

minar el misterioso mundo del inconsciente del personaje —esa activa e irreductible parte del ser humano— no pretendemos tampoco divorciarla del contenido racional.

La frustración amorosa de Juan Pablo Castel («castel», antiguo término para castillo) es similar a la sufrida por Martín del Castillo con Alejandra en *Sobre héroes...* El motivo de la madre devoradora-protectora en Juan Pablo se retoma en las relaciones de Martín con su madre. Y a la manipulación (real o imaginaria) del ciego Allende correspondería la actitud de Fernando, quien, a su vez, es manipulado por la Secta de los Ciegos. Desde el plano onírico los paralelismos entre estos dos textos son evidentes. El primer sueño, o premonición, de Juan Pablo, nos remite a la importancia que en este texto tiene el incontrolable mundo de las sombras (inconsciente, madre, etc.), mundo identificable con el caos primigenio e indiferenciado: «a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás» [62] (16). Fernando está igualmente obsesionado con la supuesta persecución de la Secta y acaba, como Juan Pablo, enloqueciendo. Con una diferencia: en la muerte de Fernando hay un factor catártico, de aviso a la humanidad, previniéndola contra el peligro de los invidentes. La ceguera polariza en ambos relatos una serie de motivos secundarios, como los fantásticos viajes por los laberintos mentales de Juan Pablo y los itinerarios dantescos de Fernando por las cloacas bonaerenses (17). En ambos personajes coexiste paralela y contrapuntísticamente el principio de la realidad (día/conciencia) con el de la suprarrealidad (noche-inconsciencia). El fracaso de ambos consiste en haber tratado de reconciliar estos dos principios en busca de un absoluto utópico.

Las múltiples interpretaciones psicológicas suscitadas por *Sobre héroes...* demuestran la riqueza de un texto donde se trata de aprehender la complejidad del hombre total. La totalidad de la realidad se logra integrando, por ejemplo, dos niveles fundamentales: el reproductor (historia de Argentina, inclusión de hechos y personajes contemporáneos, etc.) y el irracional u onírico. El realismo de Sábato hay que verlo en función de lo que es real con el sujeto (18). Esta profundi-

(16) El número de página en paréntesis corresponde a *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

(17) «El paso de esta novela (*El túnel*) a *Sobre héroes y tumbas* será precisamente señalado por la asunción de esa configuración del mal por un actor: los ciegos, y por la consiguiente demarcación de su territorio: los túneles laberínticos de Buenos Aires, por los cuales se internará Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas* y Sábato (que no es Sábato) en *Abaddón*», Renato Prada: «*El túnel: Sentido y proyección*», *Texto crítico*, 15 octubre-diciembre, 1979, p. 20.

(18) «El artista contemporáneo ha abandonado esta estética. No es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que sin dejar de lado lo externo, se hunde profundamente en el yo», E. Sábato: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 70.

zación del «yo» tiene como consecuencia la dislocación de las rígidas y lógicas coordenadas espacio-temporales. De una forma global los dos niveles contrapuestos en el texto podrían reducirse al equilibrado orden, representado por Bruno/Martín, y al irracional mundo de la familia de los Olmos.

Respecto a la función del autor real habría que apuntar que la obra no es simple proyección de sus conflictos y obsesiones, sino transformación creativa de unos problemas que afectan a todo hombre. Por otra parte, el artista, amenazado por la castración de fuerzas externas (sociales) y el terror ante un mundo sin futuro, es inducido a una serie de regresiones (desplazamiento de la energía hacia el inconsciente, según Jung) infantiles que simbólicamente son elaboradas a través de la obra de ficción. El arte, que sicoanalíticamente implica la manifestación de lo que está en el inconsciente, no puede derivarse de la patología del autor, aunque las obsesiones y represiones de Sábato se encuentren en todos y cada uno de los personajes de su obra, especialmente en los que forman el triángulo Martín-Fernando-Alejandra.

En *Sobre héroes...* se parte de una situación signada por lo fatal a raíz del encuentro de Alejandra y Martín en el parque, encuentro similar al de Juan Pablo con María cuando ésta va a contemplar, por «casualidad», el cuadro expuesto por Castel. La cripta de la iglesia de la Inmaculada Concepción se convierte, tanto en *Sobre héroes...* como en *Abaddón*, en uno de los lugares claves que, de alguna forma, influye en el destino de los personajes (19). Un crítico caracteriza a estos lugares o momentos especiales con el término jungiano de «coincidencia significativa» (20). Estos premonitorios y fortuitos encuentros suponen, en principio, la ruptura de la incomunicación, pero las trágicas consecuencias que se derivan de estos extraordinarios contactos, y la especial atracción ejercida por ciertos lugares (iglesia, casa de los Olmos, mirador, parques, etc.), parecen probar todo lo contrario, es decir, la imposibilidad de establecer una comunicación plena. La incompatibilidad entre Juan Pablo y María patentiza la inexorable soledad a la que este personaje parece haber sido condenado: «Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esa muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel

---

(19) «Caminó al azar durante horas. Y de pronto se encontró en la plaza de la Inmaculada Concepción, en Belgrano... Alejandra cruzaba la plaza en dirección a aquel viejo edificio» (*Sobre héroes...*, p. 242); esta iglesia reaparece en la p. 310 y en *Abaddón, el exterminador*. (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974), hay también referencias en las páginas 291, 460 y 468.

(20) Jorge Ruda: «Arquetipos analíticos, en *Sobre héroes y tumbas*», *Reflexión*, 2, 1972, página 137.

paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo sin límites de los que no viven en túneles, y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevistado el espectáculo de mi insalvable soledad.» (*El túnel*, 145). Esta incomunicación aparece superada en *Sobre héroes...*, según se nos revela en el diálogo de Hortensia Paz con Martín, y en el viaje que éste emprende con Bucich por el interminable y ancho sur argentino.

Los datos que el narrador aporta sobre la infancia de Martín son índices necesarios para aclarar su comportamiento como adulto. Crece este personaje sin la autoridad ni seguridad que la figura del padre representa (su padre fue un pintor fracasado) y sin la figura protectora de la madre. Esta, que nunca deseó tener a Martín, es considerada por el hijo como una cloaca. Esta privación afectiva repercute en la personalidad de Martín, hipersensibilizándolo y obligándolo a construir defensas emocionales para compensar las cicatrices emocionales de su infancia. De aquí su radical soledad y dependencia de Alejandra, en quien no sólo ve a la amante, sino a la madre. Esta falta de amor en la infancia se traduce igualmente en la dependencia de seres sencillos que le dan su afecto, como en el caso de Bucich. La vuelta simbólica a la madre, en la persona de Hortensia Paz, implica el anhelo de apropiación de esa madre, primer objeto del lazo libidinal.

La frustración de Martín está relacionada también con la búsqueda de un quimérico destino, según nos confiesa su amigo, el personaje-narrador Bruno: «Martín empieza a ver con horror que el absoluto no existe» [31]. Esta búsqueda del anhelado ideal es paralela a la lucidez engeguedora de Fernando, quien desea alcanzar la visión de un absoluto. Martín, racionalizando su pasión excluyente y absorbente por Alejandra, no puede llegar a alcanzar un equilibrio afectivo. En este personaje, como en Fernando, hay rasgos paranoicos que provienen de la hipervalorización del «yo» y de una serie de complejos infantiles («siempre se había considerado feo y risible») [12] de orden síquico y social.

Los sueños de Martín liberan contenidos que la conciencia mantiene controlados. En su primer sueño [39-40] la voz enigmática que lo llama desde una barca abandonada y rota, está aludiendo a lo incompleto de su existencia, a esa voz culpable de la madre que trata de aproximarse tardíamente al niño rechazado. Esta desconocida se identifica también con Alejandra, personaje asociado no sólo con el afecto, sino con el terror, es decir, con el principio ambivalente de todo ser humano. En el segundo sueño [122-123] el mendigo, cuyos harapos parecen una referencia a esas cicatrices del alma de Martín, abre su hatillo mien-