

Héroes y tragedia nacionales; principio generativo y clave de interpretación. El final esperanzado de *Sobre héroes y tumbas* no es tampoco ajeno a la tragedia; antes bien, cristaliza a esa obra de arte en una expresión clásica. Virgilio, que aprendió de Eurípides, no es aquí el mejor ejemplo, aunque planeadamente acaba apuntando a la Roma de Augusto. Al final de *Los siete contra Tebas* una parte del coro se divide para señalar la salvación de la ciudad; en *Las suplicantes* ambos semicoros cantan jubilosamente a la gloria y la fecunda vida; el cortejo final de la trilogía orestea rompe en cánticos de alegría y regocijo. En el connotativo reino de Hamlet hay —como en la arquetípica ciudad de Alejandra— algo podrido; al destruirse el funesto linaje, también retorna un héroe puro presagiando tiempos mejores. Aun en el sacrificio de héroes justos, el de Edipo permite el cese de la pestilencia, y hasta en *Polyeucte* —la bella tragedia de Cornielle en que culmina el género en Francia— a la muerte del héroe sigue una reconciliación. En la misma vena Cervantes ofreció por lo menos consuelo a los indoblegables héroes de la primitiva Hispania: el espíritu del Duero profetiza lo que ya sabe el auditorio, que la historia cambiará la suerte; habrá un futuro en que los españoles conquisten a Roma.

Apunto a una cristalización clásica, pero la obra de Sábato no es menos tragedia—moderna en este rasgo—cuando se entrega a una irrefrenable comicidad. Es propio del espíritu moderno integrar la sátira de tipos sociales con la agonía de asociales individuos, la comedia con la tragedia. Extremo ejemplo la obra teatral de Samuel Beckett, esencialmente trágica para el consenso crítico, aun cuando sus actores-personajes son payasos y su acción escénica es absolutamente grotesca y risible. Podría proponerse que la vena expresiva natural de nuestra edad, de varios siglos, es la tragicómica (usando en otro sentido el término que en broma ya se le ocurrió a Plauto). Mas no hay que dar a la generalización un valor que no tiene: en Beckett, por ejemplo, la tragedia no reside, no actúa, no existe en la escena sino en un tácito Beckett que expone su espectral máscara trágica al auditorio; Sábato trágico es únicamente el que se concretiza en personaje para morir en *Abaddón*, y en *Héroes y tumbas* la tragedia reside cabalmente en la acción y los personajes de la novela.

¿Hay que puntualizar que *Sobre héroes y tumbas* es lo contrario del ceñido argumento dramático? La trilogía toda de Sábato consiste en una extendida épica de tono y motivos tragicómicos. Un mosaico tragicómico se encuentra asimismo en su novela central, pero configura en conjunto una épica trágica, o relato cuyo desenlace trágico ocurre con el autocastigo de Alejandra y su padre, al que sigue la

clásica recuperación de la vida y, sobre las trágicas tumbas, el gesto del héroe puro—un simple camionero para la nación actual—y su canto a la patria en la sublime noche estrellada del Sur: «—Qué grande es nuestro país, pibe...»

El cuestionamiento que formuló Aristóteles sobre la función propia, el efecto de lo infausto y terrible de la tragedia en el público, sigue teniendo validez, y la respuesta aristotélica no tiene tampoco por qué entrar en un juego crítico de exclusiones con nuevos cuestionamientos y respuestas. El caso trágico de Alejandra suscita compasión y lástima; el de Fernando con frecuencia ocasiona sentimientos de miedo y horror—recuérdese el tema sabatiano de la ceguera, y el asociado motivo, por ejemplo, de los pájaros de agudos picos con que perforan los ojos de ese «héroe de las tinieblas»—: la catarsis o descarga de emociones sigue siendo una explicación, quizá la mejor posible, del gusto por la fábula trágica; no creo que un detenido análisis de inconscientes complejos sadomasoquistas en el goce estético de lo trágico agregue nada que no esté implícito—que no se dé por sabido—en la explicación de Aristóteles. La otra explicación de la tragedia clásica, que extiende su atención a creaciones contemporáneas y se proyecta hasta nuestros días, es la de Nietzsche, quien, como sabemos, ve en la libertad una expresión de la voluntad de poderío; en el pensamiento de su primer libro aún reconoce el primigenio dolor, el cual actuaría como catalizador en la aceptación de la condición humana. Las páginas que Nietzsche escribió con motivo de la figura de Wagner—tanto las consagratorias como, más tarde, las lúcidamente condenatorias—están llenas de pasajes que no han perdido un ápice de actualidad e interés (12), como el siguiente del final de la sección séptima de su primer libro, *Die Geburt der Tragödie (El origen de la tragedia; lo traslado del original por imposibilidad de contar con una traducción española a la que pudiera referirme al pie)*:

Tan sólo el arte sabe cómo transformar los nauseantes pensamientos sobre el horror o lo absurdo de la existencia en nociones con las que se pueda vivir: estas son lo *sublime* en tanto que artístico sometimiento de lo horrible, y lo *cómico* en tanto que artística descarga de la náusea de lo absurdo.

Las ideas valiosas no se excluyen; ésta de Nietzsche agrega a la de Aristóteles su propia luz, con la que ilumina zonas que frecuenta la

---

(12) Lo que ya no atienden los estudios clásicos serios y al tanto es la atribución de Dionisos al espíritu y génesis de la tragedia, tesis central de Nietzsche (aún más desacreditada está la interpretación arquetípica de la tragedia, que siguió a Frazer e invadió los departamentos de letras de las universidades anglosajonas, cuyo principal expositor fue Gilbert Murray). Trabajo cardinal, que completa anteriores: Gerald F. Else: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (New York, W. W. Norton and Company, Inc., 1972, c. 1965).