

Queda otro orden de distinción, quizá de mayor importancia. Hay que precaverse de las palabras, que siempre esconden más de un concepto, por donde se pierde el pensamiento. Goethe, Coleridge, los románticos contrapusieron el símbolo, como lo concreto y matizado, a la alegoría, como lo abstracto y convencional (ya esboqué un cuestionamiento a esta fórmula), pero símbolo es también sinónimo de emblema que es lo fijo y convencional por excelencia (una bandera, el unicornio, toda la emblemática), y quizá esta ambigüedad sea lo que permite a mucha crítica, por una especie de pudor, evitar el uso del temido término «alegoría» sustituyéndolo imprecisamente por «símbolo». Pensando con algo de precisión el símbolo y la alegoría no pueden ni equipararse ni contraponerse esquemáticamente como lo hacen los manuales al uso. Jung—a quien consideraremos en la creación sabatiana—nos lo ha hecho ver indirectamente al distinguir entre símbolo y mito (o leyenda) (10): en la misma relación el mito puede coincidir con la alegoría, en que ambos son relatos, *fábula*, narrativa; tanto la leyenda (mito) como la alegoría (que con frecuencia se dan juntamente) no son ni lo opuesto ni lo equivalente del símbolo, porque tanto la una como la otra están hechas de símbolos. Y cae de su peso que si los símbolos son emblemáticos, la alegoría resultante será convencional y predecible y probablemente didáctica—función del *logos*, prisión del *mythos*—, mientras que una estructura hecha de símbolos de signo opalescente en la que se vaya formando más de un estrato de significado, será asimismo alegoría y tendrá la calidad plurisignativa de los símbolos que la componen.

Los niveles que reconoció Dante se estructuran en la gran obra de arte; la luz que dimana de cada uno llega y esclarece a los demás (el cerrarse a esta relación natural es la insalvable ceguera de los estructuralismos a ultranza que aún continúan a Barthes). Una marca o peculiaridad lingüística puede revelar el íntimo ser del autor que es a la vez el principio cohesivo de la obra—como seguimos observando admirativamente en los análisis de Leo Spitzer. Desde el otro extremo, en el conclusivo nivel anagógico puede a veces vislumbrarse la materia misma de pasiones, de impulsos de que surgió la obra: en términos aristotélicos, la causa material se confunde con la formal o ideal—la *lex serferi* de la concepción de Leibniz. La ley interna, el principio formativo del artista aparece entonces aunado con el de

---

(10) Jung es muy repetitivo. Una buena presentación se encuentra en el capítulo 1.º de *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970). Jung toca la distinción corriente de nivel de consciencia (p. 12, texto y nota 5), limitativa de acepciones, sin caer en cuenta de que hay una distinción estructural—que se desprende implícitamente de la equiparación que hace de mito y leyenda y la definición de arquetipo, símbolo primordial. La idea de Bachofen del mito como exégesis del símbolo anticipa la concepción de Jung.

la obra; aunque el ente formativo no nace de la consciencia, en un entendimiento reflexivo de artista puede aparecer clara y distintamente, integrado en un paradigma clásico tanto como en la experiencia cultural de su tiempo. Entonces las voces señeras de un mundo y una época, las concepciones, vivencias colectivas, el compartido *Lebenswelt*, se convierten en otras tantas claves para la comprensión de la poesía, en la cual se encuentran consubstancialmente.

El arte de Sábato puede muy bien definirse como una épica trágica. En reciente lectura de la *Eneida* se me representó por analogía la creación de Sábato, que como la del primer poeta latino tiende un puente de la leyenda e historia universal de su época al presente histórico de su patria. La analogía se extiende al tono creativo que no se complace en el aspecto heroico triunfante —aun cuando predomine en el siglo y medio de la nación joven así como perduraba en la augusta historia de aquella Roma—: la épica sabatiana es trágico-histórica; el poeta bonaerense, como el mantuano, siente íntimamente al que cae, a aquel a quien pierde el destino —en Virgilio no se trata sólo de los dioses hostiles y la atmósfera predominante de guerra, noche troyana de incendio, túmulos e incineraciones, descenso a las cavernas infernales, lastimosa derrota de los antiguos latinos en Turnus y tantos valerosos guerreros, sino que el vencedor mismo se halla afectado, hasta horrorizado de sí mismo— por el sentimiento y el tono trágicos, que conforman a la épica toda. *Sobre héroes y tumbas* sería título significativamente apropiado para la épica virgiliana; «sobre héroes y tumbas», sugestiva y exactamente, es la idea central y primera, el principio generativo de la creación de esa novela de Sábato.

Que no se entienda que sugiero una fuente o influencia reconocida, que no viene al caso —el hecho no añadiría nada a la comprensión de la obra de Sábato—, y, por otra parte, la investigación hasta aquí se asentaría en coincidencias, que aun cuando sean significativas, no pasan de generales (11). En cuanto a influencia, la de Virgilio —que informa más de un milenio de historia de Occidente y luego se va absorbiendo por escondidos cauces— es, en cierta medida, directa o indirectamente, inevitable en un hombre culto y de orientación humanista cual Sábato.

---

(11) Más adelante la interpretación se acerca a posibles fuentes, con beneficio de la comprensión de la obra. En general la investigación de fuentes no es importante en el caso de Sábato. He encontrado en cambio que en Cortázar puede iluminar frecuente y esencialmente el sentido de la obra. Creo haberlo mostrado en el extenso estudio publicado en esta revista, «Temperamento y polaridad en los personajes de Julio Cortázar» (núms. 364-366 [oct.-dic. 1980]).