

El personaje Sábato de la novela, en un diálogo con Silvia, afirma no sin énfasis: «La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica. ¿Qué ley mosaica lo prohíbe? ¿Quién tiene el Reglamento absoluto de lo que debe ser una novela?» Tous les écarts lui appartiennent, dijo Valéry con asco reprobatorio. Creyó que la demolía y lo único que hacía era elogiarla. ¡Pedazo de racionalista! 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 realizarse 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. Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos al menos el derecho de hacer novelas monstruosas (...). Sólo en el arte se revela la realidad, quiero decir *toda* la realidad» (p. 200). Esta revelación total, cosa muy distinta por cierto del famoso reflejo que tanto daño hizo y hace todavía a la teoría literaria, echa mano para su expresión de esa capacidad o voluntad omnicomprendiva del género literario más abierto, «híbrido» en palabra de Sábato, que es el novelesco. Obviamente esta abertura no es caprichosa: los diferentes elementos heterogéneos (teoría ontológica, mito, denuncia política, etc.) tienen que integrarse, ser *funcionales*, pues, en un sistema mayor que es precisamente el texto que los sitúa y contrapone. Y esto es logrado por el narrador de *Abaddón* con la mayor eficacia posible: desde los epígrafes al punto final del texto.

Ahora bien, esta voluntad totalizadora se halla integrada en el texto de tal manera que sus instancias capitales ya se presentan a modo de indicios en el comienzo mismo de la novela:

Primero: *el eje diegético*: la aventura metafísica de Sábato en pos de las consecuencias ontológicas, sociales y éticas de la revelación del *Informe*:

En la tarde del 5 de enero, de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sábato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sábato siguió de largo, como si no lo hubiese visto (...). La siguió con ojos atentos y vio cómo cruzaba la peligrosa esquina sin cuidarse para nada de los automóviles, sin esas miradas a los costados y esas vacilaciones que caracterizan a una persona despierta y consciente de los peligros (...). Bruno sabía que (Sábato), en ocasio-

nes durante meses, caía en lo que él llamaba «un pozo», pero nunca como hasta ese momento sintió que la expresión encerraba una temible verdad. Empezó a recordar algunos relatos que le había hecho sobre maleficios, sobre un tal Schneider, sobre desdoblamientos (...) (p. 11).

Luego, el narrador señala los tres hechos que, como indicios de otros tantos sub-ejes narrativos, enlazados (*tejidos*) al eje principal, formarán el texto de *Abaddón*:

En la madrugada de esa misma noche (la noche del 5 de enero) se producían, entre los innumerables hechos que suceden en una gigantesca ciudad, tres dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí (...).

Natalicio Barragán, el Loco, deambula borracho por la urbe y «al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas del Riachuelo, en los lugares en que reflejaba la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada» (p. 12).

¿Se trata de una alucinación de *delirium tremens*, propia de un alcohólico? Así parece connotarlo el incidente que el narrador consigna a continuación: se aproxima un marinero que «no ve» al monstruo; sin embargo, otra vez solo el Loco Barragán, el monstruo enseña su naturaleza aterradora: «Cuando volvió a mirar, su terror se hizo más intenso: el monstruo ahora echaba fuego por las fauces de sus siete cabezas» (p. 13).

No creemos equivocarnos si relacionamos este pasaje, este «hecho» consignado por el narrador, con el primer epígrafe de la novela: «Y tenían por rey al Ángel del abismo, cuyo nombre en hebreo es *Abaddón*, que significa *El Exterminador*», tomado del Apocalipsis de Juan. De este modo se explicita uno de los sub-ejes diegéticos y una de las instancias de la novela, que podríamos llamar *mítica*, instancia con la cual se halla estrechamente relacionado el mundo —o submundo en el sentido de subterráneo— de los *Ciegos* que simboliza, a su vez, la dimensión apocalíptica del mal humano, en cuanto amenaza de destrucción total de la raza humana o del sentido humano de nuestro mundo cultural que, en resumidas cuentas, viene a ser lo mismo: el desierto del nihilismo anunciado por Nietzsche corroe nuestra esencia misma. La interpretación de esta dimensión apocalíptica tiene que descansar en el análisis de los valores semánticos, diegéticos y configu-

rativos presentes en el sistema narrativo de Ernesto Sábato en general y de *Abaddón* en particular; interpretación que, por otra parte, tendrá que comparar forzosamente esta dimensión apocalíptica o, mejor, el sentido de esta dimensión apocalíptica con la hermenéutica cristiana actual que ve en la irrupción de «los últimos tiempos» una ambivalencia rotunda: significa, por una parte, destrucción y exterminio y, por otra, el advenimiento total y definitivo del Reino de Dios.

La desesperación del inocente: «El segundo hecho se refiere al joven Nacho Izaguirre. Desde la oscuridad que le favorecían los árboles de la avenida del Libertador vio detenerse un gran Chevy Sport, del que bajaron el señor Rubén Pérez Nassif, presidente de Inmobiliaria Perenas, y su hermana Agustina Izaguirre. Eran cerca de las dos de la mañana. Entraron en una de las casas de departamentos. Nacho permaneció en su puesto de observación hasta las cuatro, aproximadamente, y luego se retiró hacia el lado de Belgrano, con toda probabilidad hacia su casa. Caminaba con las manos en los bolsillos de sus raídos bluejeans, encorvado y cabizbajo (p. 13).

Este sub-eje diegético ofrecerá una de las instancias más enigmáticas y maestras del sistema que ya se presenta en *Sobre héroes y tumbas*: frente a la angustia demoníaca del mal, o de la búsqueda del mal, se yergue la angustia del bien, o de la inocencia, del hombre inocente cara a cara de la irrupción del mal. Sin lugar a dudas, los pasajes que recubren este sub-eje (revestido en *Abaddón* por el personaje Nacho como lo estuvo en *Sobre héroes* por Martín) brindan a la literatura latinoamericana las páginas más brillantes, en las cuales se condensan la ternura y la angustia del ser humano al dejar el paraíso terrenal de la inocencia y al asomarse al mundo del mal que esfumará sus ensueños como nubes absurdas. Si alguna vez la palabra literaria transmitió esa situación límite sin traicionar a su intencionalidad estética fundamental, lo hizo en los diálogos entre Nacho (el niño-adolescente) y Carlucho, Carlo Américo Salerno, el hombre elemental, el pobre de espíritu.

La represión político-social: «Mientras tanto, en los sórdidos sótanos de una comisaría del suburbio, después de sufrir tortura durante varios días, reventado finalmente a golpes dentro de una bolsa, entre charcos de sangre y salivazos, moría Marcelo Carranza, de veintitrés años, acusado de formar parte de un grupo de guerrilleros» (pp. 13-14). Esta instancia, íntimamente ligada con la secuencia narrativa de la guerrilla del Comandante Ernesto Guevara en Bolivia, manifiesta, además, un *leitmotiv* del sistema: así como el narrador de *El túnel* consigna, como apoyo evidente de la maldad humana, los crímenes inauditos de la

represión nazi-fascista, el de *Abaddón* no puede dejar de apoyar su discurso sobre la brutalidad humana en los hechos contemporáneos: el genocidio en Viet-Nam y la tortura humana en Latinoamérica.

Una de las contribuciones más importantes, y cuyas consecuencias fértiles para la teoría literaria y el análisis semiótico-literario no podemos ni siquiera esbozar en estos apuntes, se nos ofrece en la relación del narrador con respecto a su relato, pues, y nunca lo enfatizaremos suficientemente, *Abaddón* es, en gran parte, un meta-discurso que toma precisamente esta relación como su material constructivo: el personaje Sábato asume lo que el narrador Sábato de *Sobre héroes y tumbas* había ofrecido como relato, particularmente el núcleo de la novela, el *Informe*. Esta asunción no es meramente teórica —instancia también presente: las discusiones, las reflexiones teóricas, los diálogos en los cuales Sabato expone sus ideas—, sino *vivencial*: Sabato es el sujeto de la diégesis central (personaje) y *vive* la aventura narrativa consecuencia de la revelación del Informe; por ello, no sólo indaga a su pasado (el de Sabato) y «convive» con los personajes de *Sobre héroes y tumbas* (con Bruno sobre todo), sino que se sumerge, como Vidal Olmos, en el mundo tenebroso de los Ciegos. Esta búsqueda auténtica —por ello cargada de angustia y gravedad— del sentido del *Informe* que, consecuentemente, podrá echar alguna luz sobre la condición humana, se halla anunciada, y calificada en cierto modo, en el segundo epígrafe de la novela, una cita de la novela de Lérmon-tov, *Un héroe de nuestro tiempo*: «*Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor que lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas.*» Palabras que también anuncian la última secuencia de la novela, la visita de Bruno al cementerio vecino a su lugar natal, secuencia del origen y fin por lo tanto, donde tropieza con la lápida de *Ernesto Sabato*, la cual remata con la palabra Paz. Acto que origina la siguiente meditación: «*"Paz"*. Sí, seguramente era eso y quizá sólo eso lo que aquel hombre necesitaba, meditó. ¿Pero por qué lo había visto enterrado en Capitán Olmos, en lugar de Rojas, su pueblo verdadero? ¿Y qué significaba esa visión? ¿Un deseo, una premonición, un amistoso recuerdo hacia su amigo? ¿Pero cómo podía considerarse como amistoso imaginarlo muerto y enterrado? En cualquier caso, fuera como fuera, era paz lo que seguramente ansiaba y necesitaba, lo que necesita todo creador, alguien que ha nacido con la maldición de no resignarse a esta realidad que le ha tocado vivir; alguien para quien el universo es horrible, o trágicamente transitorio e imperfecto. Porque no hay felicidad absoluta,

pensaba (...) Todos estamos solos o terminamos solos algún día; los amantes sin el amado, el padre sin sus hijos o los hijos sin sus padres, y el revolucionario puro ante la triste materialización de aquellos ideales que años atrás defendió con su sufrimiento en medio de atroces torturas (...)» (pp. 472-473). No podemos imaginarnos a un *alter ego* sumido a tal punto en su obra: Cervantes tuvo cuidado de no entrecruzarse—como personaje, no se puede de otro modo en la serie o sistema literario—con el loco sublime, apenas sí se mezcló con los papeles escritos en lengua no-romance para hacerlos traducir y verterlos, a su vez, a su admirable prosa; Lovecraft no guardó en sus anaqueles el demoníaco libro *Necromicón*. Sabato va más allá de ambos al presentarnos a Sabato inmerso en una narración estricta literariamente, pero que no se olvida de haber «escrito» *Uno y el universo*, por ejemplo: he aquí el nivel intertextual marcado intencionalmente en el mismo texto y cuyo análisis e interpretación es la última tarea que anunciamos en estos apuntes.

RENATO PRADA OROPEZA

Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Instituto de Investigaciones Humanísticas
Universidad Veracruzana
Apartado postal 369
XALAPA, Ver., MEXICO