

Por detrás de ese mensaje religioso hay, como en *El incendio y las vísperas*, una *cronología* bastante completa y adversa del peronismo, del avance de los cabecitas que invadían la ciudad con «el deseo de violarla, de vejaria de cualquier modo». La sirvienta (Clara) que espía al patrón, produce, aquí como en la mencionada novela de Beatriz Guido, una relación intertextual con *Amalia* (1851), de José Mármol, y con lo peor de la retórica liberal. Las relaciones de Elsa y Achard sufren idéntica inversión que otras ya comentadas: el imperio inicial de él se debilita hasta que debe reconocer que no puede vivir sin ella y mata poco después a su amante, García. Afirma Eugenio Guasta (37) que esa trayectoria de embrutecimiento (despliegue de la «naturaleza humana») mediante adulterios, crímenes, incestos, mentiras, etc., que se convierte en itinerario hacia Dios, parece una paráfrasis del primer capítulo —pasaje referido a los gentiles— de la *Epístola a los Romanos*, de San Pablo.

Se aproxima Marta Lynch a Viñas por el interés en captar las reacciones de las muchedumbres, la materialización corpora] de los afectos y la clasificación de los seres en *blandos* fracasados o *duros* triunfantes a lo largo de *La alfombra roja*. Pero dedica especial atención al nexo entre el dirigente político y las multitudes que lo siguen, entrevisto como una especie de cópula:

Mover el pensamiento de la multitud sobre la plaza es una iniciación en el poder y hablar para la multitud hasta llevarla a vociferar mi nombre podría ser una forma de posesión, como si tuviera una mujer debajo de mi cuerpo, justamente poseyéndola, con la diferencia que nunca poseer a una mujer me trajo un goce comparable (38).

Aquí, «donde la masa ha sido, más que en otro sitio, envilecida y sobornada», Rey fabrica una imagen de «político estudioso» al servicio de su ambición de dominio. Siente que cumple así una «misión» que rescata de los escombros a toda una generación frustrada por su inútil resistencia contra el peronismo.

*Al vencedor* insiste en la recurrente pareja dominador/dominado: Tulio somete al narrador (Benjamín Díaz) desde que abandona el cuartel, finalizada su conscripción, le ordena pagar sus consumiciones y se manifiesta en todo momento como un porteño *ventajero* que atemoriza y desconcierta al provinciano. Inescrupuloso, no vacila en llevarlo a fornicar con sus hermanas, que se prostituyen en una villa de emergencia, y luego lo acompaña a la chacra puntana de sus padres,

(37) Guasta, Eugenio: «Murena y la soledad», en *Criterio*, a. XXXII, núm. 133, 27 de agosto de 1959.

(38) Lynch, Marta: *La alfombra roja*, loc. cit., p. 13.

donde enamora a una de sus hermanas y se gana la simpatía de todos. Sostiene allí una conversación con el Comisionado lugareño que revela tan torva personalidad y con la cual aplasta a Benjamín, lo empuja incluso a cometer un absurdo crimen. Interrogado por la policía, su mezquina respuesta («Yo no sé nada de él —dijo con una voz que parecía llorar—, apenas si lo conocía durante la conscripción») cierra la novela y su figura de falso líder, suficientemente alegórica.

La rápida excursión efectuada sobre un *corpus* representativo evidencia afinidades generales en cuanto a la elección de asuntos y, sobre todo, una necesidad de usar a la ficción como enrejado donde captar lo real y evaluarlo. Sólo hallo, en cambio, coincidencias parciales en el tratamiento. Un tratamiento que recaló principalmente, eso sí, en ciertos vínculos: los de dominio y sujeción, los incestuosos (Elsa y su hermano en *Las leyes de la noche*), los homosexuales (Raúl, Felipe y el marinero Orf, en *Los Premios*; la enfermera Elvira en *Las leyes de la noche*; Rubén y Mario, en *Los años despiadados*, y Tulio y Benjamín, indirectamente, en *Al vencedor*; el capitán del barco que lleva al Sur a Vicente en *Los dueños de la tierra*). Pasibles de diversas lecturas, propongo la siguiente, que compatibilizo con otros aspectos del *corpus*: la profunda tendencia a reconocerse en lo idéntico, rechazando lo *otro* (cabecitas negras, multitudes, jefes o caudillos, etc.).

No es casual que *Los premios* haya ido más lejos que el resto. Su disposición alegórica, que apunta al funcionamiento de la sociedad argentina por encima de lo coyuntural, favoreció la caracterización y movimientos transformativos posteriores, sin que por eso eludiera su autor prejuicios de la *cultura cultivada*: los únicos capacitados para planear y dirigir rebeliones son los que pertenecen al grupo selecto, el menos diferente de sus opresores, como se vio a propósito del Pelusa. Sus fragmentos diferenciados con letras (A, B, C, etcétera) y bastardilla, además, transitan una prosa de avanzada —el libro lleva una cita inicial de Jacques Vaché— que no es ajena al surrealismo, ni a la experiencia pictórica cubista («el cuadro de Picasso que fue de Apollinaire») y que carecen de parangón dentro del *corpus*. Un ejemplo: esta comparación condicional vanguardista con que se cierra el E

Con un grito se cubre la cara, lo que ha alcanzado a ver se le amontona desordenadamente en las rodillas, lo obliga a doblegarse gimiendo, desconsoladamente feliz, casi como si una mano jabonosa acabara de atarle al cuello un albatros muerto (39).

---

(39) Cortázar, Julio: *Op. cit.*, p. 230.

Veamos ahora cómo se inscribió en ese *corpus* la segunda novela editada por Sábato, que tras una aceptable recepción, en 1961, comenzó a venderse aceleradamente a partir de la segunda edición, cuando pasa a la colección de bolsillo Anaquel de Fabril Editora.

### 3. INSERCIÓN DE «SOBRE HEROES Y TUMBAS» EN EL CORPUS

La página inicial, en que habla el autor sobre su novela, recuerda de inmediato la nota final de *Los premios*. Sobre todo coinciden en un punto: Cortázar asegura que los «soliloquios» de Persio «me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden en que aparecen» y lo desconcertó advertir que, a partir de cierto momento, «la novela se cortó sola», más allá de sus propósitos. Sábato, a su vez, confiesa: «me vi forzado a escribir» siempre las historias que lo obsesionaban y al escribirlas exploraba «ese oscuro laberinto central que conduce al secreto de nuestra vida». Veo en esos textos una disidencia respecto del modelo narrativo borgeano, su *re'ojería* ajena a las pasiones, contra la que Sábato se había rebelado en sus ensayos desde temprano (40), y que por algo había transitado siempre dentro de los límites acotados del cuento, sin aventurarse por las tierras *impuras* de la novela. Pero la misma debe ser considerada apenas parcial: Cortázar conserva otros aspectos del autor de *Ficciones*, ciertas fórmulas expresivas, cierta lección de *rigor* que con él descubriera, y la *Noticia* preliminar que sigue en *Sobre héroes y tumbas* es de neto corte policial, fragua un texto con pistas para el lector como suele hacerlo el propio Borges. En esa oscilación podríamos afinar ya un régimen de lectura y rastrearlo.

En el capítulo IV de la última parte de la novela, Martín comienza a prepararse para su marcha hacia el Sur y entonces aparece un texto paralelo, en bastardilla, donde se narra la retirada, hacia el Norte,

---

(40) En su primera recopilación de artículos y ensayos, procedentes en su casi totalidad de las páginas de la revista *Sur* y titulada *Uno y el universo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1945), dice Sábato, en el apartado *Borges*: «En el prólogo de *La invención de Morel*, Borges se queja de que en las novelas llamadas psicológicas la libertad se convierte en absoluta arbitrariedad: asesinos que matan por piedad, enamorados que se separan por amor; y arguye que sólo en las novelas de aventuras existe el rigor. Creo que esto es cierto, pero no puede ser aceptado como una crítica: a lo más es una definición. Sólo en ciertas novelas de aventuras preferentemente en las policiales, inauguradas por Poe existe ese rigor que se puede lograr mediante un sistema de convenciones simples, como en la geometría o en la dinámica; pero ese rigor implica la supresión de los caracteres verdaderamente humanos. Si en la realidad humana hay una trama o ley, debe ser infinitamente compleja para que pueda ser aparente.

La necesidad y el rigor son atributos de la lógica y de las matemáticas. Pero ¿cómo ha de ser posible aplicarlos a la psicología si ni siquiera son aptos para aprehender la realidad física?...»

de los restos del ejército de Lavalle. Es evidente el propósito de trazar un contrapunto entre Martín y el alférez Celedonio Olmos, «abuelo del abuelo de Alejandra». Ambos están desorientados, elaborando un duelo, y se encaminan hacia nuevos horizontes. Se trata del fragmento más poético de la novela, hasta el final, en el sentido cortazariano del término (ver nota 22) y no ya en el romántico que manijara a Sábato anteriormente.

Pero donde hallo un mayor endeudamiento de Sábato con *Los premios* es en el intento de que los actores se autocaractericen mediante los niveles de lengua que emplean. Así deslindo el propio de la oligarquía en decadencia de Alejandra y Fernando (éste añade rasgos propios, como los frecuentes conectores, la obsesión explicativa, los símiles extensos, etc.); el criollo campero del bisabuelo Pancho; el popular urbano, cargado de afectividad, de Chichín y D'Arcángelo; el vulgar agresivo de la madre de Martín; el candoroso y limitado de este personaje y de Bucich; el liberal empresario de Molinari; el coliche del padre de Tito; el elegante, sarcástico, amanerado y pródigo en galicismos de Quique; el apocalíptico del «loco Barragán», etcétera. Pero la acción en Sábato carece de un núcleo que comprometa a todos los actuantes —hallazgo de *Los Premios*— y los modos de interconectarlos son otros: a la inactividad de los muchachos sencillos («En este país ya todo pasó»), de barrio, como D'Arcángelo, «un tipo muy argentino», opone las ansias de viajar (en principio frustradas, las satisface hacia el final) de Martín, miembro de la baja clase media con inquietudes intelectuales; al trágico destino y a la desesperación de los Vidal Olmos, la resignación esperanzada de Hortensia Paz y de Martín.

Pero no emana de allí solamente ese mensaje fortificador, sino también del correlato establecido entre Martín y el alférez Celedonio Olmos, pues ambos, a pesar de haber perdido a quien daba sentido a sus vidas [Alejandra, en un caso; el general Lavalle (41) en el otro] deciden «no entregarse a la desesperanza y a la muerte». Eso se vincula, además, con una concepción histórica subyacente y que emergen en ciertos pasajes, según la cual el orden institucional (¿presidencial?) es equiparable al orden democrático en la Argentina y los perío-

---

(41) Guerrero de la independencia argentina, Juan Galo Lavalle (1797-1841) ingresó con apenas veinte años al cuerpo de granaderos que formara el general San Martín. Intervino en el sitio y toma de Montevideo, en la campaña contra el caudillo José G. de Artigas y en la sanmartiniana a través de los Andes y hasta el Alto Perú. Más tarde defendió la línea de frontera contra los indios y participó en la guerra contra Brasil. Por último, luchó en las guerras civiles entre unitarios y federales. Incitado por los doctores de aquella fracción fusiló, a fines de 1829, a Manuel Dorrego. Fue asesinado por una patrulla en la ciudad de San Salvador de Jujuy, cuando intentaba reagrupar sus tropas, desbandadas por Manuel Oribe.