

Sobre héroes y tumbas es una de esas obras inagotables para la lectura y la interpretación. La historia en ella ocurre a varios niveles; los mitos no se agotan en un sistema. Alejandra es vieja y niña, puta y virginal, victimaria y víctima propiciatoria, Isis, Melusina, princesa encantada, la primordial ánima (23), facetas que se suceden sin discor- dancias o mezclan sus brillos intensificando la fascinación. Tuve la suerte de asistir a la última conferencia importante de Leo Spitzer, acontecimiento principal de uno de los congresos monstruo de la Modern Language Association of America, durante la cual el gran crí- tico repitió la clásica fórmula de los cuatro grandes mitos personales de la literatura, todos de la moderna: Hamlet, Don Quijote, Don Juan y Fausto. Y fue recientemente en una lectura de *Héroes y tumbas* cuan- do de modo inopinado me brotó la cuestión de por qué los cuatro grandes tenían que ser varones, o por qué no se consagraba una té- trada —o docena o lo que fuera— femenina. La mente vagó por perso- najes cercanos, la Yerma de un instinto fundamental, la arquetípica Ursula. Luego, Eva, claro; Andrómaca, Beatrice, Celestina. Hacia nues- tra vertiente está al principio Margrette (los ingleses querrán a Mac- beth) y se me presenta luego Manon (la Eloísa de Galdós llegaría pero Manon es el prototipo). Ni la señora Bovary ni la reina Fedra; grandes casos pero no personas; quizá Anna Karénina. Vuelvo y me pregunto si Melibea, en el huerto, arriba de la torre. Dejemos a Dul- cinea en la mente de Don Quijote. No creo que sea encandilamiento: se me presenta Alejandra, la única Alejandra.

Gran narrativa es *mythos* y *logos*, fábula e historia, sueño y rea- lidad. Los sueños suelen tener un sentido especial propio, una equiva-

tíficas (que a su vez fueron reemplazadas al descorrerse otros pliegues del Velo), la creación de Cervantes ha quedado tanto o más viva y actual y verdadera que cuando salió de la imprenta; es claro que a nadie se le ocurriría ahora tratar de validar la psicología —o lo que sea— de Don Quijote en base a las limitadas concepciones de Huarte. Pero es justamente esto último lo que trataba de hacer la crítica arquetípica propiamente dicha, tanto la que seguía a Jung o a Frazer como la freudiana sin mezcla original, tendencias que han estado tan de moda: validar la poesía en base a la teoría científica (¿o negaremos la pretensión científica de Frazer, Freud y Jung?), cuando no trataba a la creación artística como oportuno testimonio que confirmaría a la teoría científica —en lugar de reconocerse ésta como mera fuente literaria (lo que fue Huarte o quienquiera que fuese para Cervantes). Se da, pues, la paradoja de que en las tendencias cognoscitivas frazianas, freudianas, jun- guianas —que en diversas actitudes reconocen mitos y descubren ocultos símbolos—, solía disimularse la antigua arrogancia científicista (hermana de la positivista), lo cual además ocurría, irónicamente, cuando hacía ya décadas que las teorías correspondientes habían perdido autoridad en su propio campo científico. Este conflicto de actitudes —que no se ha visto que nadie haya señalado— puede ilustrarse con el de personalidades que ocurrió entre Hesse y Jung: Hesse escribió *Demian* con elementos junguianos, pero reaccionó legítimamente contra la pretensión de Jung que a continuación había pretendido ponerlo bajo el ala. Corolarlo, y principio: el arte digiere todo, inclusive la ciencia.

(23) La crítica ha visto o confirmado estas y otras identificaciones de Alejandra; se encuentran en los estudios referidos anteriormente (y seguramente en otros trabajos de este tomo). Con respecto al mito de Melusina, mi artículo «*Abaddón: ascendencia cervantina para una temática apocalíptica*», *Texto crítico*, V, 15 (Centro de Investigaciones Lingüístico-Lite- rarias de la Universidad Veracruzana, Xalapa, octubre-diciembre 1979), pp. 59-60.

lencia o virtualidad, hasta otro horizonte que, sin embargo, no excluye el de la vigilia; otras veces toman el lugar del mundo de la vigilia y lo trastuecan, y entonces al despertar nos sorprende el sentimiento de lo absurdo. El aberrante subsuelo de «Informes sobre ciegos» es un otro-mundo; el suelo de la novela es el mismo de la gran ciudad, más un Norte de los héroes del pasado, y un Sur de los futuros héroes (en *Abaddón el topos* sale con Sábato a la Europa del mito nazi y de la primera fisión del átomo; luego entra con él en la pampa, profundamente —anoto para no argentinos que Sábato es genuinamente pampeano, «bonaerense», es decir, de la provincia de Buenos Aires, y no «porteño», de la capital de la República)—. En las novelas de Sábato se siente la gran capital y la extensa provincia aneja del mismo nombre, se sienten los lugares y la gente, toda gente: a veces la caricatura; a veces la visión de un loco; a veces la plaza dormida, sueño de bellas estatuas coloreadas de musgo, que el progreso dejó atrás; a veces la pompeyana casa de antaño, que el artista buscó con empeño para poner en ella a la extraña estirpe detenida en el tiempo; pero siempre, expresivamente, Buenos Aires. Llama la atención que los otros dos grandes autores de ficción argentinos, ambos porteños, no nos hayan dado la imagen de su ciudad. La Argentina que Borges siente profundamente es una idealización de la de hace un siglo; cuando Borges se acerca a la actual, el ambiente es el extraviado estereotipo del Villari de «La espera», es la irónica caricatura de los Viterbo de «El Aleph»—Borges, genio, literario, tan porteño, tan argentino, tan apegado a la Buenos Aires suya, no sabe qué hacer con la ciudad, con el campo de hoy y sus habitantes; los aborda con el artístico desapego y la incomprensión que podría mostrar un extranjero ilustre, entre indulgente y curioso. El caso de Cortázar se encuentra en sus dos novelas principales y afecta a la segunda: Buenos Aires en *Los premios* es el bar de una lotería del absurdo (aunque el barco finlandés sea un microcosmos argentino y porteñísimo); en *Rayuela*, Buenos Aires consiste en un circo de poblacho y un manicomio que dirigen los artistas del circo. Surrealismo a pulso, de acuerdo; pero ¿por qué entonces el París de la misma *Rayuela* es novelísticamente tan realista, por qué en esas magistrales pinceladas gruesas se siente la ciudad que uno conoce? La respuesta toca un problema artístico.

Sobre héroes y tumbas, épica trágicamente afirmativa, abarca a su pueblo. Es Quique, caricatura del superficial, brillante intelectualoide de la gran metrópoli, y también Hortensia, realidad de muchacha pobre, del inmenso norte despoblado y duro —ya madre, seguramente una de las «cabecitas negras» de esos días. Es el excepcional Fernando, paranoide, iconoclasta, quintaesencia del desplazado que en el afán

de poseer destruye; y más que nadie es Bucich, realidad de obrero, tipo del grueso de la nación— el nuevo héroe de la sociedad moderna. *Sobre héroes y tumbas* contiene el paisaje de la aberración y la muerte, pero también de la nutricia nostalgia, y de la esperanza. Y obsérvese que al nivel alegórico de esa amplia estructura, Hortensia y Bucich son los que inclinan el fiel de la balanza vital; de ellos proviene la salvación del protagonista, el muchacho —pueblo de mañana— que se adueña de su vida al terminar el relato.

Sábato vitaliza mitos del pasado para la nación nueva, pero reside en su *logos* y su *topos* actual. Novela abarcadora de una sociedad de transformaciones radicales —en ella el mito no es tampoco media verdad—, no está al servicio del panfleto como en algún ensayo de este siglo, como en las dos geniales épicas del siglo pasado que todavía suscitan cultos antagónicos. Un pueblo ha encontrado su épica común a todos, trágica, vitalizadora.

ANGEL MANUEL VAZQUEZ BIGI

University of Tennessee
Knoxville, Tenn. 37996
USA