta al ser humano, beneficiosamente, con la realidad cotidiana, con la necesaria lucha por la vida, de la que una excesiva atención a los " rumores " del interior secreto pudo haberlo apartado.

Se puede citar en la primera categoría:

" Y así como en el teatro, en algún momento el mundo externo logra llegar aunque atenuado en forma de lejanos ruidos (un bocinazo, el grito de un vendedor de diarios, el silbato de un agente de tránsito)..."
(SHT, 126)

Volvemos aquí a la analogía ya citada en el apartado anterior. Corresponde marcar ahora una sutil diferencia. Si los ruidos amortiguados que llegan al espectador desde la calle y los hechos y frases enigmáticos de Alejandra (" inquietantes susurros ") se parecen en su función de interferencia, en que ambos quiebran un encantamiento (el del amor, el de la escena), se distinguen, en cambio, porque los ruidos del exterior remiten a otro sueño: el de la calle, la vida ordinaria, el viejo theatrum mundi, en tanto que los murmullos interiores aluden al doloroso presentimiento de una verdad desagradable bajo las apariencias de la felicidad.

La realidad alienante del ruido retorna en una construcción metafórica de Abaddón que intenta describir la subterránea aparición del tema de los Ciegos en la figura de Allende:

"...apenas si un enigmático personaje (enigmático para mí, quiero decir) lo anunciaba de modo casi imperceptible, como alguien que en un café dice palabras acaso fundamentales, pero que se pierden entre el ruido o entre otras al parecer más importantes."

(AE, 22)

Esta metáfora luego aparece como una realidad diegética:

" Se calló y quedó como cavilando durante tanto tiempo que pareció haberse olvidado de Bruno. Éste no sabía qué hacer, hasta que por fin le preguntó si no creía preferible salir o por lo menos buscar otro café menos ruidoso. Cómo, cómo ? Pareció no haber oído o entendido bien.
- Le estaba diciendo que aquí hay demasiado ruido.
- Ah sí. Hay un ruido espantoso. Cada día me es más difícil soportar el ruido de Buenos Aires. " (AE, 317)

Sabato, frente a la casona de la calle Arcos, queda absorbido en la

contemplación del " monarca de las tinieblas ":

" Hasta que despertó al tumulto cotidiano, a las luces de neón y al estrépito de los automóviles." (AE, 413)

Cuando vuelve Bruno en 1953 para ver a su padre agonizante

"...atravesó la plaza con sus paraísos y palmeras, y por fin vio la mole del molino y oyó el isócrono golpeteo de su maquinaria. Un artero símbolo: la marcha indiferente de las cosas, mientras en medio de ellas agoniza el hombre que con amor y esperanza las creó."

(AE, 454)

Por último, cuando retorna en 1973, esta experiencia recurre, y su fuerza semántica se duplica:

" Lentamente caminó hacia la casa en que había nacido, y de nuevo sintió la conmoción que había experimentado cuando su padre se moría, al oír el isócrono ruido de las maquinarias."

(AE, 470)

En la segunda categoría (b), podemos citar dos casos en que el ruido dominante en ciertos ambientes: el conventillo de Tito, la pieza de Hortensia Paz, proporciona a Martín - perdido, ambulante, inerme ante la complejidad y el caos - una suerte de ancla que lo conecta a un cierto orden - a una sospecha de orden - en el mundo.

Cuando Tito D'Arcángelo recoge a Martín, sin alojamiento ni dinero para comer, y lo lleva al conventillo donde vive

"...se oían gritos, conversaciones y varias radios simultáneas, en medio de un fuerte olor a estiércol. En las antiguas cocheras había algunos carros de repartos y un camioncito.

Se oía el golpeteo de los cascos de caballo."

(SHT, 117)

Al despertar Martín en la habitación de Hortensia Paz,

" Empezó a oír el ruido de un calentador, la mujer se había separado de él y le daba presión, y el zumbido del calentador era cada vez más enérgico. También oyó un lloriqueo, de niño de pocos meses, ahí al costado. pero no tenía fuerzas para mirar (...) Volvió a oír al nene que lloriqueaba. Bueno, bueno - dijo la mujer sin dejar de darle el té - " (SHT, 543)

En un rubro aparte de estos ruidos habituales, que pueden aturdir (alienar) o vincular, están otros ruidos, propios de situaciones críticas o límites. Así, en la noche de la quema de las iglesias, los altoparlantes, el bombo y las bombas, los aviones que sobrevuelan Plaza Mayo (pp. 275 y ss) Cuando la situación de crisis o alarma llega a un estado intolerable, se produce lo que Vidal denomina el " estallido de los tímpanos (SHT, 379):

" Recuerdo el latido crecientemente intenso de mis sienas, hasta que en un momento tuve la sensación de que mi cabeza podía estallar como una caldera cargada a miles de atmósferas. Una especie de fiebre iba su-

biendo a mi cuerpo como un líquido hirviendo en una vasija (...) Hasta que un estallido pareció romper mis tímpanos y caí, como ya dije, me derrumbé sin sentido en el suelo de aquella habitación."

(SHT, 379)

Dentro de los ruidos cabe ubicar también el golpe provocado por los elementos naturales: el mar sobre todo. María y Castel se sientan en silencio sobre las rocas: " oyendo el furioso batir de las olas de abajo..." (ET, 101). Batir que hace germinar en Castel la idea del asesinato, cuando el mar se transforma en un " oscuro monstruo " (102).

Una escena similar repiten Alejandra y Marcos:

" Quedamos los dos mirando al cielo, tendidos de espaldas sobre la arena caliente, uno al lado del otro. Se produjo un silencio abrumador, se podía oír el chasquido de las olas contra las toscas. Arriba, las gaviotas chillaban y evolucionaban sobre nosotros." (SHT, 69)

" El rítmico golpeteo del río lateral " (SHT, 178) acompaña a Bruno y al amor de Alejandra y Martín, cuya máxima afinidad es tal vez sentarse a mirar río afuera a las naves que parten (SHT, 122-123). Ante el golpeteo del mar (o del ancho río) la voz humana calla, momentáneamente humillada por ese " lenguaje " que no es lenguaje y que quizá gracias a ello puede expresar lo inefable (o recibir la proyección del deseo).

Los golpes en Abaddón no están relacionados con lo natural (si bien ajeno a la debilidad humana, superior al hombre), sino con lo " sobrenatural " o con su ficción, plasmado en los " mensajes " espiritistas, a la vez grotescos, siniestros y sospechosos de superchería (AE, 28 y ss., 265)

Por fin, hay otro ruido particular: el batir de alas, que conecta con un mundo aéreo, pero también tenebroso y repulsivo: alas de murciélagos o pterodáctilos, mensajeros anunciantes de venganza o justicia (SHT, 380, 383)

1.3. El grito, el gemido.

El grito, emitido desde adentro, percibido desde fuera, aparece en general como máxima intensidad auditiva que responde (de manera inversamente proporcional) a un grado mínimo de conocimiento - y de esperanza -.

En El túnel, la vida es pensada metafóricamente por la desesperación de Castel como " una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes " (ET, 43)

Castel, por otra parte, grita constantemente cuando quiere hacerse entender por María y choca contra su impotencia (por ejemplo, ET, 40 y 41)

La siniestra escena de los mucamos en el ascensor, imaginada por Vidal, se inicia con una serie de gritos y alaridos (fruto de la desesperación y paradójicamente, de la esperanza de hacerse oír) que concluyen en que-

jididos y gemidos:

" Entonces empiezan a gritar uno, otro, y los dos juntos: primero con enorme fuerza, luego dando alaridos de terror, después emitiendo aullidos de animales enloquecidos y acorralados por las fieras. Esos aullidos se prolongaban durante horas, hasta que poco a poco empiezan a debilitarse (...) Ahora emiten gemidos cada vez más débiles, lloran y golpean con debilidad creciente el bloque macizo del entrepiso." (SHT, 39)

La reconstrucción de Vidal reitera estos gritos, aullidos y gemidos por tres veces.

Fernando, desvanecido en el húmedo túnel de la Cloaca, sueña con el canto de la madre, tan incomprensible como decisivo, y se despierta gritando: " ¡ No puedo entender ! " :

"...mis gritos, disueltos en apagados ecos en la gigantesca bóveda de la gruta, me llamaron a la verdad. En medio del silencio hueco y tenebroso (...) se repetían hasta apagarse en la lejanía y en la oscuridad las palabras de mi despertar."

" Cuando el último de mis gritos murió en el silencio, quedé anonadado por largo tiempo: recién entonces parecía tener plena conciencia de mi soledad y de las poderosas tinieblas que me rodeaban."

(SHT, 429)

(El subrayado es mío)

Bruno imagina a Vidal pronunciando a través del Informe, " desesperados gritos de socorro, oscurecidos y disimulados por su jactancia y por su orgullo." (SHT, 464)

Los dos aspectos del grito: incomunicación absoluta y pedido de auxilio, desesperación e insistencia en el mensaje, se manifiestan en las metáforas escogidas para describir la relación amorosa de Alejandra y Martín:

"...ese intento de comunicación, que finalizaría en gritos casi sin sin esperanza . "

" Alejandra quizá luchaba desde su propia isla, gritando palabras cifradas que para él, para Martín, eran ininteligibles y para ella, Alejandra, probablemente inútiles, y para ambos, desesperantes."

(SHT, 204)

En Abaddón, el grito se relaciona con la incomprensión, el aislamiento, la cólera. Nacho grita a Sabato sus acusaciones y éste le responde de la misma forma (AE, 60). Agustina descarga su furia contra la realidad con una explosión de gritos y aullidos (AE, 409); Sabato, al concluir su periplo por los laberintos de Buenos Aires, grita infructuosamente para ser advertido por los demás, que pasan a su lado sin verlo, como fantasmas (423).

En el plano metafórico del discurso, el hombre que grita en una isla

es la figura preferida por el personaje Sabato para dar cuenta de la condición del creador:

" Gritás tus obsesiones a otros, aunque sea con símbolos " (AE, 192)

También le dice lo mismo al " remoto muchacho ", pero aquí sin embargo, el grito parece encontrar su objetivo, se instala en la esperanza de una respuesta cierta:

" Pero sí, oirás de pronto su palabra - como ahora, donde esté Pavese oye la nuestra -, sentirás la anhelada presencia, el esperado signo de un ser que desde otra isla oye tus gritos, alguien que entenderá tus gestos, que será capaz de descifrar tu clave." (AE, 114)

Clave fundamental de la existencia que el narrador opone aquí al " gruñido de los cerdos ", esto es: la burla de la multitud indiferente que no tendría acceso al sonido, al sentido, al lenguaje (AE, 115)

Por último, una nueva instancia del grito: el alarido de dolor absoluto que lanzan los torturados, y que conecta a Marcelo con el medio infernal, sumido en la penumbra, de la cárcel (AE, 427)

"...descendieron unas escaleras y allí ya empezó a oír alaridos: el aullido, más bien, de alguien que es despellejado vivo. "

(AE, 427; se repite en 428, 437, 438)

Vinculado con el grito surge el gemido, como voz elemental del amor y del dolor, del placer y de la muerte. Gemidos y gritos de Alejandra durante el ataque de epilepsia y el incómodo sueño subsiguiente, durante sus pesadillas (SHT, pp. 134 y ss, 83). Gemidos eróticos de Alejandra con otro imaginados por Martín (SHT, 181) o registrados en el grabador de Bordenave (532), gemidos del padre moribundo de Bruno (AE, 463), de la maestra cegada con ácido y de la desconocida de París, también víctima del mismo accidente (AE, 284, 288), gemidos de los torturados. Un gemido murmurante es lo último que se oye (el postrer mensaje de vida) de Marcelo Carranza, depositado en una bolsa que encontrará su destino final en el Riachuelo, con la basura.

1.4. El llamado.

El llamado, a diferencia del grito, es - más que emitido por el sujeto - esperado o percibido secretamente desde su interioridad. Una cualidad semántica se impone sobre la física: la calidad de mensaje significativo domina sobre la de cualquier particularidad sonora y genera una " clase " dentro del espectro auditivo. Pero ese significado suele resultar incomprensible.

La mujer de la ventanita de El túnel en " soledad ansiosa y absoluta " se encuentra a la espera de algo " quizá algún llamado apagado y distante " (ET, 16)

Con extraordinaria frecuencia, la convocatoria instaurada por el llamado aparece en el sueño; en Sobre héroes y tumbas, por lo general, en el sueño de Martín. La primera vez ocurre cuando el muchacho - que ha visto una sola vez a Alejandra y vuelve tenazmente al Parque Lezama con la esperanza de encontrarla- recibe, mientras dormita, un llamado simbólico y extraño, proveniente, según todos los indicios, de la misma persona que con aparente frivolidad lo despierta:

" Cuando una voz que parecía provenir de la espesura lo estremeció. No alcanzaba a entender lo que decía, pero sabía que se dirigía a él, a Martín. Luchó, sin embargo, por levantarse porque se oía cada vez con mayor intensidad la enigmática y remota voz que lo llamaba y (ahora lo advertía) que lo llamaba con ansiedad, como si estuviera en un pavoroso peligro y él, solamente él, fuese capaz de salvarla. Despertó estremecido por la angustia y casi saltando del asiento.

Era ella " (SHT, 47)

Luego es Martín el que llama en la vigilia por repetidas veces, a Alejandra y la arranca de una pesadilla (SHT, 83). Y otra vez, Alejandra la que apela a Martín desde su propio sueño:

" Sí: la princesa se agitaba y gemía. Desde desoladas regiones en tinieblas lo llamaba a él, a Martín. Pero él, un pobre muchacho desconcertado, era incapaz de llegar hasta donde ella estaba..."

(SHT, 136)

El llamado atrae a Martín, borracho, avanzando en el caos después de la muerte de Alejandra:

" Abriendo sus ojos desesperadamente, para poder moverse en aquella penumbra hacia aquel rostro enigmático, lejos, como a una legua de distancia, a ras del suelo, como una luna infernal que quisiera alumbrar aquel paisaje repugnante y agusanado, corriendo hacia allí con su muletita, hacia donde el rostro parecía esperarlo y de donde sin duda venía aquel llamado, corriendo y tropezando por la llanura. " (SHT, 542)

Alejandra incendiada avanza en el sueño de Sabato, corriendo hacia él " en demanda de ayuda " y reclamándole oscuramente la fidelidad a su deber (AE, 107). El cadáver de su padre, también desde el sueño, parece llamar a Bruno: " Y de pronto, soñó que estaba solo, en un lugar incierto. Alguien parecía llamarlo (....) Comprendió que era un cadáver que intentaba hacerse comprender: el cadáver de su padre." (AE, 469)

Ambas experiencias oníricas, ambos llamados, se tiñen de culpa para el que los recibe, no sólo representan una profunda y perentoria exigencia afectiva, como en los casos anteriores. Esta exigencia emana, además, de un imperativo ético: la fidelidad al deber. Si Sabato se avergüenza por no dar su testimonio de escritor, el llamado sugiere a Bruno su fracaso como

cabal ser humano, la traición a un legado familiar de valentía.

El llamado, que según se ha visto hasta ahora, puede provenir de una voz, o de una presencia, se relaciona en especial con dos elementos sonoros que en la vida social ya cumplen normalmente esta función de llamar y convocar, de dar aviso o alarma: las campanas y la sirena (u, ocasionalmente, el silbato).

Las campanas aparecen usualmente en el plano onírico. Alejandra dice a Martín: " a veces oigo campanas que existen y otras ^{veces} campanas que no existen" (SHT, 129) Las que no existen son alucinaciones de la vigilia o percepciones del sueño, que quieren comunicar algo intolerable. En el sueño ya citado de la catedral en penumbras donde Alejandra oye el discurso del sacerdote como un murmullo ininteligible dirigido a ella, " las campanas empezaron a sonar, primero lentamente y luego poco a poco, hasta que desperté. Lo curioso, además, es que en el mismo sueño, tapándome los oídos, yo decía como si eso fuese motivo de horror: ¡ Son las campanas de Santa Lucía, la iglesia adonde iba de chica ! " (SHT, 129) ¹⁰⁸

Cuando Alejandra se excusa ante Martín por no acceder a verlo, aduce sus padecimientos:

" Sueños atroces, dolores de cabeza (en la nuca, que luego se extendían a todo el cuerpo), centelleos en los ojos.
- Y como si todo eso fuera poco, estas campanas de iglesia. Una mezcla de hospital e iglesia, como ves." (SHT, 236)

Algo similar le ocurre a Fernando cuando se refiere a la " deformación del yo " y a las sensaciones sinestésicas que se operan sobre la materia mnémica:

"...un recuerdo empieza a hincharse, poco a poco va dejando de ser aquel rumor de La danza de las libélulas que alguna noche oí en un piano de mi infancia, va siendo luego una música cada vez más extraña y desorbitada, luego se convierte en gritos y gemidos, finalmente en aullidos atroces, luego en campanadas que me aturden los oídos y, cosa aún más singular, empiezan a transformarse en gustos ácidos o repugnantes en mi boca..." (SHT, 308)

El mensaje de catástrofe (y el pedido de auxilio) implicado o anunciado por las campanas se liga con una referencia concreta en el sueño de Martín durante la noche del 24 de junio de 1955 (noche del asesinato de Fernando y del incendio del Mirador):

" Entonces creyó oír lejanas pero melancólicas campanas y un impreciso gemido, tal vez un indescifrable llamado. Paulatinamente se convirtió en una voz desconsolada y apenas perceptible que repetía su nombre, mientras las campanas tañían con más intensidad, hasta que por fin golpearon con verdadero furor. El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado por el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enroje-

¹⁰⁸. Conviene destacar aquí la asociación semántica que este sueño permite entre Santa Lucía, la vista, y el origen (la infancia).

cidas con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo los labios como si angustiada y mudamente repitiera aquel llamado." (SHT, 453)

Las campanas son también, no sólo la profecía del fin, sino la legendaria voz del origen, la " madre fantasmal ":

" Era como el eco de aquellas campanas de la catedral sumergida de la leyenda, que la tempestad y el viento sacuden. Y como siempre que mi vida oscurecía, aquel remoto tañido se empezaba a oír con mayor intensidad, como un llamado (...) Y de pronto, uno de aquellos días, el llamado creció hasta ser irresistible." (SHT, 522)

Por fin, cabe referirse a la campanilla con la que se inicia el relato del Informe, y que señala, para Fernando, el " cruce del umbral ", el acceso al ámbito oculto de la " Verdad " y la " Eternidad ".

" Yo venía abstraído, cuando de pronto oí una campanilla, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario. Hasta que de pronto aquel sonido tenue pero penetrante y obsesivo pareció tocar alguna zona sensible de mi yo, algunos de esos lugares en que la piel del yo es finísima y de sensibilidad anormal;..." (SHT, 289)

El simple " oír " rutinario cambia aquí hacia la actitud de vigilancia, de escucha, el oído llega también a su límite y se transfiere al tacto, modelo final del conocimiento. La barrera del tiempo (la noción del tiempo) se rompe: " quedamos así durante esos instantes que no forman parte del tiempo sino que dan acceso a la eternidad." (290)

Este efecto de interrupción de una dimensión de la vida, y de ingreso a otra, ocurre también a Martín y se expresa metafóricamente, por el golpe de timbal:

" Como si un gran golpe de timbal hubiera inaugurado las tinieblas, desde aquellas terribles palabras de Alejandra, Martín se sintió como en un inmenso sueño negro, pesado como si durmiera en el fondo de un océano de plomo líquido." (SHT, 273)

Sólo que aquí las tinieblas no suponen en principio el Sentido (el Sentido oculto) de la realidad, sino el sin-sentido, el caos. Pero el problema es el mismo y se desplegará en otro plano: el escenario de la Cloaca, donde se " teatralizará " el misterio del incesto, al que esas terribles palabras de Alejandra aluden.

La sirena de un barco o a veces también un silbato o un silbido , recurren en Sobre héroes y tumbas. Forman parte de la escenografía de la espera, configuran un más allá del mundo cotidiano, un mensaje de lo " allende ": ilusión, nostalgia o miedo:

" Y todo es diferente: los árboles, los bancos, los jubilados que en-

cienden alguna fogata con hojas secas, la sirena de un barco en la Dársena Sur, el distante eco de la ciudad. Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática." (SHT, 14)

" Y mientras Martín miraba una batalla de cruceros de algodón, reflexionaba que él no tenía por qué avergonzarse del fracaso de su padre.

Una sirena se oyó desde la Dársena y Martín pensó Coral Sea, Islas Marquesas. " (SHT, 23)

" Ya con la mano en el picaporte y con el corazón sobresaltado, esperó en silencio. Se oyó el silbato lejano de un tren. Puso su oído contra la puerta y escuchó con ansiedad." (SHT, 103)

Mientras Martín, perplejo ante el enigma de Alejandra, vela su sueño y aguarda el despertar-desciframiento, dice el narrador:

" El silencio era profundo y se oía la agitada respiración de Alejandra y algún silbato lejano en los muelles." (SHT, 82)

Cuando Martín retorna al Mirador y cree oír la voz de Alejandra muerta, escucha antes del hecho " el eco lejano de una sirena de barco " (SHT, 525)

La sirena del barco (esa sirena mencionada en la primera página de la novela) retorna en el recuerdo de Martín (focalizado, filtrado por Bruno), lo que demuestra la importancia de ese sonido (ese llamado) en la estructura semántica (autotextual) de la narración, cuya trama va recogiendo estas señales o indicios dispersos, de Sobre héroes y tumbas a Abaddón el Exterminador:

" Y tal vez (seguramente) volvió a oír la sorda sirena de un barco lejano, como en aquel no creíble tiempo de su primer encuentro."
(AE, 209)

La sirena implica, para ambos amantes, el llamado de lo desconocido (en tanto que desconocido, puro); supone " irse de la ciudad inmunda ", fundar a la vez lo nuevo y el origen, encontrar el nombre perfecto de la vida, así como encuentran en un juego-metáfora de la búsqueda interior, los nombres más atractivos para los remolcadores (SHT, 247-248)

El llamado, por fin, tiene una versión a veces inútil o paródica: no es ya una irrupción - poética o terrible - de lo inconsciente o lo metafísico, sino un recurso habitual, cotidiano, en las prácticas de la " comunicación " moderna; por ejemplo, el llamado telefónico. De enorme importancia en El túnel, como ya lo señalara un crítico ¹⁰⁹, el teléfono (hablar desde lejos) promete un acercamiento imposible. La primera conversación telefónica de Castel y María genera todo tipo de dudas en el pintor, lo inicia en el cuestionamiento de la " verdad aparente ", lo impulsa a pregun-

-37-

tarse qué hay debajo de los " cambios de voz ", quiénes son las " sombras" que supuestamente integrarían el círculo de interlocutores telefónicos de su amante. Por otra parte, el teléfono tampoco proporciona a Castel ninguna certidumbre, fuera de una creciente y complicada maraña de hipótesis. Son pocas, por lo demás, las veces que María en persona atiende al llamado del pintor. Por lo general, sobre todo después de alguna pelea, se hace negar o deja algún mensaje a la mucama que contesta. Otras veces, Castel mismo deja la comunicación sin efecto, como cuando llama de madrugada a la casa de Allende y " sin abrir la boca " termina por colgar el tubo " despavorido " (ET, 81)

Algo semejante ocurre entre Martín y Alejandra. Los llamados de Martín resultan infructuosos, humillantes, o terminan descartados por él mismo antes de iniciarlos: " entonces Martín corría a un teléfono diciéndose que después de todo bastaba discar seis números para oír su voz. Pero ya antes de terminar el llamado lo interrumpía, porque ya tenía la suficiente experiencia para comprender que se puede estar al lado de otro ser, oírlo y tocarlo, y no obstante estar separado por murallas insalvables." (SHT,189) Alejandra usa el teléfono en sentido inverso, no para comunicarse con Martín, sino para ingresar a ese mundo de las sombras desconocidas que, como en el caso de María y Castel, interfiere constantemente la relación de los amantes: corta el clima de sus citas, explica sin explicar, refiere al enigma las ausencias y la lejanía de Alejandra (SHT, 205, 245, etc.)

En Abaddón, el llamado telefónico no es sólo inútil, sino que alcanza distorsiones de parodia. Recuérdese la extensa secuencia " Los sueños de la comunidad ", en la que Sabato espera su turno para hablar desde un teléfono público (actividad que practica en la novela con relativa frecuencia). La conversación que mantienen Sabato y el joven Wainstein, que se ha acercado a interpelarlo mientras aguarda (diálogo calificable en la ideología del texto como " trascendente ", " profundo ") contrasta grotescamente con la charla banal que la mujer del teléfono entabla con un invisible interlocutor y cuyos temas fundamentales son el estado de salud de una señora llamada Meneca, el estado del tiempo en Ciudadela, un incidente a raíz de un gato, un tumor, etc. La cola del teléfono es descrita como " un animal de varias patas que escala una montaña en medio de dificultades, dificultades agravadas por la desdichada contextura de ese gusano: un sistema nervioso para cada anillo, independientes entre sí " (AE, 166)

La metáfora vincula al grupo de personas en espera con el mundo de lo viscoso y repugnante (a cuya fauna pertenece el gusano en la narrativa de

Sábato). Este gusano, por lo demás " inquieto y policerebral " se consume en una espera sin sentido similar a la vida (la vida del theatrum mundi, por lo menos, que carece de significado trascendente, como la conversación)

Schnitzler tortura a Sabato con sus llamadas telefónicas que pretenden comunicar a medias mensajes enigmáticos y que el escritor concluye negándose a contestar (AE, 136). Pero la parodia del " llamado trascendente " llega a su ápice en el aviso recortado por Nacho:

" DE ENTRE LOS RECORTES

Nacho eligió tres que decidió incorporar a su galería en la pared. Un enorme anuncio de veinte centímetros por dos columnas, que llevaba como título DIOS TIENE TELEFONO ! 80-3001. Llamar en caso de urgencia.

Otro aviso le pareció interesante, en LA NACION, colocado cerca de las noticias importantes: NO MAS SOLEDAD ! Solución a su nivel socio-económico y cultural. Ambos sexos. Humanidad, comprensión, experiencia, veracidad y reserva. ESTUDIO ASTRAL. Dirige E. Matienzo Pizarro. Córdoba 966. Consulte y pida hora al 392-2224. Después de pegar el aviso en la pared llamó al número indicado y cuando una señorita le respondió: " Estudio Astral, muy buenas tardes ", respondió GUAU ! GUAU ! GUAU ! " (AE, 386-387)

Un dios más o menos mercenario, que ya no se revela o llama al hombre (como Jehová a Samuel o a Moisés), que ya no es afanosamente buscado, a través de un perseverante esfuerzo. Cualquiera puede " llamarlo" ahora a su antojo, con la módica molestia de discar unos números en un aparato. Lo mismo ocurre con el amor: ya no se trata del coup de foudre, de la revelación súbita e intensa, de la atracción inevitable y espontánea. Las parejas se arman desde afuera, en un negocio como cualquier otro - peor que cualquier otro -. Un indicio más que se une al cuadro de " los signos de los tiempos " en la cosmovisión juiciofinalista de la novela.

1.5. La música.El canto.

1.5.1. El tango y la metafísica porteña.

Sábato, fuera de la ficción, se ha preocupado especialmente por el tango, dedicándole un estudio de carácter ensayístico (1968). También a través de las novelas, el tango, definido por Tito D'Arcángelo como " algo serio ", " algo profundo " (calificaciones que el autor Sábato adjudica a la " literatura auténtica "), va conformando una metafísica de Buenos Aires y una caracterología del porteño.

En El túnel ya se alude - no sin cierta ironía - a la emoción religiosa que el tango provoca en su " grupo de fieles ":

" Entré en el café Marzotto. Supongo que ustedes saben que la gente va

allí a oír tangos, pero a oírlos como un creyente en Dios oye La pasión según San Mateo. " (ET, 48)

D'Arcángelo escucha a Gardel en un viejo fonógrafo de bocina, con cuerda. Para él, el tango genuino (que pertenece, como todo lo bueno, al reino del " original perdido ", a la Edad de Oro) es un instrumento para la emoción más profunda y para el conocimiento (" Te habla al alma, te hace pensar ", SHT, 119)

El tango, por lo demás, es triste (por lo tanto, en la metafísica sabbatiana, verdadero y lúcido intérprete de la desdichada condición de la existencia); se singulariza entre todos ^{los} bailes populares del mundo por este motivo, que respondería a la mayor proporción de pesimistas de la Argentina (sobre todo, de Buenos Aires ; SHT, 186)

El tango, como música (bandoneón) y como letra, proporciona al lector una clave de la pasión que llevará a Alejandra a la muerte, y profetiza su fin:

" Luego colocó un disco: los sonos dramáticos del bandoneón empezaron a configurar una sombría melodía.

- Oí qué letra:

Yo quiero morir contigo
sin confesión y sin Dios,
crucificado a mi pena
como abrazado a un rencor." (SHT, 130) **110**

El tango aparece por última vez - mencionado pero no escuchado - como parte de las " posesiones " que dan sentido a la vida de Hortensia Paz:

" Tengo al nene - prosiguió ella tenazmente -, tengo esa vitrola vieja con unos discos de Gardel; ¿ no le parece hermoso Madreselvas en flor ? ¿ Y Caminito ? Con aire soñador comentó: Nada hay tan hermoso como la música, eso sí. Dirigió una mirada al retrato en colores del cantor: desde la eternidad, Gardel, deslumbrante con su frac, parecía sonreírle." (SHT, 545)

Gardel, santo de la canción, santo doméstico, colocado al mismo nivel que San Martín (el " santo de la espada ") en la mitología popular (lo que bien puede verse en una película reciente: El exilio de Gardel o Tangos), sacraliza al tango como summa del pensamiento y el sentimiento del pueblo, que pierde aquí los aspectos oscuros, conflictivos, " tristes ", adjudicados anteriormente, y se disuelve en un nostálgico goce de las cosas pequeñas, las " cosas simples " de la vida. Goce y aceptación que el encuentro con Hortensia Paz (emisaria de un " Dios desconocido " que asume las imágenes populistas de Cristo con el pecho abierto, y del cantor sonriente) parece poder comunicarle a Martín.

110. Estos versos aparecen especialmente citados en LCIH, 101 (Sobre el "cento metafísico en la literatura argentina ").

1.5.2. Brahms: figura de la pasión del artista. El " mensaje de desesperanza "

La música de Brahms aparece mencionada en varias ocasiones significativas, que se reparten en las tres novelas de Sábato. En El túnel es ~~connotadora~~ de lo celestial, sublime y excelso que, sin embargo, misteriosamente, se comunica con la cloaca (la corrupción, la naturaleza caída) como se comunican, por una repentina afinidad, los rostros de María y de la prostituta:

"¡ Dios mío, si era para desconsolarse por la naturaleza humana, al pensar que entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay ocultos pero tenebrosos pasajes subterráneos." (ET, 122)

En Sobre héroes y tumbas y en Abaddón, Brahms es la figura elegida para encarnar la Pasión, el martirologio del artista, que ha descubierto una forma insospechada de belleza (y más que de belleza, de conocimiento) la cual es incomprendida por el resto de sus contemporáneos.

La primera introducción de Brahms en la segunda novela está a cargo de Alejandra, y coincide con el ingreso de Martín en el ámbito del Mirador (o sea, en " parte del alma desconocida de Alejandra ", 51). Primero, sin nombrar al compositor, Alejandra pone un disco suyo: " Se oyó una música patética y tumultuosa " (52). A continuación habla del abrumador fracaso de la obra en el estreno (cuando el propio autor tocaba el piano) y exalta luego no sólo este sufrimiento derivado del desprecio y la injusticia, sino el padecer previo que ha permitido la composición de esa música desdichada, y que coloca al artista - por elevación ética, por dolor penitencial - al margen y por encima del resto de la humanidad, calificada taxativamente como " una pura chanchada ".

Otro fracasado mundano, como Brahms mismo: Vania, el ex violinista, dueño del bar Moscova, ofrece a Alejandra y Martín un concierto para violín de Brahms interpretado por Heifetz. Vania, identificado con Brahms, representa el porcentaje de los puros que redimen con la sublimidad el " gruñido de los cerdos ", del que se habla en Abaddón (124-125) Aquí la alusión a Brahms se entiende como llamado. Se trata, en parte, del mismo " mensaje de desesperanza " de El túnel, pero ahora con destinatarios comprensivos y ciertos. Fruto de la desilusión y el escepticismo, el mensaje alcanza receptores que lo decodifican y anhelan responderlo; son, claro está, otros dos artistas de parecido temple: Sábato, y el "remoto muchacho " a quien escribe:

" Pero aquel llamado de las trompas atravesó los tiempos y de pronto,

vos o yo, abatidos por la pesadumbre, las oímos y comprendemos que, por deber hacia aquel desdichado tenemos que responder con algún signo que indique que lo comprendimos." (AE, 115)

Sin mencionar ya al músico, el llamado de las trompas - nostálgico, remoto - aparece en Sobre héroes como metáfora del otoño (206). Otoño que traerá, para Martín, el alejamiento definitivo de Alejandra.

1.5.3. La elegía popular. Una voz solitaria.

La vidalita se reitera en la segunda novela de Sábato como canto elegiaco por la muerte de un héroe: Lavalle (94 y 547)

No es por cierto una multitud la que corea las palabras de la canción, sino apenas " una voz apagada " y un rasguído de guitarra en la noche silenciosa. Si bien Lavalle se integrará a la memoria colectiva, conduce al sector unitario en retirada y en minoría. Es un fracasado, un vencido, por esto mismo acreedor a la melancólica voz solitaria, y no al vitor o al estruendo de las masas. Y por esto mismo también, es ensalzado por el novelista, amante de las causas perdidas. El triunfo (recuérdense las palabras de Alejandra, 127) tiene en la cosmovisión sabatiana " algo de vulgar y de horrible ".

Por ende, el pueblo que se coloca del lado de Lavalle (el anónimo copleero, el sargento Aparicio Sosa) es considerado en la ideología del texto como el " mejor pueblo ": el que se apega al valor más genuino (¿más originario ?) y por ello más oscuro, menos aparente, más difícil de ver: el que se encierra en el martirologio y la infamia de la derrota. Esta infamia no alcanza del mismo modo a Dorrego, que no es hostigado, acorralado, perseguido dilatadamente, sino ejecutado de una vez, como una víctima, en la flor de la edad (así, todo aquel a quien los dioses aman). La vidalita que recuerda a Lavalle se enfrenta tácitamente en un pasaje del libro con las coplas hostiles que anónimos paisanos han dedicado a la muerte de Dorrego (218) Pluralidad dispersa, difusa, que establece un contraste con la voz única que canta al héroe unitario.

1.5.4. La música y la memoria.

La música es a menudo el resorte mágico que ^{abre} las puertas de otra dimensión del tiempo, que re-introduce en el pasado.

El padre de Tito D'Arcángelo recuerda antiguas canciones italianas: Garibaldi, los cantos de Navidad asociados con la nieve del pueblo natal (SHT, 182 y 185). El padre de Bruno, alienado de la realidad externa, canta moribundo " Le campane de San Giusto ", la canción de los irredentos triestinos que a su vez " le había cantado [a Bruno] cuando él era chico " (AE, 464).

Bruno retorna a la infancia sólo cuando lograr recuperar la clave del pasado que es, aquí, una música:

" Allá abajo dormían felicidades y terrores; y de pronto, una canción, un olor bastaban para quebrar el encantamiento y para hacer surgir el fantasma desde aquel cementerio de sueños. Qué melodía, qué incierto fragmento de melodía oyó aquella tarde de soledad en el jardín del Luxemburgo ? La canción venía desde muy lejos, de un mundo ya perdido, y de pronto se vio en Capitán Olmos, en una noche de verano, a la luz de uno de aquellos faroles de arco voltaico. " (AC, 460)

Si la música tiene la virtud de atraer recuerdos irreales y estáticos como las fotografías, ella misma no es una forma que fija, que tiende a inmovilizar y matar, como la imagen, sino un ramalazo de tiempo que libera al tiempo, y que por ello es tan inasible como el tiempo mismo (así lo dice Castel: "...sentí que jamás llegaría a unirme a ella en forma total y que debía resignarme a tener frágiles momentos de comunión, tan melancólicamente inasibles como el recuerdo de algunos sueños, o como la felicidad de algunos pasajes musicales ", 99)

La metáfora musical es además utilizada para identificar tiempos, para marcar el desfasaje entre el pasado y el presente:

"...donde el bisabuelo dormitaba añorando las antiguas virtudes, aniquiladas por los duros días de nuestro tiempo. Del mismo modo que un caótico estruendo aniquila una candorosa y suave balada de otras épocas." (SHT, 467)

1.5.5. Los Beatles y Ella Fitzgerald: el enigma, la corrupción y la pureza. Los blues y el absoluto.

La música negra de los Estados Unidos de Norteamérica ocupa un lugar especial en la narrativa de Sabato, quien por otra parte la ha considerado como un producto profundamente americano, fruto auténtico del mestizaje cultural (LCEN, 25-26)

La carne de Alejandra, " recuerdo ", " tenue pero con cierta calidad de lo eterno e inmortal ", se identifica para Martín con Louis Armstrong " tocando su trompeta en el Mirador " (SHT, 175). El enigma de Alejandra está, como en el tango ya citado, en la canción de Ella Fitzgerald: " I'm trying to forget you, but try as I may, / you're still my every thought every day " (SHT, 203)

En Abaddón, el negro " para siempre salvado por la melodía eterna de su blues " (55) es el que accede a " la eternidad a través de la basura " Esta figura popular, de rasgos marginales, conforma, con Brahms, el paradigma del artista ejemplar al que se incorpora también, en las palabras de Bruno, Sabato mismo:

" Oh hermano mío, pensó con palabras altisonantes, para púdicamente ironizar ante sí mismo su tristeza (...) que trataste de lograr lo que aquel sufriente negro con su blues, en el sórdido cuartucho de una ciudad sucia y apocalíptica. " (AE, 473)

Los Beatles, músicos populares también, encarnan para Nacho (hasta la aparición de Yoko Ono, AE, 102), la pureza de la vocación artística. Antes de partir hacia lo que cree que va a ser su suicidio, Nacho quiere oír a los Beatles por última vez y pone el disco " Julia, Julia, oceanchild, calls me...". En una ocasión anterior ha roto un disco en cuya tapa aparecen John Lennon y Yoko Ono; ahora destroza el pick-up. Los músicos ingleses representan aquí el ideal poético y vital de una generación saboteado y corrompido luego por el sexo (" la japonesa de m....") y el dinero, las campañas de publicidad, las actitudes mercenarias.

Ambas referencias musicales (Ella Fitzgerald, Los Beatles) apuntan a un bien perdido: el objeto de la pasión absoluta, la inocencia. Sólo el blues parece haber logrado, para siempre, " a través de la basura ", ese acceso a la eternidad que la escritura intenta alcanzar, sobre el modelo de esta música, significativamente reiterado (AE, 55, 472), al principio y al final de la novela, como paradigma artístico, como memoria del " deber del escritor ".

1.5.6. La locura y el comienzo de la música.

Algo que no llega a ser estrictamente música, pero que pertenece a su ámbito (" una frase sin estructura musical, lánguida, desarticulada y obsesiva ", emitida por un clarinete - SHT, 50 -) es el atributo esencial, definitorio, de la locura del Bebe Olmos, hermano de Georgina y tío de Alejandra. Este fraseo se repite en varias ocasiones, irrumpiendo en la paz como el mensaje de un mundo extraño: " En el silencio, de pronto, a través de la ventana abierta, se oyó el clarinete, como si un chico trazase garabatos sobre un papel " (SHT, 53); " De abajo se oía el clarinete. La noche era profunda y cálida." (SHT, 130).

En Abaddón, Florencio Carranza Paz, soñador hermano del práctico Juan Bautista, sin duda " insensato " para el sentido común, para el criterio utilitario, también se halla estrechamente asociado a la música. O mejor dicho, como en el caso del Bebe, a un esbozo o fragmento de música, que remite a una unidad imposible o perdida:

"...lo recuerdo siempre unido a la guitarra que nunca hizo más que rasquear, como si no tuviera voluntad o arrogancia para tocar a fondo: era más bien como el recuerdo de una guitarra lejana, y lo que insinuaba en aquellos rasqueos era como ecos fragmentarios: de una

bondadosa balada. Con los años, alguien me dijo que lo había oído cuando se creía solo, en la pensión de La Plata, y que tocaba admirablemente. Pero su timidez o su delicadeza le impedía mostrar sus virtudes (...) Terminó yéndose de ayudante de astrónomo a un observatorio modesto, en la provincia de San Juan, donde seguramente sigue tomando mate y rasgueando la guitarra. " (AE, 275-276)

En ambos personajes la frase desarticulada o el rasgueo lejano, lo inacabado y abierto de ese mensaje sonoro sin significado claro, se vinculan con la incapacidad (fatal, o deliberadamente fomentada) para instalarse en el mundo de los " adultos ", de los " cuerdos ": en el reino de lo racional y de lo útil. Lo fragmentario de estas prácticas remite también por otra parte, a la ausencia de la unidad perdida, pero no engañando, con las falsas seguridades propias de la visión, sino abiertamente, como negación de todo intento lógico por capturarla y como permanente recordatorio.

Ambos, el Bebe y Florencio, se presentan como caracteres sin maldad y, sobre todo Florencio, con una visión ética y artística del mundo muy superior a la chatura y a la vileza predominantes que la ideología del texto atribuye a la pervertida condición humana.

Marcelo Carranza, quien según se precisa, ha heredado el carácter y los intereses de su tío y cuya heroica conducta - calificable como "loca" o "absurda" por el sentido común - excede los límites de toda " normalidad ", está asimismo vinculado con la música. A tal punto que aprende alemán a través de los lieder de Schumann.

Vania, el violinista fracasado, bondadoso, puro, termina sus días en el manicomio, a donde lo ha llevado el temple mercenario de su siniestra socia, que logra eficazmente presentarlo como loco a los ojos mesurados de la sensatez y de la higiene psiquiátrica.

1.5.7. Música y armonía del universo.

En un significativo pasaje que ya se ha mencionado, Sabato evalúa la relación del Topos Uranos físico-matemático con la carnalidad - corruptible, pero viva y conmovedora - de los hombres -. Instala allí un lugar común de la filosofía y de la literatura: la " música de las esferas ": [ese cielo estrellado] " emanaba serenidad, armoniosa e inaudible música " (AE, 367)

La armonía (o, al menos, la complementariedad de los contrarios: izquierda-derecha, masculino-femenino) es interpretada en términos musicales por el Dr. Schnitzler: " En el piano, mi querido doctor, los tonos bajos (oscuros) se hallan a la izquierda. Los altos o claros, a la derecha. La mano derecha toca la parte racional, la " comprensible ", la melodía." (AE, 322).

Sin embargo, cabe notar, no es la armonía, sino la disonancia lo más estimado (cfr. por ejemplo, EF, 143) en la ideología sabatiana. La armonía tiene algo de falso, de impostado, de vulnerable, como la imagen pitagórica de un universo sacudido, con todo , por guerras y cataclismos que el físico adivina en las lejanas explosiones siderales. La imagen de la disonancia domina en el arte contemporáneo y es, al decir de Sábato, la que mejor se ajusta a la compleja naturaleza de la realidad.

1.5.8. Música y " ultramundo ".

La música tiene vinculaciones particulares con lo que en la escritura de Sábato puede calificarse como " misterioso ", " ultramundano ", " numenal ".

a. El canturreo de la madre recordado por Fernando en la Cloaca, rítmico significativo musical, puro significativo cuyo significado se da como remoto, inasible, y sin embargo decisivo:

" Yo estaba de espaldas sobre el pasto, en un atardecer de verano, mientras oía a lo lejos, como si estuviera a una distancia remotísima, la voz de mi madre que, como era su costumbre, canturreaba algo mientras se bañaba en el arroyo. Ese canto que ahora oía parecía ser alegre, al comienzo, pero luego se fue haciendo para mí cada vez más angustioso: deseaba entenderlo y a pesar de mi esfuerzo no lo lograba, y así mi angustia se hacía más insufrible por la idea de que las palabras eran decisivas: cosa de vida o muerte. " (SHT, 428-429)

El recuerdo trabajado por el sueño o la alucinación se transforma aquí en símbolo de una verdad ininteligible cuyo vehículo de manifestación es preverbal o extraverbal, y cuyo sentido parece trascender las palabras y las puertas de la percepción ordinaria.

b. En Abaddón los "videntes" supuestos del grupo de Gilberto transmiten a Sabato un " mensaje de luz " a través de la música: se trata de " In der Nacht ", de Schumann. La " videncia ", ya lo he señalado, tiene en la narrativa sabatiana un estatuto ambiguo: entre el charlatanismo y la verdadera comunicación con las fuerzas ocultas, entre lo santo y lo siniestro. No deja de resultar irónica, contrastante al menos con el título de la melodía, la calificación de " In der Nacht " como un " mensaje de luz ". Esta melodía, por lo demás, lejos de aparecer como revelación de un arcano, es reconocida por Sabato como una de las piezas que indefectiblemente ejecutan los principiantes en el estudio del piano (AE, 30-31)

c. Cabe también señalar que, cuando Sabato encuentra por segunda vez a la Desconocida que posee los mismos ojos de María Etchebarne, está escuchando música. Escuchando a Bach (que ya en El túnel se menciona como modelo de música religiosa):

" Hasta que una noche de invierno fui a la iglesia de Saint-Eustache para escuchar la Pasión según San Mateo con los coros de Leipzig. Estaba de pie contra una columna cuando sentí que los ojos estaban nuevamente clavados en mi nuca." (AE, 287)

Nótese que La Pasión según San Mateo es, incluso, la misma obra de Bach citada en El túnel.

1.6.- La voz.

La voz tiene en la escritura sabatiana dos aspectos fundamentales:

a. Fónico: la voz como sonido más grave o más agudo, humano o inhumano, hasta un límite donde la voz se transmuta y deja de serlo.

b. Semántico: se enfatiza el mensaje, el significado transmitido por la voz.

Aparecen marcadas con particulares rasgos fónicos (a) las voces de ciertos personajes que se suponen ligados - de manera feérica, grotesca, siniestra, etc.- a una cierta dimensión " numenal ", ajena a la superficie de la vida ordinaria. Así, la voz de María, independientemente de su mensaje, parece producir sobre Castel una especie de seducción o hechizo:

" Yo no decía nada. Hermosos sentimientos y sombrías ideas daban vuelta en mi cabeza, mientras oía su voz, su maravillosa voz. Fui cayendo en una especie de encantamiento." (ET, 101)

Los cambios en los tonos y modulación en la voz de María se han destacado textualmente sobre todo en la escena del teléfono, pero allí no se atiende ni a la materia fónica en sí misma, ni al contenido conceptual de las palabras de la comunicación, sino al fonema suprasegmental y a sus reverberaciones, más que denotativas, connotativas (por ejemplo, ET, 45)

En Sobre héroes y tumbas, las voces no están por lo general marcadas fónicamente. Hay, sí, algunos casos: los cambios tonales en la voz de Alejandra que corresponden a cambios de actitud: aspereza, ternura, alejamiento, etc. (por ejemplo, SHT, 127). Quique, en una caracterización burlesca de sí mismo, señala que " emite chillidos " (SHT, 191), lo cual es importante para la sucesión textual, porque lo vincula con ambiguos personajes que chillan (el Dr. Schnitzler, el Dr. Gandulfo, el propio Sabato transformado en rata). La cantante del Bajo, doble grotesco de Alejandra (pero liberado del desdoblamiento y la ambivalencia que acosan a la muchacha) exhibe una voz " aguardentosa y canallesca ". (SHT, 249)

En Abaddón quedan señaladas especialmente las voces de algunos actores que, en la ideología de Sabato, se adscriben a la esfera " demoníaca ". R. posee " una de esas voces que caracterizan a hombres que aman mucho: una voz gruesa, viril, pero un poco dificultosa, propensa a las ronqueras " (AE, 269). La voz de Soledad es " calladamente imperiosa " (AE, 272).

Schnitzler tiene " una voccecita aguda y nerviosa " (322); produce, por teléfono, " chillidos de ratón extranjero " (399). El profesor Gandulfo realiza su exposición sobre el dominio de Satanás en el mundo con " voz un poco chillona y didáctica ", y " tono imparcial y tranquilo " (330). Sus efectos son extraños: " No gritaba, pero S. no acertaba a comprender por qué le parecía que chillaba. Más bien era una voz penetrante: como uno de esos taladros que usan los ladrones nocturnos de cajas fuertes " (334). La mujer de La Tenaza tiene una voz " grave ", que " parecía tener dificultades en atravesar su garganta, como alguien que camina en la oscuridad y teme despertar al que se dispone a desgarrar hasta la muerte. Era una voz sombría y caliente, como de chocolate espeso." (378) Nótese que todas estas voces están distinguidas por alguna anomalía y que, en ciertos casos, se asimilan a sonidos objetales o animales (en definitiva, no humanos): Schnitzler al ratón, Gandulfo al taladro. En el caso de la mujer de La Tenaza no se recurre ya al rubro del sonido, sino a imágenes de espesor y movimiento. Los personajes metamorfoseados: Sabato, Castel, transmutarán también su voz en un chillido animal: " la frase que quería pronunciar salió convertida en un áspero chillido de pájaro, un chillido desesperado y extraño, quizá por lo que encerraba de humano " (ET, 82). Sabato lanza " un grito que no era humano ya sino el estridente y nauseabundo chillido de una gigantesca rata alada." (448)

En otras ocasiones (b) que a veces coinciden con las voces de rasgos fónicos marcados, el énfasis recae también sobre el mensaje. Se ha mencionado ya al " Logos " enunciado por el Ojo " cavernoso e imperial ", a manera de orden: " AHORA ENTRA: ESTE ES TU COMIENZO Y TU FIN " (438, SHF), En Abaddón, si bien, como se ha señalado, se llega en cierto sentido a una apoteosis de la escritura y del significante escritural, se recalca también la importancia de la oralidad (de la cual, en último término, también depende la escritura en la ideología sabatiana). Recordemos, por ejemplo, la reiteración - que alcanza la dimensión simbólica - del reportaje, bajo forma de múltiples entrevistas y conversaciones. La parodia corroe pautas más o menos constantes del género: divulgación superficial, sensacionalismo, chismografía, para renovarlo y convertirlo en instrumento de crítica y revelación, como ocurre en " REPORTAJE ", donde las respuestas del escritor quiebran la convención y asumen incluso la estructura significativa de la poesía, para lanzarse a una especulación de tipo metafísico:

" - Veá, amigo, dejémonos de tonterías y de una vez por todas digamos

la verdad. pero eso sí; toda la verdad. Quiero decir, hablemos de catedrales y prostíbulos, de esperanzas y campos de concentración. Yo, por lo menos, no estoy para bromas porque me voy a morir. El que sea inmortal que se permita el lujo de seguir diciendo pavadas. "

(AE, 251; esta estructura se mantiene desde la página 251 a la 255)

Este reportaje anómalo contrasta con la entrevista - mercenaria y trivial - al empresario Pérez Nassif (AE, 107 y ss) que sí se desarrolla según los cánones del periodismo más aséptico, más conforme con el establishment, menos agresivo. Por fin, el reportaje de Del Busto se introduce de lleno en el problema del mundo inferior (las ratas, las tinieblas) y opera sobre el reportado como una luz reveladora, pero la luz de un sol negro. Esta vez la información se transmite por vía inversa: del interrogador al interrogado, y no es transparente, simple, sino compleja y oscura.

Cabe destacar, además, las conversaciones y los discursos proféticos y didácticos. Conversaciones de Sabato con Bruno (utilizadas fundamentalmente para la transmisión de confidencias y la incorporación del pasado), de Sabato con Beba, de Carlucho con Nacho, de Sabato con Wainstein, de Sabato con los estudiantes, de Sabato con Silvia, de Sabato con Marcelo, de Sabato con Molinelli, de Fucanelli con Citronembaum (ésta última en un terreno hipotético), de Sabato con Schnitzler, de Bruno con su padre y hermanos, de Marcelo con Palito. Considérense también las exposiciones monológicas de Quique (monológicas sólo en cuanto habla una sola persona pero no en lo que hace a la intervención de voces diversas, generalmente parodiadas), del ingeniero Gatti o Prati (metafísica-trágica), de Alberto J. Gandulfo (ridículo predicador de la filosofía gnóstica). Por otra parte, están la profecía de Natalicio Barragán y los interrogatorios de los torturadores.

Con extraordinaria frecuencia la conversación o exposición oral tiene como objetivo o consecuencia transmitir un conocimiento, y se remite siempre a un " logos " particular, a un sistema ideológico: " l'anarquismo ", en el caso de Carlucho, la filosofía política guevarista del Hombre Nuevo - cuyo portavoz es Palito -, la astrología (Molinelli), el gnosticismo (Gandulfo), el apocalipsis cristiano (Barragán), la poética de Sabato (expuesta ya en los ensayos y mixtura a su vez de diversos lógoi, pero fundamentalmente junguiana y neorromántica - véase la conversación con Wainstein, ya citada : " Los sueños de la comunidad ", pp. 103 y ss). El papel de Quique es ambiguo: más que transmitir un conocimiento particular

se propone destruir los ídola tribu ya existentes.

Los personajes y discursos esencialmente comprometidos con la oralidad (que no podrían o no querrían expresarse de otro modo) son los " inocentes ": analfabetos o semianalfabetos, ineducados pero puros, como Carlucho, Palito, Natalicio Barraquán, el propio Jorge Ledesma, que traslada a su escritura las formas del lenguaje más abruptamente oral y coloquial), y también los "profetas " o "reveladores ": Catti o Prati, Gandulfo, en cierto modo Schnitzler, Molinelli, otra vez Barraquán, a cuya voz, a cuya phoné se somete y se doblaga en parte el grafo, la escritura visual del escritor, que revela lo no visto y lo invisible.

Quique, que no pertenece a unos ni a otros, y que actúa hasta cierto punto como alter ego de Sabato¹¹¹ suele traspasar a su discurso - como lo mencionamos supra - categorías de la escritura. Periodista (escribiendo) de oficio y causeur de afición y vocación, juega con los discursos y los intercambia.

Lejos de la inocencia (ejerce una constante exhibición de ironía y cinismo), Quique participa en Abaddón de ciertas atribuciones proféticas, denunciando, por la sátira y la parodia, un panorama de " fin de mundo ".

Un último énfasis de la expresión oral recae también sobre el idiona en que se habla. En Abaddón, Sabato se sorprende porque - antes de encontrar a la desconocida que tiene los ojos de María Etchebarne - se cruza con una gitana que - se da cuenta sólo después - le está profetizando oscuramente el acontecimiento posterior, pero lo que más le llama la atención es que la gitana le haya hablado en castellano (AE, 282) lo cual - en París, y a un desconocido de nacionalidad ignorada - le resulta una garantía de su " videncia ".

Por otra parte, es destacable la importancia adjudicada a la lengua albanesa . Una lengua " tan inútil como el gaélico ", que Sabato desea estudiar para descifrar sus propios orígenes. Lengua cerrada, aislada, hermética, que, por sí misma, le parece cifra de un pueblo que no produjo ninguna figura cultural en los tiempos modernos, pero que se destacó en cambio por su rebeldía, y por una ambivalencia temperamental " oximorónica " : " vitalidad sobrehumana y propensión al suicidio " (AE, 300). Una lengua, en fin, no " literaria " en el sentido moderno, no apta para la escritura, sino antes bien para la oralidad de la épica.

1.7. El silencio.

Silencios: fin y principio de toda sonoridad, lenguaje del acatamiento, la reverencia, el terror; diálogo con lo inefable.

Alejandra y Marcos Molina, Alejandra y Martín, María y Castel callan ante

el golpe de las aguas, manifestación de una fuerza superior al hombre. Martín se siente " un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en aquel inmenso universo gigantesco " (83); enmudece ante Alejandra, inexorablemente enigmática y lejana para él.

El silencio ocupa el ámbito nocturno de los Bancos donde Fernando persigue al ciego de las ballenitas. Ambito considerado por Fernando como numinoso (en un sentido que podría entenderse paródicamente y que sin embargo mantiene una extraña seriedad):

" Por alguna razón que no alcanzo a comprender, le apasionaba el dinero, pero creo que veía en él algo más que el simple dinero de la gente normal. Veía algo mágico y demoníaco, y le gustaba referirse a él como el " oro ". Tal vez a esa extraña inclinación se debiese su pasión por la alquimia y la magia." (SHT, 495)

" El silencio y la soledad tenían esa impresionante vigencia que tienen siempre de noche en el barrio de los Bancos. Barrio mucho más silencioso y solitario, de noche, que cualquier otro; probablemente por contraste, por el violento ajeteo de esas calles durante el día; por el ruido, la inenarrable confusión, el apuro, la inmensa multitud que allí se agita durante las horas de oficina. Pero también, casi con certeza, por la soledad sagrada que reina en esos lugares cuando el Dinero descansa. " (SHT, 294)

Las experiencias visionarias de Fernando también tienen lugar en medio del silencio. Un silencio grávido no sólo de lo inaudible, sino de lo invisible: "El silencio era abrumador y al mismo tiempo inquietante, porque sospechaba que en aquella penumbra (...) no estaba solo sino que era vigilado y contemplado por seres que no podía divisar, pero que seguramente habitaban más allá del alcance de mi ambigua visión." (SHT, 380)

El silencio es en fin, característico de todas aquellas figuras y espacios que en la ideología e imaginaria de los textos se vinculan con la transrealidad, con ese estrato oculto bajo la visualidad evanescente de lo apariencial al que se accede en instantes que niegan su propia condición temporal para instalarse en lo eterno.

El silencio domina la inmensa planicie de las torres que Fernando atraviesa en su marcha hacia el Ojo (SHT, 434). "Abrumado por la desolación y el silencio, quedé largo tiempo inmóvil..." (SHT, 434); " Ningún sonido, ninguna voz, ningún rumor ni crujido se oía en aquel imperio fúnebre,..." (SHT, 435-436) Como antes, en el suelo húmedo de la Cloaca, Vidal grita para romper el silencio absoluto, que implacablemente vuelve luego a imperar (437). Este silencio sólo es roto otra vez por el " Logos " del Alfa y el Omega emitido por el Ojo, única voz quizá capaz de expresar

111. La correlación Sabato-Quique ha sido acertadamente señalada por Nicholas SHUMWAY (1983)

lo que Fernando busca: el sentido de la existencia (SHT, 435)

El silencio absoluto, que deja paso al rumor, se transcribe, no ya en equivalencias auditivas, sino, como se ha visto en el apartado " La escritura en el discurso metafórico ", en formas dibujadas, en relieves táctiles (SHT, 480)

En Abaddón, el misterio de la identidad y de la culpa domina en el espejo del ascensor, " ese silencioso pero implacable confesor, ese fugaz confesionario del mundo desacralizado " (53). Entre Martín y Sabato : padre/ hijo, creador/ creatura, se establece una señal silenciosa y secreta (AE, 187). La voz de R. sobrecoge a Sabato en el silencio nocturno (282)

El silencio total acompaña a Sabato cuando sale de su peregrinaje por los sótanos (y persistirá desde su interior, porque Sabato, metamorfoseado, no volverá a emitir un lenguaje humano inteligible para sí mismo). El inmenso dragón se muestra a Barragán con furia silenciosa; Barragán, a su vez, profetiza en medio de un silencio siniestro y reverente, donde destaca aún más la carga de su palabra, que pretende llenar de sentido el vacío del fin de los tiempos: " Y el Dragón será encadenado ".

2. CONOCIMIENTO POR EL TACTO

2.1. EL llamado y la repulsión. Basura, sexo, excrementos, materia y mujer.

El tacto compromete más el cuerpo en su totalidad que cualquier otro sentido. La piel entera actúa como un complejo y extenso receptor ciego y sordo y sin embargo infalible, infalible al menos en la ideología de los textos sabbatianos, que adjudica al tacto - esto es, al cuerpo, a la carne como integridad sensitiva - la capacidad de llegar al límite del conocimiento, allí donde todo conocer se niega a sí mismo y se extravía en la más arriesgada empresa de fusión que supone disolver las fronteras: entre sujeto y objeto, entre la eternidad y el tiempo. Adquirir un " conocimiento " tal - otra paradoja de la ambivalencia - implica " perder el conocimiento " en el mismo momento de su adquisición :

"...poderosas contracciones de aquel angustioso túnel que ahora era como de caucho me apretaban pero también me llevaban, con incontenible fuerza de succión, hacia el extremo alucinante. Hasta que, de pronto, perdí el conocimiento-pep. Vastas regiones planetarias e inmensas cantidades de tiempo fueron con furia absorbidas. Pero en los pocos segundos que duró el ascenso hacia aquel Centro, pasaron ante mi conciencia una vertiginosa muchedumbre de rostros, catástrofes y países (...)

Todo aquello, supongo yo, pasó en segundos. Luego perdí el conocimiento y sentí que me asfixiaba. pero entonces mi conciencia pareció ser reemplazada por una poderosa aunque oscura sensación: la sensación de haber entrado por fin en la gran caverna y de haberme hundido en sus aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes. " (SHT, 440)

Podemos reconocer en los textos de Sabato un sistema del tacto, esto es, una estructura de conocimiento del otro y del mundo por medio del tacto: dinámica

que oscila entre el llamado y la repulsión. Ambos movimientos son frecuentemente suscitados por un mismo objeto (para confirmar la ambivalencia).

Es usual que las mujeres (quienes poseen , si no el conocimiento de lo secreto, al menos la manera de llegar a él) ejerzan sobre los hombres un llamamiento táctil que tiene el poder de introducirlos en otro mundo. Poder. En efecto, pues el llamado es, en quien lo emite, casi una orden soberana, una manifestación de hegemonía (salvo en ciertos casos, donde los personajes, humildes e insignificantes en sí mismos, son apenas los emisarios de un Destino). Y resulta, en quien lo recibe, una incitación ineludible a la obediencia. A veces el llamado táctil, el contacto repite o completa la orden o el pedido que el oído percibe.

Alejandra toca a Martín, lo sacude para despertarlo, mientras el muchacho (cfr. supra) sueña con una misteriosa voz suplicante que no puede sino provenir de **ella misma** (SHT, 47). El llamado de la campanilla de la ciega se transfiere para Vidal a sensaciones táctiles de repulsión:

"...y desperté sobresaltado como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un reptil. " (SHT, 289)

Antes ha dicho:

" Hasta que de pronto aquel sonido tenue pero penetrante y obsesivo pareció tocar alguna zona sensible de mi yo, algunos de esos lugares en que la piel del yo es finísima y de sensibilidad anormal:..."
(ibidem)

También en el sueño febril de Martín, cuidado por Hortensia, el llamado se transforma en tacto al despertar. El rostro que lo espera, enigmático, la voz que lo ha convocado a través de la llanura (¿ el " dios desconocido " ?) se disuelven en la presencia de una mujer que lo sujeta de los brazos y cuya mano siente apoyarse sobre la frente. (SHT, 542)

La primera comunicación de Sabato y Nora (la mujer de La Tenaza, presumible instrumento de la Secta) sin llegar a ser estrictamente táctil, se realiza a través de la piel:

"...equivoca y silenciosamente enviaba sus radiaciones sobre S., que más con su piel que con su cabeza debería de estar percibiendo esa presencia, a través de miríadas de infinitesimales receptores en el extremo de sus nervios, como esos sistemas de radar que en las fronteras vigilan la llegada del enemigo. Señales que a través de complicadas redes llegaban en esos momentos hasta sus vísceras, pero (lo conocía demasiado) no sólo excitándolo sino alertándolo angustiosamente." (AB, 376)

Nacho, antes que el rumor, siente en la mano la lengua de Milord, cuya insistencia al cabo lo salvará (AB, 441). Natalicio Barragán experimenta el llamado de la visión con sensaciones en todo el cuerpo:

" Su corazón golpeaba agitadamente, el hormigueo constante de su piel

se hizo insufrible, y sus manos estaban cubiertas de un sudor helado."
(AB, 444)

La náusea (repulsión) parece contraponerse a la atracción del llamado, pero, como ya se ha señalado, los objetos que atraen son a menudo repelentes también. Alejandra provoca en Martín fascinación y deseo: es la rosafango, la niña murciélagos, es " el casto, caliente y acaso corrupto ser que se estremecía cerca de él, cerca de su piel " (SHT, 136); es la que se lava repetidas veces después de las pesadillas para quitarse la " suciedad " (SHT, 137), la que habita " un profundo abismo de murciélagos y telarañas " (SHT, 137; cfr. también p. 83), la que se autocalifica como " basura " . María, criatura frágil, ser maravilloso en medio de la maldad del mundo, comparable a un pasaje de Brahms, está sin embargo comunicada con la Cloaca (ET, 122). Las Ciegas (sobre todo Louise) provocan en Fernando a la vez la desenfrenada lujuria y el asco. Sabato compara su relación con Nora al hundimiento en una ciénaga fosforescente (**AE**, 378) El hundimiento, el contacto con materias húmedas, viscosas, putrefactas, residuales, excrementicias, se le impone como Destino a este personaje que declara, empero, experimentar una repugnancia profunda por ese ámbito de la inmundicia y la corrupción hacia el que persistentemente retorna, al que, en definitiva, pertenece. Véase, si no, el diálogo con R.:

- " - Desde chico tuviste terror a las cuevas.
No era tanto una pregunta como una afirmación que yo debía confirmar.
- Sí - respondía yo mirándolo fascinado.
- Tuviste asco por lo blando y lo barroso.
- Sí.
- Por los gusanos.
- Sí.
- Por la basura, por los excrementos.
- Sí.
- Por los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres.
- Sí.
- Ya sean iguanas, ratas, hurones o comadrejas.
- Sí.
- Seguramente porque son ratas aladas, y para colmo animales de las tinieblas.
- Sí.
- Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado.
- Sí.
- Las matemáticas.
- Sí, sí !
De pronto abrió los brazos, levantó la cara y exclamó, mirando hacia arriba, como en una enigmática invocación:
- Cuevas, mujeres, madres !
(.....)

Luego se volvió a mí, y extendiendo su brazo derecho y señalándome con su índice de modo amenazador, me dijo:

- Hay que tener el coraje del retorno. Sos un cobarde y un hipócrita.

Y agarrándome de un brazo (yo me sentía como un niño) me arrastró hacia un lugar en que había una gruta. Entramos hasta que sentí bajo mis pies un barro cada vez más blando. Entonces me forzó a agacharme y me ordenó meter las manos en aquella ciénaga.

- Así -dijo.

Y luego agregó:

- Esto es sólo el comienzo. "

(AE, 281-282)

El " retorno " de que habla R. hace referencia a su iniciación, cuando adolescente, en los misterios de la carne y la tiniebla (la cópula ritual con Soledad, a la vez deseada y temida por él, bajo la cripta de la Inmaculada Concepción). Desde ese entonces, la " sentencia " pronunciada por R. lo liga indisolublemente al mundo de la ceguera, la basura, la materia:

" Al cabo de un silencio, añadió:

- Este será el centro de tu realidad, desde ahora en adelante. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí. Y cuando no vuelvas por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber. " (AE, 419)

Una experiencia similar es la de Fernando Vidal, otro " predestinado " que concluye su búsqueda en los túneles de la Cloaca, hundido en el barro del pantano (" aguas negras y fangosas ", " flores semejantes a las victorias regias pero lúgubres y podridas " - p. 381 -; " Mi cuerpo estaba cubierto de aquel cieno pegajoso y me arrastraba sobre mis cuatro extremidades...", "...el resto de mi cuerpo se hundía en aquellas aguas nauseabundas.", " Hundido en el barro, con el corazón latiendo agitadamente en medio de aquella inmundicia que me envolvía..." - p. 383 -).

Martín emerge hacia la vida desde la basura, de la Cloaca personificada en su madre:

" Martín, sin dejar de examinar la piedrita, se mantenía en silencio, con las mandíbulas muy apretadas, pensando cloaca, madre cloaca. "

" Como si toda la basura de su madre la hubiese ido acumulando en su alma, a presión, pensaba, mientras Alejandra lo miraba, acodada sobre un costado. Y palabras como feto, baño, cremas, vientre, aborto, flotaban en su mente, en la mente de Martín, como residuos pegajosos y nauseabundos sobre aguas estancadas y podridas. "

(SHT, 24; subrayados en bastardilla en el original)

" un mundo sucio y pegajoso (...)aquella atmósfera pesada de baño y cremas desodorantes, aire caliente y turbio, baño caliente, cuerpo caliente, cama caliente, madre caliente, madre-cama, canastacama, piernas lechosas hacia arriba como en un horrendo circo casi en la misma forma en que él había salido de la cloaca y hacia la cloaca o casi..."

(SHT, 40; subrayado en bastardilla en el original)

" Su madre (pensaba), su madre carne y suciedad, baño caliente y húmedo, oscura masa de pelo y olores, repugnante estiércol de piel y labios calientes." (SHT, 135)

Es preciso notar en estas citas la identificación paradójica de lo limpio, de lo que sirve para limpiar y desodorizar (el baño, los perfumes, las cremas) con la basura, la cloaca, el estiércol. Lo que " limpia" se hace sucio por excelencia cuando se asocia con la sensualidad y la sexualidad, con lo " caliente ".

Por otra parte, hay también una asimilación del mundo externo a la entidad cloacal (" de la cloaca o hacia la cloaca o casi...") que se funda sobre la " naturaleza maligna del mundo " supuesta en parte por una vertiente de la ideología satánica.

De lo sexual nace el sentimiento de contaminación de Martín, " desecho" y " des-hecho", forzado a exhibirse (a desnudarse) ante los ojos de los otros:

" Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente, como si llevara enormes fardos de basura y excrementos, y monos chillo- nes, pequeños payasos vociferantes y movedizos, que mientras él concentraba toda su atención en atravesar el abismo sin caerse, el abismo negro de su existencia, le gritaban cosas hirientes, se mofaban de él y armaban allá arriba, sobre los fardos de basura y excrementos, una infernal algarabía de insultos y sarcasmos."

(SHT, 25-26; los subrayados son míos)

La contaminación acaba por constituirse en identidad. No es ya algo que se lleva a las espaldas, la carga forzada y exógena, sino lo que construye el rostro mismo, los rasgos personales, la metáfora de lo endógeno: el instinto:

" ...pero él había dividido el amor en carne sucia y en purísimo sentimiento; en purísimo sentimiento y en repugnante, sórdido sexo que debía rechazar, aunque (o porque) tantas veces sus instintos se rebelaban, horrorizándose por esa misma rebelión con el mismo horror con que descubría, de pronto, rasgos de su madrecama en su propia cara."

(SHT, 135)

El asco (condicionado seguramente por la fijación edípica) marca constantemente el enfrentamiento de Alejandra con la sexualidad masculina; así ocurre ya en un episodio temprano, que sólo para ella tiene connotaciones sexuales:

" Suda. El padre Antonio se acerca, su mano es ahora gigantesca, su mano se acerca a su mejilla como un murciélago caliente y asqueroso."

(SHT, 64; el subrayado es mío)

La misma ambivalencia domina las relaciones de Alejandra con Martín y Marcos Molina y explica su práctica de la prostitución (por el " placer que puede encontrarse ganando dinero con algo que uno desprecia " - SHT, 156 y 171 -, frase que la muchacha aplica primero sólo a su trabajo en la boutique de Wanda, y que luego Bordenave re -llenará de otro sentido: " y, como tenía que saberlo, ya que tanto se empeñaba, era bueno que lo supiera, ella sentía un grandísimo placer en acostarse por dinero (...) de modo que tuvo que oír palabras y gritos, y también gemidos, en una aterradora, tenebrosa e inmundada mezcla.", SHT, 532)

Cabe observar, por último, que en Abaddón, Nacho, el buscador del absoluto y la pureza, decide suicidarse sobre las vías del ferrocarril, en medio de la basura:

" Cuando llegó al cruce de Mendoza, se detuvo un momento, pero casi en seguida trepó el sucio terraplén de tierra, entre desperdicios y tachos oxidados, hasta sentarse. " (AE, 440)

Como se ha señalado a través de las citas, la experiencia de la repulsión o de la náusea se vincula sobre todo en los personajes masculinos con la mujer, en su carnalidad, en su sexualidad. La misma Alejandra - cabe advertir - , aunque rechaza al hombre, desdeña también lo material-sexual femenino; así puede comprobarse en una descripción que podrían haber suscrito las personalidades más misóginas de la Iglesia medieval (tradición recordada, por otra parte, en el texto):

" Entre tinturas, debajo de aparatos marcianos, con pelos ^{todos} de colores que chorreaban basura líquida, de bocas que parecen albañales, de agujeros inmundos en caras cubiertas de crema, salen siempre las mismas palabras y chismes, dando consejos, mostrando la hilacha y el resentimiento, contando lo que se debe hacer y lo que NO se debe hacer con el tipo."

" porque en el fondo, fijate bien, en el fondo todas las mujeres, todas tenemos carne y útero, y conviene que uno no lo olvide, mirando esas caricaturas, como en los grabados de la Edad Media las mujeres hermosas miraban una calavera; y porque en cierto modo, mira qué curioso, esos engendros al fin de cuentas son bastante honestos y consecuentes, pues la basura está demasiado a la vista para que puedan engañar a nadie." (SHT, 190) (Los subrayados son míos)

Los productos de embellecimiento se transforman - bajo la mirada de Alejandra - en instrumentos de afeamiento y corrupción. La " verdad " del mundo femenino - concebida aquí como crudamente carnal, como puramente carnal - aparece violentamente manifestada; las imágenes sublimadoras (esas " vaporousas jóvenes vestidas de gasa ", esas " amadas románticas ", que Fernando desde la Cloaca contempla sarcásticamente a partir del excremento) muestran también en este caso su perverso re-verso, como el negativo de una fotografía.

En todos los casos mencionados lo sexual-carnal femenino se asocia con la basura, la carroña, el excremento, lo cálido y corrupto. Ambitos blandos, húmedos, oscuros, materiales por antonomasia en los que los personajes temen (y desean) hundirse. Donde se hundirán, al cabo, con toda la piel, con todo el cuerpo.

Tales conexiones, desde luego, no constituyen un pensamiento original de Sábato . Una antigua afinidad parece ligar, universalmente, los excreta sexuales y digestivos, la cópula y la corrupción, el erotismo y la muerte, la fermentación de una vida en la des-composición de otra (baste recordar a Aristóteles cuando se refiere a los animálculos formados por generación espontánea). Georges Bataille señala el poderoso vínculo presente en casi todas las culturas entre el horror/fascinación que sentimos ante los excrementos, el que nos producen los cadáveres y el causado por aspectos de la sexualidad considerados como obscenos (BATAILLE, 1964). El verdadero y unitario objeto del horror sería la violencia: el exceso, la desmesura que produce la vida en su generación y aniquilación continuas, y cuyas manifestaciones obvias y chocantes son los excreta sexuales y digestivos y la obscenidad. La violencia - afirma Bataille, a quien seguirá después René GIRARD (1972) - es el ámbito de lo que el hombre designa como lo " sagrado ", zona por excelencia ambivalente que comprende lo puro y lo impuro, aunque lo impuro (lo " diabólico ") haya sido arrojado de la esfera de lo sacro por el cristiano (mientras que se mantiene allí totalmente en otras religiones, como el hinduismo, por ejemplo) ¹¹²

Entre nosotros, un psicoanalista ha destacado amablemente, en un libro de amplia divulgación (ARANGO, 1983), el nexos ancestral entre lo erótico y lo escatológico (lo excrementicio) y también lo esjatológico (de sjatós) en el sentido religioso, enumerando los cultos y civilizaciones que consideraron el desecho digestivo humano como objeto de veneración y hasta como fuente de curación. El asco que, por el contrario, experimentamos en nuestra cultura, provendría en realidad del tabú sexual fijado sobre el incesto.

La tierra (sepultura y seno fermentativo de la vida), la genitalidad y el excremento, marcan también el ámbito del carnaval y del grotesco, según lo ha definido Mijaíl Bajtín . El carnaval como burla y transgresión

112. Cfr. sobre el maithuna o coito sagrado hindú: ELIADE (1954, 1956 y 1972) Sobre el tantrismo, cuyo ritual suele unir la sexualidad y los elementos más repulsivos y macabros, el erotismo y el crimen, ver: Fernando TOLA (1971). El maithuna persigue el más alto fin metafísico-religioso: el regreso a la Unidad donde se confunden los contrarios, la abolición del tiempo, la reconquista de la plenitud que precede al desgarramiento de la Creación.

regimentada, reglamentada, constituye un " mundo al revés " cuyo lenguaje prefiere la obscenidad y la grosería (BAJTIN, 1974 : 22) y donde se operan transferencias de lo " alto " a lo " bajo " (cielo/cabeza - tierra/ genitales, vientre, trasero), de lo sublime a lo grotesco. En el carnaval esta degradación es profundamente ambivalente:

" Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, a la vez negación y afirmación " (BAJTIN, 1974 : 26)

Si bien la narrativa sabatiana dista mucho de ser carnavalesca en el sentido estrictamente medieval del término, y se emparenta más estrechamente con el grotesco romántico y el contemporáneo (KAYSER, 1964), Fernando contempla la zona del excremento como el lugar desde el cual puede verse (o más bien palpase) la integridad (la verdad) oculta del hombre, que aparta su " basura " (el desecho, la sexualidad tabuada , lo que se relaciona con las zonas inferiores y cubiertas de donde provienen las satisfacciones animales) de la vida artificialmente pulcra, aséptica, sublimada, del mundo superior. Así lo señala ya mientras examina los " grafitti " en el excusado de La Perla del Once:

" ' El reverso del mundo', pensé.

Como en las páginas policiales, ahí parecía revelarse la verdad última de la raza.

' El amor y los excrementos', pensé.

Y mientras me abrochaba, también pensé: " Damas y Caballeros."

(SHT, 356)

Ya desde la Cloaca, Fernando considera el " obsceno y pestilente tumulto " de la " inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires " (SHT-424-425) como esa " parte de su verdad " de la cual " Aquellos de Arriba " se quieren olvidar y que él, " héroe al revés ", debe manifestar.

El excremento aparece también como el mejor instrumento de la Justicia. Así, Vidal imagina el castigo de la " Cacofagia ": los canallas tendrían que comer " sus propias canalladas, convertidas en excremento real (no metafórico) ", y luego expelerlas, para recomenzar el proceso ad infinitum (SHT, 342).

El " misterio central de la existencia ", el castigo justo, parecen en

fin, poder encontrarse en la Basura:

" Soy un investigador del Mal ¿ y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura ? " (SHT, 340)

La verdad no se alcanza por la intelección de las esencias puras. Es un pczo donde el arriesgado buscador se sumerge:

"...hasta qué punto tuve la intrepidez y el coraje de acercarme y hasta hundirme en la fosa de la verdad." (SHT, 412)

Fernando tiene la sensación de haber llegado a los orígenes del mundo, a la Realidad absoluta

"...sentado sobre el barro, en el centro de una cavidad subterránea cuyos límites ni siquiera podía sospechar, sumergido en la tiniebla....La realidad era esta otra. Y solo, en aquel vértice del universo, como ya expliqué, me sentía grandioso e insignificante."
(SHT, 430)

La identidad entre lo escatológico y lo esjatológico negada por el discurso explícito de Sabato en Abaddón (243) parecería confirmarse en un nivel más profundo y a pesar del narrador homodiegético. Narrador que accederá, empero, como ha accedido Fernando, a una peculiar " mística de la Basura " en la casa de la calle Arcos.

2.2. Sonambulismo y ceguera.

El " conocimiento por el tacto " (o, más ampliamente, por el " cuerpo " total) se ejerce como inversión y violación de la norma diurna, del logos, de la lógica racional, y reconoce metáforas que marcan especialmente su irracionalidad y su carácter tenebroso, prohibido: el sonambulismo y la ceguera:

Dice Castel:

" Estoy caminando a tientas y necesito su ayuda porque sé que se siente como yo " " ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo. " (ET, 42)

Para Martín, su memoria es

"...como un viejo casi ciego que, con su bastón, va tanteando antiguos senderos ahora cubiertos de malezas." (SHT, 146)

Para Fernando los seres humanos

"... se mueven como sonámbulos hacia fines que muchas veces intuyen oscuramente, pero a los que son atraídos como la mariposa hacia la llama."
(SHT, 418)

Del mismo modo, afirma Bruno:

" Así, marchamos un poco como sonámbulos pero con la misma seguridad de los sonámbulos, hacia los seres que de algún modo son desde el comienzo nuestros destinatarios." (SHT, 501)

El escritor de Abaddón (cfr. supra) es conducido por sus personajes-fan-

tasmas, con los ojos vendados, hacia el borde del abismo (AE, 249)

2.3. Erotismo y violencia. El combate erótico. La fusión: ser devorado.

El conocimiento por el tacto comprende un camino: el erotismo, que no siempre alcanza su deseado objetivo: la fusión en el ser. La relación amorosa de Castel con María obedece, en principio, a una búsqueda metafísica: aprehender la naturaleza de lo real mediante el sexo (" Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo., Pero es tan vano ese empeño !" - HET, 62-). Pero el pintor, como lo señalé supra, no se entrega verdaderamente al juego erótico. No predominan el placer, el abandono. Se trata de una pasión de rasgos sádico-masoquistas cuyo objeto es, no el libre goce del otro, sino el des-arme, la des-integración del objeto deseado para desnudarlo en su esencia, para fijar y manipular su inasible " verdad " íntima.

Obsérvese de qué manera la agresividad, la violencia, el mandato inapelable, marcan los contactos de Castel con María, cuando el que lleva la iniciativa es el pintor:

"...la tomé de un brazo casi con brutalidad " (38)

"...seguía caminando con decisión, siempre arrastrándola del brazo " (38)

" Le apreté el brazo " (39)

" Le apreté un brazo y repetí su nombre insensatamente, muchas veces " (ET, 62)

" Le estrujé el brazo. Gimió.
- Me hacés mal, Juan Pablo - dijo suavemente."
(.....)

Le volví a estrujar el brazo con rabia.

(.....)

Le tomé la cara con mi otra mano y la obliqué a mirarme: estaba llorando silenciosamente. " (ET, 62)

" No respondió. Casi la sacudí con los dos brazos. " (ET, 63)

"...me echaba sobre ella, le agarraba los brazos como con tenazas, se los retorcía y le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de verdadero amor. " (ET, 67)

" Yo la forzaba, en la desesperación de consolidar de algún modo esa fusión, a unirnos corporalmente " (ET, 67)

"...y entonces venían las escenas de vestirme rápidamente y huir a la calle, o de apretarle brutalmente los brazos y querer forzarle confesiones sobre la veracidad de sus sentimientos y sensaciones. Y todo era tan atroz que cuando ella intuía que nos acercábamos al amor físico, trataba de rehuirlo." (ET, 68)

" Le retorcía los brazos y la miraba fijamente a los ojos " (ET, 68)

" Y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí. " (ET, 102)

Cuando identifica a la prostituta con María, su reacción es inmediata y feroz:

"...la saqué a puntapiés de mi taller y le dije que la mataría como a un perro si no se iba en seguida. " (ET, 120)

Esta violencia desemboca un crimen que se distingue por su ensañamiento:

" Entonces, llorando, le clavé el cuchillo en el pecho (...) Un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre." (ET, 134)

La actitud de María es, por el contrario, pasiva. Castel incurre en gestos de ternura únicamente cuando, después de una agresión deliberadamente imperdonable se autocastiga humillándose. En María estas actitudes - maternas, antes que eróticas - son, en cambio, frecuentes.

" Sentí que su mano acariciaba mi cabeza. Me dijo suavemente:
- Claro que te quiero...¿ por qué hay que decir ciertas cosas ? "
(ET, 63)

" Después sentí que acariciaba mi cara, como lo había hecho en otros momentos parecidos."

"...y mientras su mano acariciaba mis cabellos, sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso."

(ET, 102-103) **113**

Este tipo de relación erótica (donde Castel es el agresor y María la víctima complaciente) responde a la caracterización del erotismo elaborada por Bataille, y, en ella, a los aspectos más destructivos. No se trata aquí del amor sensible y razonable que preserva - sin violación, sin violencia - la individualidad del ser amado, sino de la pasión deletérea que arrasa al individuo para perseguir la fusión absoluta en la continuidad del ser, en el horizonte eterno de lo im-personal, de lo in-humano, más allá de las fronteras del cuerpo, que la muerte abre (BATAILLE, 1964 : 24). La imposibilidad de lograr, en el goce, esta di-solución del otro y con el otro, acarrea igualmente la muerte: la muerte física, en forma de suicidio o crimen: " si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa en matarlo: a menudo preferiría matarlo, a perderlo. En otros casos desea su propia muerte." (BATAILLE, 1964 : 20). Esta muerte de María es, por otra parte, casi el sacrificio de una víctima inmolada que acepta su inmolación:

" Ella apretó las mandíbulas y cerró los ojos y cuando yo saqué el cuchillo chorreante de sangre, los abrió con esfuerzo y me miró con una mirada dolorosa y humilde. " (ET, 134)

La entrada a la continuidad del ser y la superación del horror (según Bataille); el aplacamiento y la consumación de la violencia originaria de

la vida (según Girard) que no han podido lograrse en el placer absoluto de la comunión de los cuerpos, en el espasmo erótico, se concretan así en este crimen impuesto y aceptado, en esta suerte de sacrificio u ofrenda ritual del ser. Sacrificio y cópula (cfr. Bataille) revelan igualmente la realidad palpitante de la carne.

En la segunda novela de Sábado la violencia erótica persiste. Signa la relación de Marcos Molina y Alejandra, de Martín y Alejandra, de Fernando, las ciegas, y la deidad, y también - aunque de forma más sutil - la de Bruno y Georgina. Para Alejandra, la revelación del erotismo es una experiencia violenta y malsana (recuérdese la imaginería que construye el escenario: la luna radiactiva, con " un halo amarillento como de pus ", el aire cargado de electricidad ", " fluido pesado y pegajoso ", los rayos y relámpagos, etc.) que se manifiesta a la vez como asco y deseo, maravilla y desprecio, y le proporciona, si no un conocimiento del otro (Marcos Molina, a quien desdeña), un conocimiento de sí misma, de su poder y de sus límites, una vivencia extrema de la transgresión. La provocación sexual a Marcos y el ataque físico (que incluye morder, clavar las uñas, etc.), la desnudez, el sumergirse mar adentro (¿ búsqueda de la continuidad del ser ?) para gritar contra Dios, le permite enfrentarse a lo sobrehumano desde un pie supuestamente " de igual a igual ", sólo a partir de la prohibición transgredida, violada: " ¡ Me río del infierno, imbécil ! ¡ Me río del castigo eterno ! " (SHT, 80) Transgresión que, según Bataille, constituye la esencia del erotismo y del crimen, y permite el acceso a lo " sagrado ", es decir, a esa dimensión donde impera la quiebra de los límites, la continuidad del ser.

La violencia se prolonga entre Alejandra y Martín. El acercamiento sexual por parte del muchacho provoca en ella un apasionado rechazo que se manifiesta en agresión física:

" Por un instante fugacísimo sintió que Alejandra rehuía su beso: todo su cuerpo pareció endurecerse y sus brazos tuvieron un movimiento de rechazo. Luego se ablandó y pareció apoderarse de ella un frenesí. Y entonces se produjo un hecho que aterró a Martín: las manos de ella, como si fuesen garras, estrujaron sus brazos y desgarraron su carne, al mismo tiempo que lo separaba de sí y se incorporaba. " (SHT, 133-134)

Por un momento, en la primera unión sexual, y también en situaciones amorosas subsiguientes (pero no necesariamente eróticas), parece advenir el éxtasis: la carne accede a la eternidad, la materia cálida se enfría y se eleva (" ascendiendo a una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de atmósfera electrizada " SHT, 140), se separa de los " pantanos oscuros y pestilentes ", de la suciedad tan ligada, como ya lo he señalado, a lo erótico-sacro.

Pero el " ruego silencioso " de Alejandra no es escuchado. La huida por elevación de las condiciones de la vida fracasa, y la violencia disolvente retorna, sin poder, empero, borrar los límites de los seres y obtener la fusión.

El deseo de Martín implica, por otra parte, derribar las barreras de la personalidad, conocer simbióticamente, asimilarse al otro en la misma materia biológica:

"...estar en ella, metido en cada uno de sus intersticios, de sus células, de sus poros, de sus sentimientos, de sus ideas: dentro de su piel, encima y dentro de su cuerpo, cerca de aquella carne ansiada y admirada, con ella dentro de ella: una comunión y no una simple, silenciosa y melancólica cercanía." (SHT, 202)

La unión sexual se concibe, no como un intercambio de sensaciones placenteras, ni como un desborde de mutua felicidad y complacencia, sino en tanto empresa mortal y desesperada de imposible integración, de conocimiento por identidad absoluta:

" Y abrazados como dos seres que quieren tragarse mutuamente -recordaba-, una vez más se realizó aquel extraño rito, cada vez más salvaje, más profundo y más desesperado. (...) Y Martín trataba de llegar, de sentir, de entender a Alejandra tocando su cara, acariciando su pelo, besando sus orejas, su cuello, sus pechos, su vientre; como un perro que busca un tesoro escondido olfateando la misteriosa superficie, esa superficie llena de indicios(...) 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..." (SHT, 204)

Acercamiento erótico frustrado es también el de Bruno y Georgina, que tiene como marco una legalidad - la del juego - que es transgredida, pero de manera implícita e insuficiente. El juego consiste en una variación peculiar de la escondida: Bruno debe buscar a los otros participantes: Georgina, Fernando, el Bebe, y " reconocerlos, sin hablar ni preguntar nada, mediante el tacto de la cara. " (SHT, 488 ; el subrayado es mío). Bruno, primero al amparo de las reglas del juego, toca a Georgina y, aunque comprende instantáneamente que se trata de ella, pronuncia el nombre de su rival odiado: Fernando. A esta primera transgresión: la mentira, sigue otra: un contacto erótico que es tácitamente autorizado por su objeto y que por ese consentimiento anula en parte su poder transgresor:

"...mi mano volvió, temerosa pero ansiosamente hacia ella, pero levantándola a la altura de su cara. Encontré su mejilla y luego su boca, que sentí apretada y temblorosa.

- Fernando - volví a mentir, sintiendo que me enrojecía, como si pudieran verme.

No tuve respuesta y todavía hoy me pregunto por qué. Pero en aquel momento me pareció que era como autorizándome a proseguir la investigación,

porque, de proceder de acuerdo con las reglas estipuladas por Fernando, debía haber declarado mi equivocación. Era como estar cometiendo un robo, pero autorizado por la víctima, lo que todavía me asombra. "

(SHT, 490)

La voz de Bruno, al pronunciar el nombre de Georgina, rompe el transitorio encanto instaurado por un juego táctil que no supone la satisfacción ni la entrega, sino apenas, conocer y manifestar el deseo. Un deseo que se prolongará, sin saciarse, durante toda la vida de Bruno, y que se despliega a veces, aun en un personaje tan pulcramente bondadoso como Bruno Bassán, en la crueldad verbal (SHT, 475).

El conocimiento por el tacto se ejerce también en la pareja Agustina/ Nacho. Persecución, acusación y final inutilidad son los resultados de una relación que signa el incesto, esto es, el acto transgresor fundamental, la violencia máxima. El contacto erótico-afectivo ha fracasado. Rozar los labios, rozar la piel, no alcanzan para penetrar en el ser, para con-fundirse (objetivo de todos los buscadores), aunque Nacho conozca ciegamente la cara de su hermana, hasta tal punto que " le era posible recorrerla como una mula en la noche bordea precipicios sin caer al abismo " (otra vez aquí el modelo del " conocimiento por el tacto ", AE , 63). La pasión desemboca en el mutuo ataque, en el inevitable desgarramiento ; así Agustina se arroja sobre su hermano, lo insulta y lo golpea " con los puños, con los pies, hasta derribarlo " (AE, 409). Nacho, después de su intento de suicidio, procede de la misma forma, con abundante agregado de detalles sádicos:

"...se lanzó sobre ella y arrodillado sobre la cama, con el cuerpo de la hermana entre sus piernas, comenzó a golpearle la cara a puñetazos, sin que ella hiciese el menor intento de defenderse, inerte y floja como una muñeca de trapo, lo que aumentaba la furia de su hermano. Entonces comenzó a arrancarle la ropa a jirones, desgarrándola con saña. Y cuando la hubo desnudado, llorando a gritos, la empezó a escupir, primero en la cara, y luego, abriéndole las piernas, en el sexo." (AE, 443)

Estos amantes frenéticos que sacuden, aprietan, acometen, golpean, cavan, muerden, escupen, desgarran, injurian, no llegan jamás a la fusión completa a través de la caricia¹¹⁴, del orgasmo o del tormento de la carne. El afán desesperado de conocer, la hipertrofia de la voluntad, los " ciegos " todavía. Sólo cuando se abandonan los límites de la lucidez, la voluntad, la crítica, la cólera, para entregarse pasivamente, para dejarse devorar, cuando el verdugo acepta ser víctima, cuando el inquisidor deja de inquirir, cuando se abandona el deseo obsesivo de ver, la fusión sobreviene.

114. La caricia se plasma, usualmente, sobre un modelo maternal: la figura de La Piedad. Esto es, la madre que acaricia al hijo con la cabeza sobre su regazo. Así se plantea al menos en las relaciones Castel/ María, Martín/ Alejandra. Cabe señalar que Marcelo posee una reproducción de La Piedad de Miguel Ángel entre las imágenes admiradas o protectoras que adornan su cuarto (AE, 77)

Se elimina entonces el sentimiento de la separación, y la carne se vive como hogar, como " cálido refugio ", lo que "ampara y calienta en los momentos de soledad y frío " (SHT, 273)

Pero la experiencia extrema de la continuidad del ser, el ingreso en el centro que linda con la muerte, se obtiene bajo otra forma, y en situaciones metamórficas que corresponden al modo fantástico y que ya he comentado en parte : la entrada de Fernando en la Cloaca, en la cueva, y sus metamorfosis, primero en pez, succionado por el Vientre-Ojo, y luego copulando con la Deidad bajo la encarnadura de animales fabulosos.

Cabe notar el lenguaje de estas experiencias que materializan - aunque en una forma espectral - ese hundimiento en " la fosa de la verdad " (SHT, 412) en las " atrocidades de la carne y del espíritu ", al que se ha referido Vidal anteriormente.

Aquí el varón (el buscador) renuncia por completo a la beligerancia erótica. No se trata ya de cavar, penetrar, desgarrar, apretar, sino de ser tragado, devorado, succionado, absorbido. En todos los casos, la absorción supone abismarse en el sueño, perder la conciencia, el conocimiento racional, la capacidad de " juicio ", en tanto discriminación lógica de opuestos..

Esta des-posesión del ser individual para sumergirse en otra cosa, para transformarse en otra cosa, se produce ya en la cópula de Fernando con la modelo ciega Louise: " Hasta que aquel vampiro, después de chupar toda mi sangre, me abandonaba convertido en un molusco asqueroso y amorfo. " (SHT, 412)

Entrar en la gran gruta, vivir la " sensación de cerrazón y de seguridad " subsiguiente, implica " derrumbarse hacia el sueño " (SHT, 388). Acceder a la cavidad del ojo-ventre exige perder el " conocimiento-pez ", absorber y disolver todo el tiempo y el espacio vivido, asfixiarse, para adquirir a cambio de la conciencia la cesación del deseo, el acceso al centro, la " sensación de haber entrado por fin en la gran caverna y de haberme bañado en sus aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes. "

También la unión con Ella (es decir, la nítida consumación del incesto, la violación suprema) supone una pérdida decisiva:

" Luego perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo preciso de mi existencia real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. "

Pero esta " pérdida " es también una ganancia no desdeñable. La supresión de estas oposiciones que la lógica y la moral establecen implica el acceso a una dimensión que las supera. Vidal, en un combate erótico que concluye siempre con su propio fevoramiento, 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, 445)

También Sabato, por su parte, vive la cópula ritual con Soledad como un devoramiento : su devoramiento, que le permite llegar al centro del Universo, al germen del ser, a la caverna del origen y de la muerte:

" Una vez desnuda se arrodilló sobre el camastro en dirección a S., lentamente echó su cuerpo hacia atrás, mientras abría sus piernas y las estiraba hacia adelante.

S. sintió que allí estaba en ese momento el centro del Universo."

(AE, 419)

" Entonces ella se incorporó, con salvaje fulgor, su gran boca se abrió como la de una fiera devoradora, sus brazos y piernas lo rodearon y apretaron como poderosos garfios de carne y poco a poco, como una inexorable tenaza lo obligó a enfrentarse con aquel gran ojo que él sentía allá abajo cediendo con su frágil elasticidad hasta reventarse. Y mientras sentía que aquel frígido líquido se derramaba, él comenzaba su entrada en otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera. " (AE, 420)

(Los subrayados son míos)

Hay en este esquema del devoramiento una superposición - y exacerbación - de dos funciones corporales básicas: la nutrición y la sexualidad. Esta superposición es la que funciona en la antiquísima imago de la mantis religiosa: el insecto cuya hembra devora al macho durante o después de la cópula (CAILLOIS, 1939). Imago en la que el ser humano ha proyectado una profunda tendencia inconsciente a vincular la muerte y la sexualidad, la voluptuosidad erótica y la nutrición.

Existen fundamentos biológicos - sostiene Caillois - que justifican o explican este último vínculo: analogías entre la mama hinchida y el pene en erección, la leche materna y el semen, las extremidades bucales y vaginales del cuerpo, que han llevado a ciertos autores - Clevenger, Spitzka y Kiernan - a considerar el deseo sexual como una suerte de " hambre protoplasmática " (CAILLOIS, 1939 : 71) A esto se debería también la persistencia de fantasmas como el de la vagina dentada (cfr. supra) que asimila el sexo femenino a la boca devoradora.

En definitiva: el ejercicio platónico del saber cede aquí ante una toma de posición que exige, como lo señalara David VIÑAS (1970), bien que irónicamente, poner el cuerpo. Saber no es contemplar las esencias puras con limpieza dialéctica, no es " elevarse ". Es hundirse, ensuciarse, contaminarse, mojarse, chapotear en el excremento y el pantano, ser devorado, volver al útero húmedo y cálido. Lo esjatológico se confunde con lo escatológico. El todopoderoso sujeto del conocimiento se convierte en objeto fagocitado. Las dis-

tinciones lógicas se borran, la moral que determina el Bien y el Mal carece de sentido. Se pierde todo para ganar el Todo, aunque esa Totalidad sea una zona abismal donde vida y muerte intercambian sus límites y donde la vista es por fin ciega.

2.4. El escritor y el cuerpo

Todos los personajes de alguna importancia son, en la narrativa de Sábato, ambivalentes. Pero en uno de ellos, especialmente, la ambivalencia se encuentra potenciada, multiplicada. Se trata del personaje escritor de Abaddón, que se mueve fundamentalmente en tres campos semánticos de relación. Uno es el que articula el vínculo escritor/sociedad y se construye sobre el eje soledad/"comunicación" (entrecomillo el término porque no se refiere a la verdadera intersubjetividad tal como Sábato, lector de Husserl, Heidegger y Mounier, la entiende). Este eje se halla calificado por los valores verdad/falsedad, sublime/ grotesco, entre los que se desplaza constantemente la vida del artista. Del lado de la " soledad " se elaboran las metáforas paradigmáticas del escritor como mártir, héroe, sacerdote, león en libertad salvaje. Del lado de la pseudo-comunicación mundana, quedan las figuras del payaso grotesco, del león domesticado, en vergonzante cautiverio.

Otro campo articula la relación escritor/escritura. Aquí ya no hay oposición entre dos actitudes distintas: la solitaria y la " comunicativa ". La ambigüedad es más profunda, pues ya no se trata de un personaje que fluctúa entre dos modos de vida - que un discurso existencialista denominaría " auténtico " e " inauténtico ", sino de la ambivalencia intrínseca a uno de los dos polos mencionados: el " auténtico ", el de la " soledad " creadora. La entrega a la escritura, aunque se ubica para Sábato en el espacio de consagración a su verdad vital, recibe así, simultáneamente, calificaciones positivas y negativas (-castigo/ + premio, -pasividad/ + actividad) e instala otra vez la ambivalencia en el seno de la antinomia anterior.

Relación Escritor/Escritura

- Castigo		+ Premio
- Pasividad	ESCRITOR	+ Actividad
. Sentenciado		. Libre
. Condenado		. Elegido
. Culpable		. Agraciado
. Perdido		. Salvado
. Destructor (de sí mismo)		. Constructor (de la obra)

- | | |
|-----------------------------------|---|
| . Inerme | . Poderoso |
| . Aterrado | . Fascinado |
| (horrorizado) | (gratificado) |
| . Poseído | . Exorcista |
| . Escriba-transmisor | . Creador-inventor |
| | (halla, saca a luz, de-vela,
des-oculta) |
| . Individualidad del padecimiento | . Universalidad del significa- |
| (experiencia, vivencia) | do (texto) |

El último desdoblamiento atañe no ya a la relación del artista con los otros, del artista con el quehacer que compromete su libertad y su destino, sino a su constitución misma como existente. Esta existencia es vivida por Sabato como dualidad de entidades: el cuerpo y el espíritu, irreductibles el uno al otro. La antinomia que los opone enfrenta también a la tierra y al cielo, al barro y a los astros, a la escritura, concebida en la impureza y la pasión terrenas, y a la matemática, frío espejo de la música de las esferas (cfr. especialmente AE, 367-368)

El cuerpo es rechazado porque pende sobre él una sentencia de muerte, porque - en tanto corruptible - es sucio, mezclado, impuro, carnal. Pero el cielo - tan intachable como indiferente - no puede identificarse con el máximo Bien deseable para el hombre. Es el reino del frío y de la muerte impoluta, inmóvil y desértico (y en esto se parece a la enorme planicie árida de la Cloaca, con sus torres gigantescas). Es, además (cfr. Primera Parte, Cap. II, 2.1.) un fraude, ya sea considerado como abstracción platónica o como espacio real. Si como espacio real, porque el cielo, aparentemente incontaminado, es el ámbito donde ocurren las explosiones siderales, prueba del fin de mundos que fueron como el mundo humano. Si como reino abstracto, porque en él no reside la verdad viviente del hombre; es "un triste simulacro ", "un helado museo de formas petrificadas, aunque fuesen perfectas, formas regidas y quizá concebidas por el espíritu puro " (AE, 368)

Pueden señalarse así las siguientes calificaciones para la oposición básica CUERPO/ ESPÍRITU:

- | | |
|-------------------|----------------------------------|
| CUERPO (tierra) | ESPIRITU (<u>Topos Uranos</u>) |
| (-) . Temporal | (+) . Eterno |
| . Imperfección | . Perfección |
| . Corruptibilidad | . Incorruptibilidad |

(-). Impureza

- . Vulnerabilidad
- . Basura
- . Diabólico

(+). Vida, fluencia.

- . Plenitud
- . Cercanía
- . Pasión

- . Autenticidad de lo inmediato, de lo vivido, lo concreto.
- . Totalidad de lo mundano y de lo vivo.

ESCRITURA

(+). Pureza

- . Invulnerabilidad
- . Limpidez
- . Divino

(-). Rigidez helada, petrificación.

- . Abstracción
- . Lejanía
- . Impasibilidad, indiferencia
- . Simulacro, fraude.

- . Parcialidad de lo separado en el encierro, fuera del mundo
(Torre, recinto invulnerable)

MATEMÁTICA, CIENCIA

PURA

Pero la escritura tampoco se sitúa enteramente en el cuerpo, si bien arraiga en él. El narrador (cuyas ideas son en esto las de Sábato el ensayista) apela aquí a la noción de alma:¹¹⁵

" esa región desgarrada entre la carne y el espíritu puro, esa región intermedia en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Ambigua y angustiada, el alma sufre (cómo podría no sufrir !), dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, vacilando perpetuamente entre la podredumbre y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino. 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. "

(AE, 368; el subrayado es mío)

En la ambivalencia del alma culmina la ambivalencia que marca la vida del escritor en sus diversos campos de relación, y que se convierte en paradigma o exemplum de la ambivalencia constitutiva del existir humano.

115. La noción de alma en el pensamiento de Sábato puede colocarse en relación intertextual con la psicología junguiana. Para Jung, el alma es la función mediadora entre el inconsciente profundo, cuyos polos son el arquetipo y el instinto, y la conciencia, que elabora abstracciones y constituye la esfera de la racionalidad (JUNG, 1972 : 333)

2.5. La corporalidad en los ensayos

La valorización del cuerpo que se plantea en el discurso del escritor de Abaddón, y en las actuaciones concretas de los personajes comprometidos en la empresa de " conocimiento por el tacto ", confluye con las reflexiones teóricas expuestas en los ensayos (especialmente Heterodoxia y El escritor y sus fantasmas)

He tenido ya ocasión de referirme, cuando menos brevemente, a la reivindicación de lo femenino (Segunda Parte, Cap. I, 5.3) muy vinculado (en exceso, si se adopta una evaluación menos unilateral y arquetípica de la mujer) a lo corporal, material y tenebroso.

En el metatexto sabatiano, el cuerpo se concibe como el fragmento (olvidado y censurado por la hegemonía racionalista) de una Totalidad que el arte se halla destinado a reconstruir. Totalidad y verdad se identifican para Sábato en un desideratum que la " novela total " - modelo ya propuesto por el romanticismo - llevaría a cabo en el quehacer estético:

" ¿ Quién tiene el Reglamento absoluto de lo que debe ser una novela ? (...) Y te digo novela porque no hay algo más híbrido. 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 el 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. " (AE, 200)

Esta parte (la danza salvaje, los alaridos, los gestos) desprendida, tachada, borrada, de la verdad humana, es lo que Fernando ha ido a buscar a la Cloaca, ámbito a la vez real (en cuanto comunica con el Origen, con lo Absoluto) y fantasmal (en cuanto es el escenario de la visión, del teatro mágico). Penetrando en el cuerpo a través del confuso territorio del " alma " (del arte) el ser alcanzaría (otra paradoja) la más extraña y extrema dimensión del espíritu, llegaría a la des-encarnación (" Escapada de su cárcel hecha de carne y tiempo, puede entonces salir al cielo intemporal, donde no hay ni antes ni después y donde los hechos que luego sucederán, o parecerán suceder a su propio cuerpo. están ahí, eternizados como estatuas de la Calamidad o el Infortunio. ", SHT, 442). Des-encarnación obtenida en el apogeo o agotamiento de las posibilidades del tiempo y de la carne en su máxima tensión erótico-tanática. El pasaje por el cuerpo, la comunicación secreta y radical cuerpo/espíritu es, así, inevitable.

El retorno al cuerpo es, para Sábato, el movimiento primero y primario del escritor. Desde una postura fenomenológica, concibe al arte como la percepción transfiguradora de la realidad desde un sujeto que no existe sin su cuerpo,

que existe sólo en y a través de la corporalidad; 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, 66)

Para esta actitud fenomenológica, " el alma está unida al cuerpo como una expresión al rostro " (HET, 106), " Los pensamientos, las emociones, las sonrisas, los gestos, las palabras, las miradas que constituyen un alma humana, son, en definitiva, sutiles vibraciones de la carne " (HET, 107)

Lo que Sábato explícitamente llama " REIVINDICACIÓN DEL CUERPO " (EF, 134) supone una reivindicación de las pasiones, de la vida y, por lo tanto, del arte (y el mito), frente a la conceptualización científica (Cfr. EF, 137: " Cuerpo, alma y literatura ") Revalidar el cuerpo no significa, por otra parte, desconocer el elemento espiritual, sino comprenderlo como inextricablemente unido a lo corpóreo, com-penetrado en el cuerpo. En este sentido, ni la sexualidad ni la corporalidad son en sí " 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, 135)

Y si en algún aspecto el cuerpo - concreto, crudo, rotundo - " 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 ha dicho R. a Sabato - AE, 282 -):

"...el amor platónico de los adolescentes cree ensuciarse en la encarnación; lo que en parte es cierto pero al menos es humano, mientras que la negativa adolescente a la impureza, a la relatividad, a la suciedad, es inhumana y suicida, y en el fondo egoísta y cobarde. Es fácil guardar la pureza rehuyendo la vida en el instante mismo en que va a empezar a mancharnos. " (HET, 65)

Hay, en el pensamiento de Sábato, una comprensión en tres niveles del sujeto humano total: niveles que llama " cuerpo ", " alma " y " espíritu " (EF, 136-139; HET, 107 ; AR, 19)¹¹⁶. La noción de alma retorna insistentemente como una suerte de palabra clave, de " palabra-pivote ". Este concepto, ciertamente confuso, se erige en paradigma - ya lo he señalado - de todas las ambivalencias que signan la existencia humana. El alma es definida, en principio, como zona inestable, como tembladeral oscilante entre dos polos:

116. Esta tríada tiene también un paralelo en el pensamiento gnóstico, Valentín (con su hilé, psijé y pneuma) por ejemplo. (Daniel DEL, 1974)

el cuerpo y el espíritu. En la elaboración sabatiana de la noción de alma predominan la tensión, la separación, la di-solución: " ambigua y angustiada ", " perpetuamente vacilando entre lo relativo y lo absoluto ..." (HET, 107), " auténtica sede de nuestra infelicidad " (EF, 137), " esa desgarrada región intermedia ", " ansiosamente dual....padece entre la carne y el espíritu " (AR, 19)

No obstante, el " alma " (y quizá en esto opera la influencia junguiana especialmente) es comprendida también como un espacio de unificación, de solución y de revelación de la Verdad total (puesto que en ella se despliega el arte y toda operatividad religante, ya sea estética o mítica):

" El alma es una fuerza que se halla en entrañable vinculación con la naturaleza viviente, creadora de símbolos y mitos, capaz de interpretar los enigmas que se presentan ante el hombre y que el espíritu a lo más no hace sino conjurar. El espíritu destruye el mundo de los mitos por la acción mecánica de los conceptos, es la despersonalización y la muerte. El espíritu juzga mientras el alma vive. Y es el alma la única potencia del hombre capaz de solucionar los conflictos y antinomias que el espíritu tiende como una red sobre la realidad fluyente. Sólo los símbolos que inventa el alma permiten llegar a la verdad última del hombre, no los secos conceptos de la ciencia. "

(EF, 137-138; los subrayados son míos)

Arraigada en el cuerpo, en la natura naturans, en la dynamis de la vida, el alma es capaz de aprehender la fluidez, y por lo tanto de disipar las antinomias rígidas establecidas por la lógica del espíritu (en su acepción de racionalidad pura). Suspende el juicio y la objetivación que instaura una brecha insoluble, irrestañable, estática, entre sujeto y objeto, cognoscente y cosa conocida, permitiría al alma participar de la corriente vital que es a la vez absoluto y relatividad, carne y trascendencia, espíritu en el sentido de plano del ser que da acceso a la eternidad.

Como suele suceder en el pensamiento de Sábato, complejo y contradictorio, aparece, no ya sólo la dificultad para reducir a una evaluación y conceptualización unívoca la idea de " alma ", sino que esa misma dificultad se extiende a la definición de " espíritu ". En muchos textos de Sábato esta palabra se identifica con la razón matemática, la " razón pura ", que en sus ensayos (sobre todo Hombres y engranajes) recibe gran parte de las culpas por el estado actual de Occidente. El deseo de conocimiento científico, sin límites impuestos por una ética integral, la razón deshumanizada - sostiene - han mutilado al hombre y lo empujan hacia la catástrofe. Este proceso es achacado al diablo mismo (entidad teológicamente espiritual) bajo cuyo secreto auspicio Platón y Pitágoras se alían con los florines y se convierten en patronos de los negociantes renacentistas a través del poderío ilimitado de las matemáti-

cas, de las frías magias de la proporción (HE, 29): " Este es el hombre moderno. Conoce las fuerzas que gobiernan al mundo, es el dios de la tierra: es el diablo. Su lema es : todo puede hacerse. Sus armas son el oro y la inteligencia. Su procedimiento es el cálculo." El mundo cuantificado y mecanizado se concibe así como un mundo diabólico paradójicamente reducido a mera materia despojada de valores por el " espíritu " ¹¹⁷. Es el "reino de la cantidad", que intenta aplicar la ciencia a zonas de lo real " alejadas de la materia bruta " (HE, 52)

El " espíritu puro " adquiere así matices considerablemente negativos. Si por un lado se lo coloca en una misma línea con lo eterno, la persona, el super-yo, la virtud, lo diurno, lo divino, el pensamiento (HET, 107-108), por otra parte, es el poder congelante que ignora la vida y - por su instrumento , la razón matemática - hace a un lado el reino de los valores y somete al número la realidad entera. La " nostalgia platónica " del Sabato de Abaddón se enfrenta con sus propias reflexiones acerca del " fraude ", del " simulacro "; por eso el topos uranos podría ser también la morada del diablo, o de un Dios que se le parece bastante. Un Dios que desconoce toda Xáritas, inmovible ante la miseria del hombre.

En suma: ambiguos - por indefinidos, o por confusamente definidos -; ambivalentes - por su oscilación tensional entre términos y fuerzas que se oponen - son, en el pensamiento sabatiano, los conceptos de alma y de espíritu.

Esta ambivalencia resalta los aspectos positivos del cuerpo, " sucio ", pero ancla en la vida, sede de los sentidos y de los sentimientos (del arte, en fin); no materia inerte sino en-carnación, en-carnadura, no digamos ya de una trascendencia absoluta - ansiada, pero con todo problemática en la cosmovisión de Sábato - pero sí, con certeza, de la esencia misma de la humanitas.

2.6. Problemática de la sexualidad e imago femenina en la novelística sabatiana. El intertexto literario-cultural: del mundo arcaico al surrealismo.

La visión aterradora (devoradora) de las imágenes sexuales femeninas en la narrativa de Sábato merece especial consideración y puede relacionarse con diversos intertextos literario-culturales, comenzando por las etapas más arcaicas de la vida social.

Me he referido ya a la notoria identificación de las " mujeres fatales " de Sábato con el arquetipo mítico de la mantis religiosa, que informa también las diferentes figuras de la Gran Diosa : genitrix, pero también sangui-

117. Teodosio FERNÁNDEZ (1983 : 37) se refiere a la concepción sabatiana de la ciencia como diabólica, y señala que, si Sábato somete al lenguaje, al pensamiento y al conocimiento científicos a una dura crítica, no hace lo mismo con la metafísica y la literatura. Es que, en efecto - se ha visto a través del simbolismo estudiado - Sábato tiende a proponer-imponer un nuevo modelo gnoseológico (el de la " ceguera ").

narria, lasciva y destructora, cuyas características están presentes en la multiplicidad de las culturas y de los nombres: Anahita, Ardoi, Nanai, Artemis, Baubô, Hathor (PRZYLUKI, 1950), en las Nagi (diosas serpientes), las Dakini, las Yogui, las Rakhasi (ELIADE, 1954), las Gorgonas, las Medusas, las Moiras (CHEVALIER y otros, 1979 ; GRIMAL, 1981). Era muy frecuente la aparición de esta deidad femenina terrible formando una tríada con dos figuras masculinas (que podían ser gemelos o pares como los Cabiros o los Dioscuros). Este esquema triádico es el adoptado en el rito erótico que se realiza bajo la cripta de la Inmaculada Concepción: María de la Soledad (como la Gran Diosa de muchos dibujos rituales) muestra su sexo (cuya anomalía aterradoras es el ojo vulvar) ante la " extraña pareja " formada por Sabato y R., los " gemelos astrales ".

El Medioevo revivirá la imago de la mujer devoradora (asociado aquí con la sexualidad maldita o sacrílega) en la bruja o hechicera a la que se relaciona con los poderes de la luna, la noche y la muerte y a la que se le atribuye el " evil eye " , el " mal de ojo " , conectado preferentemente con la malignidad sexual de la mujer como vagina dentata. La equivalencia de ojos y vagina - anotaré, como dato interesante - se llega a plantear nítidamente en pueblos como los tucanos.¹¹⁸

Las uniones sexuales cuyo efecto es el devoramiento y el acceso al centro (el centro de la tierra, el centro del Universo) se producen en las cercanías de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano y constituyen prácticamente una inversión de la ritualidad cristiana y de la imagen virginal de María. " Ella ", la Deidad de piel negra o María de la Soledad, se muestran como reverso demoníaco de la Madre de Cristo, y su perversa voluptuosidad de serpiente se opone a la pureza de la Elegida, arquetipo de la castidad ontológica. El misterio de la Inmaculada Concepción resulta contrapesado por el horrendo misterio de la desfloración del ojo sexual. En un trabajo anterior - que no repetiré aquí - tuve ocasión de referirme detalladamente a las convergencias entre el aquelarre medieval o Sábbat (Cfr. ELIADE, 1977; CARO BARROJA, 1961 ; PARRINDER, 1963) y los rituales eróticos que tienen lugar en esta suerte de " cavernas iniciáticas " descritas en la narrativa de Sábato (LOJO, 1983).

Por lo demás, en varias ocasiones aventura Fernando la hipótesis de que sus fabulosas transformaciones y mutilaciones sean el producto de la hechicería:

118. " Según un mito, la mujer-yagué fue fecundada a través de los ojos. Encontramos en los tucanos la quíalencia ojos-vagina. El verbo " fecundar " deriva de las raíces 'ver' y ' depositar ' " (ELIADE, 1977: 177)

" aquella hierofántida tenía la facultad de desatar o convocar fuerzas demoníacas. " (SHT, 378)

" era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro " (SHT, 378)

" Ahora pienso que de verdad viví todo aquello y que aun en el caso de que nunca saliera del cuarto de la Ciega, sus poderes me lo hicieron realizar sin moverme, tal como es habitual en todas las magias de las culturas primitivas..." (SHT, 442)

Al intertexto cultural proporcionado por el cuadro de la hechicería y sus prácticas sexuales sacrílegas (especialmente el incesto, cuyo dios es el Demonio adorado por las brujas - BOIS, 1895 : 193 -) se asocian las ideas cántaro-maniqueas sobre la sexualidad (FABRE DES ESSARTS, 1906) que adoptan a las brujas, pero veneran, claro está, al Príncipe de las Tinieblas que la cosmogonía maniquea opone a Dios, señor de la Luz (CARO BAROJA, 1961: 130)

119

Se ha comentado ya extensamente la influencia, en la ficción sabatiana, de la concepción mítico-religiosa del gnosticismo (cuya orientación más divulgada es justamente la maniquea, caracterizada por el énfasis absoluto en la metafísica dualista y por la identificación del Principio Bueno con la Luz, y del Principio Malo con la Oscuridad y la Materia).

Como se sabe, 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 para el maniqueísmo 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 ciertos personajes que participan de la mentalidad gnóstico maniquea en muchos aspectos (Fernando, Gandulfo, el mismo Castel, Sábato, Nacho, Agustina).

b. La inmersión en una aventura corporal y material abre a otra dimensión del conocimiento, a la Verdad, a lo Absoluto del origen (lo auténtico, más allá de las copias), y - paradójicamente - a una existencia desencarnada, espiritual. Los extremos se tocan.

c. La luz (cfr. " Los juegos de la luz y de la sombra ") se mezcla persistentemente 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, irra-

119. Cfr. los trabajos de BACARISSE (1979), WAINERMAN (1978), TEODORESCU (1983), INGENITO (1985), CALABRESE (1995), y anteriores artículos míos (LOJO 1980/81, 1981, 1983)

diación de la profundidad).

La Luz y el Espíritu no siempre aparecen como el polo positivo, ni la Materia y las Tinieblas como el negativo. El " misterio central de la existencia ", el " centro del Universo ", el " secreto central de nuestra vida ", están abajo¹²⁰, en lo material, oscuro, genital, excrementicio, indiferenciado y materno, donde se anulan las distinciones establecidas por la legalidad racional.

Es cierto, no obstante, que algunos aspectos de la afectividad humana valorados como positivos (la comprensión, la ternura, la dulzura, etc.) se presentan desligados de la pasión sexual que (como lo señalé supra) asume una intensidad de máxima y destructiva violencia. 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 cátaromaniquea como en la cristiana) porque es útero (genitrix) y concupiscencia, se remiten en gran parte a la visión gnóstico-maniquea del mundo para la cual (así, en parte, en Platón y Plotino, y en el cristianismo contaminado de platonismo y plotinismo) el cuerpo es soma y sema (cuerpo y tumba), es cárcel; el mundo es una cloaca y una noche de grandes aguas tenebrosas (cfr. HUTIN, 1964), la materia se contempla en sus aspectos corruptibles y nauseabundos, y el sexo se asocia con la basura, el excremento, la contaminación, el asco.¹²¹ Baste citar, para complementar menciones anteriores, diversas ocasiones en que se reelaboran en AE tales tópicos:

" Sócrates y Sartre. Los dos feos, los dos odiando su cuerpo, sintiendo repugnancia por su carne, ansiando un mundo transparente y eterno. Quién puede inventar el platonismo sino alguien con tripas rellenas de mierda. " (AE, 55) (el subrayado es mío)

" ...se había ido delineando la móvil geografía que el alma termina por construir sobre la sutil y maleable carne del rostro. Revelándose así, según la fatalidad que le es propia (porque sólo puede existir encarnada) a través de esa materia que a la vez es su prisión y su única posibilidad de existencia."

" Sí, ahí lo tenían: el rostro con que el alma de S. observaba (y sufría el universo, como un condenado a muerte por entre las rejas. " (AE, 54; los subrayados son míos)

" Las ideas de mis ensayos....no corresponden a lo que verdaderamente soy, sino a lo que querría ser, si no estuviera encarnado en esta carroña podrida o a punto de podrirse que es mi cuerpo. " (AE, 112-112)

120. Sobre la noción de lo inferior como complementario del nivel superior y conducente también al centro, cfr. los trabajos de Jorge FOTI (1985: 77, 86-89) y Graciela MATURO (1983b: 602-620)

121. Cfr. sobre el sexo en el maniqueísmo (sobre todo en el maniqueísmo cátaro): GREENLESS (1956), NELLI (1959), NIEL (1962), AMADOU (1956)

" Nacían ya ensuciando pañales, regurgitando leche (yo le doy todo lo que puedo, sabe), engordaban (miren qué lindo, limpiándole la baba con el babero), se hacían grandes, alcanzaban el único momento mágico y verdadero (insensatos, soñadores, locos) y luego los paños, los consejos y las maestritas los convertían en una manada de hipócritas (...) Sin dejar un solo momento de comer, defecar y ensuciar todo lo que se toca. Luego los empleos, los casamientos, los hijos. Nuevamente el pequeño monstruo regurgitando leche, para que la comedia recomience. " (AE, 406-407)

Pero la repulsión, como ya he analizado, constituye sólo un aspecto de la dinámica del " conocimiento por el tacto ", donde predomina, en última instancia, el movimiento del llamado. La búsqueda del " mundo ciego " : lo terrenal, subterráneo, genital, inmundo, compensa, por otra parte, la escisión que la mentalidad pitagórico-platónica - continuada luego en otra dirección por la hipertrofia científico-técnica - instauró entre el cuerpo y el espíritu, entre la razón y las pulsiones, según apunta Sábato.

Que las imágenes de lo material (esfera constitutiva y necesaria del ser humano) tengan, no obstante, un carácter hórrido proviene quizá (así al menos, puede arriesgar un intérprete que desee hilar fino) de la conciencia que las juzga. Una conciencia demoníaca y por lo tanto, no carnal, sino, al contrario, enemiga de la encarnación. Este problema se relaciona con otro intertexto : el discurso teológico judeo-cristiano. Los ángeles rebeldes (DUQUESNE, 1948 : 193-194) actúan como gnósticos o maniqueos avant la lettre. No pueden concebir la dignidad eminente de la materia, rechazan la encarnación. El espíritu puro, orgulloso de su altísima jerarquía, no logra aceptar el papel de mediador cósmico que Dios ha asignado al hombre. Es incapaz de comprender la grandeza de la humanitas y menos aún el supremo misterio de Cristo, Dios mismo encarnado, que se le oculta como secreto.

El diablo, el Narciso que ha perecido en su propia contemplación (DUQUESNE, 1948: 207 ; JOURNET y MARITAIN, 1961), no puede aceptar la exaltación de la mezcla, del compuesto alma-cuerpo que rebaja su propia categoría de espíritu puro y ha cubierto a la materia de una máscara horrenda; la mirada demoníaca cargada, como la del Cíclope, de odio y de resentimiento, la mirada envidiosa y por lo tanto maligna (envidiar viene de in-videre, mirar mal, con inquina) se ha proyectado sobre la Creación des-figurándola, deformándola, per-virtiéndola, creando esa terrible fantasmagoría o simulacro que es la Cloaca . Hasta aquí, el intertexto judeo-cristiano en su relación posible con el planteo textual sabatiano.

Pero a la vez - y he aquí el corazón de la ambivalencia - el Demonio y Dios están unidos por hilos secretos, la tiniebla se comunica con la luz, el mal con el bien, el espíritu con la materia, la destrucción con la reconstrucción. Los términos de las dualidades se cruzan y entran en relaciones sutiles, no se mantienen en bloques rígidos.

Ya señalaba Castel - aunque amargamente - " entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay ocultos y tenebrosos pasajes subterráneos " (ET, 122). También debe recordarse (si se acude al discurso de Fernando y Sabato) que " el verdadero Dios está en los infiernos " (SHT, 300, AE, 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 Angel del Abismo es la otra cara de Dios, o como lo proclaman Natalicio Barragán y Molinelli, la aniquilación es el paso necesario hacia la restauración. Acaso los sacrificios de Marcelo Carranza, el inocente absoluto que muere por el otro, o el del Che Guevara, el hombre nuevo, equivalen - en la ideología textual - al de Cristo mismo.

Cabe señalar, por fin, que tampoco el pensamiento maniqueo es ajeno a cierta ambivalencia interna. Como señala Daniel DEI (1974 : 100) hay una paradoja en el espiritualismo gnóstico. Si éste repudia la materia, el cuerpo, sin embargo - así se observa en la gnosis de Valentín - el hombre al cabo no resulta definido por su alma, sino por la forma humana que debe a la physis material, obra del Demiurgo que le ha insuflado ⁱⁿ directamente la imagen divina. Por ello, DEI afirma:

" Lo que observo es que el gnóstico no puede separarse de la materia. Ella es el elemento metafísico que funda la realidad existencial. Resulta, entonces, contradictorio pensar que Dios insufló, a través del Demiurgo, su imagen y semejanza al plasma humano para ser aniquilado finalmente. " (DEI, 1974 : 100)

El romanticismo y el decadentismo entran también en diálogo intertextual con la elaboración novelística sabatiana de lo femenino y la sexualidad. Mario PRAZ (1966) señala el auge literario de la " Belleza medusea ", lo horrible- fascinante que une el placer y el terror y que tanto Baudelaire, Hugo, Chateaubriand, D'Annunzio, Keats, Tasso, conocieron y exaltaron en algún momento. También tematizaron románticos y decadentes la voluptuosidad del incesto, del sacrilegio y de la muerte; crearon héroes y heroínas fatales, ángeles caídos, vampiros y vampiresas que viven la sexualidad con un pathos sádico-masoquista.

La reescritura parcial que Sabato hace de muchos tópicos del roman noir y el melodrama ha sido ya observada por César FERNANDEZ MORENO (1974) quien, haciendo crítica de la recepción, atribuye a esto - cáusticamente - buena parte del éxito de SHT. Es cierto que se repiten en las novelas de Sabato los tipos de la mujer misteriosa y agresiva, el héroe sádico y el amante pasivo, la seducción del incesto, la apología del crimen como acceso a lo Absoluto, el sadismo como reverso del catolicismo. Pero también es verdad que, como en las mejores obras de la decadencia, hay detrás de todo esto una concepción metafísica del mundo (que no se identifica meramente, pese

a ciertas similitudes, con la del decadentismo) y no simple exhibición de utilería sensacionalista gastada y prestada.

Por lo demás, no hay en la escritura sabatiana esa languidez refinada, esa exquisita algofilia que caracteriza a muchas figuras del decadentismo europeo. No se trata puramente del goce sensual del dolor por el dolor mismo, de morbosas complicaciones de la sensibilidad que buscan la participación estético-erótica del lector. Se tiende, antes bien (así he intentado mostrarlo en este capítulo) a una tarea de renovación gnoseológica mediante el cuerpo y la violencia corporal erótico-tanática, a través de la ceguera-tacto que se opone al modelo óptico, a la distancia visual sujeto-objeto para obtener un peculiar " encenagamiento " en la Verdad. Hay una búsqueda de lo arcaico-originario que se presenta a la vez como lo nuevo, lo inédito, chocante, escandaloso. Esta búsqueda supera los aspectos decadentistas de la comovisión , de la imaginería sabatiana, y la conecta con el surrealismo, que ha moldeado particularmente su concepción de la sexualidad y de la corporalidad.

Me he referido ya extensamente a Georges BATAILLE, uno de los máximos exponentes del pensamiento surrealista (aunque su identificación del erotismo y la muerte haya sido criticada por otros autores, como BENAYOUN) quien además publicó un libro obscuro titulado Histoire de l'oeil. Dicho libro ya fue mencionado en relación con la simbólica de Sábato, puesto que allí también aparece, como en AE, un ojo vulvar (BACARISSE, 1979). Pero las declaraciones de nuestro autor, que afirmó desconocer totalmente esta obra de BATAILLE, desbaratan cualquier intento de postularla como " fuente " en el sentido tradicional del término . Puede hablarse, empero, de un diálogo intertextual en un sentido más amplio, en cuanto penetración sutil de la atmósfera del movimiento surrealista, y del mismo motivo del ojo, que emerge frecuentemente en la estética surreal - Buñuel, Brauner, Dalí - tan comprometido con la " revolución de la mirada " (JOUFFROY, 1964).

La importancia del erotismo y del cuerpo en la poiésis surrealista (literaria o plástica) es fundamental. Pero lo erótico no se contempla como gusto del placer por el placer mismo, pues eso sería, según Breton, mero " libertinage " (BENAYOUN, 1978 : 57). El erotismo pasa a ser, para los surrealistas, un modo de vibración religiosa, de integración cósmica (" la religion de l'amour), un medio supremo de expresión, de creación y de conocimiento, un principio de renovación de la poesía y también de la gnoseología y de la metafísica. Para el surrealismo el Eros es una fuerza subversiva y el arte, como toda revolución, una violencia, un rapto, y una metamorfosis dolorosa del cuerpo. (GAUTHIER, 1979)

Existe en el erotismo surrealista un afán transgresivo y sacrílego (cfr. BATAILLE) que bien puede relacionarse con las experiencias sexuales ritualizadas en los textos de Sábato, parodiando y subvirtiendo los símbolos oficiales de lo sagrado para aludir a otra dimensión, otra vivencia, de lo corporal y genital. Péret y Breton confiesan su deseo irrefrenable de hacer el amor en una iglesia, en un acto que incluiría la profanación de las hostias y la deposición de excrementos en el cáliz. Algo no muy lejano de la "erótica iniciática" de las novelas sabatianas (escenificada siempre bajo o en la inmediata cercanía de la Iglesia de la Inmaculada Concepción; erótica que, como ya he señalado, incorpora elementos del sadismo y de la hechicería - probablemente a través de los mismos surrealistas - y cumple obedientemente con la definición del "Érotisme" propuesta por el Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938): " Céremoine fastueuse dans un souterrain ".

También el motivo arcaico de la mantis religiosa atrajo a Breton y sus seguidores. Roger CAILLOIS relata en un artículo aparecido en la revista Mi-notauro que Breton crió mantas religiosas durante años. Eluard, que hizo lo mismo, exaltaba las costumbres eróticas de este insecto como el ideal de las relaciones sexuales (GAUTHIER, 170)

Pero los surrealistas - como Sábato - no sólo conciben a la mujer bajo su aspecto monstruoso y terrible (vampiro, manta, bruja, lamia, medusa, súcubo) sino como vidente, hada, principio dispensador de luz y vida, transformadora del mundo en un ámbito paradisiáco de mágica plenitud. Me he referido ya a este aspecto de la relación amorosa en los textos de Sábato (" El espectáculo (teatro) mágico. Arte y amor: los poderes de transmutación ") Una radical ambivalencia marca tanto en el surrealismo como en Sábato (que también fue adherente a este movimiento en un principio) el significado de la sexualidad (retorno extático al paraíso perdido, a la inocencia primordial, transgresión violenta y agónica que lleva a lo sagrado a través del amor-muerte) y la relación con la mujer (pura/pecadora, nutricia/destructiva, víctima/verdugo, inocente/perversa, etc.).

También la espiritualidad cátaro-maniquea tuvo una lectura surrealista que podría explicar en parte la ambivalencia que acabo de mencionar. Por un lado la mujer como Ennoia o Sabiduría es principio sublimador y salvador que absorbe la imagen mariana de pureza (" sin pecado concebida "); por otra parte, en cuanto materia-útero-sexo es una entidad corruptora y maléfica. Esto no cubre, desde luego, todo el espectro del pensamiento surrealista (ni el del pensamiento sabatiano) donde el sexo aparece a menudo como instancia regeneradora, como plenitud y equilibrio cósmico a la manera hinduista (que preconiza el maithuna o coito ritual).

Cabe señalar que incluso tratamientos artísticos precisos y particulares del erotismo realizados por los surrealistas parecen resonar en los textos de Sábato: las fantasías antropomórficas de un MATTA, las metamorfosis de los amantes pintadas por un MASSON; la desarticulación y rearticulación del cuerpo trabajada en la pintura de BELLMER, las extirpaciones oculares de BRAUNER o BUÑUEL, se reescenifican en la Cloaca o en las alucinaciones de Sabato. La ciega Louise que hace el amor con otros ante su marido paralítico evoca al personaje femenino de ARAGON que recibe a sus amantes frente a los ojos del padre inválido (GAUTHIER, 1979 : 163-164). Las figuras de MASSON, transformadas en moluscos o en sanguijuelas que absorben la sangre, donde " Il semble bien que ce soit le sexe de la femme qui ait tout absorbé et rejeté, amolli et retournant à la nature pour se confondre en elle ", recuerdan a la Deidad-volcán o a la modelo ciega: " Hasta que aquel vampiro, después de chupar toda mi sangre, me abandonaba convertido en un molusco asqueroso y amorfo. " (SHT, 412)

Luego de esta remisión al surrealismo - a mi juicio un factor decisivo en la conformación del pensamiento y la simbología sabatianas - que filtra todos los otros textos literarios y culturales operantes en su escritura, quisiera remitirme a un francotirador del pensamiento que Sábato cita con cierta asiduidad y con un tono oscilante entre la admiración y la ironía. Se trata del extraño Otto WEININGER , precoz filósofo misógino que se suicida en plena juventud (cfr. las menciones de Sábato en HET, 19, 21, 38). En las novelas, el nombre de WEININGER recurre dos veces. Primero, en labios de Quique, que se refiere a la frívola Wanda como " la perfecta mujer de Weininger. Bombones, prostitución, comadreo." (SHT, 193), y luego, a través de Sabato, en AE: " Después, haciendo un esfuerzo, se incorporó y tomó el Diario de Weininger, que había observado desde su sillón. Lo abrió al azar y leyó unas palabras de Strindberg en el prólogo: * ¡ Ese hombre extraño y misterioso ! Nacido culpable como yo. Porque he venido al mundo con una mala conciencia, con miedo a todo, a los hombres, a la vida. Creo que he cometido algo malo antes de haber nacido.' " (AE, 401-402)

Dos notas predominan en el mencionado Diario Intimo: la misoginia (la depreciación de la mujer, su reducción a objeto erótico, su destierro del ámbito del valor) y la torturada conciencia de culpa, el hallazgo, en sí mismo, de un rostro demoníaco (" Desde esa noche, sé que soy un asesino. ¡ Por eso me debo matar ! ", 1942 : 31). La misma combinación se presenta - ya se ha visto - en ciertos personajes sabatianos donde la repulsa hacia lo material/materno/femenino encubre la fascinación y la culpa se vincula con el Deseo (el deseo transgresor) que permitiría el acceso al ámbito inmensurable de lo Absoluto.

TERCERA PARTE:

CONCLUSIONES

CAPITULO I :

ESQUEMA GENERAL DE LA AMBIVALENCIA

SIMBOLICA EN LA NOVELISTICA DE SABATO

A lo largo de todo este trabajo se ha ido desplegando la red del simbolismo óptico (y su contrario y extremo: la ceguera) en la trilogía novelística sabatiana. Se ha intentado demostrar de qué modo los polos de la visión y la ceguera no aparecen como zonas separadas, incontaminadas, de la imaginación simbólica (y de la experiencia humana que por medio de ella se ficcionaliza). Por el contrario, emergen como centros de tensión en interdependencia mutua, cada uno de los cuales lleva en sí a su contrario.

El primer capítulo de la Segunda Parte (" La ceguera de la visión ") toma las imágenes de la primera polaridad: la vista-luz (con sus connotaciones de " verdad ", " razón ", " bien " en el discurso cultural "oficial " de Occidente) para encontrar en ella la presencia latente del polo simbólico opuesto: la ceguera-tiniebla (y sus correspondientes connotados: " mentira ", " irracionalidad ", " mal "). En el tercer capítulo (" La visión de la ceguera ") la operación se efectúa a la inversa, mostrando de qué manera, en la simbólica textual, las vías perceptivas propias de la ceguera : el oído y el tacto (sobre todo el tacto) aportan, desde su negatividad y oscuridad mismas una significativa " iluminación " de la esencia humana, un acceso - por inmersión y profundidad, por fusión y cataclismo - a un conocimiento que se valoriza como absoluto. Entre ambos polos - mediadora equívoca - se sitúa la escritura (segundo capítulo), que ya no se somete a un Logos racional y distinto, fuente inteligible de sentido en un mundo platónicamente ordenado, sino que parece simbolizar la coexistencia riesgosa de todas las antinomias que constituyen al hombre, y que obedece, antes bien, a una voz oracular - voz femenina del Caos - cuya medida no es ya la ratio, sino la desmesurada " videncia " (y violencia) de lo que está oscuro, no ya la theoría, la mathésis (su costado didáctico) sino la mantiké, la profecía.

Quisiera realizar, seguidamente, un sucinto relevamiento de la estructura ambivalente visión-ceguera, mediante un cuadro que trace el mapa de los valores semánticos de las imágenes (por lo común, oscilación de significados opuestos, ya sea en oposición binaria o polar¹).

LA CEGUERA DE LA VISIÓN

1. LOS ESPEJISMOS DEL VIDRIO Y DEL REFLEJO

Ventanas

ET	SHT	AE
Permisión/Impedimento	Incomunicación	Incomunicación
Ver al otro/ Verse en el otro.	Ver sin comprender (ceguera espiritual, visión aparente)	Ver sin participar ver sin gozar, sin tocar. Mutilación.

1. Las oposiciones semánticas pueden clasificarse de diferentes modos, claro está. He preferido, personalmente, el esquema de LEECH (1977); para otras posibilidades remito a ECO (1977)

Transparencia/Especularidad

Apertura/Cierre

Nudo (espejo) de los
tiempos

Apertura/Cierre

Presente donde sólo
se refleja el pasado

Apertura/Cierre

Pasado que marca el
futuro (ver el mun-
do a través de una
ventana)

Ver sin participar, sin fusión.

Mensaje/Desesperanza.

Marginalidad
(de la escena del cuadro)
(del que mira)

Marginalidad
(del que mira)

Marginalidad
(del que mira)

Irracionalidad } en el
Transgresión } cuadro

Desencadenante
(en la diacronía)

de un proceso ambivalente
en la pintura de Castel:

" Deformación"/ Forma auténtica

(" Museo de la Desesperanza
y de la Vergüenza"/Verdad
del ser, " volcán"que final-
mente estalla)

Verdad interior
del ser(oculta,
ignota, evanes-
cente): " ven-
tanitas de los ojos

Repetición de la escena en la
diégesis ↓

Tránsito { Sublime - Prosaico
Soledad - Comunidad
(añorada)
Lo otro Lo próximo
(sobrehu- (prójimo
mano) humano)

" Caverna negra "/ Lucidez (vi-
sión) interior

Destrucción del / Transferencia del
cuadro mensaje
- a otros cuadros
- a la escritura.

Usos del símbolo - Identificación nar-
cicista
- Plasmación/ Transmi-
sión del anhelo de
perfección y absolu-
to.

Hipótesis metafísica:

Búsqueda del " original perdido ",
previo a la repetición-falsificación,
a la ambivalencia de la copia.

ET
Incomunicación, le-
janía (mirada de
vidrio)
Disminución de la
visión + Ruptura a-
fectiva: vidrio tri-
turado.

Vidrio

SHT
Incomunicación, per-
turbación (ojos vi-
driosos de alcohol)
Disminución de la vis-
ta.

AE

Incomunicación, dis-
tancia, ausencia de
vida (ojos del ago-
nizante como bolitas
de vidrio). Ausen-
cia de visión.

Transparencia mancha-
chada, visión relativa-
mente ciega del " ori-
ginal perdido " (man-
chas del tiempo y de
la condición carnal)

Infancia/Temporalidad
fluyente

Pureza / Corrupción
Espíritu/Cuerpo
Eternidad/Mortalidad

Limpidez/Enturbiamien-
to.

Escritura
Memoria
sufrimiento
Pesadilla

Exhibición-Denigra-
ción-Persecución-
Cautiverio (vivir en
Jaulas de vidrio)
Anti-humanismo tecnológi

Transparencia/Distan-
cia. Apertura aterradora
a otra dimensión
(lo fantástico);
Visible/Incomprensi-
ble, irracional.
(hombrecito tras el
vidrio)

Distorsión del es-
pacio, de las dimen-
siones.

Vidriera

Incomunicación,
Especlaridad
Ruptura del diá-
logo.

Exhibición-Persecució
(Lupa)
Mostración de los e-
lementos de la escri-
tura/Impotencia para
escribir.
Especlaridad (doble)
Deseo/Muerte (deseo
de la muerte). Cone-
xión autotextual con
uno de los finales
de la novela (Sabato
enterrado en Capitán

Aparatos Opticos

Lentes

Deformación (trans-
gresión, distorsión,
subversión)/ Forma-
ción de un mundo nue-
vo.

Anteojos

De los Ciegos:

Reflejar/Ocultar
Transparencia aparente/
espejo real.
Acceso/ Barrera, límite.
(conexión con " ojos de
vidrio ", " mirada de
vidrio ", con la ventana)

De Bruno

Transparencia/Protección
Separación

De Méndez

Potenciación persecutoria de
la mirada.

De Sabato

Transparencia/Protec-
ción, separación (la
ventana), aislamiento

De Citronembaum, de
Schnitzler:

Potenciación persecu-
toria de la mirada
(conexión con las
lupas).

De Gandulfo, M, Gri-
maux, Daneri:

Anormalidad, " viden-
cia " / ceguera (mun-
do de las tinieblas,
mundo de lo invisible:
más allá, fantasmas).

(Connotac. grotesco/
siniestras)

Telescopio

(" rayo de la muerte ")
Marcación/Anulación de la
distancia. (Aproximación de
la catástrofe, la muerte)

Maravilla/horror del acerca-
miento óptico.

Amplificación-Repeti-
ción de lo mismo ("fa-
tidización")

Distancia/Identidad
tierra-cielo.

Desprestigio del Topos
Uranós : imperturba-
bilidad,pureza/ catás-
trofe, muerte.

Microscopio

ET

SHT

AE

Reducción/repetición (fatídica) de lo mismo. Espejo de la Tierra y del Topos Uranós. Catástrofe y muerte en el ámbito subatómico.

Conexión autotextual con la profecía del Dragón (AE), con el " rayo de la muerte " (SHT).

Televisión

Exhibición-Denigración Persecución.

Reducción del ser a la imagen-simulacro Prostitución de la intimidad, de la privacidad.

Exceso de la visión (espionaje)/Insuficiencia para conocer al ser auténtico.

Acercamiento/Intangibilidad,distancia.

Anti-humanismo tecnológico.

Lupa

Amplificación de la imagen/ minimización-reducción de la persona.

Superioridad del que mira, objetivación humillante del contemplado, espionaje (conocimiento) clarividente y maligno.

Espejo, Reflejo

Enigma del tiempo y de la identidad (turbiedad, cambio)

"Ser nacional ", ser personal (multiplicidad de la persona), identidad sexual.

Misterio de la noche/ muerte: ver/reflejar lo oscuro-insondable.

Visión ciega (desaparición de las imágenes)

Mostración del ser auténtico, exhibición de la culpa.Mirada de Dios/ Anti-humanismo tecnológico, desacralización (ascensor= confesionario del mundo moderno). Connotaciones irónicas, paródicas.

ET

SHT

AE

Metáfora de la memoria.
 Perpetuación ilusoria del
 objeto del deseo.
 Miseria/grandeza de la vista.
 Presencia/Ausencia del ser
 amado.
 Connotaciones que remiten al
 ámbito espectral de lo fan-
 tástico.

Reproducción, copia del " ori-
 ginal perdido " (primer amor)
 Autenticidad/falsedad.

Alejandra-espejismo: alivio/
 engaño, causa ficta

Arte = 'espejo' - turbio
 - confuso
 - enigmático
 - equívoco

Revelación/Ocultamiento
 Visión de lo in-visible

Objetivación-reduc-
 ción de la riqueza
 del ser en la aparien-
 cia - imagen.
 Cuerpo como fealdad-
 náusea.

Lago especular que
 remite al lago de
 la Cloaca: visión sá-
 dica del cuerpo y
 de la sexualidad.

Patricio Duggan:
 falso arquetipo,
 oasis al revés:
 alivio/daño.

realidad : sombra de la Realidad

mundo } Museo
 pintura } aberrante

¿ reflejo invertido
 de un " mundo supe-
 rior " -museo pla-
 tónico ausente o
 inexistente ?

Realidad como sombra visible
 de lo in-visible
 Mostración/Ocultamiento

Cloaca: Museo aberrante
 ¿ reflejo invertido del mun-
 do " superior " ?
 Eternidad/Muerte
 Dioses/monstruos

Cielo intemporal/ estatuas
 dela Calamidad o el Infortu-
 nio = mundo infernal donde
 Fernando contempla su por-
 venir.

hombre de cristal

microcosmos = macro-
 cosmos.
 Tierra = Topos Uranos
 abajo = arriba (iden-
 tidad del Apocalipsis,
 de la muerte)

Tierra = anticipación
 moderada del horror
 infernal/ reflejo de-
 gradado del éxtasis
 celestial.

Modelo metafísico/
 fracaso real
 Sublimidad/parodia
 Cristal/ barro, basura
 Ideal/ caricatura
 Perfección/ Degrada-
 ción.
 Verdad (filosófica)/
 Mentira (vital)
 Negación del hombre
 como reproducción de
 de un modelo ficticio

Alejandra- Palimpsesto (Búsqueda de la escritura borrada, mutilada: origi- nal perdido, Madre)	<u>Repetición</u> - Inmovilidad - Pureza		<u>Diferencia</u> - Dinamismo - <u>Contaminatio</u> : borradura y alteración
---	--	--	---

Otras familias (biológicas y espirituales):

Carranza Paz

Juan Bautista	----- <u>Repetic/ Dif.</u> -----	Florencio
(hno)		(hno)
Repetic/ Diferencia		
Marcelo	----- <u>Repetición</u> -----	
(hijo)		

Carlos---- Palito (AE) - Amistad Max/Carlos---Amistad Marcelo/ Palito
Martín----- Marcelo (AE) (ojos húmedos, cuadro del Greco)

Castel ^{Dif} -----Allende-----Hunter (altos, flacos, "aristócratas"; " copias " para el amor de María)
Rep. Fernando R. (Nacho) (duros, altos, ojos grisverdosos, vinculados con Búsqueda Posesión la ceguera. Modelo " luciferino ")
Carencia

R. (matriz , modelo) -----Patricio Duggah ----Fernando

" Escena Original " generadora : Imago de la pareja incestuosa

Modelo " extratextual " propuesto (y transformado) : Calsen Paz + Dora
Patricio Duggah + Hermana (nov. abortada) Forte
ET: María-Hunter (primos hermanos)

SHT₁ Laura - Hermano
SHT₂ Alejandra - Padre (Fernando)
AE Nacho-Agustina (hermanos)

Nene Costa- Nora (hermanos en los sueños de Sabato)

Matriz total { crimen - incesto - ceguera - parodia de lo sacro
+ actores; pareja incestuosa: mujer: ayudante, oponente ,obje-
to buscado/ hombre: sujeto-objeto de una búsqueda-persecu-
ción

Poética de revenants : " ojos y rostros que retornan "

Obsesión creadora como " original perdido " o nunca
hallado del todo, arquetipo latente tras (bajo) la
multiplicidad de sus encarnaciones.

Metáfora de la " ciudad originaria " (AE, 452)

Crítica explícita de lo re-producido, de la copia
Ejercicio efectivo (y obsesivo) de la repetición

Personajes visualmente desdoblados en multiplicidad de imágenes

Alejandra (niña fantasmal, adolescente, ánfora antigua [estatua inmortal,
belleza absoluta], cadáver, memoria - despojo, reflejos, fragmentos -, foto
- temible máscara -, sueño, fantasma, aparición fulgurante, dobles - Agustina-)

Georgina (pre-figuración adolescente - esplendor ausente - post-figuración
degradada, desgastada, cuadros: retratos de lo in-visible)

Hedwig (parque en ruinas, borradura del oro imperial)

Martín (payaso grotesco, aborto - desecho y des-hecho (mirada materna) -, rostro profundo, personaje del Greco (mirada de Alejandra), prenda de ropa en fuga, fragmento (mirada del padre), montaje fotográfico - chico sobreviviente, inválido (mirada de Bruno), adulto joven de AE.)

Nacho (niño con los ojos de Van Gogh, Martín rebelde y violento, adolescente cuyos rasgos se acentúan - como los de Fernando).

Castel (aparición como imagen en AE. Responde al modelo " luciferino " de Fernando y R., Reconocido por contraste - repetición y diferencia - con la foto antigua que Bruno guarda en su archivo)

D'Arcángelo: revenant en AE. Perdedor que busca lo perdido.

Sabato (retrato en el espejo-confesionario - expresión/prisión, mapa de la culpa-, cadáver imaginario, imagen paródica de la televisión - el personaje en calzoncillos -, el doble - la rata alada).

Usos y funciones de la FOTO como instrumento óptico:

1. Captura (estatización) de lo evanescente (" certificado ", " documento ")
2. Duplicación, reproducción, reflejo, engaño.
3. Reparación inquietante de lo des-aparecido; spectrum que remite al inasible " original perdido ".
4. Símbolo de lo " inmortal ".
5. Identificación de espacios culturales, de idiosincrasias y valores.
6. Instrumento de la mirada satírica : ej.: fotos de los escritores legibles en un doble código, galería fotográfica de Nacho: otro " museo de la vergüenza " que denigra a la especie humana: estética del desengaño, Biblia blasfema.
7. Foto como modelo de la imaginación creadora: la matriz textual que genera el cosmos novelístico de Sabato habría partido de un modelo fotográfico que se metamorfosea (Calsen Paz- Dora Forte)
8. Foto como metáfora de la mirada omnisciente (de Dios/ ¿ del escritor ?)
9. Foto como apariencia/cobertura que disfraza con lo familiar otra dimensión - siniestra - de la realidad.
10. Foto como metáfora de la memoria que archiva un hecho clave aún no interpretado.
11. Foto como elemento connotador de la insuficiencia del conocimiento científico (conocimiento óptico-racional), y del valor de la imagen.
12. Foto como mirada profanatoria, reducción del ser a objeto (Id. televisión)
13. FOTO Y ESCRITURA:

Frecuentes transferencias metafóricas de la fotografía a la escritura
A la vez, escribir se define parcialmente como ejercicio visual y mirada fotográfica: la " instantánea " que paraliza/eterniza el fluir temporal, la invocación de los " espectros ".

La escritura se plantea como proposición de fotos (retratos) infinitamente interpretables, la realidad aparece sub specie photographica.

La PINTURA, que se asimila a la fotografía en muchas de estas funciones, se diferencia de ella por su potencialidad premonitoria (cuyo paradigma es la pintura de Víctor Brauner)

AE: la última novela de Sábato supone, en este aspecto, una apoteosis de la duplicación y de la imagen, la confluencia y el ensanchamiento de todas las " familias " narrativas, la visión alucinatoria de la realidad en la forma de un " carnaval siniestro " .

3. EL DOBLE Y LA METAMORFOSIS

ET: Metamorfosis onírica.

Objeto: Castel | Sujeto productor: " mago " todopoderoso.

Espejo anticipatorio de la metamorfosis efectiva de Castel: transformado en (sancionado como) loco y condenado a la incomunicación en la " caverna

negra ". Precede a la consumación del crimen/pureza que manifiesta su verdad.

Ambivalencia de Castel destacada por la transformación en pájaro (pero de tamaño humano) :
- rechazo (desprecio) de sus congéneres. (conexión auto-textual con el Cornelius Lippmann de la galería de recorres de Nacho, que renuncia a la condición humana que lo avergüenza)
- desesperación al no poder entenderse con los hombres

Isotopías posibles de lectura:

Psicoanalítica (cimentada en la calificación social de Castel como " loco "):

Escisión de la conciencia, yo como Perseguidor, esquema paranoico de la personalidad.

Metafísico- Poiética (cimentada en la condición de " visionario " de Castel como artista y buscador de Absoluto):

Esquema iniciático, acceso a un estado-saber desconocido que lo convierte en hablante incomprensible para el resto de los hombres, hacedor de un " Museo subversivo " de la Desesperanza y la Vergüenza. Ambivalencia de la imagen del pájaro que, si carece de lenguaje articulado, supera en cambio, por su naturaleza alada, los alcances de la condición humana.

SHT: Metamorfosis de Fernando en la Cloaca.

Antecedentes: Metamorfosis onírico-alucinatoria de
- la realidad visiblee sombra que se desplaza.
- el yo: metamorfosis temporal normal
+ transformaciones extraordinarias (deformaciones)
reaparición de la " existencia extraña "
- ancestros (" otras regiones de la raza ")
- lo arcaico-animal (" oscuras y antiguas regiones zoológicas.)

La Cloaca: Objeto fundamental: violación del " secreto del tiempo " -> desandar el camino del origen.

1. Metamorfosis en ciego - disfraz (cuarto de Belgrano: el bastón blanco)
- identificación total: pantano donde es cegado
(óbolo para penetrar en la gruta: el origen-la madre).
2. " en pez : regreso al útero, involución. Comienzo/Fin.
3. " teratológicas y fabulosas. (Cópulas con la diosa negra)

Estructura oximorónica del proceso:

Devoramiento/ resurrección; volcán (piedra)/ de carne (materia orgánica); ídolo / ser vivo (labios, sexo); despedazamiento, fragmentación, dispersión / acceso al Centro, plenitud, orgasmo; Tánatos/ Eros; Apocalipsis/ Génesis (lo arcaico); Deidad como prostituta/virgen.

Imposibilidades lógicas y ontológicas:

- Identidad múltiple de Vidal (transformado a menudo en ser híbrido, monstruo).
- Cohabitación múltiple con la Deidad-Volcán (bestias, hombres, dioses)
- Cuerpo fragmentado, piernas que corren separadas de sus troncos, intestinos que se enredan como lianas de carne, etc.)

Abolición de las " grandes divisiones en que el hombre puede y debe vivir " (condiciones ontológicas y axiológicas, ley):

- Cielo/ Infierno - Carne/Espíritu - Comienzo/ Fin Monstruo/
- Bien/ Mal - Tiempo/Eternidad - Noche/ día Héroe.

Exacerbación de la problemática del vínculo de los opuestos.

Ambivalencia del resultado del proceso: Castigo/Premio (consumación del Deseo)
Regreso al Origen / Profecía del Fin.
Degradación / Participación intensificada de la vida cósmica.

Isotopías posibles:

- Psicoanalítica: transgresión edípica, abandono a las pulsiones erótico-tánaticas (Freud). Retorno más allá de la fase del espejo, a lo imaginario (etapas previas a la constitución del sujeto diferenciado) (Lacan)

- Metafísico-religiosa: Ambivalencia seriedad/parodia (místico de la basura, héroe de los infiernos). Retorno al cuerpo-Caos primordial- Unidad perdida.

- Poiética: Aventura de la creación, visualización-plasmación de lo in-visible y lo in-creado. Camaleonismo del poeta (Cortázar), point suprême del surrealismo. Pero: ambivalencia identificación/re-presentación, figuración; diferencia/ semejanza; disolución de la personalidad/ conciencia re-creadora.

Cfr. para Isotopías, infra: Capítulo II de estas Conclusiones.

AE: Metamorfosis de Sabato.

1. Itinerario por los sótanos, inmersión en la basura.
 2. Importancia del ascenso.
 3. Metamorfosis del mundo hallado al ascender: mundo de muerte y silencio, habitantes-fantasmas.
 4. Desdoblamiento del sujeto en el ámbito familiar (lo ordinario)
 5. Emergencia de lo extraordinario : la rata alada
 Conexión autotextual con Castel: - pérdida del lenguaje y de la condición humana.
 - Ambivalencia rechazo/necesidad de los hombres.
 - Ambivalencia degradación/exaltación (naturaleza alada, conocimiento de las tinieblas, ceguera como videncia.)
 vivo entre fantasmas/ muerto para la vida social.
 muerte del hombre/ vida de la obra.
 fecundidad imortal
- Reemplazo del habla por la escritura
 Supervivencia del doble-cáscara= ser para la visión externa de los demás. (Id. Castel)

Máscaras metamórficas:

Todas ellas, in-visibles para la vida de la superficie, para el mundo cotidiano, social, de los hombres, emergen de la más radical autenticidad. cumplen el destino del ser, responden a la mirada absoluta.

Todas suponen un tránsito por la muerte, un conocimiento del secreto y una peculiar resurrección como ciego-vidente.

Todas constituyen la per-sona a través de la cual resuena la voz más profunda de la obra, aunque esta voz es una voz muda, trans-humana.

Ambivalencia muerte/vida, perseguidor/guía hacia otra dimensión, ejercida por el Doble, eje definitivo de la instancia escritural.

4. LA FANTASMAGORÍA

Los juegos de la luz y de la sombra

Relaciones semánticas de lo fantástico, el fenómeno, la fantasía, el fantasma, la fantasmagoría.

Lo fantasmagórico y lo fantástico responden a:

- Quiebra de los verosímiles culturales.
- Duda gnoseológica
- Visión de la realidad como evanescencia y engaño

- Afán por ver lo invisible, lo prohibido, lo oculto (relación con el fantasma en un sentido psicoanalítico)

- Compulsión transgresora de los límites del deseo y de la percepción.

Lo fantasmagórico no es necesariamente fantástico (o siempre claramente fantástico) en la narrativa sabatiana, pero connota el clima inquietante de lo fantástico e introduce la desazón y la duda, cuestiona (con mayor o menor énfasis) la realidad-verdad de lo aparecido.

Los juegos de la luz y de la sombra

Espionaje y delación del otro = luz difusa, frágil (salvo el rayo)

ET	SHT	AE
Reconstrucción (imposible, frustrante) del " original perdido " .	Reconstrucción dudosa del " original perdido " Persecución/Amor	Persecución/Amor Fragilidad, insuficiencia.
Fragilidad, vulnerabilidad, incertidumbre del conocimiento adquirido.	Fragilidad, insuficiencia del conocimiento luminoso. Predominio de la sombra Revelación efímera del rostro auténtico bajo las máscaras.	Distancia, imposibilidad de participar. Exhibición de la culpa.
	Espionaje celestial (rayo)	

Una semántica de la tiniebla (lo Unheimliche): linterna, lámpara, encendedor, luz del amanecer, luna, lámpara de kerosén.

SHT	AE
Iluminación insuficiente de la muerte y la ausencia, del pasado fantasmal (" secreto del tiempo ")	Conocimiento erótico-metafísico.
" Iniciación heroica " ridícula (Bruno)/ siniestra (Fernando) .	Connotaciones apocalípticas (observación del movimiento atómico en el laboratorio, representación de la muerte que contrasta con la luz de Cristo en el monte Tabor)
Ingreso en el mundo de los Ciegos.	Transgresión, anormalidad, perversión.
Transgresión.	Distorsión del tiempo y de la realidad aceptada como tal, codificada.
Perversión-distorsión del tiempo	Visión paraxial: irrealidad, imposibilidad (María Etchebarne)
Visión paraxial	Infierno, corrupción (cárcel clandestina)
Ambito infernal.	

Luces violentas: relámpagos, rayos, fogonazos, tanque de nafta que explota, electricidad

ET	SHT	AE
Revelación (insuficiente) del laberinto interior.	Revelación (precaria) del laberinto interior, de la Cloaca.	Revelación apocalíptica (bestia llameante)
Revelación (ironía trágica) del territorio del amor.	Destrucción (Apocalipsis)/ Purificación	Iluminar/ cegar (encandilar)
	Deseo/ Muerte	Lucidez, distinción (evanescente, insuficiente.)
	Elección/ Fatalidad	Sadismo.
	Eros/ Tanatos	
	Fascinación/ Horror	
	Castigo/Premio	/ de medianoche (glacial)
Sol negro/ nocturno/		Idem SHT
Ambivalencia de la persona	Marca de otra dimensión: lo inextricable	Conjunción impensable de los opuestos.
Coexistencia de los opuestos como problema psicológico, fundamentalmente.	Imposibilidad, irrealidad	
	Luz de la ceguera/ceguera de la luz.	

SHT: Fluorescencia o Fosforescencia:
 Misterio de la conjunción de los opuestos { femenino/masculino
 agua/fuego, sombra/luz
 Figura del Centro cósmico, la Unidad, el Origen.

Exploración del espacio interior

ET { (luz) foco monstruoso)		Lucidez/Distorsión, violencia (" feroz lucidez ")
SHT (faro)		Totalidad/ fragmentos.
		Pasado/Futuro.

Identificación con el semejante solitario
 Próximo (próximo) / distante

SHT	AE
Planbeamiento, identificación (precaria) del misterio (inac- cesible) de todo ser. Homologa- ción de lo humano por la misma <u>oscuridad</u> esencial, constitutiva. Solidaridad/ Distancia. Tránsito del vigilante a vigilado.	Visión nostálgica/ incomunicación, ajeni- dad, marginalidad, del contemplador. Conexión con " ver la fiesta"(de los o- tros) a través de una ventana. Aislamiento/ participación (deseada/ im- posible) Desesperación/ Esperanza.

Metáforas del desciframiento

ET - "echar luz "	- sobre las personas - sobre el pasado -	- lo sólito / lo extrañante Metaf. lexi- / Recontextualiza- calizada ción lo ya visto / Información nueva sobre lo ya visto. = Interpretabilidad infinita de lo mismo (" manuscrito olvidado ")
SHT		
AE - Luz = mostración de una clave aban- donada. Nombre de Danel : símbolo o connotador de la tarea de la escri- tura.		

Reconocimiento del ¿ espacio habitual ?

ET	Seguridad		Inseguridad
SHT	Realidad conocida		Irrealidad
AE			Extrañamiento - peligros secretos

Apariciones fulgurantes y llameantes - AE

- Alejandra -----	Mensaje de lo absoluto Deber del escritor.	Carlucho --- Transfiguración de lo real en maravillo- so. Magia del <u>espec- táculo</u> .-
- Agustina -----		
- Dragón -----	Destrucción/ Salvación	
- Cristo -----		

Una poética espectral

El theatrum mundi = vida como sueño, y el carnaval = vida como trastoca-
miento de lo aparente.

- " fantasmagoría " (Castel ET, Martín SHT, Marcelo AE, Nacho AE, Sabato AE)	Vida visible como DESGARRAMIENTO, FRAGMENTO. - evanescencia. - precariedad - temporalidad - irrealidad - Obnubilación - Desorden (sin sen- tido)	
- " sueño (" gran sueño de gente hipnotizada", Bruno SHT Martín SHT, Madre de Sabato AE, Fernando " sueño candoro- so", SHT)		
- "Caos " (Martín, SHT)		
- " sonambulismo " (Martín, SHT, Fernando, SHT)		
- " fantasma " (" ciudad fantasma ", Bruno AE)		
<hr/>		
- " infernal farsa " (Gatti o Prati) = Eternidad de la repetición. orden siniestro.		
- " carnaval siniestro " (AE)		

- " carnaval (de locos) " = quema de las iglesias.

- Espectralidad, irrealdad / concreta violencia del inmediato acontecer político-social.
- Degradación / ¿ purificación ?, Apocalipsis/ ¿ renovatio ?

- Ambivalencia de lo fantasmal como categoría semántica
- Condición caótica, fragmentaria, insuficiencia de sentido.
 - Temporalidad, inconsistencia, vértigo
 - Pasado como sede del valor : original perdido, realidad suprema, pureza de lo anterior. Infancia, inconsciente colectivo, "los sueños de la raza." (Los Olmos: paradigma de esta condición fantasmal).
- Ambivalencia del sueño
- Ilusión, irrealdad, evanescencia.
 - Realidad verdadera, apertura hacia la profundidad, la Eternidad fundante/el reino de la muerte
 - Visión ciega ("cuando soñamos nos convertimos en ciegos ")
- Duplicidad de lo real
- para la mirada ordinaria: realidad como cotidianeidad, superficie cambiante de la vida.
 - para la mirada visionaria: realidad como infancia, eternidad, pasado, sueño (lo transmudano), el " original perdido ".

Problematización de la Cloaca : - fantasmagoría, artes mágicas

Cuestionamiento de la experiencia como visualidad. - terribles simulacros (fuera del tiempo y del espacio); simulacro milenario.

Afirmación (prueba) de lo vivido por el FACTO y la CEGUERA (los fangosos subterráneos). - pesadilla

Doble acepción de " fantasmagoría " { - mundo superior, exterior, aparente
- mundo inferior, interior, oculto

Intertexto posible ----- ¿ Parodia o contrahechura de la Realidad Superior, fundante ?
= Cosmología gnóstica
visión cristiana del Demonio ("mono de Dios")

Pero no hay reducción a un esquema mítico determinado, a un dogma.

Espectáculo (teatro) mágico : los poderes de transmutación

La Cloaca: Ascenso de Fernando hacia la Deidad
= drama actuado en el anfiteatro.
irrealidad con respecto a la vida ordinaria/ instauración de una realidad otra.
Descuartizamiento dionisiaco, emancipación de la cárcel de la individuación / ensanchamiento de la conciencia creadora.

" Los fantásticos poderes del amor "

ET, SHT, AE

Ambivalencia

Máxima tensión y plenitud vital / Ficción, Ilusión.

ET: " mágico poder de transformación ", " encantamiento "

SHT: hechizo de las candilejas, del teatro/ vuelta al mundo externo, " real ".
" palacio encantado "/ agotamiento de la magia.
Cima de alta montaña (acceso a la plenitud-inmortalidad)/ brusco descenso.

AE: magia, teatro/ despojos: cuerpo(cadáver) - máscara.

El personaje fantasma. Espectralidad y ficción.

Espectralidad del arte - Crea una realidad virtual (ilusión de lo eterno)
Subvierte el mundo " real " con sus " intensos simulacros "

- Penetra en el dominio de la muerte (esjatología)

Personaje-fantasma :Condición dúplice de fantasmalidad y realidad

Realidad - Libertad
- Estatuto ontológico igual +
al del autor, que ya no es
" auctoritas."

Fantasmalidad - Mensajeros del absoluto
- Re-producciones de un arquetipo espiritual que se revelará en el futuro.
- retorno como " fantasmas " tradicionales.

La condición fantasmal del personaje, al vincularlo con lo esjatológico (lo invisible-fundante) potencia aún más - antes que des-acreditar - su naturaleza de " ente real ".

El fantasma tradicional? :

1. Invocación del des-aparecido, del ausente: Alejandra para Martín, Alejandra niña (imaginaria espiritista que - paradójicamente - materializa el espíritu; Alejandra para los vivos (alma asimilada al modelo corporal/ imágenes especulares). Ver, pero no retener. Insuficiencia de la vista. Fantasmalidad de la memoria/lo imaginario. Legión de Lavalle, alucinaciones de Marco Bassán, " madre fantasmal " (Bruno), madre de Martín, Fernando (apariciones siniestras)
2. Apariciones del " mundo abominable " (oculto-ciego-prohibido): sombras anónimas (ET), habitantes del ámbito de la ceguera (verosímiles/fabulosos)
3. Fantasma como metáfora del ser auténtico, de la profunda realidad-verdad .
4. Fantasma = quimera : " irrealdad " / valor supremo.

5. INVERSION (PERVERSION) DEL SIMBOLISMO DE LA VISTA.

Sobreabundancia del discurso de lo visual en la narrativa de Sábato.

Inversión de los valores racionales, luminosos, que la tradición occidental (fotocéntrica, optocéntrica) asigna a la vista.-

Funciones y alteraciones de la mirada

1. La mirada dominadora = tacto-oído (SHT-AE)

Por detrás (compele al movimiento)

Frontal (paralizante)

- Ejercicio femenino del poder-saber
- Subversión de la mirada racional, conminación hacia el mundo oscuro: lo aterrador-fascinante.
- Comunicación total de lo inefable.
- Castigo del exceso de visión = conocimiento metafísico-erótico (mirada omnisciente-objetivante del Cíclope)

Mirada medusea: Paralización/ avance transgresor hacia la dimensión oculta de la existencia.
Anulación de razón y voluntad.
Anulación del tiempo

- 2. La mirada ciega (ET, SHT, AE : ciegos, retratos, estatuas, alienados - hipnotizados, in-comunicados, enfermos -)
- Relación de poder: los que ven sin ser vistos, no acusan la devolución de la mirada
- Otra dimensión: lo desconocido, muerte/más allá, lo inasible y absoluto. -----Otro modelo de conocimiento.

3. La nictalopía

Capacidad simbólica de visión propia de la ceguera.
Ver lo oscuro y lo oculto.

- 4. La mirada interior (SHT, AE): el sueño (forma de la ceguera, conocimiento irracional), la memoria, lo imaginario. Construcción del espacio interior como escenario donde sucede lo Importante. Vuelta hacia el " original perdido ".

5. El voyeurismo:

" voyeurismo ": adulteración compleja de la ciencia (observación objetiva)

- y del sexo (goce, fusión carnal, irracional)
- Compulsión de " conocer " la " escena original " (isotopía psicoanalítica) / el misterio del origen (isotopía metafísica). (Fernando - Ledesma)
- Transferencia del voyeurismo al oído, del goce al sufrimiento (escena de la cópula de F. Vidal con la modelo ciega). Simulacro de voyeurismo revelado luego por el oído. Trampa, castigo a cargo del castigado aparente (voyeur ciego)
- Transferencia de la cópula a la escritura. Insuficiencia del conocimiento visual para consumir la carnalidad. Sabiduría del ciego-voyeur (Allende)
- Exceso de visión que produce (construye) la " escena original " sagrada (desfloración-irrupción en el centro-ojo femenino del universo) (R.)
- Voyeurismo forzado como tortura (real) (Marcelo, AE) fascinación/ horror. Ruptura de la integridad del ser que abre las puertas a lo absoluto (hipótesis metafísica).

Los ojos

1. Identificación y caracterización de personajes (sobre todo: aportación de indicios que los conectan con la dimensión oculta de la realidad)
2. Abrir y cerrar de ojos: Cerrar: convertirse en ciego, acceder a lo Desconocido. Abrir: entrar en el juego de la apariencia y de la luz / conocer al otro en su intimidad por la puerta óptica.
3. El ojo desplazado o transferido: Isotopía psicoanalítica: complejo de castración, transgresión edípica . Isotopía metafísica: Identificación esencial del ser con el órgano óptico: instrumento del conocimiento de lo prohibido, cuya posibilidad extrema es la ceguera: vista convertida en tacto.
4. Inversión del simbolismo tradicional del órgano óptico: Tradición: ver-saber, luz, pureza, Intelecto, Corazón, frente, sol, cielo, aire. Texto sabatiano : ver-saber (por la ceguera), tiniebla, impureza, sexo femenino-útero, Luna, tierra, fuego ctnónico, luz fosforescente, luz fantasmal, cuerpo, carnalidad, cópula, inmersión, lo irracional erótico-tanático; ambivalencia: vida/muerte, devoramiento/refugio, conocerse/perderse, poseer/ser poseído, repulsa deseante, rechazo fascinado, de los buscadores.

Conexión del nuevo modelo óptico con un intertexto cultural (lado oscuro o subversivo de la tradición en Occidente) que va del mundo arcaico al surrealismo.

Conexión con los ensayos de Sabato: valoración positiva de lo femenino como principio simbólico; consideración de la ciencia (Ojo intelectual, solar, masculino) como escisora demoníaca y del arte (Ojo genital, lunar, femenino) como ejercicio salvador, unitivo.

LA ESCRITURA Y EL LOGOS

Crítica del modelo occidental (platónico, óptico) de conocimiento.

Insuficiencia de la teoría y de la idea (etimológicamente, la contemplación, lo visto) para aprehender lo humano.

Necesidad de perseguir la totalidad (propuesta neorromántica de la " novela total "), de buscar la sombra en la luz, la ceguera en la visión.

1. La escritura: ver/ dar cuerpo.

Escritura y visualidad - Escritura como trabajo óptico: imaginario (invención de imágenes) y físico (archivo de fotos, lecto escritura, etc.

- " impotencia "
- " impureza "
- " ambigüedad "
- " inutilidad "
- " falsedad "
- " cobardía "

quehacer/no hacer
contemplación que
transforma en objeto
a su sujeto

- Escritura socialmente proyectada como exhibición pública y frívola en un mundo dominado por la imagen (foto del personaje-escritor en la revista social, apariciones televisivas, etc.)

- Contemplatio relativamente falsa/inútil, contrapuesta a: acción heroica (Che Guevara, contrafigura de Sabato) y al trabajo manual, productivo (connotaciones de pureza, honestidad, eficacia: el analfabeto Carlucho, contrafigura de Sabato).

Pero: en la oposición escritura/ciencia, la " impureza " se entiende como
- capacidad para aprehender la totalidad de lo real.

la totalidad de lo humano (incluido lo
pulsional, el cuerpo)

La " inutilidad " se justifica por { - el valor metafísico y metafórico.
- la transferencia libidinal.

2. Escritura y ceguera (dar cuerpo)

ESCRIBIR { - ver a través de un cuerpo { - en el éxtasis |
(= ceguera) } vidrio sucio
- Dar cuerpo (con símbolos) a lo increado. cristal turbio
- Crear (a veces) un nuevo aparato signifi- o deformado
cante. anteojos oscuros, etc.

Llegar al límite { - de la visión | lo invisible } Zona donde rige un
- del cuerpo | la des-encarnación } modelo corporal, táctil
de conocimiento

Inmersión, hundirse en la fosa de la verdad

Retorno { Escribir (simbolizar) visualmente lo vivido
Escritura como ejercicio fronterizo entre la visión y la ceguera
Simulacro, re-presentación, fantasmagoría / Acceso a la otra
dimensión de la realidad (lo Desconocido, el Silencio), por la
inter-posición-despojamiento del cuerpo.

3. Funciones de la escritura en la diégesis.

Instrumento de la comunicación (frecuentemente perversa) y de la ruptura.
Advertencias, recomendaciones, prescripciones, prohibiciones, informacio-
nes, claves.

Parodia/ Exaltación de la escritura como Escritura.

Transgresión de la legalidad-normalidad/ revelación de la " verdad última "
Fijación/ Persecución del sentido - inaprehensible, oculto, enigmático - de
la realidad.

Exacerbación del significante en su materialidad/ trabajo material de la
escritura como obstáculo para el escritor.

Escritura como vehículo universal : de lo sublime y lo mezquino, lo tre-
mendo y lo frívolo, lo puro y lo corrupto, la verdad y la mentira.

Mundo como caos, superposición y abigarramiento de escrituras diversas.

Escritura en la novela (digresión metatextual): Nueva novela: el signi-
ficante se dispersa en la in-significancia, responde a la estructura de

la frivolidad; no hay choque de mensajes y valores, sino ausencia de ellos.

Novela total : El significante remite a un esfuerzo arduo por aprehender
el sentido. El absurdo (o la incapacidad humana para reunir los fragmen-
tos de un significado inalcanzable) puede responder a la estructura de
la realidad.

4. La escritura en el discurso metafórico.

Escritura como concepto determinante. Conceptos determinados: " pasado ",
" rostro ", " sueño ", " rumor ", " sentimiento ". Se manifiesta por lo
general de dos maneras: a. Mensaje que está oculto (en clave, cifrado,
simulado). b. Mensaje patente, exhibido a los ojos, pero ya casi o por
entero indescifrable. El efecto es potenciar la ambigüedad, la oscuri-
dad semántica de los objetos indagados.

Estatuto ambivalente de la escritura:

Impura, inauténtica, inútil / figura de la totalidad, ontofanía.

Reproducción / Creación de lo absolutamente inédito.

Ver lo invisible/ encarnar lo incorpóreo.

Lujo de lo superfluo/ Obsesión-transgresión que erosiona los tabúes
culturales.

Comunicación/ Soledad absoluta.

Ejercicio visual/ táctil
Representación virtual, imaginaria/ materialidad abrumadora.

Logos de esta nueva escritura: irracional y oscuro, no se alcanza por la intelección-distancia-visión, sino por la inmersión-fusión.

Identificación con una Verdad trans-lógica. Ruptura de la trilogía Belleza-Verdad-Bien.

Escritura como copia de un Original perdido y ausente - invisible - cuyos ecos resuenan a través de un Logos oracular.

LA VISION DE LA CEGUERA

1. CONOCIMIENTO POR EL OÍDO

1. El rumor:

Como elemento real de la diégesis, connota: relaciones con el mundo de la ceguera, lo alejado, confuso, siniestro, oculto, oscuro, indescifrable, inquietante, fundamental, Verdad escondida y esencial. Salvación-destino, persecución/culpa.

Como elemento del discurso metafórico, implica: .)mensaje misterioso, intangible, de significado oscuro, .)revelación premonitória, .)fuerzas ocultas: biológicas (los ancestros, la raza) o espirituales, .)destino profundo. En general representa una realidad elusiva, invisible, poderosa y escondida.

2. El ruido :

a. Reitera la función simbólica del rumor - mensaje proveniente del lado invisible, oculto, de la existencia. Ingreso en otra dimensión de la realidad.

b. Marca la alienación que proviene del mundo exterior, quiebra el encantamiento, distrae de la profundidad, connota la máquina del mundo, indiferente al hombre.

c. Conexión salvadora con la realidad cotidiana.

3. El grito: Máxima intensidad auditiva / mínimo grado de conocimiento y de poder. Desde adentro hacia afuera (eje de la emisión)

Connota: desesperación/ secreta esperanza de hacerse oír. Incomunicación/ demanda. Impotencia, abandono, cólera. Gemidos: placer/dolor/muerte/trance/llamado. Marca fundamentalmente la incomprensión del sentido de la realidad tal como se la ve, como aparece.

4. El llamado: De afuera hacia adentro (eje de la recepción)

Puede articularse en la voz, las campanas o la sirena, la campanilla, el silbato o silbido, el teléfono.

Implica: mensaje de auxilio-de catástrofe / evasión hacia lo desconocido, lo nuevo/original, lo puro. Voz enigmática de la interioridad profunda, de lo transmudano (lado oculto de la existencia , lo original perdido). Anuncio premonitorio. Culpa, reclamo (ético).

Llamado telefónico: cuestionamiento de la verdad aparente (ET) Inutilidad de la comunicación-pasión (SHT). Parodia de la comunicación humana, intersubjetiva y con lo trascendente (AE): corrupción del significado por la banalidad, del amor por el dinero.

5. La música y el canto.

Tango: Metafísica de Buenos Aires. Sustituto de la música sacra (ET). Expresión de la condición humana en su verdad. Clave de la pasión incestuosa de Alejandra (verdad profunda de Alejandra). Sentido de la vida para Hortensia Paz, Gardel como ídolo de la mitología popular.

Brahms : martirologio del artista incomprendido. Sublimidad que redime del "gruñido de los cerdos". Exaltación del fracaso mundano, social, como valor (preponderancia de lo oculto sobre la apariencia). " Mensaje de desesperanza " / Afán vehemente por hacerse oír atravesando los siglos.

La elegía popular: exaltación del fracaso como valor (lo oculto por sobre lo aparente). Martirologio, sacrificio (contracara heroica del escritor) Derrota = triunfo secreto. Homenaje popular/voz solitaria .

La música y la memoria: retorno al " original perdido " . Llave de la memoria, pero no del tiempo estático (la fotografía que paraliza), sino del tiempo dinámico e inasible.

Los Beatles y Ella Fitzgerald: Clave del bien perdido: objeto de pasión (Ella), inocencia (Los Beatles). Negro del blues: paradigma del artista ejemplar (modelo que encarna literalmente Sabato en AE): acceso a la Eternidad a través de la basura.

La locura y el comienzo de la música: Carencia aparente de significado y orden (frase sin estructura musical, rasqueo)/ valor indicial que sugiere apertura hacia otra dimensión no accesible por las pautas lógico-rationales Se alude a la ausencia de la unidad (imposible o perdida).

Música y armonía del universo: Falsedad, impostación de la " música de las esferas ". Valoración de la disonancia como lo auténtico.

Música y ultramundo: Vehículo de una verdad ininteligible cuyo sentido parece trascender las palabras y las puertas de la percepción ordinaria. Conexión equívoca con las " fuerzas ocultas ".

6. La voz

Marca colocada sobre los rasgos fónicos: María (voz= encantamiento, independiente del significado de las palabras). Caracterización de personajes siniestros (R., Soledad, Schnitzler, Alberto J. Gandulfo - ratón, chillidos, taladro -, Nora), y de seres metamorfoseados (voz transformada en chillidos de rata o pájaro).

Marca colocada sobre el mensaje: Logos de la Cloaca (conexión con la poética surrealista = lo que viene de la profundidad se oye): ambivalencia comienzo/fin. Enfoque sobre el reportaje: Juego verdad/mentira, quiebra de la convención para convertir al reportaje en instrumento de indagación metafísica. Transmisión de un mensaje ambivalente: mundo oculto e inferior (" sol negro " develado por el reportaje de Del Busto). Recurrencia de la conversación que articula diversos lógoi. (anarquismo, nacionalismo, filosofía del hombre nuevo, astrología, gnosticismo, poética sabatiana, etc.)

La oralidad marca la relación con el lenguaje de los " inocentes " y los " profetas "

Traspaso al discurso escrito de formas y categorías de la oralidad coloquial (Ledesma). Traspaso a la oralidad de formas y categorías de la escritura: Quique, Sabato.

Marcas depositadas sobre el idioma.

7. El silencio:

Indicio y manifestación de lo sobrehumano o lo " extraño " que suspende el lenguaje (el mar, el "Oro ", la Cloaca - silencio grávido de rumores que se transcriben en formas escriturales, silencio absoluto de la planicie de las torres - silencio que acompaña a Sabato luego de su peregrinaje por los sótanos).

Marca de personajes vinculados con la transrealidad (Soledad, el Dragón, Barragán cuando profetiza, etc.)

2. CONOCIMIENTO POR EL TACTO

Dinámica constante llamado/repulsión

El llamado repite o completa a menudo la orden percibida por el oído, mediante el contacto real o metafórico (Alejandra-Martín, Ciega de la campanilla-Fernando, Hortensia-Martín)

Sabato Fernando Martín ----- Alejandra ----- (Nacho)	Relación ambivalente de <u>atracción/repulsión</u> con:	- la basura, el excremento - la tierra, el pantano, la ciénaga - lo caliente y pegajoso - lo materno material, lo sensual-sexual - la carroña, materia en descomposición ----- Transformación de lo que limpia y/o embellece en <u>basura</u> por sus connotaciones sexuales. (máscaras de la " suciedad " carnal)
--	---	---

Ambivalencia

Mujer amada o deseada =/ María Alejandra Las ciegas (Louise) Nora	=/ basura, cloaca carroña, corrupción tierra caliente fermentación ciénaga	Alejandra = rosafango, niña-murciélagos, casto/corrupto ser. María = ser maravilloso y frágil / cloaca, prostituta Louise: lujuria/asco
--	--	---

Afinidad ancestral entre excreta sexuales y digestivos
 raíz: violencia, exceso in- cópula- ob-scenidad horror/ fascinación
 medible que produce la vida corrupción (cadáver) erotismo/ muerte
 en su dinámica generadora-aniquiladora= lo " sagrado " (BATAILLE, GIRARD)

Antigua identidad cultural entre lo escatológico y lo esjatológico que el discurso de Sabato niega de manera explícita, y la práctica textual confirma.

Ambivalencia de lo sexual obsceno , lo excrementicio y la putrefacción en el grotesco medieval. (lo carnavalesco = mundo al revés)

Metafísica sabatiana (Fernando-Sabato): Búsqueda de la Verdad en la Basura (corrupción - sexualidad). Integración de lo rechazado, de lo tabuado, en la totalidad humana (mística de la Basura). Verdad como fosa, ciénaga, pantano.

Formas del " conocimiento por el tacto ":

1. Metáforas del sonambulismo y la ceguera que marcan su ejercicio como inversión y violación de la norma diurna, su carácter irracional, prohibido.
 2. Erotismo : Objetivo: la fusión en el ser.
 - Relación María/Castel: la fusión es contrarrestada por la exigencia sádica. Dominio de la violencia-violación de la intimidad personal. Intento de des-arramar, des-integrar al objeto deseado para desnudarlo en su esencia. Destrucción del individuo que desemboca en la continuidad del ser, esta vez mediante el crimen. Sacrificio-cópula, pero no fusión.
 - Relación Alejandra/ Marcos/ Martín; Fernando/las Ciegas, la Deidad: Agresión -destrucción/ Transgresión (culpa) - Acceso a lo " sagrado " (ámbito de la violencia), atracción/rechazo. Alejandra-Martín: depuración (momentánea) del erotismo violento, carnal, a través del " éxtasis " (ascenso, enfriamiento-->Eternidad estatutaria). Pero no hay consumación total del deseo, que implicaría el conocimiento del otro por identidad absoluta.
 - Relación Bruno/ Georgina: Erotismo como transgresión de las reglas del juego , pero no implica satisfacción del deseo. Violencia verbal de Bruno hacia Georgina.
 - Relación Agustina/Nacho: Transgresión máxima (incesto). Persecución, acusación, inutilidad (desgarramiento mutuo). No hay fusión sino separación.
- Condiciones de la Fusión: Perder el conocimiento, el " juicio " (distinción)
 Renunciar (el buscador) a la beligerancia erótica.
 Pasividad: ser tragado, devorado, succionado, sbsorbido.
 Dejar de ver para ser visto, para ser ciego.

Ganancia: Acceso a una dimensión que trasciende las " grandes distinciones en que el hombre debe vivir."

Centro de la tierra/ del universo. (Origen/Fin)

Conocimiento del tiempo y de la Eternidad, arqueología humana y fin de la Historia.

Metafísica que exige " poner el cuerpo ": saber que ya no es " contemplar ", "elevarse ", sino hundirse, ensuciarse, contaminarse, mojarse, chapotear en el excremento y el pantano, descender, volver al útero, ser fagocitado, subsumirse en el presunto " objeto de conocimiento ".

El escritor y el cuerpo: Figura del escritor como paradigma de la ambivalencia propia de la condición humana, que en este caso se despliega en tres ejes: soledad/ " comunicación ", escritor/escritura, cuerpo/espíritu.

En el cuerpo (temporal, imperfecto, corruptible, impuro, vulnerable, diabólico, pero también : vida, fluencia, plenitud, cercanía, pasión, autenticidad de lo inmediato, lo vivido, lo concreto, totalidad de lo mundano y lo viviente) arraiga la escritura que se despliega en el alma " ambigua y angustiada ", zona ambivalente por excelencia.

La corporalidad en los ensayos.

Cuerpo como fragmento a rescatar de un Original perdido (que aquí debe entenderse no ya como la " pureza ", sino como la " totalidad ")

Por la penetración en el cuerpo a través del alma, el arte llegaría a la des-encarnación (Previo el agotamiento de las posibilidades del tiempo y de la carne). Comunicación secreta y radical cuerpo-espíritu.

Retorno al cuerpo como movimiento primero y primario del escritor (postura neofenomenológica. Filosofía del hombre concreto).

Reivindicación del cuerpo-pasiones-arte-vida. " Suciedad " corporal como reflejo de la mirada científica que disocia, escinde.

ALMA Concepto equívoco ambivalente Aspectos positivos del <u>cuerpo</u>	{ - tensión, disolución separación, " desgarrada región intermedia." - Unificación, solución, revelación de la Verdad total. ----- { sucio, pero ancla rotunda en la vida. { Esencia de la <u>Humanitas</u>	ESPIRITU Ambivalencia { - Razón pura, matemática, conocimiento científico. " Diablo ", Platón, Pitágoras, florines.Reino de la cantidad y la mecanización. ----- { - Eternidad, superación del espacio-tiempo. Lo Absoluto- divino.
---	--	---

La sexualidad y el intertexto cultural

- Mundo arcaico: mantis religiosa. Arquetipo de la Gran Diosa, genitrix pero sanguinaria.
- Medioevo: Bruja o hechicera, evil eye en relación ^{con} la imago de la vagina dentata
- Relaciones de los rituales eróticos en los textos sabatianos con el Sábbat.
- Gnosticismo en su versión cántaro-maniquea (asociación de la cópula con el hundimiento, la inmersión, la caída; rechazo de la mujer como útero y concupiscentia; cuerpo como soma y sema, mundo como cloaca, sexo = basura, excremento, contaminación). Pero predomina el movimiento de llamado hacia el mundo ciego; la Verdad, lo Absoluto, el " secreto central de nuestra vida " se hallan abajo en lo material, genital, oscuro, materno, excrementicio. etc.
 Ambivalencia intrínseca del maniqueísmo, la physis define al hombre.
- Intertexto teológico judeo-cristiano: imago de la materia cubierta por

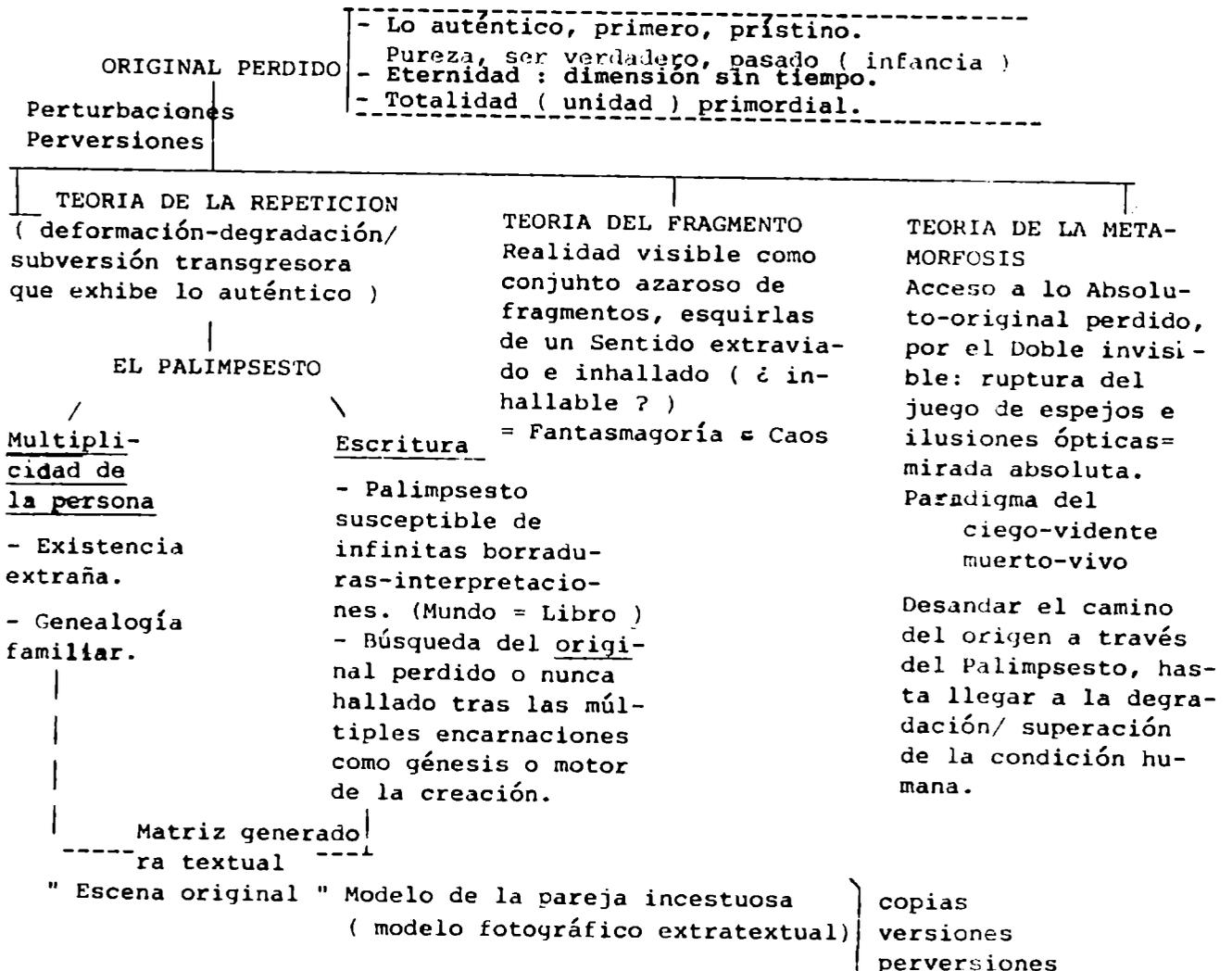
la envidia (in-video) del Demonio, que no puede aceptar la exaltación de la mezcla, del compuesto alma-cuerpo (Pero: vigencia del pasaje oculto y oscuro entre luz-tiniebla, mal-bien, materia-espíritu. Angel del Abismo como la otra cara de Dios).

- Romanticismo-decadentismo: Héroes fatales, ángeles caídos, sadomasoquismo, incesto, sacrilegio, muerte. Reescritura de tópicos del roman noir y el melodrama.
- El surrealismo: motivo del ojo. Importancia del erotismo y del cuerpo: medios supremos de expresión, creación, conocimiento, de subversión y transgresión. Relectura surrealista de los motivos arcaicos de la sexualidad (mantis religiosa) y de la espiritualidad cántaro maniquea.
Profunda ambivalencia de la mujer y la sexualidad.
- Filosofía de Otto Weininger: Fascinación/repulsión, por la mujer. Sentimientos de persecución y culpa.

..... 0

Intentaré, por fin, elaborar varias proposiciones que den cuenta, no ya de la fábula, sino del nivel simbólico estudiado, a manera de HIPOTESIS SEMÁNTICAS. Hipótesis que, a su vez, serán en gran parte el eje unitivo de las isotopías que luego señalaré.

1. Hipótesis del " Original perdido ", que se ramifica en varias derivaciones; la expongo a continuación en forma de diagrama.



2. Hipótesis de la dualidad polar de todo lo que aparece (dualidad ontológica), cuyo modelo o paradigma es la dupla luz-tiniebla, vista-ceguera.

3. Hipótesis de la duplicidad (proyectada hacia la multiplicidad) semántica de los signos visibles = rostro, escritura, hechos clave, que se abre hacia la interpretación incesante.

4. Hipótesis de la duplicidad del concepto de " realidad " (para la mirada ordinaria/ para la mirada visionaria).

5. Hipótesis de la oscuridad esencial (misterio) del ser, ajena a la visión (la visión ortodoxa, luminosa, pura, científica) y que la luz no explica, sino que devela/oculta parcialmente.

6. Hipótesis del pasaje (túnel) que conecta los opuestos en que se escinde la realidad (visible).

La búsqueda del pasaje se exagera en ciertos peregrinantes: Fernando, Sabato. El objetivo parece alcanzarse por la metamorfosis y por la cópula-devoramiento, bajo el sol negro.

Suposición de una estructura oximorónica de lo real, que permite la coexistencia de los opuestos y su interacción recíproca, cuyo modelo es la condición tenebrosa de la luz y la inversión (perversión) del simbolismo óptico.

7. Escritura (y poiésis en general) como ejercicio fronterizo (pasaje) entre la visión y la ceguera, que propone, a través de los símbolos (visuales) un modelo corporal de conocimiento.

Cuerpo como raíz-fundamento de la Escritura.

Escritura como proceso de retorno a la Totalidad.

8. Identidad secreta - simbólica - de lo escatológico y lo esjatológico.

9. Nuevo criterio de verdad. La evidencia pasa por lo invisible.

Certezas del tacto, verdad como FOSA-CIENAGA.

10. Nuevo eje del Logos : ya no responde a la visión-intelección, sino al oído-tacto.

Su voz central es inhumana: voz de la Deidad, voz de los metamorfoseados.

Dimensión fundante y generadora del Silencio.

11. Nueva metafísica-gnoseología erótico-tanática: saber por transgresión, fusión, identificación, devoramiento. Desplazamiento del Poder sobre el eje femenino-erótico-lunar.

CAPÍTULO II
PROYECCIONES ANALÓGICAS
OTRAS ISOTOPIAS DE LECTURA

He marcado hasta ahora el predominio de la diáfora en la simbólica sabatiana, exhibiendo la estructura interna de la ambivalencia. Pero dicha estructura también se abre hacia diferentes vías de interpretación - sobre una base analógica - según los marcos de encuadre teórico que se utilicen.

Demás está decir que mi propia lectura no ha sido en modo alguno " inocente ", " aséptica " en este aspecto. Visión y ceguera se han homologado preferentemente a modelos de conocimiento y a modalidades del ser. Mi preferencia por una isotopía metafísico-gnoseológica no excluye otras. Y para hacer justicia a la polivalencia semántica del símbolo destacada en la Primera Parte quisiera, ya que no desarrollarlas exhaustivamente, al menos señalar aquí sus condiciones de posibilidad.

Estas isotopías de lectura (que corresponden a los niveles de existencia - estético, religioso, metafísico, psicológico - en los que, por su arraigo pre-lingüístico, opera el símbolo) se superponen y entrelazan de manera similar a los " cuatro sentidos " de la enciclopedia medieval, pero sin precisión ni rigidez alegórica. Cada nivel requiere una actualización discursiva distinta, pero no se trata de sentidos alternativos de un espectro componencial, sino de sentidos connotados no excluyentes que generan historias complementarias " en el sentido de que el texto admite ser leído al mismo tiempo de dos o más maneras, y una manera de leerlo refuerza la o las otras en vez de eliminarlas. " (ECO, 1981 : 142)

Trataré de caracterizar brevemente la historia que generan cada una de estas áreas de lectura, y luego me detendré especialmente en las zonas más interesantes y problemáticas.

1. LA ISOTOPÍA PSICOANALÍTICA

Diversos críticos¹ han enfocado la simbolización sabatiana desde este nivel de lectura. Dos núcleos destacan sobre todo: el complejo de Edipo (como explicación de la recurrencia del incesto y la ceguera) y la enfermedad mental que desemboca en la locura (Castel, Fernando, Barragán, el propio Sabato personaje. El problema del doble puede encararse desde esta perspectiva, no ya (no ya sólo) como una imagen propia del cuestionamiento de la realidad establecido por la práctica literaria fantástica, sino como planteamiento de la problemática del narcisismo y de la muerte, a la vez negada y propiciada (o anunciada) por esta figura ambivalente que puede expresar la parte rechazada

1. Por ejemplo, Josefina LUDMER (1963), Marina GÁLVEZ ACERO (1976 y 1980), Angélica CORREA (1971), BEAUCHAT (1970), BEAUCHAT y VALDES (1969), M. BUSTOS ARRATIA y R. TORRES MARTINEZ (1983), L. de LOMBARDI (1972). También desarrolla parcialmente esta isotopía Elisa CALABRESE (1985a).

(y por lo tanto persecutoria) de la personalidad (Otto RANK). Personajes como Cástel, Fernando, Sabato pueden describirse, de este modo, como paranoicos, negadores de sus impulsos irracionales, los que, desde luego, se vuelven contra ellos y los acosan en forma fantasmática escindiendo la estructura psíquica.

La narrativa de Sábato, con su fuerte trabazón intranovelística (autotextual) se presta especialmente no ya sólo para la aplicación de ciertos conceptos del psicoanálisis (freudiano, post freudiano, lacaniano, como ya se ha señalado en ocasiones a lo largo de este trabajo), sino también de una metodología acuñada dentro de la crítica literaria e inspirada (aunque con personales acentos sobre la especificidad de la creación) en el psicoanálisis freudiano: la psicocrítica, de Charles MAURON. El método de Mauron (que no pretende explicar la obra ni reducirla a una sola causa, ni hace diagnóstico o pronóstico alguno) se basa en la superposición de textos de un mismo autor, de manera tal que aparezcan " réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires " (MAURON, 1970 : 32). Estas redes imaginarias que se repiten y se modifican a través de la obra del escritor, constituyen, junto con las metáforas obsesivas y las que Mauron llama " figuras míticas ", un " mito personal " que es interpretado como expresión de la " personalidad inconsciente " dibujada en el texto.

Puede aquí plantearse - y esto es lo que hace ECO (1981) - si la determinación de las estructuras inconscientes no pertenece al ámbito, más que de la interpretación, de la utilización del texto con fines extra o ultra literarios. Sin embargo - apunta el mismo ECO, con razón, a mi juicio - siempre que el lector descubra en el texto posibilidades de actualización dadas en él sin interpolar a priori datos biográficos, nos mantenemos en el límite de la interpretación sin incurrir en el uso. Así, por ejemplo, fuera o no consciente Sófocles de que descubriría el complejo de Edipo, y aunque no existiese una " competencia psicoanalítica " en el lector contemporáneo, su texto - señala ECO - " instituye un nuevo código, plantea por primera vez ciertas correlaciones entre elementos expresivos y datos de contenido que hasta entonces el sistema semántico aún no había definido ni organizado. En tal caso, la lectura freudiana constituye una operación legítima de cooperación textual, actualiza algo que está en el texto, algo que el autor como estrategia de enunciado puso en él. " (ECO, op. cit., 254). La crítica psicoanalítica hará semiótica textual siempre y cuando se mantenga dentro del texto y siempre que sus análisis tomen en cuenta la fábula y las estructuras actanciales sin deslizarse hacia lo biográfico, hacia el manejo del texto como documento clínico de la psicología del autor.

Mi propio análisis ha buscado mostrar, ciertamente, un sistema de imágenes obsesivas (por su repetición y proliferación) construidas a partir del binomio vista/ceguera, luz/oscuridad. Aunque a veces he relacionado, en su momento, tales imágenes con el código y la cosmovisión psicoanalítica (el psicoanálisis es, a esta altura, más que una terapéutica, una verdadera antropología) no he querido proponer hipótesis sobre la " personalidad inconsciente " del autor, ni establecer ninguna comparación con lo biográfico. Baste observar que, sin manipular la obra como documento, el estudio de los elementos autobiográficos en los textos (y en tanto procedimiento ficcional) plantea interesantes posibilidades al crítico. Por un lado se intensifica la presión del sujeto empírico y sus fantasmas sobre el mundo de lenguaje construido, por otro, la contaminación de lo ficticio por la " realidad " que lo invade constantemente no provoca la isomorfía ni la " facilitación " de las lecturas, sino, antes bien, como se ha señalado con acierto (CALABRESE, 1985a; BAPTISTE, 1972) el vértigo y el anonadamiento del lector en un juego de espejos que cuestiona las categorías de ficción/ verdad/ realidad.

Para volver al problema de lo inconsciente, cabe observar que la narrativa sabatiana no es en absoluto ignorante de sus propios mecanismos genéticos. No hay desconocimiento, por parte del escritor, de los vínculos que unen a las " figuras míticas " y las situaciones dramáticas dentro de su novelística. Es más, como lo he marcado ya supra, la obsesión, la recurrencia de lo mismo es deliberadamente propuesta por el ensayista de EF y por el narrador homodiegético de AE como uno de los ejes fundamentales del quehacer novelístico, hecho de " ojos y rostros que retornan ", de " fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos " y que " tarde o temprano se presentarán de nuevo " (AE, 117), de " ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores " (ibíd.). El carácter de obsesividad, de repetición llega a ser proclamado como criterio selectivo para decidir si vale o no la pena escribir ficción. Resistir a la tentación de escribir para no caer en la frivolidad, esperar - ascéticamente - a que la obsesión desborde al ser, arrase al silencio, para asegurarse de que se trata - verdaderamente - de un mensaje inapelable de la profundidad al que no cabe sino obedecer . De este modo, aduce Sábato, cada obra, diciendo de un modo diferente lo mismo, se acercará un poco más al " secreto central " que a cada artista le corresponde indagar. Tal actitud estética es refrendada, desde el ángulo psicoanalítico, por MAURON, para quien " el mito personal es un 'fantasma persistente' que constantemente presiona sobre la conciencia del escritor cuando se entrega a su actividad creadora " (CLANCIER, 1976 : 267).

El " mito personal " que podría configurarse a lo largo de las novelas de Sábato es complejo; hay en él elementos constantes que evolucionan. En cuanto a las estructuras actanciales son notorios los polos masculino y femenino, ambos caracterizados de manera ambivalente y capaces de cubrir al mismo tiempo, las categorías de sujeto/ objeto, perseguidor/ perseguido, que vertebran ^{la} búsqueda eje de la acción narrativa. Por un lado, aparecen mujeres fuertes (mujeres " fálicas ") fascinantes/aterradoras (María, Alejandra, María de la Soledad, Nora, en parte la pseudo María Etchebarne y Agustina) que mantienen una cara oculta, un núcleo enigmático. Estas mujeres-enigma, siempre conectadas con la transgresión y el tabú de un modo más o menos explícito, son perseguidas abiertamente por los hombres que las aman/desean, mientras que ellas, a su vez, los persiguen ocultamente, hasta concluir por atraerlos, cazarlos, desde su posición esquiva, con la técnica de aparecer/ desaparecer que provoca la furiosa ansiedad (y aun el " enloquecimiento ") de los pares masculinos. La mutua cacería concluye con la transformación del eje masculino. Transformación que se produce a través de la cópula (contaminada de violencia y/o incesto), la ceguera o la locura, y que provoca un estado de valores ambivalente: premio/castigo, poder/impotencia, Eros/Tánatos, bien/mal. Además, hay otra categoría de mujeres, que conforman un estereotipo femenino no erotizado, usualmente maternal, no agresivo, tierno, pero que se conectan, de modo inexplicable, con poderes masculinos sádicos relacionados con el mundo del tabú, de lo prohibido, y por lo tanto, conducentes, en definitiva, hacia el mismo lugar, hacia la tiniebla, hacia el núcleo de enigma fuertemente marcado por la sexualidad (único factor, por lo demás, que justificaría turbiamente la vinculación de estas " madonnas " más o menos e-téreas con hombres sensuales y crueles que son sus antípodas). Otra vez he aquí, vigente, el problema de la ambivalencia y del túnel o pasaje entre los opuestos. Ejemplo de este arquetipo femenino son Georgina y Hedwig. Hortensia Paz es quizá la única mujer (de cierta importancia narrativa) exenta de esta ambigüedad (aunque ella también es una " transgresora " del orden social en tanto madre soltera) Su actitud maternal por completo positiva provoca para Martín una **metamorfosis** salvadora - aunque no exenta, si bien se mira, de ciertos aspectos negativos: no hay para Martín, una consumación del deseo, un encuentro-fusión con lo Absoluto, sino más bien, una aceptación de la relatividad humana y una huida del núcleo conflictivo (esto es, en parte, el viaje al Sur: una fuga de la corrupción-verdad de la vida)-.

La mayor parte de los personajes masculinos (los que más importan, al menos, para el " mito personal ") son desvalidos y a la vez agresivos, sadomasoquistas que mantienen una prevención (fascinada) hacia los aspectos car-

nales, materiales, de lo femenino, que se manifiestan en principio, como repugnantes. Castel, Fernando, Sabato, Nacho, Schnitzler, en cierto sentido Schneider, encuadran claramente en esta categoría ; también, en parte, como ya se ha marcado, se ubica en ella Martín con su asco hacia la mujer-útero, carne-ciénaga, y el mismo Bruno: ambos enamorados de Alejandra y perseguidores del misterio femenino que oculta/revela el tabú.

El acceso a la mujer, fervientemente deseado y temido, supone la destrucción para el macho, la confluencia Eros-Tánatos, el paso por todas las instancias de la persecución y de la culpa. Figuras paternas - a modo de cancerberos - suelen guardar a las mujeres o cavidades fémennas, al mismo tiempo que, secretamente, las ofrecen al buscador. Así Allende, el Cíclope que rige y vigila la entrada de Fernando a la caverna, R. que guía y preside el rito sexual de Sabato y Soledad, Schneider, que presuntamente ha preparado a Nora como señuelo para Sabato. El padre siniestro ofrece lo femenino, que nunca deja de pertenecerle, a cambio de la entrega absoluta, de la ceguera, y del hundimiento (en la caverna, el ojo, la basura, el pantano, la cárcel, la locura, el cosmos en eclosión, etc.) que implica a la vez la consumación del deseo y la muerte: un " castigo transformador " que supone a la vez un acrecentamiento y una pérdida de la visión y que repite parcialmente el crimen. (cfr. MAURON, op. cit, : 259)

En este drama de la sexualidad culpable la ambivalencia y la búsqueda del " pasaje " entre los contrarios se leerán en los términos del psicoanálisis, se remitirán a una dinámica de las pulsiones que desgarran-transforman el rostro de la realidad, dividen al sujeto y exhiben a la muerte como precio del deseo.

Considerada dentro de este " mito personal ", la vista - cargada de polaridades- es el instrumento del narcisismo (ROSOLATO, LACAN) y de la transgresión del tabú: el espionaje que descubre la desnudez del otro y la " escena original " ; es el arma persecutoria que penetra la intimidad de la culpa, la evidencia de la incapacidad para lograr la verdadera fusión con el otro en el contacto erótico, el objeto de la castración y de la cópula. Mirada paterna que la ceguera transforma en útero protector, eje y meta del " conocimiento " sexual, que es el conocimiento del origen logrado a través de un ojo ciego, un ojo que ha violado todos los límites de la visión, que ha trascendido el mundo de las copias, el mundo del fragmento.

Un origen entendible aquí en parte como comunión con la madre; estado irrecuperable para el hombre en tanto sujeto, donde los opuestos se confunden y las distinciones se borran, prohibido por la ley paterna - la ley que establece lo simbólico - apartado por la barrera de la culpa (que, en los textos de Sabato, es agotada y transgredida).

El psicoanálisis, por cierto, tiene también su lectura del " original perdido "; su indagación del arjé, de lo originario, se instrumenta en el concepto de lo arcaico. Concepto tercamente escurridizo, que tan pronto aparece como hipótesis metafísica - antes que sólo psicológica - o bien como el vacío, la ausencia de lo innombrable. Señala Paul-Laurent ASSOUN (1982) que lo arcaico es " en quelque sorte la métaphore absolue, ce qui vit de l'absence de son objet, ou du moins de l'impossibilité de le dire en personne " (11); " c'est malgré l'impossibilité d'atteindre l'origine que l'archaïque este évoqué, mais de même coup il rend possible une invocation de l'origine..." "l'archaïque alimente tout discours, en même temps qu'il le menace du silence..." (12)

Lo arcaico, asediable desde diversos ángulos: ontológico (realidad del ser del comienzo), discursivo (posibilidad de un discurso del comienzo), gnoseológico (posibilidad de conocer un principio del comienzo) reconoce diversas resonancias en el discurso psicoanalítico. Discurso y práctica que se conciben, en gran parte (Freud) como arqueología: proceso de reconstrucción - sobre la base del fragmento - de una totalidad oculta, como una odisea en el Urzeit, en el tiempo primero, el tiempo del origen. Tiempo que no es ya sólo el personal, el individual, sino que plantea un " tiempo del origen " de la humanidad misma, una filogénesis. De esta manera encara Freud las Urphantasien, la Urverdrängung (prohibición original).

La obsesión por lo arcaico - apunta André GREEN - ha supuesto para el psicoanálisis una fascinación similar a la que se experimenta por los mitos. Pese a todas las objeciones teóricas y prácticas a la posibilidad de fijar o identificar una etapa inaprehensible de cualquier forma directa, la compulsión indagatoria ha sobrevivido. GREEN (1982) - haciendo psicoanálisis del psicoanalista - encuentra en tal búsqueda, por un lado, una " pasión voyeurista " que satisface a un fantasma poderoso: el deseo de asistir, a través de otro, al drama de los orígenes de la psique; por otra parte, el movimiento inverso: jugar con el más allá, trasponer la barrera de la muerte hacia lo inmemorial. Voyeurismo y curiosidad esjatológica que - como se ha querido mostrar - son también motores de la pesquisa de ciertos personajes sabatianos.

La disputa por lo arcaico en el campo del psicoanálisis sigue vigente. Se trate de lo arcaico freudiano (cuya dinámica relacional define GREEN como alternancia obediencia-orgullo, entre el Yo y el objeto, como conflicto entre la pulsión agresiva y la erótica - Todenstriebe/Lebenstriebe - o la sexual y la autoerótica - Sexualtriebe/ Ichtriebe - Cfr. ASSOUN, pp. 28-29) o de lo arcaico Kleiniano (Las fantasías persecutorias de fragmentación y devoramiento, que emanan del sadismo pregenital, contrapesadas por el " duelo arcaico " - posición depresiva original - Cfr. J.M. PETOT (1982:

263, 265-266)) ese campo: zona primaria de la ambivalencia pulsional, es también, en un cierto nivel, el campo de fuerzas de la narrativa sabatiana. Ambivalencia que cesa brevemente, en los textos de Sábato, por el retorno al Origen como " béance ": la temible apertura-cavidad (" la tête de Meduse de l'Originare ", " sexe obscur de la Nuit, de la Mère, de la Femme ", Jean GUILLAUMIN, 1982 : 227-228) que en la ficción que nos ocupa es, empero, luminosa, fosforescente.

Y algo más todavía:

" Hors de l'espace et du temps de la pensée, derrière le rideau déchiré du temple des fantômes originaires, pas même l'Archaïque, seulement le vide de l'Arche, du Saint des Saints (du Sein des Seins ?) de l'Alliance avec l'Absolu. " (GUILLAUMIN, op. cit., 232)

2. LA ISOTOPÍA MÍTICA

En este nivel de lectura - ya lo señalé en el decurso de este trabajo - se han traducido o trasvasado a veces mecánicamente conceptos de otro universo de sentido a los textos de Sábato.

Pero es innegable que, por los indicios textuales, así como por los planteamientos metatextuales incluidos en la ficción y en los ensayos, el lector queda autorizado a tender sus redes también en este sentido y es, en ello, azuzado por el escritor. Si la lectura desde el ángulo psicoanalítico podía ocurrir a espaldas y a pesar del autor empírico Sábato, la lectura desde el ángulo mítico parece más bien exigida por Sábato mismo, quien ha escrito (para dar sólo algunas citas) párrafos como éstos:

" Pasó lo que tenía que pasar: expulsado por el pensamiento, el mito se refugió en el arte, que así resultó una profanación del mito, pero al mismo tiempo una reivindicación. Lo que te prueba dos cosas: primero, que es imbatible, que es una necesidad profunda del hombre. Segundo, que el arte nos salvará de la alienación total, de esa segregación brutal del pensamiento mágico y del pensamiento lógico. El hombre lo es todo a la vez. " (AE, 199)

" Es evidente que el arte es un lenguaje más emparentado con el sueño y con el mito que con las estadísticas y las crónicas de los periódicos. Como el sueño y como el mito es una ontofanía."

(.....)

" Una ontofanía, una revelación de la realidad. Pero de toda la realidad, eh ! De toda. No sólo de la exterior sino de la interior. No sólo de la racional sino de la irracional. Comprendan. Eso es infinitamente complejo. " (AE, 179-180)

" El mito, como el arte, es un lenguaje. Expresa cierto tipo de realidad del único modo que esa realidad puede expresarse, y es irreductible a otro lenguaje. Te pongo un ejemplo sencillo: acabás de oír un cuarto de Béla Bartok, salís y al quien te pide que se lo ' expliqués '. Claro, nadie comete semejante idiotez. Y sin embargo hacemos eso con un mito. O con una obra literaria. " (AE, 201)

Luego de revisar las relaciones entre arte y mito que plantea el metatexto de Sábato - incluido o no² en su ficción - podríamos resumir así sus tesis fundamentales:

Entre arte y mito habría una relación de sustitución:

(A) Funcional, en el espacio de la cultura, que consistiría en la asunción, por parte del discurso artístico (sobre todo del novelístico) de " roles " antes ejercidos por el mito:

A.1. Revelación de la sacralidad y la realidad. Ontofanía y hierofanía.

A.2. Ejemplaridad, postulación de modelos (héroes) que justifican y fundamentan la vida humana, que encarnan el destino de la humanidad (en las palabras convergentes de un teórico del mito, Paul RICOEUR: " universales concretos ")

A.3. Integración de las dualidades que desgarran al hombre. Recuperación de lo irracional y lo inconsciente.

A.4. " Salvación del alma " individual y comunitaria :

" Y Sabato volvía a preguntarse por qué la reaparición de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir, aun contra todas las potencias que se oponían. Como si fuera preciso intentar una vez más el desciframiento de esas claves cada día más escondidas. Como si de ese frenesí complicado y dudoso dependiera no sólo la salvación del alma de aquella muchacha sino su propia salvación."

(AE, 107)

" 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. " (AE, 17)

(B) Escritural, en el espacio del discurso y de sus mecanismos. La ficción (sobre todo la neorromántica y neofenomenológica) adoptaría el lenguaje predominantemente simbólico que - según Sábato - caracteriza al mito (matriz de todo simbolismo cultural para Sábato y para Cassirer). Para la caracterización sabatiana del símbolo me remito a lo ya expuesto en la Primera Parte de esta tesis³.

Hasta aquí, el metatexto de Sábato.

Las tesis expuestas son, desde luego, problemáticas y problematizables.

El propio Sábato no deja de reconocer la paradójica complejidad de la relación identificatoria que propone: " El mito se refugia en la literatura, que así resulta una profanación pero también una reivindicación del mito " (EF, 171)

2. Cfr. para los ensayos, LCEN : 115-116, 30, 113 y ss; EF: 170 y ss., HET: 69-72; AR : 20 y ss. ; HE: 93.

3. Cfr. también mis anteriores artículos (LOJO 1985 a y 1985 b)

A partir de esta ambivalencia, de esta antimomía concurrente: profanación/reivindicación, puede desplegarse toda la serie de oposiciones que signan este vínculo: identificación mítica/ simbolización estética ; estructura (sincronía)/ unidad significativa que trasciende hacia la diacronía; unidad primordial/ desgarradura, separación.

Por otra parte, al hablar de mito podemos entenderlo de diverso modo: como fenómeno de la conciencia, como conciencia mitológica, como la forma simbólica (sistema integral del pensamiento) que esa conciencia genera; como relato, como texto narrativo con intriga y estructura típicas que han sido estudiadas ya ampliamente (esta pluralidad ha sido bien expuesta por LOTMAN; 1979) Es evidente - por más retorno al mito que se quiera proclamar - que, en nuestra cultura, resulta imposible la recuperación de lo mítico como conciencia mitológica y sistema integral de pensamiento. No se escribe (y menos Sábato) desde una inocencia pre-crítica, sino desde la ruptura, la grieta, el desgarramiento.

Ahora bien, si el mito como mundus no es, no puede ser ya, lo que domina en una estructura moderna de pensamiento (a no ser como imitación o artificio, aduce LOTMAN) cabe preguntarse hasta qué punto tiene validez o legitimidad la propuesta de Sábato, si ya no hay vuelta atrás para Occidente. Paul RICOEUR, como filósofo del mito, respondería que, si bien ya no vivimos inmersos en la conciencia mitológica, si bien se ha roto la sincronía mítica, el mito sobrevive diacrónicamente, de algún modo, en nuestra cultura, en nuestra literatura, a través de sus símbolos (RICOEUR, 1960, 1969). Otro filósofo, GUSDORF, habla de las valoraciones de raíz mítica que rigen nuestra vida al lado de los conceptos científico-técnicos. (GUSDORF, 1953)

Es sin duda admisible que ciertos " reservorios de sentido " articulados en el mundo mítico - en el modo mítico de comprensión - esto es: los símbolos, continúen (transformados, diversamente matizados) produciendo sentido en la literatura. No lo es tanto que la literatura logre reemplazar al mito como sistema de pensamiento. La esfera de lo estético - demasiado fundida en la concepción de Sábato con lo religioso, lo ético y lo metafísico - tiene su propia operatividad, su propio campo de acción. Es cierto que la fascinación, la seducción, la suspensión de la crítica, el sentimiento incondicional a lo representado y aun - si concordamos con la estética heideggeriana - la mostración de la verdad en el sentido de a-létheia, son efectos ejercidos tanto por la literatura como por el mito. Pero la literatura no es el objeto de fe que rige la vida de un pueblo ni la " historia sagrada ". Pasado un primer momento de fascinación, se vuelve, por otra parte, objeto de intelección y comprensión, de meditación y desciframiento. Además, si se ha concedi-

do, con Ricoeur, que el mundo de sentido del mito puede re-actualizarse y re-insertarse en el nuestro (en la cultura pro-fana) por medio del símbolo, también es verdad que la separación entre ambos estados culturales se marca porque sólo ahora reconocemos al símbolo mítico en calidad de tal símbolo. Conceptos como metáfora y símbolo suponen una semejanza y una diferencia; el símbolo será, como dijera JUNG, la mejor expresión posible (y por lo tanto la expresión insustituible) para algo que permanece siempre relativamente ignoto, pero nunca se identifica del todo con el objeto perpetuamente inalcanzable, que a la vez cubre y des-cubre, nombra y silencia. Si el mito era el reino compacto de la identidad, el pensamiento poético (ámbito intermedio, como lo señalara LOTMAN, entre el mito y la ciencia) instauro, en el seno de la rotunda identidad mágica, el sutil juego de la diferencia, de lo in-adeecuado.

Es cierto, también, que los metatextos y poéticas (Cfr. Primera Parte) a partir del Romanticismo tienden a promulgar la identidad de poesía, símbolo y mito (Romanticismo), el carácter mágico e incantatorio de la palabra (Simbolismo), el trasvasamiento de modelos y procedimientos religiosos (esotéricos y místicos) al quehacer estético (Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud), la realidad suprema de la imagen (Surrealismo). Pero no se trata ya de una identidad natural con lo mítico, sino de una afinidad teorizada y buscada. LOTMAN llega incluso a sostener que el Surrealismo es una imitación del mito fuera de la conciencia mitológica, un mitologismo que consiste en la interpretación literal de las metáforas . Metáforas que, como tales, no podrían existir en un universo cerradamente mítico.

Sin embargo, podemos ir aún más lejos. El problema, si se sigue a RICOEUR es todavía más complejo, más sutil. Es que quizá ni siquiera el mito es el mundo apretado de la unidad primordial. RICOEUR habla de una distancia, de una escisión, en el seno mismo del mundo mítico. Y en ello se opone a Charles GUSDORF. No se trata ya de pensar al hombre del mito como el ser absolutamente integrado, habitante, de hecho, en una " plénitude indivisible où le surnaturel, le naturel et le psychologique ne seraient pas encore scindés." Esta plenitud, esta supuesta Unidad no estarían simplemente dadas, sino que constituirían el objeto de una aspiración :

" C'est en intention seulement que le mythe restitue quelque intégrité; c'est parce qu'il a lui-même perdu cette intégrité que l'homme la répète et la mime par le mythe et le rite. L'homme primitif est déjà l'homme de la scission. Dès lors le mythe ne peut être qu'une restauration intentionnelle et, en ce sens déjà, symbolique. "

(RICOEUR, 1960 : 159)

No habría entonces Unidad absolutamente vivida, sino Unidad deseada; desde un comienzo se instalaría ya en el mito el germen del " como si ",

el carácter a la vez unitivo y separador de la metáfora. Interesa recordar, en este aspecto, el análisis que realiza Ernst CASSIRER de la génesis del concepto en el pensamiento mítico. Génesis que, de alguna manera, es un modelo de la operatividad del símbolo. Lo que la palabra fija en el mundo mítico, dice Cassirer, es un contenido intuitivo que llena la totalidad de la conciencia y se funde con la palabra que es percibida como inescindible de él. Pero esta palabra-cosa lleva ya en sí un germen de disociación y trascendencia. En más evolucionadas concepciones religiosas se llega al Dios único, ya inalcanzable por la mera palabra-imagen humana. Se recorre así una etapa que va desde el turbulento caos inicial: lo indeterminado, lo tremendum, tal como se da en la experiencia bruta, a lo infinito que tampoco tiene nombre, que no puede ser definido sino por la tautología, porque todo nombre es insuficiente.

Para volver a la primera tesis aquí discutida, concluiré entonces, que si bien la literatura no puede sustituir a la conciencia mitológica como un todo, ni ocupar la misma función social congregadora que ocupaba el mito en una comunidad primitiva, puede en cambio compartir una preocupación simbólica fundamental: restaurar la unidad perdida, reconstruir el mundo destruido (función que, después de todo le atribuye al arte la escuela de Pichón Rivière, y también el kleinismo, para el que " la madre " es-representa, tal unidad). Esta intención simbólica, inconsciente para el sujeto mítico que vive como realidad sagrada la reparación de la fractura, es bien consciente en el literato Ernesto Sábato, quien, entre las muchas funciones, lecturas y niveles del discurso novelístico, privilegia lo que lo aproxima al mito, con el cual no se confunde, pero al cual aspira.

La crítica ya se ha ocupado de describir en la narrativa de Sábato, elementos que provendrían de la cosmovisión mítica y del relato mítico. No es mi intención marcar aquí nuevamente el itinerario del héroe o apelar al significado tradicional de ciertos símbolos. Otra cosa es lo que me interesa destacar y no estos vínculos que ya han sido suficientemente observados.

En primer lugar, resulta innegable que la narrativa sabatiana está tensionada por un pathos trágico. Tal tragicidad se alimenta de su ambivalencia interna y constituye el centro de sentido (o de sin sentido) donde lo irracional mítico (lo impensable, lo no racionalizable) llega a su apogeo.

En segundo lugar, esta tragicidad parece encontrar una cierta vía de salida - desmesurada y violenta, pero salida al fin - por el recurso al cuerpo. La reinstalación del cuerpo en el territorio de lo sagrado (aunque se trate de lo sacer como impuro, o maldito) es un dato importante a tener en cuenta que se relaciona con la recuperación de la unidad mítica.

Comenzaré por referirme a la antropología trágica. Es evidente la presencia de rasgos de esta índole en la narrativa de Sábato. Una teología del engequecimiento (que la razón se niega a aceptar), una indistinción (o una ambivalencia) entre lo divino y lo diabólico, entre la voluntad divina personal y la Moira impersonal, una identidad del castigo y de la falta, una suerte de " predestinación " al mal.

Así, es el poder divino el que parece empujar al hombre a la perdición, no a causa (en castigo) de la falta cometida sino más bien para que esa falta se cometa. A este mito trágico se mezclan también, en la ideología de los textos, elementos del " mito del alma exilada ". Por momentos, ya lo he señalado, en el discurso maniqueo de ciertos personajes el cuerpo es visto como cárcel y origen del mal o como el lugar de expiación donde se purgan los pecados de existencias anteriores, como el ámbito de tentación y contaminación y por lo tanto, el espacio sin salida del castigo. También, como en el mito órfico, el éxtasis se describe en tanto huida afuera del cuerpo, viaje al trasmundo, des-encarnación ; por fin, el mito órfico comprende el descuartizamiento del dios a manos de los Titanes, fuerzas ctónicas y salvajes que se hallan en el origen de la vida y del mal.

Ahora bien, es asimismo cierto que la pulsión trágica lleva a sus sujetos hacia la ambivalencia del castigo-premio y sacia la dimensión del deseo. Como Edipo, los héroes deben ser cegados para acceder a la Verdad, al conocimiento en plenitud, a la profecía. Este castigo-premio supone una fuga de la " cárcel de carne y tiempo " pero esto sólo se logra por un éx-tasis carnal, por la exacerbación de la experiencia del cuerpo. Este cuerpo " impuro ", contaminado y contaminador, es el vértice y la clave de la humanitas, la pieza que falta para dar cuenta de la totalidad humana. Esta totalidad - en la figura de Fernando - se dispersa y se exalta en el devoramiento, el descuartizamiento, el sacrificio-cópula que permite acceder a la unidad de los seres, a la continuidad de la vida, al centro de la tierra.

Tal afán por retornar al cuerpo remite a la vivencia de lo corporal en las culturas primitivas. Para el primitivo (señalan GUSDORF y F. PAGÉS LARRAYA) " el alma no aparece como una idea separada del cuerpo, el alma es vida en sí misma, inmanente al cuerpo y unida a él. La muerte no disuelve el vínculo " (PAGÉS LARRAYA, 1982, T. IV : 176). El contacto con lo numinoso lleva al primitivo a " la sacralización del cuerpo, la encarnación pierde su sentido de 'náusea'. Al dejar de ser un objeto y adquirir la categoría de lo numinoso, el cuerpo libera toda su fuerza de expresión, adquiere un sentido simbólico." (Op. cit., 183)

Al no haber clara distinción de cuerpo/alma, ni de cuerpo propio/ cuerpo del otro, el primitivo (GUSDORF, 1953: 85) habría vivido un estado de participación (de fusión) capaz de anular la angustia ante la muerte.

Cuando esta relación participativa es reemplazada por la de sujeto individual, el cuerpo propio empieza a contemplarse como obstáculo, como fuente de separación y de pecado. Se piensa " sans le corps, et au besoin contre lui, mais jamais avec lui " (op. cit., 147). Este proceso concluye con la alienación total, el descubrimiento de lo individual trae consigo - paradójicamente - la desaparición del individuo sacrificado a un " pensamiento objetivo " que se piensa a través de él. El cuerpo se vuelve un objeto entre los objetos, un útil, un mero instrumento. Esta evolución - que GUSDORF denuncia en el pensamiento post-primitivo y post-mítico de Occidente, ha sido también observada y criticada por Sábato (así lo señalé supra : " La corporalidad en los ensayos ").

En el pensamiento mítico, por el contrario, insiste GUSDORF, " la pensée s'y montre solidaire du corps, qui lui même est tout entier projection vers le monde. Le mouvement de la tendance du désir, que anime la représentation, prolonge en l'exprimant la structure même de l'organisme et des systèmes sensorimoteurs." (240).

Si en la concepción arcaica el cuerpo es creativo y expresivo, es el medio de participación en la comunidad de los seres (koinonía), cuyas formas son el orgiasmo (su paradigma es el culto dionisiaco) y la fusión mística, en la de-sacralización del cuerpo operada por el proceso racionalista occidental, la encarnación es vivida como enajenación y como náusea.

El conjuro de la angustia (esto es, de la vivencia de la nada) reconoce - señala F. PAGÉS LARRAYA - diversos métodos culturales. Desde la tradición platónica, Occidente ha escogido la teoría ; la contemplación de la verdad (cfr. supra, " La teoría, la idea, la luz y el discurso platónico ") que da preferencia absoluta al intelecto, y también ha privilegiado la mímesis (o sea, la transferencia de la propia naturaleza a creaciones y modelos culturales). Otras sociedades, en cambio, han preferido instancias que toman como eje al cuerpo. Así, lo que F. PAGES LARRAYA llama " Dió-nisos y la institucionalización del orgiasmo ", que sumerge al hombre en el seno de la naturaleza siniestra-fascinante.

Por otro lado, está la theia manía (el éxtasis, el salir fuera de sí), la locura hierofánica, que puede centrarse en el cuerpo en las formas de theia manía erótica y theia manía teléstica (sincretismo de la manía y del orgiasmo . La manía o locura hierofánica es, ciertamente, otro aspecto de

la cuestión claramente marcado en los textos de Sábato. Aspecto del que una lectura en este nivel isotópico no puede prescindir.

Castel, Fernando, Sabato, tienen acusadas características paranoides. Alejandra padece de una enfermedad que las culturas arcaicas consideraban sacra y propia de los chamanes: la epilepsia (ELIADE, 1951 : 17-45), Barragán es una suerte de " loco-profeta ".

Si en un primer nivel de lectura (Cfr. Capítulo I de estas Conclusiones) podemos encontrarnos meramente frente a psicopatologías, en otro nivel - éste - la locura adquiere un valor distinto, conecta con una dimensión diferente de la realidad.

La locura - apunta F. PAGES LARRAYA - es el ápice y el vértigo de esa " irracionalidad " ínsita en la médula de las culturas, que es la co-rrespon-dencia o el símbolo de lo extraño. La palabra locura proviene por lo demás del latín luscus, que significa vista torcida. Se coloca así en ese ámbito de perversión y transtorno de la visualidad normal que desemboca en la ceguera (otra metáfora de la irracionalidad y de la zona de extrañamiento que ella revela). Advierte el investigador:

" La locura aparece así como un símbolo cultural de las categorías de lo perverso , lo tremendo, pero a la vez majestuoso y fascinante: de lo numinoso, que une lo horrible y admirable a lo irracional. "

(op. cit., 299)

Este ojo torcido, esta mirada subversiva aparece como lo que determina la inversión del simbolismo óptico que ya he señalado supra y que, en esta isotopía simbólica, remite al mundo arcaico de las culturas matriarcales.

El Logos (occidental) resulta saboteado con sus propias armas. El poder del Ojo se ha vuelto ahora corporal y genital, pertenece a Deidades femeninas, se instala en una esfera ajena al mundo de la conciencia, de la luz, de lo apolíneo, pero no exenta de un " saber " distinto.

3. LA ISOTOPÍA POIÉTICA

En otro nivel de interpretación la simbólica sabatiana puede remitirse a la aventura misma del escribir. Hay buenas razones para considerar esto en un discurso narrativo nunca inocente de su propio proceso y a veces a-brumadoramente metatextual. Tal condición se destaca sobre todo en AE. Como ya señalara Elisa CALABRESE (1985a : 178), en esta novela hay un metalenguaje, o sea, " un discurso que reitera o apunta a teorías estéticas o concepciones sobre el arte y la novela cuyo tratamiento ha originado sus páginas ensayísticas ", y un discurso metanovelístico por el cual " la narración es en gran medida un despliegue del propio proceso de su escritura ".

La problemática de la escritura ficcional (lo he señalado supra) y la problemática de la escritura de AE en particular, cobran una importancia tan extraordinaria que autoriza a considerar el eje de la poética (cómo se escribe, qué es escribir, para qué se escribe, cuál es la trayectoria de la operación escritural, etc.) como topic discursivo y narrativo (en cuanto fenómeno pragmático) y como isotopía : nivel de coherencia interpretativa (en cuanto fenómeno semántico).

Por cierto, este nivel isotópico ya es perceptible en la primera y menos compleja novela de Sabato. Castel se autoconstituye, en el antiguo sentido griego y platónico del término, como poietés: hacedor de formas, hacedor de apariencias visuales y - más allá de la pintura y en parte como sucedáneo de la misma - se hace, explícitamente, escritor: el que narra (escribe) la historia que leemos, y que puede entenderse como el proceso de la infructuosa exégesis de un símbolo estético.

Castel se muestra durante su relato, como un obsesivo analista de códigos, en primer lugar, el de la comunicación humana corriente: el discurso de María, el de Allende, el de los parientes de la estancia, el texto que configuran sus propios sueños (mensaje autodirigido secretamente), y sobre todo, las cartas. Además, se refiere a menudo al código de la pintura, a la construcción de sus propios cuadros, a la esencia simbólico-irracional del arte, a la inutilidad de la crítica profesional o académica. Su actividad como pintor no acaba tampoco con la destrucción de la ventanita. Sigue pintando desde el encierro en la clínica psiquiátrica, en la misma brecha (la de-formación, el museo perverso que exhibe el caos, pero también lo más auténtico de su ser) abierta por la irrupción de la ventanita dentro del mundo " intelectual " de su antigua pintura. Pero, si en esta nueva praxis pictórica logra la expresión de sí mismo y de su visión de la realidad (una visión que, en la ideología sabatiana, supera, excede, por su profundidad y veracidad, a la del común de los hombres) no puede obtener comunicación alguna. Porque Castel usa su pintura como un medio (fallido) de comunicarse con el otro, para a su vez entenderse a sí mismo: verse en el espejo -para él siempre esquivo o vacío - del Espectador Modelo. No lo logra, por la incomprensión de los que miran (inmovilizados en una visión limitada del mundo : la de la psiquiatría) y por el escaso número de esos inmutables contempladores: no quiere jugarse al azar de que una personalidad excepcional entre la fauna de los médicos (otra " cofradía " de mentes repetidas) entienda lo que pinta:

" Al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se ríen a mis

espaldas, como sospecho que se rieron durante el proceso cuando mencioné la escena de la ventana.

Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, esos cuadros deben confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán así cada día más herméticos." (ET, 137)

Desechada la posibilidad del Espectador Modelo, Castel apuesta entonces al Lector Modelo. Un Modelo casi inexistente para un texto en apariencia simple, pero hecho de marchas y contramarchas, saboteado por una ambivalencia de la voz narrativa:

" Y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. " (ET, 14)

Capacidad de la escritura para construir un simulacro pictural de lo inefable, al que describe, constituye y sustituye. Parábola de la escritura como juego insaciable entre el deseo y la impotencia, entre el reflejar y el tocar, ET se proyecta hacia SHT para extender allí, de manera íntimamente relacionada con la experiencia poiética uno de sus núcleos semánticos: el misterio de la ceguera, donde parece ocultarse el sentido negado a la vista.

Podría decirse que en SHT las marcas más notorias de esta isotopía se depositan sobre las figuras que se cuestionan el proceso del narrar, el proceso del escribir: Fernando, como ya lo mencioné, y Bruno. Me he referido ya (" El doble y la metamorfosis ") a la posibilidad de leer las metamorfosis de Fernando en el Informe como mimetización simbólica de la experiencia creadora: acceso agónico por el/los dobles, a lo Uno in-visible.

La isotopía poética recoge también en su propio registro, la problemática de lo original-originario que parece unir a manera de vértice, los distintos niveles de lectura, y que ya está presente en la Maternidad de Castel y en la evolución de-constructiva, re-gresiva de su pintura desplegada a partir de la escena de la ventanita.

No sólo se trata de la Poesía como búsqueda del origen, sino del origen mismo de la Poesía, y esto se escenifica (se dramatiza) sobre todo en SHT.

En la Grecia antigua - cabe recordar - la iniciación del poeta comprendía el descenso al seno de la Naturaleza, a lo más umbrío de la Physis, el Hades, esa marisma rodeada por cuatro ríos entre los que se halla el Leteo, o río del olvido⁴. El viaje del poeta supone una detención previa ante dos fuentes: Lethé y Mnemosyné : Olvido y Memoria, para beber de ambas, pues necesita deese doble don. Así,

" semejante a un muerto y llevando la máscara de un difunto, se interna, via negationis, en las sombras que le iluminarán, pero antes de entrar

4. Remover el Aqueronte, indagar el río del olvido, fueron metáforas preferidas por FREUD - tan ligado a Grecia y a la cultura clásica - para la tarea " arqueológica " del psicoanalista.

en ellas, ha bebido de la otra fuente, ha tomado el viático, el agua de la fuente de Mnemosyné que le otorga la facultad de seguir recordando, viviendo en medio del olvido, de ver en medio de las sombras, de ser consciente en medio de la inconciencia, de vivir dentro del seno de la muerte; le permitirá conservar y transmitir la memoria de su descenso cuando vuelva a ascender al reino de los vivientes, le permitirá, como a Orfeo, " recordar " y cantar lo original. "

(H. MUJICA, 1987 : 9)

Al igual que el poeta griego, Fernando pierde en sucesivas inmersiones, la memoria de sus estados anteriores, se disgrega en múltiples máscaras, humanas, animales, fabulosas. Pero mantiene, en el centro mismo del vértigo, una secreta lucidez que le permitirá recordar su catábasis, ver en las sombras, dar testimonio de lo arcaico, simbolizado por el paisaje prehistórico y los seres monstruosos que se pierden en la memoria ancestral. Este origen buscado por el poeta no sería sólo un mero principio cronológico: lo que estuvo antes, sino, como señalé supra, " el secreto del tiempo ", lo que siempre está, como fundamento del presente y del porvenir, el " secreto central de nuestra vida ":

" Me sentí solo en el mundo y atravesé mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había descendido hasta sus orígenes. Me sentí grandioso e insignificante. " (SHT, 428)

" Sacudido por los rayos, temblaba todo aquel territorio arcaico, encendido por los relámpagos, barrido por el huracán de fuego. "

(SHT, 446)

" Creo recordar un turbulento y caliente paisaje de esos imaginamos en períodos arcaicos de nuestro planeta: una luna turbia y radiactiva, iluminada por un mar de sangre que lamía playas amarillentas. "

(SHT, 445)

Fernando vuelve al mundo de los vivos dotado del poder de adivinación y predicción (mantiké , vaticinium) que se atribuía al poeta. Pero su oráculo es claroscuro. Se pierde en las sinuosidades carnales de una escritura presente a la vez como materia y como parodia de una antigua voz venerable, y como instauración de otra - ambivalente - Verdad. Tenso entre la ironía y el terror sagrado, entre el testimonio y la invención, entre la falsificación y el Origen (original), el Informe sobre Ciegos contradice su propio título aséptico y ascético con desmesura imaginativa y verbal. Inmenso grafitti de ultramundo, escatológico y esjatológico, violenta distorsión de la mirada sumisa a la voz hueca (cavernosa), la voz impersonal de la Deidad-sibila. Excesivo, desaforado cartel (como los que Fernando coloca a la cabecera de su cama) que alerta sin producir, precisamente, información objetiva en el sentido tradicional y racional del término.

Hay, además de Fernando, otro narrador, otro poeta - poeta en potencia/

poeta impotente - que no escribe, en el sentido material del término, pero que cuenta, dando también, como Fernando, su testimonio. Frente al exceso de Vidal, Bruno se define complementariamente por la carencia, por el defecto. No alcanzar (el descenso, la revelación, la experiencia absoluta) es el rasgo distintivo de Bruno, a quien tampoco es accesible - sumido como está en la meditación lírica y nostálgica - el poder agresivo, subversivo, negador, de la ironía.

A partir del Capítulo III de la Parte IV (" Un dios desconocido ") Bruno, en un discurso transcripto por el narrador intenta producir un informe (si no objetivo, al menos medido y reflexivo) sobre la personalidad del " desconocido " (y daimónico - en el sentido griego del término - ya que no divino) Fernando Vidal.

El relato confesional de Bruno constituye una recuperación del origen del cual Fernando es a la vez parte y símbolo (Cfr. luego en AE, 460) por su vinculación fundamental con la infancia y con la madre: Ana María, que para Bruno reemplaza a su madre muerta, y que explica en parte su amor por Georgina.

Fernando y Bruno se contraponen, en su búsqueda del Origen, como el poeta de lo absoluto y el poeta de lo relativo, el que se sumerge en el " cielo intemporal, donde no hay antes ni después ", en " la visión de la Eternidad " (SHT, 445), y el que persigue " frágiles huellas de fantasmas " (SHT, 459). Huellas que llevan a la infancia fragmentada o turbia; no ya lo " sin tiempo ", sino el pasado que se inmoviliza en eternidad (AE, 453)

La narración de Bruno filtra a su vez la experiencia poética de otro personaje : Georgina, que no escribe ni narra. La teoría del arte que Bruno elabora sobre los cuadros de Georgina, cierra su relato con dos notas fundamentales:

1. El arte es un espejo-reflejo (lo que no quiere decir reflejo platónico degradado) de lo invisible y oculto 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. Eternidad que es, aquí, una " muerte en vida ", y una " vida " (profunda) en la muerte material:

" Eran naturalezas muertas: una silla al lado de una ventana, un florero. "

" Sirviéndose de aquellos objetos externos e indiferentes, esos objetos de ese mundo rígido y frío que está fuera de nosotros, que acaso estaba antes de nosotros y que muy probablemente seguirá permaneciendo, indiferente y helado, cuando hayamos muerto..." (SHT, 523-524)

El proceso poético ha vuelto a interpretarse como una vuelta y un descenso a lo profundo (el fondo ciego): " la profunda región de nuestro ser " (SHT, 523), " aquello profundo y recóndito " (SHT, 524).

Lo profundo no es sólo lo que rastreamos en el tiempo, sino lo que no se ve desde la superficie: por un lado la infancia, la raíz; por otro, lo secreto que está pasando ahora y aquí, en una dimensión de soledad interior imperceptible para los otros.

Lo sin tiempo, la infancia, la infancia en el ahora, el hoy secreto bajo la máscara material de los objetos. La escritura, la voz, los cuadros. Tránsitos y gradaciones del quehacer poético que desembocan no ya en el "Informe" objetivo sino en un conocimiento desde el sujeto. Este conocimiento tiene aspiraciones y alcances diversos. En el caso de Fernando, explícitamente, "salvar " a la Humanidad con la revelación de lo oculto (lo invisible) bajo las apariencias y, tácitamente, seducir, fascinar, envolver, captar al posible lector de una obra de hechicería y taumaturgia verbal similar a la que la Ciega opera sobre él mismo. El relato de Bruno, como ya lo señalé, busca explícitamente plantear algunas hipótesis sobre Fernando y sobre la mujer amada: Georgina, convirtiendo esas meditaciones en parábola del sentido de la existencia humana, en producción-imitación de un "arte " que se juzga incapaz de practicar y al que considera " Una especie de intento de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietas y anhelantes criaturas que son los seres humanos " (SHT, 521) Con todo, el conocimiento proporcionado por el arte - la imitatio artis de Bruno, la pintura de Georgina - no soluciona las urgencias humanas, no colma el deseo, no devuelve efectiva y realmente, al origen y, en este sentido, defrauda:

" Y he terminado siempre por caer desde los andamios de aquella anhelada construcción que me salvaría. Y al caer, maltrecho, dolorosamente entristecido, he acudido en busca de los simples seres humanos. " (SHT, 522)

" Así que yo también pude saber algo de lo que pasaba en la parte más oculta y por mí más añorada del alma de Georgina.
¿ Para qué, Dios mío ? ¿ Para qué ? (SHT, 524)

En AE se intensifica el topic de la impotencia poética (representada ahora no sólo - no tanto - por Bruno, sino por Sabato) y el motivo de la búsqueda del origen. Un personaje-símbolo - el escritor que no puede escribir (Sabato) - concentra en sí la problemática del ver, del tocar, del oír, relacionada con la poiésis.

Este escritor impotente que construye por interpósita persona -por intermediaria memoria- una novela de fragmentos, un mosaico de escombros narrativos, recoge, empero, los hilos de la escritura avanzados por Castel,

Fernando, Bruno. Un ser, despojado de imagen, que mira oculto desde la oscuridad a los habitantes del mundo " normal ". Un ser cuya esencia es la oscuridad, atravesada por una luz turbia o súbita (relámpago, rayo) que altera la mirada habitual (foco monstruoso) y permite la emergencia de la desmesura: ese surplus que pertenece al símbolo, a la creación.

Traectoria desde la sombra y desde el cuerpo, que atraviesa todas las trampas de la visualidad (la copia, la vidriera, el reflejo, la foto) para volver a la sombra y al cuerpo, a la inmersión incuestionable en otra clase de videncia (la visión de la ceguera), en " la noche que velando los ojos aguza el oído ", " la noche dispensadora de palabras esenciales " (MUJICA, 1987 : 57)

Este descubrimiento es rotundamente anti-platónico:

" Inversamente a la salida de la caverna platónica hacia la luz del día, este conocimiento busca ahondar la noche, penetrarla, perderse en ella; busca un conocimiento encubatorio, un conocimiento fecundado por las sombras. Tradición que podríamos compendiar diciendo que cuanto más honda es la noche mayor es la potencia de la verdad que alumbra. " (MUJICA, ibid.)⁵

La metamorfosis de Sabato concluye y complementa el ciclo de la metamorfosis de Fernando. El sol nocturno - paradigma del oximoron, de la experiencia poética - es ahora el sol de medianoche que preside el retorno al laberinto de los sótanos y que culmina en la nictalopía.

Itinerario fantasmal - el del arte - que propone la constitución de un " simulacro ". Pero un simulacro más vivo, dotado de mayor realidad, que los autómatas circulantes por las calles de la ciudad. Al salir de su recorrido (viaje retrospectivo, vuelta a la temprana adolescencia donde sucedió lo importante) el escritor, que morirá como hombre social para resucitar en la obra es ahora el vivo entre los fantasmas.

El artista aparece asimismo como el hacedor de otros fantasmas - los habitantes del reino virtual de la novela - que con él conviven y lo persiguen. Esos fantasmas son también los habitantes de otra realidad: el dominio de la muerte-Eternidad donde convergen lo escatológico y lo esjatológico.

La escritura se señala en AE más arduamente que nunca como punto de " entrecruzamiento de la realidad cotidiana y las fantasías, como límite entre la luz y las tinieblas " (AE, 217), como oscilación entre polaridades que se acercan hasta un límite máximo (cfr. pág. 239 de esta tesis).

La isotopía de la escritura se entrecruza con la de la pintura, configurando así el espectro total de la poiésis. Desde SHT se marca la asociación

5. Esta trayectoria de la indagación poética implica, para HEIDEGGER, desandar el trayecto recorrido por la historia de la filosofía posterior a Platón, renunciar " a la última instancia fundativa de la metafísica: al dios disponible, al dios moral....al dios muerto de la tradición platónica cristiana. " (MUJICA, 57)

del escritor con el pintor surrealista. Fernando es amigo de todo el grupo de plásticos surrealistas y en especial del pintor Domínguez, quien le presenta a la modelo ciega Louise. Los artistas del movimiento surreal también emergen constantemente en AE como amigos de Sabato, que menciona en especial a Victor Brauner y su pintura profética. Si escribir supone, en parte, el ejercicio óptico de una mirada fotográfica que fija la realidad (el hábito temporal) en su imagen, si la escritura es proposición de retratos infinitamente interpretables, de un original (siempre esbozado) que jamás se alcanza en plenitud, se relaciona, además, con la pintura, por su carácter de adivinación y predicción, revelador de las latencias y posibilidades de la vida, núcleos sellados cuyo desarrollo la mirada estética puede pre-ver.

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 desde el polo racional-solar-masculino a la creatividad irracional-lunar-femenina que para Sabato constituiría la raíz de lo poético.

Por ello, 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 sí mismo. Incapacidad para descifrar, incapacidad de comunicar, que, paradójicamente, se hacen escritura, im-potencia fecunda que se hallaría en la médula de la poiésis urgida por la condición imperfecta, in-suficiente, del ser humano (" Un dios no escribe novelas "). Creación que llama, y a la vez responde al llamado de otra dimensión de la realidad y cuyo emergente privilegiado es, quizá, la música, libre de la forzosa conceptualización o racionalización que contamina al arte verbal (cfr. AE, 201: nadie cometería la estupidez de requerir una " explicación " de un cuarteto de Béla Bartok).

Es importante marcar que, en suma (tal como lo sostenían los surrealistas, Rimbaud, y como lo reelabora, en otro contexto, el propio Heidegger) lo que viene de la profundidad se oye, y el juego de lo óptico se somete en definitiva al poder generador de una voz secreta, que llama, advierte, conmina o hechiza, y que es la voz del silencio, en el cual nace y muere el lenguaje relativo de los hombres.

El sonambulismo, el caminar con los ojos cerrados o vendados, el " conocimiento por el tacto " se constituyen también en metáforas favoritas para

el proceso de la escritura, arraigado siempre en el Eros (la violencia erótica) que define las relaciones agónicas del grafo con la corporalidad, y lo abre - paradójicamente - a la desencarnación.

El retorno al cuerpo, el re-conocimiento del cuerpo, parece ser, en las tres isotopías aquí señaladas, así como en el registro metafísico-gnoseológico, la manera de re-integrar - al menos en el mundo/el modo simbólico de la ficción - la memoria de la Unidad perdida (entendida de manera diferente en las varias lecturas o acepciones que he tratado de esbozar).

Memoria cuya re-construcción (esforzada, conflictiva, fragmentaria) es quizá la esencial finalidad poiética de la narrativa sabatiana : palabra que remite al Silencio, imaginaria óptica que alude a lo Único (la totalidad indiferenciada, los colores que apacigua la Noche, lo Ausente) por el juego sutil de la diferencia en la semejanza, por la proliferación incesante de las máscaras.

Memoria a la que re-conduce una metamorfosis: radical innovación del ser que es también una re-gresión, que dice lo silenciado, que ve lo oculto, convirtiendo al símbolo - por la intensidad extrema del oximoron - en paradigma de la poiésis : el quehacer inactivo que da un cuerpo sin cuerpo, una matría^e inédita y virtual a lo increado.

Castelar, Octubre de 1987

BIBLIOGRAFIA,
ABREVIATURAS Y REFERENCIAS.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE SABATO, QUE SE EMPLEARON EN ESTE TRABAJO

1. FICCIÓN:

El túnel : ET

Sobre héroes y tumbas : SHT

Abaddón, el Exterminador : AE

2. ENSAYO :

Uno y el universo : UU

Heterodoxia : HET

Hombres y engranajes : HE

El escritor y sus fantasmas : EF

La cultura en la encrucijada nacional : LCEN

Apologías y rechazos: AR

Se han utilizado abreviaturas sólo en los casos en que la reiteración de las citas lo justificaba. Otras obras de Sábato citadas y manejadas no se han abreviado.

SOBRE SÁBATO Y SABATO.

Aclaro aquí - aunque el lector ya lo habrá notado - que transcribo el apellido Sábato (acentuado) cada vez que me refiero al autor empírico, al escritor y ensayista " real ", y el apellido sin acento: Sabato (tal como aparece en AE) cuando hablo del personaje Sabato de la última novela.

BIBLIOGRAFIA.

La bibliografía que a continuación transcribiré se divide en tres secciones fundamentales: 1. Bibliografía DE Ernesto Sábato.

2. Bibliografía SOBRE Ernesto Sábato.

3. Bibliografía Teórica (y auxiliar, en general)

3.1. Sobre la problemática del símbolo

3.1.1. En las Poéticas.

3.1.2. En el corpus teórico interdisciplinario contemporáneo.

3.2. Otra bibliografía teórica de apoyo manejada durante la investigación (proveniente de diversas disciplinas).

Con respecto a las secciones 1 y 2, no se ha considerado necesario hacer constar toda la bibliografía de y sobre Ernesto Sábato existente hasta la fecha. Me remito para ello a las bibliografías que proporcionan Angélica DELLEPIANE (1968), Elisa CALABRESE (1985 a) y, sobre todo, a

la última, muy actualizada y completa, de la revista Anthropos, de Barcelona, en su número de homenaje a Ernesto Sábato con motivo del Premio Cervantes (Nov.-Dic. 1985).

Por ello, he preferido mencionar aquí solamente los textos que he tenido en cuenta de manera especial para la realización del presente trabajo.

1. Bibliografía de Ernesto Sábato

(Enumero aquí únicamente las ediciones utilizadas)

1.1. Ficción

- 1979 El túnel, Barcelona, Seix Barral (3a. ed. en Biblioteca Breve, de Seix Barral, de la versión definitiva).
- 1980 Sobre héroes y tumbas, Barcelona, Seix Barral (2a. reimpresión en Biblioteca Breve, de la versión definitiva).
- 1980 Abaddón, el Exterminador, Barcelona, Seix Barral (segunda edición en Biblioteca Breve, de la versión definitiva).

1.2. Ensayo: Libros y opúsculos.

- 1968a Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Robbe Grillet, Borges, Sartre, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- 1968b Tango, discusión y clave (con una antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo, realizada por T. Di Paula y Noemí Lagos), Buenos Aires, Losada. (3a. ed.)
- 1971 Claves políticas, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.
- 1976 La cultura en la encrucijada nacional, Buenos Aires, Sudamericana, (3a. ed.)
- 1978 Heterodoxia, Buenos Aires, Emecé. (4a. impresión en offset).
- 1979 El escritor y sus fantasmas, Buenos Aires, Emecé (2a. impresión).
- 1979 Apologías y rechazos, Barcelona, Seix Barral. (1a. Ed.)
- 1979 Hombres y engranajes, Buenos Aires, Emecé.
- 1980 Uno y el Universo, Buenos Aires, Sudamericana. (6a. ed.)
- 1986 Cultura y Educación, Cuadernos del Congreso Pedagógico, 1, Buenos Aires, Eudeba.

Artículos

- 1964 " Realidad y realismo en la literatura de nuestro tiempo ", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, No. 178 (Octubre 1964), pp. 5-20.
- 1970 " Hombre y mujer. Consideraciones y reconsideraciones ", Sur, Buenos Aires, Nos. 326-327-328 (Sept. 1970-Junio 1971), pp. 102-112.

Obras Completas

- 1970 Obras: Ensayos, Buenos Aires, Losada.

1.3. Entrevistas, Libros.

1976 Diálogos Borges-Sábato (compilados y coordinados por Orlando BARONE), Buenos Aires, Emecé.

Reportajes, artículos

1972 " Fernando Vidal Olmos y el surrealismo: una conversación con Ernesto Sábato " (por Nelly MARTÍNEZ), Sin Nombre, San Juan de Puerto Rico, Vol. II, No. 3, pp. 60-64.

1975 (jueves 2 de octubre): " Ernesto Sábato ", Una entrevista de Fernando ALONSO, en Clarín: " Cultura y Nación ", pp. 1-3.

1980 (jueves 3 de julio): " Ernesto Sábato : cuarenta años de vida literaria ". Una entrevista de Sergio LEONARDO, acompañada por documentos inéditos sobre la primera versión de SHT, en Clarín : " Cultura y Nación ", pp. 1-5.

2. Bibliografía sobre Ernesto Sábato

2.1. Bibliografías

Revista ANTHROPOS

1985 Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura, Barcelona, No. 55-56, Extraordinario-8 : " Ernesto Sábato, Premio Cervantes 1984 ", pp. 40-54.

CALABRESE, Elisa

1985 La dinámica de los personajes de Sábato a través de su trilogía a novelística, Tesis doctoral inédita, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

DELLEPIANE, Angélica

1968 Sábato, el hombre y su obra. Ensayo de interpretación y análisis literario, New York, Las Américas Publishing Company.

2.2. Libros sobre el autor. Opúsculos. Homenajes.

BALKENENDE, Lidia

1983 Aproximación a la novelística de Ernesto Sábato (Poesía y Vaticinio), Buenos Aires, Plus Ultra.

CAMPA , Annunziata

1973 Sulla narrativa di Ernesto Sábato, Roma, De Luca Editore.

CATANIA, Carlos

1973 Sábato: entre la idea y la sangre, San José, Universidad de Costa Rica.

1987 Genio y figura de Ernesto Sábato, Buenos Aires, Eudeba.

CERSÓSIMO, Emilse

- 1972 Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica, Buenos Aires, Sudamericana.
- 1982 Literatura y profecía: Arlt, Sábato, Marechal, Güiraldes, Buenos Aires, Docencia.

CORREA, María Angélica

- 1971 Genio y figura de Ernesto Sábato, Buenos Aires, Eudeba.

DELLEPIANE, Angélica

- 1968 Citado supra en Bibliografías.
- 1970 Sábato: un análisis de su narrativa, Buenos Aires, Nova.

FOSTER, David William

- 1975 Currents in the Contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sábato and Cortázar, Columbia, Missouri, University of Missouri Press.

MARTÍNEZ, Nelly

- 1974 Ernesto Sábato, Buenos Aires, Librería del Colegio.

MEYER, Marcos

- 1986 Ernesto Sábato : Sobre héroes y tumbas, Buenos Aires, Hachette.

MORÓN, Guillermo

- 1979 Dos novelistas hispanoamericanos: Arturo Uslar Pietri, Ernesto Sábato, Buenos Aires, Publicaciones de la Emabajada de Venezuela.

NEYRA, Joaquín

- 1973 Ernesto Sábato, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, Serie " Argentinos en las Letras "

OBERHELMAN, Harley Dean

- 1970 Ernesto Sábato, New York, Twayne Publishers.

POLAKOVIC, Esteban

- 1981 La clave para la obra de Ernesto Sábato, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador.

REYES, Sixto M.

- 1982 Ernesto Sábato y su compromiso con el hombre, Santa Fe (Argentina) Colmegna.

WAINERMAN, Luis

- 1978 Sábato y el misterio de los ciegos, Buenos Aires, Castañeda (2a. ed. corregida y aumentada).

VARIOS AUTORES

(Debajo de cada libro o publicación se mencionan particularmente los autores y artículos citados y utilizados durante el desarrollo de este trabajo).

- 1972 Los personajes de Sábato (compilación e introducción por Helmy Giacoman), Buenos Aires, Emecé.
- BAPTISTE, Hélène: " Análisis estructural comparado de tres novelas "
- 1973 Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra, New York, Las Américas-Anaya.
- CERSÓSIMO, Emilse: " Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica " (citado supra en forma de libro), pp. 157 - 205 .
- CODDOU, Marcelo: " La teoría del ser nacional argentino en Sobre héroes y tumbas ", pp. 105-142.
- DAPAZ STROUT, Lilia: " Sobre héroes y tumbas: mito, realidad y superrealidad ", pp. 359-373.
- STEPHENS, Doris y VÁZQUEZ BIGI, A.M. : " Lo arquetípico en la teoría y creación novelesca velística sabatiana ", pp. 327-358.
- 1983 Homenaje a Ernesto Sábato. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Vol. CXXXI, No. 391-393, (Enero-Marzo 1983).
- ANDRADE, Jorge A. : " Variaciones sobre un tema dado: Humberto J. d'Arcángelo ", pp. 865-888.
- BOERO, Mario : " Dios y El túnel ", pp. 316-319.
- BUSTOS ARRATIA, Myriam y TORRES MARTÍNEZ, Raúl J. : " Juan Pablo Castel, entre la neurosis y el crimen ", pp. 282-315.
- CAMPA, Riccardo: " La comprensión como ficción ", pp. 7-34.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel: " El reflejo de la literatura y de la vida en Ernesto Sábato ", pp. 248-256.
- DAPAZ STROUT, Lilia: " Hacia el hombre nuevo. Una antología del folklore antifeminista: mito y 'mitos' sobre ' El continente negro ' ", pp. 653-661.
- DELLEPIANE, A. " Los ensayos de Sábato : intelecto y pasión ", pp. 570-581.
- FERNANDEZ, Teodosio: " Ernesto Sábato y la literatura como indagación ", pp. 35-45.
- FRANKENTHALER, Marilyn: " El claroscuro como ambiente totalizador en Abaddón, el Exterminador, de Ernesto Sábato ", pp. 536-550.
- FUSS, Albert: " El túnel : universo de incomunicación ", pp. 324-339.
- GEORGESCU, Paul Alexandru: " Ensayo de soteriología sabatiana ", pp. 621-644.
- * LOJO DE BEUTER, María Rosa: " Simbolismo del ritual erótico en Abaddón, el Exterminador ", pp. 551-569.
- (1983b) MATURO, Graciela: " Sábato: la búsqueda de la salvación ", pp. 602-620.
- PRADA OROPEZA, Renato: " Texto, contexto e intertexto en Abaddón, el Exterminador ", pp. 517-525.

- ROBERTS, Gemma: " Presencia de lo demoníaco en Abaddón, el Exterminador, de Ernesto Sábato ", pp. 526-535.
- ROMANO, Eduardo: " Sobre héroes y tumbas en sus contextos ", pp. 361-392.
- SOTO DE OZAETA, Armando: " Sábato: síntesis entre la geometría y la selva ", pp. 152-165.
- STURNIOLO, Norma: " El símbolo de la mujer en la obra de Ernesto Sábato ", pp. 662-674.
- TEODORESCU, Paul: " El camino hacia la gnosis. Jalones para un entendimiento de Ernesto Sábato ", pp. 46-49.
- 1985 Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad (CELA), Buenos Aires, García Cambeiro.
- CHIESI, Bernardo A.: " El sueño como prefiguración de la muerte en el pensamiento de Ernesto Sábato ", pp. 129-173.
- FOTI, Jorge A. : " Ernesto Sábato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre ", pp. 59-110.
- INGÉNITO, Mario César: " La visión gnóstica y el tema de la verdad en Sábato ", pp. 111-127.
- (1985a) * LOJO, María Rosa: " La poética neorromántica de Ernesto Sábato ", pp. 175-202.
- 1985 Epica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea (comp. A.M. Vázquez Bigi), Buenos Aires, Sudamericana.
- (1985b) CALABRESE, Elisa: " Personajes de Abaddón: máscara e identidad " pp. 183-191.
- GEORGESCU, Paul: " Literatura dadora de eternidad en la creación de Sábato (superación de la metodología estructuralista) " , pp. 241-262.
- DAPAZ STROUT, Lilia: " Símbolos primordiales, mito e historia en Sobre héroes y tumbas ", pp. 149-160.
- TYMIENIECKA, Anna-Teresa: " El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de El túnel ", pp. 89-98.
- 1985 Revista Anthropos, Extraordinario-8 (citado supra en Bibliografías)
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel: " Las estructuras espaciales en la narración de Sobre héroes y tumbas ", pp. 74-81.
- 1987 Todo Sábato , Cultura de la Argentina contemporánea, Revista Bimestral, Buenos Aires, Año IV, No. 19 (Marzo-Abril 1987).
- KUYUMDJIAN, Felisa: "Sábato y el tango : ' La expresión del alma porteña ' ", p. 48.
- * LOJO, María Rosa: " Sábato y Borges : Apologías y rechazos ",pp. 29-30.

LOPEZ ITURBE; Abel: " Sábato y la música : Los músicos marcados por la desdicha y la grandeza: Brahms y Beethoven ", pp. 14-16.

2.3. Artículos, ensayos (en libros o revistas pluritemáticos)
(en folletos)

BACARISSE, Salvador

- 1979 " Abaddón, el Exterminador: Sábato's Gnostic Escathology ", Forum for Modern Language Studies, St. Andrew, Scotland, Vol. XV, No. 2, (April 1979), pp. 184-205.

BEAUCHAT, Cecilia

- 1970 " Psicoanálisis y Argentina en una novela de Ernesto Sábato ", Santiago, Universidad Católica de Chile (Publicaciones del Dpto. de Castellano, Serie Monografías, No. 12).

BEAUCHAT, C. y VALDÉS, Adriana

- 1969 " Sobre héroes y tumbas. un mundo de imágenes ", Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Santiago de Chile.

CAIROLI, Irma

- 1985 " Ernesto Sábato ", Latinoamérica Contemporánea. Identificación de la narrativa latinoamericana. Primera Parte: Narradores Argentinos, Buenos Aires, Temática,

CALABRESE, Elisa

- 1976 " Lo femenino en Abaddón, el Exterminador ", en La mujer, símbolo del mundo nuevo, Buenos Aires, García Cambeiro.

- 1978 " El problema de la identidad en los personajes de Sábato ", en Mitos populares y personajes literarios, Buenos Aires, Castañeda.

CALLAN, Richard J.

- 1974 " Sábato's Fiction : A Junguian Interpretation ", Bulletin of Hispanic Studies, Liverpool, Vol. LI, No. 1, pp. 48-59.

CASTELLANOS, Carmelina de:

- 1966 " Ernesto Sábato en su primera novela ", Universidad, Santa Fe (Argentina), No. 69, (Oct.-Dic. 1966), pp. 97-115.

- (1) 1969 " Dos personajes de una novela argentina ", Cuadernos Hispanoamericanos, Vol. LXXVIII, No. 232 (Abril 1969), pp. 149-160.

CODDOU, Marcelo

- 1966 " La estructura y la problemática existencial de El túnel, de Ernesto Sábato ", Atenea, Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes, Concepción (Chile), Universidad de Concepción, Año XLIII, Tomo CLXII, No. 412 (Abril-Junio 1966), pp. 141-168.

DARE DAVIDSON SMITH, Samuela

- 1982 " La novela argentina de Apocalipsis ", en Estudios de Literatura Argentina, I, Sección Crítica, Segunda Serie, No. 7, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina " Ricardo Rojas ", Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

DIAZ MIGOYO

- 1980 " El optimismo de El túnel, de Ernesto Sábato ", Cuadernos Hispano-

(1). CERSÓSIMO, E.: " Espacio y Tiempo en SHT ", Comentario, Buenos Aires, 1968 Año XV, No. 58, (En-Feb. 1968), pp. 57-59 y 68.

noamericanos, Madrid, Vol. CXX, No. 359, (Mayo 1980), pp. 440-449.

EANDI, Héctor

1963 " Carta a Ernesto Sábato ", Comentario, Buenos Aires, Año X, No. 36, 2, pp. 71-74.

FERNÁNDEZ MORENO, César

1974 " El caso Sábato ", en Nueva novela latinoamericana, 2 (comp. J. Lafforgue), Buenos Aires, Paidós.

FORCAT, Julio

1977 " Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato ", Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, No. 6, pp.125-150.

FOSTER, David William

1972 " The integral role of ' El Informe sobre ciegos ' in Sábato's Sobre héroes y tumbas ", Romance Notes, Chapel Hill, North Carolina, XIV, No. 1, pp. 44-48.

1975 " Sobre Ernesto Sábato : Abaddón, el Exterminador ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, No. 90 (Enero-Marzo 1975), pp. 148-150.

GALVEZ ACERO, Marina

1975 " Algunos elementos surrealistas del " Informe sobre ciegos ", Ernesto Sábato ", Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, Vol. III, No. 4, pp. 295-304.

1976 " Abaddón, el Exterminador, o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato ", Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, Vol. IV, No. 5, pp. 275-290.

1980 " Sábato y la libertad ", Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, Vol. VIII, No. 9, pp. 65-102.

GIACOMAN, Helmy F.

1968 " La correlación 'sujeto-objeto' en la ontología de Jean Paul Sartre y su dramatización novelística en la novela El túnel de Ernesto Sábato ", Atenea, Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes, Concepción (Chile), Año XLV, Tomo CLXX, Nos. 421-422 (Julio-Diciembre 1968), pp. 373-384.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T.

1980 " La ambigüedad ejemplificada en la narrativa hispanoamericana : una cala en el mundo novelístico de Ernesto Sábato ", en El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana, Nebraska, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska.

HOLZAPFEL, Tamara

1968 " Dostoievski's Notes from the Underground and Sábato's El túnel ", Hispania, (Amherst), LI, No. 3 (septiembre 1968), pp. 95-103.

HOLZAPFEL, Tamara

- 1969 " Metaphysical Revolt in Ernesto Sabato's Sobre Héroes y tumbas ", Hispania (Amherst), Vol. LII, No. 4 (diciembre 1969), pp. 857-863.
- 1972 " El * Informe sobre ciegos ' o el optimismo de la voluntad ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, No. 78 (enero-marzo 1972), pp. 95-103.

* LOJO, María Rosa

- 1980/ " Símbolo y experiencia de lo numinoso en Sobre héroes y tumbas ", 81 Logos, Universidad de Buenos Aires, No. 16, pp. 257-284.
- 1981 " Elaboración del mito gnóstico en Abaddón, el Exterminador ", Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Revista Universitaria de Letras, Vol. III, No. 2, pp. 297-316.
- 1982a " El túnel: detrás de un vidrio oscuro o una poética especular " " La Cultura en El Tiempo ", El tiempo, Azul (Pcia. de Buenos Aires), (24 de octubre).
- 1982b " Ernesto Sábato o la literatura como mito ", " La Cultura en El Tiempo, El Tiempo, Azul (Pcia. de Buenos Aires), (30 de mayo).
- 1985b " Ernesto Sábato : el símbolo como lenguaje de un arte auténtico ", Alba de América, California, Vol. III, Nos. 4 y 5 (julio 1985).
- 1985c " Ernesto Sábato: la literatura como exilio del Paraíso ", Cultura de la Argentina Contemporánea, Buenos Aires, Año II, No. 7, (mayo-junio 1985).

LOMBARDI, Lilia de

- 1972 " Neurosis y soledad en El túnel, de Ernesto Sábato ", Revista de Literatura Hispanoamericana, Universidad del Zulia, No. 3, (Julio-Dic. 1972), pp. 11-29.

LUDMER, Iris J.

- 1963 " Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso ", Boletín de Literaturas Hispánicas, Universidad del Litoral, Rosario, No. 5, pp. 83-100.

MARTÍNEZ, Nelly

- 1972 " El ' Informe sobre ciegos ' y Fernando Vidal Olmos, poeta vidente ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Vol. XXXVIII, No. 81, (Oct. - Dic. 1972), pp. 627-639.

MATAMORO, Blas

- 1974 " Sábato y el caso del mandarín congelado ", Revista Latinoamericana, Buenos Aires, No. 4 (agosto 1974), pp. 47-53.

MATURO, Graciela

- 1981 " Ernesto Sábato ", en Historia de la Literatura Argentina (Capítulo, No. 91), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 49-72.
- 1983 " El túnel de Ernesto Sábato como acceso a la vida nueva ", Buenos Aires, CELA, Ensayos Breves No. 13.
- a

RUMAZO, Lupe

1972 " La presencia del sadismo en Sábato ", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, XC, No. 270, (diciembre 1972), pp. 551-558.

SHUMWAY, Nicholas

1983 " Sábato vs. Quique : una coherencia de opositores ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Vol. XLIX, No. 125 (Oct.-Dic. 1983), pp. 829-838.

SIEBENMANN, Gustav

1982 " Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Nos. 118-119, (Enero-Junio 1982), pp. 199-202.

SOLOTOREVSKY, Myrna

1980 " Especificidad y narcisismo en Abaddón, el Exterminador " Bs.As., Mega fón, Año IV, Nos. 11/12, (Enero-Dic. 1980), pp. 53-83.

SUÁRES, María Inés

1986 " El túnel de Ernesto Sábato : un análisis comunicacional ", Inédito.

VÁZQUEZ BIGI, A.M.

1979 " Abaddón: ascendencia cervantina para una temática apocalíptica ", Texto crítico, México, No. 15, pp. 48-65.

VIÑAS, David

1970 " Sábato y el bonapartismo ", los libros, Buenos Aires, Año II, No. 12, (Octubre 1970), p. 7

ZAMBONI, Olga

1978 " Sobre héroes y tumbas : los personajes rostros de la realidad argentina ", en Mitos populares y personajes literarios, Buenos Aires, Castañeda.

* Los trabajos por mí firmados no se reiteran en el texto de esta tesis. Por el contrario, en muchos casos, el proceso de la investigación me ha hecho rebatir o modificar posiciones anteriores. En otras ocasiones, sirven de apoyatura, pero no se insertan en la exposición presente, ni alteran la condición original e inédita de las conclusiones sólo aquí alcanzadas.

3. Bibliografía Teórica

3.1. Sobre la problemática del símbolo

3.1.1. En las Poéticas (del Romanticismo al Surrealismo)

ABRAMS, M.H.

1962 El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario, Buenos Aires, Nova.

BALAKIAN, Anna

1957 Orígenes literarios del surrealismo. Un nuevo misticismo en la poesía francesa, Santiago de Chile, Zig-Zag.

BALAKIAN, Anna

- 1969 El movimiento simbolista. Juicio crítico, Madrid, Guadarrama.
1971 André Breton, mago del surrealismo, Caracas, Monte Avila.

BAUDELAIRE, Charles

- 1943 Diarios Intimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo. Trad. y prólogo de Rafael Alberti, Buenos Aires, Bajel.
1944 Oeuvres. Texte établi et annoté par J.G. Le Dantec, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
1947-1953 Correspondance Générale. Recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crépet. Tome I : 1833-1856; Tome II : 1857-1857; Tome III: 1860 - set.1861; Tome IV: nov. 1861-1864; Tome V: 1865-1866. Compléments et index par Mme. Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, L. Conard.
1954 El arte romántico, Buenos Aires, Schapire.

BÉDOUIN, Jean-Louis- BRETON, André

- 1966 André Breton. Une étude para J.L. Bédouin. Oeuvres choisies, bibliographie, portraits, fac-similés, Paris, Seghers.

BÉGUIN, Albert

- 1946 L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand la poésie française, Paris, Corti.

BLANCHOT, Maurice

- 1969 El espacio literario, Buenos Aires, Paidós.

BOWRA, C.M.

- 1951 La herencia del simbolismo, Buenos Aires, Losada.

BRETON, André

- 1937 " Limites, non frontières du surréalisme ", La Nouvelle Revue Française, Paris, Année XXV, No. 281 (10. février), p. 200.
1948 Poèmes, Paris, Gallimard (5a. ed.)
1963 Nadja, México, Joaquín Mortiz.
1972 Los pasos perdidos, Madrid, Alianza Editorial.
1974 Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama.

BREUNIG, L.C.

- 1955 " Editorial Comment ", en Romanic Review, Vol. XLVI, No. 3, pp. 219-222.

CARRÉ, Jean-Marie

- 1931 Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870-1875), Réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Paris, NRF, Gallimard.

CARROUGES, Michel

- 1950 André Breton et les données fondamentales du surréalisme, Paris, Gallimard,

CAZAMIAN, Louis

- 1947 Symbolisme et poésie. L'exemple anglais, Neuchâtel, Editions de la Baconnière.

CIRLOT, J.E.

- 1953 Introducción al surrealismo, Madrid, Revista de Occidente,

CLANCIER, Georges-Emmanuel

- 1953 De Rimbaud au Surréalisme, Paris, Seghers.

CORNELL, Kenneth

- 1952 The symbolist mouvement, New Haven, Yale University Press.

DE TORRE, Guillermo

- 1959 Qué es el superrealismo, Buenos Aires, Columba.

DUPLESSIS, Yvonne

- 1978 Le surréalisme, Paris, Presses Universitaires de France (PUF).

DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard

- 1972 Le surréalisme: théories, thèmes, techniques, Paris, Larousse.

ELIOT, Thomas Sterne

- 1941 Selected Essays, London, Faber and Faber limited.

FARINELLI, Arturo

- 1948 El romanticismo en Alemania, Buenos Aires, Argos.

FOWLIE, Wallace

- 1952 " Legacy of symbolism ", Yale French Studies, No. 9, pp. 20-26.

- 1962 Age of Surrealism, Bloomington, Indiana Univ. Press.

FRIEDRICH, Hugo

- 1959 Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días, Barcelona, Seix Barral.

FROHOCK, W.M.

- 1955 " Rimbaud's Poetics : Hallucination and Epiphany ", Romanic Review, Vol. XLVI, No. 3, pp. 192-202.

GUIRAUD, Pierre

- 1953 Index du vocabulaire du Symbolisme, Paris.

HUBERT, Judd D.

- 1955 " Baudelaire's revolutionary Poetics", Romanic Review, Vol. XLVI, No. 3, pp. 164-177.

MALLARMÉ , Stéphane

- 1956 Oeuvres Complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

MARTINO, Pierre

- 1947 Parnasse et symbolisme (1850-1900), Paris, Armand Colin.

MICHAUD, Guy

- 1947 ^a La doctrine symboliste (Documents), Paris, Nizet.

- 1947 ^b Message poétique du symbolisme, 3 Vols. Paris, Nizet.

MICHAUD, Guy -VAN TIEGHEM, Ph.

- 1952 Le romantisme. L'histoire, la doctrine, les oeuvres, les documents, Paris, Hachette.

MOREAU, Pierre

- 1957 Le romantisme. Histoire de la littérature française, publiée sous la direction de J. Calvet, Paris, Del Duca Editeur.

NADEAU, Maurice

- 1945 Histoire du surréalisme, Paris, Du Seuil.

RAMSEY, Warren

- 1955 " A view of Mallarmés Poetics ", Romanic Review, Vol. XLVI, No. 3, pp. 178-191.

RAYMOND, Marcel

- 1947 De Baudelaire au Surréalisme, Ed. nouvelle revue et remaniée, Paris, José Corti.

STAHL, E. L.

- 1946 " The Genesis of Symbolist Theories in Germany ", The Modern Language Review, London, Vol. XLI, No. 3 , (July 1946), Cambridge University Press.

STEINER, Herbert

- 1952 " A note on 'symbolism' ", Yale French Studies, No. 9, 1952.

TODOROV, Tzvetan

- 1977 Théories du symbole, Paris, Du Seuil.

VAN TIEGHEM, Paul

- 1923 Le mouvement romantique (Angleterre, Allemagne, Italie, France). Textes choisis, commentés et annotés; 2e. ed. revue et augmentée, Paris, Vuibert.

- 1958 La era romántica. El romanticismo en la literatura europea, México, Uteha.

VELA, Fernando

- 1924 " El suprarrealismo ", Revista de Occidente, Tomo VI, No. 18, (Oct.- Dic 1924), pp. 428-444.

WELLEK, René

- 1972 Histoia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición, Vol. III, Madrid, Gredos.

YEATS, William Butler

- 1961 Essays and Introductions, London, Macmillan and Co. LTD.

VARIOS

- 1967 André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. Hommages, témoignages. L'oeuvre. Le mouvement surréaliste. La Nouvelle Revue Française, Année XV, No. 172 (1er Avril).

De esta revista se utilizó especialmente el artículo de

ROUDAUT " Un geste, un regard "

Sobre la problemática del símbolo en la Poética Medieval

AUERBACH, Erich

- 1952 " Typological Symbolism in Medieval Literature ", Yale French Studies, No. 9, 1952, pp. 3-10.

HUIZINGA, Johan

- 1961 El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos, Madrid, Revista de Occidente.

LEWIS, C.S.

- 1969 La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval, Buenos Aires, Eudeba.

SPITZER, Leo

- 1955 " En torno al arte del Arcipreste de Hita ", Linguística e Historia literaria, Madrid, Gredos.

3.1.2. En el corpus teórico interdisciplinario contemporáneo

ALLEAU, René

- 1977 La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale, Paris, Payot.

BACHELARD, Gastón

- 1973 Psicoanálisis del fuego, Buenos Aires, Schapire.
1975 La poética del espacio, México, F.C.E.
1978a El agua y los sueños, México, F.C.E.
1978b La poétique de la rêverie, Paris, P.U.F.
1980a El aire y los sueños, México, F.C.E.
1980b La terre et les rêveries de la volonté, Paris, José Corti.

BARTHES, Roland

- 1974b La semiología, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
1976 Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI.

BLACK, Max

- 1962 Models and Metaphors, Ithaca, Cornell University Press.

BOUSOÑO, Carlos

- 1970 Teoría de la expresión poética, Tomos I y II, 5a. ed. muy aumentada, Versión definitiva, Madrid, Gredos.
1977 El irracionalismo poético (el símbolo), Madrid, Gredos.
1979 Superrealismo poético y simbolización, Madrid, Gredos.

BROOKS, Cleanth

- 1947 The well wrought urn. Studies in the structure of poetry, New York, Harcourt, Brace and World, Inc.

CASSIRER, Ernst

- 1965 Las ciencias de la Cultura, México, F.C.E.

CASSIRER, Ernst

1971, 1972 y 1976 Filosofía de las formas simbólicas, Tomo I (El lenguaje), Tomo II (El pensamiento mítico), Tomo III (Fenomenología del conocimiento), México, F.C.E.

1974 Antropología Filosófica, Introducción a una filosofía de la cultura, México, F.C.E.

1975 Esencia y efecto del concepto de símbolo, México, F.C.E.

DESCOMBES, Vincent

1979 " L'équivoque du symbolique ", Modern Language Notes, Vol. XCIV, No. 4 (May 1979), pp. 655-676.

DURAND, Gilbert

1971 La imaginación simbólica, Buenos Aires, Amorrortu,.

ECO, Umberto

1965 " La poética de la obra abierta ", en Obra Abierta, Barcelona, Seix Barral.

1981 Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Barcelona, Lumen.

1984 " Sobre los símbolos", Revista de Estética, Buenos Aires, No. 3, Escuela de Altos Estudios del Centro de Arte y Comunicación, pp. 5-31.

ELIADE, Mircea

1955 Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso, Madrid, Taurus.

1969 Mefistófeles y el andrógino, Madrid, Guadarrama.

1971 Mitos, sueños y misterios, Buenos Aires, Fabril Editora.

1973 Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama.

1974a Tratado de historia de las religiones, Madrid, Cristiandad.

1974b Herreros y alquimistas, Madrid, Alianza Editorial.

1975 Iniciaciones místicas, Madrid, Taurus.

1977 Ocultismo, brujería y modas culturales, Buenos Aires, Marymar.

* 1959 El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición, Buenos Aires, Emecé.

ELIADE, M. -

KITAGAWA, J.

1977 Metodología de la historia de las religiones, Buenos Aires, Paidós.

FLETCHER, Angus

1982 Allegory, The Theory of a symbolic mode, Ithaca, Cornell University Press.

FREUD, Sigmund

1973b Psicoanálisis del arte, Madrid, Alianza Editorial.

1974 La interpretación de los sueños, Barcelona, Círculo de Lectores (Trad. Luis López Ballesteros y de Torres)

FRYE, Northorp

- 1952 " Three meanings of symbolism ", Yale French Studies, No, 9.
1977 Anatomía de la crítica. Cuatro Ensayos, Caracas, Monte Avila.

GREIMAS, Julien Algirdas

- 1966 Sémantique structurale. Recherche de méthode, Paris, Larousse.

GOÉNON, René

- 1945 Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes, Buenos Aires, Losada,
1969 Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, Buenos Aires, Eudeba. (Prólogo de Armando Asti Vera).
1970a Le règne de la quantité et les signes des temps, Paris, Gallimard (trad. castellana edit. Ayuso, Madrid, 1976)
1970 b Le symbolisme de la croix, Préface par Robert Amadou, Paris, Union Générale d'Editions.
1975 La crise du monde moderne, Paris, Gallimard.
1976 El esoterismo de Dante, Buenos Aires, Dédalo.
1977 Aperçus sur l'initiation, Paris, Editions Traditionnelles.
1978 Initiation et réalisation spirituelle , Avant-propos de Jean Reyor, Paris, Editions Traditionnelles.
1979 Le roi du monde, Paris, Gallimard.

GUIRAUD, Pierre

- 1955 La semántica, México, F.C.E.
1978 La semiología, México, Siglo XXI.

HJEMSLEV, Louis

- 1963 Prolegomena to a theory of language, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

HUIZINGA, Johan : ya citado supra.

JACOBI, Yolande

- 1947 La psicología de C.G. Jung , Madrid, Espasa-Calpe.
1960 " Archétype et symbole chez Jung ", Polarité du symbole, Paris, Études Carmelitaines, Desclée de Brouwer.

JUNG, Karl Gustav

- 1960 Answer to Job, New York, Meridian Books.
1965 Lo inconsciente, Buenos Aires, Losada.
1968 Realidad del alma, Buenos Aires, Losada.
1972a Tipos Psicológicos, Buenos Aires, Sudamericana,
1972b Psicología y religión, Buenos Aires, Paidós.
1973 Four Archetypes: mother/Rebirth/Spirit/ Trickster, from: The Collected Works of C.G. Jung, Vol. IX, PART I, Bollingen Series XX, Princeton, Princeton University Press.

JUNG, K.G.

- 1974 Arquetipos e Inconsciente Colectivo, Buenos Aires, Paidós.
1976a Energética psíquica y esencia del sueño, Buenos Aires, Paidós.
1976b Formaciones de lo Inconsciente, Buenos Aires, Paidós.
1976c Problemas psíquicos del mundo actual, Caracas, Monte Avila,
1977a Símbolos de transformación, Buenos Aires, Paidós.
1977b Psicología y Alquimia, Barcelona, Plaza Janés.
1977c Psicología y simbólica del Arquetipo, Buenos Aires, Paidós.
1978 Psicología de la transferencia. Esclarecida por medio de una serie de imágenes de la alquimia. Para médicos y psicólogos prácticas. Prólogo y notas de Enrique Butelman, Buenos Aires, Paidós.

JUNG, K.G. - KÉRENYI, K.

- 1953 Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine, Paris, Payot.

JUNG, K.G. - WILHELM

- 1961 El secreto de la flor de oro: un libro de la vida china, Buenos Aires, Paidós.

JUNG, K.G. y otros

- 1969 El hombre y sus símbolos, Madrid, Aguilar.

KRISTEVA, Julia

- 1969 Semeiotiké. Recherches pour une sémantique, Paris, Du Seuil.
1974a La révolution du langage poétique. L'avant garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé, Paris, Du Seuil.
1974b El texto de la novela, Barcelona, Lumen.

LEWIS, C.S.: citado supra

LE GUERN, Michel

- 1973 Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan A.

- 1983 El signo, Buenos Aires, Hachette.

MASSUH, Gabriela

- 1980 Borges: una estética del silencio. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

MELANO COUCHI, Beatriz

- 1983a Hermenéutica metódica. Teoría de la interpretación según Paul Ricoeur, Buenos Aires, Proyecto CINAÉ.
1983b " Simbolismo e interpretación filosófica " en Del existencialismo a la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Proyecto CINAÉ.

MIGNOLO, Walter

- 1983 " Comprensión hermenéutica y comprensión teórica ", Separata de Revista de Literatura, Tomo XLV, No.90, (Julio-Dic. 1983), pp. 5-38. (Madrid)

OGDEN Y RICHARDS

1954 El significado del significado, Buenos Aires, Paidós.

RASTIER, F.

1976 " Sistemática de las isotopías ", en Ensayos de semiótica poética, Barcelona, Planeta.

REISZ DE RIVAROLA, Susana

1977 " Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios ", Lexis, Vol. I, No. 1 (Julio 1977), pp. 51-99.

RICOEUR, Paul

1960 Finitude et culpabilité, Vol.II: La symbolique du mal, Paris, Aubier-Montaigne.

1969 Le conflit des interprétations, Paris, Du Seuil.

1977 La metáfora viva, Buenos Aires, Megalópolis-La Aurora.

1984 " Poética y simbólica ", en Educación y Política. De la Historia personal a la comunión de libertades, Buenos Aires, Docencia.

1985 " La acción considerada como un texto ", " Palabra y símbolo ", " Explicar y comprender. Texto, acción, historia ", " La metáfora y el problema central de la hermenéutica ", en Hermenéutica y acción, Buenos Aires, Docencia.

RICOEUR, Paul y otros

1976 Exégesis y hermenéutica, Madrid, Cristiandad.

1978 Exégesis. Problemas de método y ejercicios de lectura (Gen 22 y Lucas 15), Buenos Aires, La Aurora.

Destaco, de este tomo, los siguientes artículos de RICOEUR:

" La tarea de la hermenéutica ",

" La función hermenéutica de la distanciaci3n "

TINDALL, William York

1967 The literary symbol, Indiana, A Midland Book, Indiana University Press.

TODOROV, Tzvetan

1971 Literatura y significaci3n, Barcelona, Planeta.

1977 Théories du symbole (citado supra)

1978 Symbolisme et interprétation, Paris, Du Seuil.

TODOROV T. y DUCROT, O.

1975 Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje, México, Siglo XXI.

WHEELWRIGHT, Philip

1960 The language of Poetry (W. y otros), New York, Russell & Russe

1979 Metáfora y realidad, Madrid, Espasa-Calpe.

1982 The burning Fountain. A study in the language of Symbolism, New and revised edition, Gloucester, Massachusetts, Peter Smith.

WIMSATT, W.K. Jr.

1960 The verbal Icon. Studies in the meaning of Poetry. Two preliminary studies written in collaboration with Monroe C.

Beardsley. The Noonday Press.

3.2. Otra bibliografía teórica de apoyo manejada durante la investigación.
Bibliografía auxiliar en general.

3.2.1. Sobre el discurso narrativo, poético y modos ficcionales, semántica.
Metodología crítica.

ANDERSON IMBERT, Enrique

- 1972 " El realismo en la novela ", en Los Domingos del profesor, Buenos Aires, Gure, pp. 274-278.
- 1976 " El realismo mágico en la ficción hispanoamericana ", en El realismo mágico y otros ensayos, Caracas, Monte Avila.

BAJTÍN o BAKHTINE, Mijaíl

- 1974 La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Seix Barral.
- 1978 Esthétique et théorie du roman, Préface de Michel Acouturier, Paris, Gallimard.

BARRENECHEA, Ana María

- 1978 " Ensayo de una tipología de la literatura fantástica ", Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, Caracas, Monte Avila.
- 1982 " La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Vol. XLVIII, Nos. 118-119, (Enero-Junio 1982), pp. 377-382.

BARTHES, Roland

- 1967 Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral.
- 1980 S/Z, Madrid, Siglo XXI Edit.

BARTHES, R. y otros

- 1972 Lo verosímil, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- 1973 Análisis estructural y exégesis bíblica, Buenos Aires, Megalópolis-La Autora.
- 1974a Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- 1974b La semiología (citado supra)

BESSIÈRE, Irène

- 1974 Le récit fantastique: la poétique de l'incertain, Paris, Larousse.

BORINSKY, Alicia

- 1978 Ver/ser visto. Notas para una analítica poética, Barcelona, Antoni Bosch.

* CARPENTIER, Alejo

- 1966 " Prólogo " a El reino de este mundo, Montevideo, Arca Edit.
- CERRATO, Laura
- 1985 Ensayos sobre poesía comparada, Buenos Aires, Botella al Mar.

COHEN, Gustave

- 1970 Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos.
- 1975 " Teoría de la figura ", Investigaciones retóricas II,

Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

CHIAMPI, Irleamar

1980 O realismo maravilhoso, São Paulo, Perspectiva.

DÄLLENBACH, Lucien

1976 " Intertexte et autotexte ", Poétique, 27, pp. 282-296.

DURAND, Gilbert

1979 " Les chats, les rats et les structuralistes ", en Figures mythiques et images de l'oeuvre, Paris, Borg International.

ECO. U.

1977 Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen.

1981 Lector in fabula (citado supra)

GENETTE, Gérard

1969 " Langage poétique, poétique du langage ", Figures II, Paris, Du Seuil, pp. 123-153.

1972 " Discours du récit ", en Figures III, Paris, Du Seuil, pp. 67-267.

GONZALEZ SALVADOR, Ana

1978 " Avatars d'un genre : mort ou survie du fantastique ", en Anuario de Estudios Filológicos, I, Cáceres, Universidad de Extremadura.

1980 " Autour du concept de fantastique en littérature ", en Anuario de Estudios Filológicos, III, Cáceres, Universidad de Extremadura.

GULLÓN, Ricardo

1980 Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch.

HENDRICKS, William

1976 Semiología del texto literario (Una crítica científica del arte verbal), Introd. de Ma. del Carmen Bobes Naves, Madrid, Cátedra.

HERNÁNDEZ, Ana María

1979 " Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Vol. XLV, Nos. 108-109, (Julio-Dic. 1979), pp. 475-492.

JACKSON, Rosemary

1981 Fantasy: the Literature of Subversion, New York, Methuen.

JAKOBSON, Roman

1956 " Two aspects of language and two types of aphsic disturbances. The Metaphoric and Metonymic poles ", Fundamentals of Language, Netherland, The Hague, Mouton & Co.

1971 " Linguistique et Poétique ", en Essais de Linguistique Générale, Traduit et Prefacé par Nicolas Ruwet, T. I, Paris, Editions de Minuit, pp. 209-248.

1973 Questions de Poétique, Paris, Du Seuil.

KAYSER, Wolfgang

1964 Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura, Buenos Aires, Nova.

LEECH, Geoffrey

1977 Semántica, Madrid, Alianza Editorial.

LOJO, María Rosa

1986 " La hermenéutica de Paul Ricoeur y la constitución simbólica del texto literario ", en Literatura y hermenéutica, Buenos Aires, (CELA), García Cambeiro, pp. 189-210.

LOTMAN, Jurij - USPENSKIJ, Boris

1979 " Mito, nombre, cultura ", en Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra.

MATURO, Graciela

1979 Polémica sobre el realismo mágico en las letras latinoamericanas, Buenos Aires, Tekhné.

METZ, Christian

1972 " El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil ", en Lo verosímil (cfr. Supra), pp. 17-30.

MILNER, Max

1982 La fantasmagorie. Essai sur l'optique du fantastique, Paris, P.U.F.

MOLHO, Mauricio

1977 Semántica y poética (Góngora, Quevedo), Barcelona, Grijalbo. (Edic. Crítica)

PAGES LARRAYA, Antonio

1977 " Mariátegui y el realismo mágico ", Separata de Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, No. 325 (Julio 1977)

REISZ DE RIVAROLA, Susana

1979 " Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria " Lexis, Vol. III, No.2 (Dic. 1979)

RICCI della GRISA, Graciela

1985 Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina, Buenos Aires, García Cambeiro.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

1979 " Carnaval/Antropofagia/Parodia ", Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Vol. XLV, No. 108-109, (Julio-Dic. 1979), pp. 401-412.

TODOROV, Tzvetan

1972 Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

ULLMANN, Stephen

1964 Language and Style, Oxford, Basil Blackwell.

VERDEVOYE, Paul

1980 " Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata ", Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, Vol. III, No. 9.

* He tenido en cuenta además, el excelente trabajo inédito de Elisa CALABRESE:

- 1987 " Algunas cuestiones en torno de lo fantástico: el ejemplo de Julio Cortázar ", presentado al IV Simposio Internacional de Literatura, Bariloche, 24 al 29 de agosto de 1987.

3.2.2. Otras disciplinas (filosofía, psicología, antropología, historia literaria, fenomenología de la religión, historia cultural

Psicoanálisis- Psicocrítica

ARANGO, Ariel

- 1983 Las malas palabras, Buenos Aires, Legasa.

BAUDOUIN, Charles

- 1972a Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, Armand Colin.

- 1972b " La conciencia (análisis de un poema de Victor Hugo) " en Psicoanálisis del arte, Buenos Aires, Psique, pp. 107-127.

BODKIN, Maud

- 1934 Archetypal Patterns in Poetry, Oxford, Oxford Univ. Press.

CLANCIER, Anne

- 1976 Psicoanálisis, literatura, crítica, Madrid, Cátedra.

CORDERO, Jesús

- 1976 Psicoanálisis de la culpabilidad, Pamplona, Verbo Divino.

FREUD, Sigmund

- 1948 " Introducción al narcisismo " en Obras Completas, Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres, I, IX, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 1075-1088.

- 1973 a Lo siniestro, Buenos Aires, Noé.

FAGÈS, Jean-Baptiste

- 1973 Para comprender a Lacan, Buenos Aires, Amorrortu.

LACAN, Jacques

- 1983 " El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica ", en Escritos, I, México, Siglo XXI, pp. 11-18.

MAURON, Charles

- 1970 Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, Paris, José Corti.

RANK, Otto

- 1973 " Le Double ", en Don Juan et le double, Études Psychanalytiques, Paris, Payot.

RIFLET-LEMAIRE, Anika

- 1981 Lacan, Prólogo de Jacques Lacan, Buenos Aires, Sudamericana.

ROSOLATO, Guy

- 1974 Ensayos sobre lo simbólico, Barcelona, Anagrama.

RÚPOLO, Héctor

- 1986 Seminario de trabajo lacanoamericano: " Los Nombres del Padre ", Buenos Aires, Tekhné.

VARIOS

- 1982 L'archaïque, Nouvelle Revue de Psychanalyse, Paris, No. 26, (Automne 1982), Gallimard.

De este tomo se han citado los siguientes trabajos:

ASSOUN, Paul-Laurent: " L'archaïque chez Freud: entre Logos et Ananké ", pp. 11-44.

GUILLAUMIN, Jean: " La blessure des origines ", pp. 217-232.

GREEN, André: " Après coup, l'archaïque ", pp. 195-215.

PETOT, Jean-Michel: " L'archaïque et le profond dans la pensée de Mélanie Klein ", pp. 253-271.

Sobre momentos y movimientos literario- culturales

BENAYOUN, Robert:

- 1978 Érotique du surréalisme, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

GAUTHIER, Xavière

- 1979 Surréalisme et sexualité, Préface de J.B. Pontalis, Paris, Gallimard.

JOUFFROY, Alain

- 1964 Une révolution du regard. A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains, Paris, Gallimard.

LESKY, Albin

- 1973 La tragedia griega, Barcelona, Labor.

PRAZ, Mario

- 1966 La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, ed.

RITTER, Federica

- 1952 " El gran teatro del mundo : la historia de una metáfora ", Caracas, RNC, No. 95 (Nov.-Dic 1952).

Obras literarias

SADE, Marqués de

- 1969 Los crímenes del amor, Buenos Aires, Quintana.

SARTRE, Jean-Paul

- 1957 Théâtre: Les mouches, Huis clos, Morts sans sépulture, La putain respectueuse, Paris, Gallimard.

- 1967 San Génét, comediante y mártir, Buenos Aires, Losada.

Filosofía, Antropología, Fenomenología e historia de la religión

AMADOU, Robert

- 1956 " Les théories dualistes et la sexualité ", La Table Ronde, Paris, No. 97, (Janvier 1956), pp. 48-59.

BATAILLE, Georges

1959 La literatura y el mal, Madrid, Taurus.

1964 El erotismo, Buenos Aires, Sur.

BOIS, Jules

1895 Le satanisme et la magie. Avec une étude de J.K. Huysmans, Paris, Léon Chailly.

BRUNEL, Pierre

1974 Le mythe de la métamorphose, Paris, Armand Colin.

BURGOS, Jean

1975 " Le monstre ", Circé, I, Paris, Cahiers de Recherche sur l'imaginaire, dirigés par Jean Burgos.

CAILLOIS Roger

1939 El mito y el hombre, Buenos Aires, Sur.

CARO BAROJA, Julio

1961 Las brujas y su mundo, Madrid, Revista de Occidente.

CUATRECASAS, Juan

1962 El hombre, animal óptico, Buenos Aires, Eudeba.

DEI, Daniel

1974 Materialismo cristiano y paradoja espiritualista. El cristianismo y el concepto del hombre en la gnosis valentiniana, Buenos Aires, Cátedra.

DERRIDA, Jacques

1971 De la gramatología, Buenos Aires, Siglo XXI.

DORESSE, Jean

1957 Visions méditerranéennes. I. Apoclypsis égyptiennes; II: L'apocalypse manichéenne, La Table Ronde, Paris, No. 110, (février 1957), pp. 26-47.

DUQUESNE, Albert-Frank

1948 " Reflexions sur Satan en marge de la tradition judéo-chrétienne ", en Satan, Les Etudes Carmélitaines, Desclée de Brouwer, Paris, pp. 179-311.

ELIADE, M.

1951 Le chamanisme et les techniques arhaïques de l'extase, Paris, Payot.

1954 Le Yoga: immortalité et liberté, Paris, Payot.

1956 " Notes sur l'érotique mystique indienne ", La Table Ronde, Paris, No. 97, (Janvier 1956), pp. 28-83.

1972 Técnicas del Yoga, Buenos Aires, Fabril Edit.

EGGERS LAN, Conrado (PLATÓN)

1971 " Introducción a la lectura del Fedón ", en Fedón, de Platón (ed. crítica de C. Eggers Lan), Buenos Aires, Eudeba.

EVDOKIMOV, Paul

1970 La mujer y la salvación del mundo. Estudio de antropología criatiana sobre los carismas de la mujer, Barcelona, Ariel.

- FABRE DES ESSARTS
1906 Sadisme, satanisme et gnose, Paris, Bodin.
- FESTUGIÈRE, A.J.
1967 Hermetisme et mystique païenne, Paris, Aubier-Montaigne.
- FRYE, Northorp y otros
1967 Relations of literary Study. Essays on interdisciplinary Study, ed. by James Thorpe, Modern language Association of America.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco
1978 Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico, 2a. ed. corregida y aumentada, Buenos Aires, Castañeda.
- GIRARD, René
1972 La violence et le sacré, Paris, Grasset.
- GREENLESS, Duncan
1956 The Gospel of the Prophet Mani, Adyar, Madras, The Theosophical Publishing House.
- HASTINGS, James
1928 Enciclopedia of Religion and Ethics, New York, Scribners.
- HUTIN, Serge
1964 Los gnósticos, Buenos Aires, Eudeba.
- JESI, Furio
1972 Literatura y mito, Barcelona, Barral.
- JOURNET, Charles - MARITAIN, Jacques
1961 Le peché de l'ange. Peccabilité, nature et surnature, Bibliothèque de théologie historique, Paris, Beauchesne.
- LAMANNA, Paolo E.
1964 Historia de la Filosofía III. De Descartes a Kant, Buenos Aires, Hachette.
- LYOTARD, Jean-François
1973 La fenomenología, Buenos Aires, Eudeba.
- MARITAIN, Jacques : citado supra (MARITAIN-JOURNET)
- MUJICA, Hugo
1987 Origen y Destino. De la memoria del poeta en la Grecia pre socrática a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger, Inédito. En prensa en Editorial Carlos Lohlé.
- MURENA, Héctor A.
1969 El nombre secreto, Caracas, Monte Avila
- NELLI, René (traductor, compilador, comentador)
1959 Écritures cathares. Textes précathares et cathares, présentés, traduits et commentés avec une introduction sur les origines et le esprit du catharisme, Paris, Ed. DeNoël.
- NIEL, Fernand
1962 Albigenses y cátaros, Buenos Aires, Fabril Editora.

NIETZSCHE, Federico

- 1967 El Origen de la tragedia o Helenismo y pesimismo, en Obras Completas, V, traducción, introducción y notas de E. Ovejero y Maury, y Felipe González Vileu, Buenos Aires, Aguilar.

ORIOLE-BOYER, Claudette

- 1975 " Les monstres et la mythologie grecque; reflexions sur la dynamique de l'ambigu ", en Circé, I, Paris, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire, dirigés par Jean Burgos.

ORTEGA y GASSET, José

- 1966 Idea del teatro, Madrid, Revista de Occidente.

OTTO, Rudolph

- 1980 Lo santo, Madrid, Alianza Editorial.

PAGÉS LARRAYA, Fernando

- 1982 Lo irracional en la cultura, IV, Buenos Aires, FECIC.

PARRINDER, Geoffrey

- 1963 La brujería, Buenos Aires, Eudeba.

PAUWELS, Louis y BERGIER, Jacques

- 1964 Le matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique, Paris, Gallimard.

PRZYLUKI, Jean

- 1950 La grande Déese Introduction à l'étude comparative des religions, Préface de Charles Picard, Paris, Payot.

PUECH, Henri

- 1948 " Le Prince des Ténèbres en son Royaume ", Satan, Paris, Les Études Carmélitaines, Desclée de Brouwer, pp. 136-174.

SARTRE, Jean Paul

- 1961 El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica. Trad. y prólogo de Miguel Angel Virasoro, Buenos Aires, Iberoamericana.

SCHUON, Frithof

- 1950 L'oeil du coeur, Paris, Gallimard.

SONNTAG, Susan

- 1983 " The image world ", en A Susan Sonntag Reader, with an introduction by Elizabeth Hardwick, New York, Vintage Books, a Division of Random House, pp. 349-367.

SOUVIRON, José María

- 1967 El príncipe de este siglo: la literatura moderna y el demonio, Madrid, Cultura Hispánica.

TOLA, Fernando

- 1971 " El simbolismo en el tantrismo ", Estudios de filosofía y religiones del Oriente, Año I, No. 1, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

VAZ DE MELO, Aníbal

1957 La Era de Acuario, Buenos Aires, Kier.

WEININGER, Otto

1942 Diario Intimo, Prólogo y recopilación de Arthur Gerber, Buenos Aires, Américalee.

Diccionarios (de Lengua, de Mitos y Símbolos)

Lengua

BAILLY, A (avec le concours de E. EGGER)

1950 Dictionnaire grec-français, Paris, Hachette.

COROMINAS , Juan

1954 Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana, Madrid, 4 Vols.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

1963 Diccionario de Autoridades, ed. facsimilar, Madrid, 3 Vols.

Símbolos y Mitos

CIRLOT, Juan Eduardo

1969 Diccionario de símbolos tradicionales, nueva edición revisada y ampliada por el autor, Barcelona, Labor.

CHEVALIER, Jean - GHEERBRANT, Alain

1979 Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers.

ERRANDONEA, Ignacio (director)

1954 Diccionario del mundo clásico, Barcelona, Labor

GRIMAL, Pierre

1981 Diccionario de mitología griega y romana, Buenos Aires, Paidós.

PÉREZ RIOJA

1962 Diccionario de símbolos y mitos (Las ciencias y las artes en su expresión figurada), Madrid, Tecnos.

STITH THOMPSON

1956 Motif-Index of Folk Literature, new enlarged and revised edition, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger.

..... 0

✓
I N D I C E (TOMO II)

✓ SEGUNDA PARTE (sigue)

✓	CAPÍTULO II : LA ESCRITURA Y EL LOGOS-----	p. 222
	1. LA TEORÍA, LA IDEA, LA LUZ Y EL DISCURSO PLATÓNICO -----	p. 223
	2. LA ESCRITURA : VER, DAR CUERPO -----	p. 226
	2.1. <u>Escritura, visualidad y " contemplatio " : " inutilidad ",</u> <u>"inautenticidad ", " impureza "</u> -----	p. 226
	2.2. <u>Máscaras y símbolos, ontofanía y lenguaje. Ver, dar palabra,</u> <u>(voz) dar cuerpo</u> -----	p. 227
	2.3. <u>Funciones de la escritura en la diégesis : cartas, mensajes,</u> <u>carteles, relieves, etc. Comunicación frustrada y/o perversa,</u> <u>exacerbación del significante y transgresiones, perturbaciones,</u> <u>admoniciones, prohibiciones.</u> -----	p.229
	2.4. <u>La escritura en el discurso metafórico</u> -----	p.236
✓	CAPÍTULO III :LA VISIÓN DE LA CEGUERA -----	p.241
	1. CONOCIMIENTO POR EL OÍDO -----	p.242
	1.1. <u>El rumor</u> -----	p.242
	1.2. <u>El ruido</u> -----	p.247
	1.3. <u>El grito, el gemido</u> -----	p.250
	1.4. <u>El llamado</u> -----	p.252
	1.5. <u>La música, el canto</u> -----	p.258
	1.5.1. El tango y la metafísica porteña -----	p.258
	1.5.2. Brahms : figura de la pasión del artista. El " mensaje de desesperanza "-----	p.260
	1.5.3 La elegía popular : una voz solitaria -----	p.261
	1.5.4. La música y la memoria -----	p.261
	1.5.5. Los Beatles y Ella Fitzgerald: el enigma, la corrupción y la pureza. <u>los blues</u> y el absoluto -----	p.262
	1.5.6. La locura y el comienzo de la música -----	p.263
	1.5.7. Música y armonía del universo -----	p.264
	1.5.8. Música y " ultramundo " -----	p.265
	1.6. <u>La voz</u> -----	p.266
	1.7. <u>El silencio</u> -----	p.269
✓	2. CONOCIMIENTO POR EL TACTO -----	p.271
	2.1. <u>El llamado y la repulsión. Basura, sexo, excrementos, materia</u> <u>y mujer</u> -----	p.271

2.2. <u>Sonambulismo y ceguera</u> -----	p.279
2.3. <u>Erotismo y violencia. El combate erótico. La fusión : ser devorado</u> -----	p.280
2.4. <u>El escritor y el cuerpo</u> -----	p.287
2.5. <u>La corporalidad en los ensayos</u> -----	p.290
2.6. <u>Problemática de la sexualidad e imago femenina en la novelística sabatiana. El intertexto literario-cultural: del mundo arcaico al surrealismo</u> -----	p.293

✓ TERCERA PARTE : CONCLUSIONES

✓ CAPÍTULO I : ESQUEMA GENERAL DE LA AMBIVALENCIA EN LA NOVELÍSTICA SABATIANA -----	p.303
---	-------

✓ CAPÍTULO II : PROYECCIONES ANALÓGICAS . OTRAS ISOTOPÍAS DE LECTURA-----	p.327
---	-------

1. LA ISOTOPÍA PSICOANALÍTICA -----	p.328
2. LA ISOTOPÍA MÍTICA -----	p.334
3. LA ISOTOPÍA POIÉTICA -----	p.341

✓ BIBLIOGRAFÍA. ABREVIATURAS, REFERENCIAS -----	p.350
---	-------

✓ ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE ERNESTO SÁBATO, QUE SE EMPLEARON EN ESTE TRABAJO -----	p.350
---	-------

✓ SOBRE SÁBATO Y SABATO -----	p.351
-------------------------------	-------

✓ BIBLIOGRAFÍA -----	p.352
----------------------	-------

✓ 1. <u>Bibliografía de Ernesto Sábato</u> -----	p.352
--	-------

✓ 2. <u>Bibliografía sobre Ernesto Sábato</u> -----	p.353
---	-------

2.1. Bibliografías -----	p.353
--------------------------	-------

2.2. Libros sobre el autor. Opúsculos, Homenajes -----	p.353
--	-------

2.3. Artículos, ensayos (en libros o revistas pluritemáticos, en folletos) -----	p.357
--	-------

✓ 3. <u>Bibliografía Teórica</u> -----	p.360
--	-------

3.1. Sobre la problemática del símbolo -----	p.360
--	-------

3.1.1. En las Poéticas (del Romanticismo al Surrealismo)--	p.360
--	-------

3.1.2. En el corpus teórico interdisciplinario contemporáneo-	p.364
---	-------

3.2. Otra bibliografía teórica de apoyo manejada durante la investigación . Bibliografía auxiliar en general -----	p.369
--	-------

3.2.1. Sobre el discurso narrativo, poético, y modos ficcionales; semántica. Metodología crítica -----	p.369
--	-------

3.2.2. Otras disciplinas (filosofía, psicología, antropología, historia literaria, fenomenología de la religión, historia cultural) -----	p. 372-377
---	------------