

LA METÁFORA DEL ABISMO EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS* DE SÁBATO

DONALD L. SHAW
University of Virginia

Resulta interesante comprobar que lo que principalmente se discute en el ensayo de Sábato «Por una novela novelesca y metafísica» y en *El escritor y sus fantasmas*, en lo que se refiere a la técnica narrativa, es el papel menor atribuido a la trama o a la cronología en su forma normal, y por otra parte el hincapié que se hace en el perspectivismo y en la necesaria morosidad del ritmo narrativo. De lo que se habla muy poco es del estilo. En la práctica, Sábato se limita a adoptar una postura antagónica a la de Carpentier, entre otros, al afirmar que «un buen escritor expresa grandes cosas con pequeñas palabras; a la inversa del mal escritor, que dice cosas insignificantes con grandes palabras».¹ Pero si, como Sábato arguye, lo fundamental es la exploración de la condición humana mediante la presentación de ciertos tipos de personajes en el contexto de determinadas situaciones-límite, se concluye que el comentario, tanto psicológico como filosófico, ocupará una posición privilegiada en el texto. Ahora bien, sobre el discurso que remite al comentario indirecto, Sábato nos ha dicho poco o nada.

Para emplear la famosa distinción hecha por Henry James, en una novela el comentario no «muestra», «dice»; o sea que tiene que ver esencialmente no con acciones sino con reflexiones. En las novelas en las que casi hay un exceso de comentario, desde las de Unamuno a las de Sábato mismo, surgen no pocos problemas para el novelista. En parte, Sábato resuelve estos problemas mediante el uso de puntos de vista narrativos diversos que aportan diferentes enfoques. Pero también echa mano de los recursos del lenguaje figurado, incorporando en especial símiles, a veces de una extensión y complejidad notables. Un rápido exa-

1. Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 3ª ed. 1967, p. 209.

men del texto de *Sobre héroes y tumbas* revela cuán frecuentemente Sábato introduce los símiles a partir del segundo párrafo de la novela, en el que Bruno a propósito de Martín, afirma que iba «como un bote a la deriva en un gran lago aparentemente tranquilo pero agitado por corrientes profundas».² Se nota enseguida la función del símil que el texto nos ofrece aun antes de que hayamos empezado a conocer al mismo Martín. Desde la primera página de la novela, a través de la visualidad de la frase, se presagia la peligrosidad y la ambigüedad que van a ser características de las experiencias de Martín de ahí en adelante.

Con este ejemplo se ilustra una de las categorías de expresiones figuradas que aparecen en el texto. Las expresiones que pertenecen a dicha categoría forman una parte integrante del comentario narrativo en lo que tiene que ver con la presentación y con el desarrollo de los personajes. Se podría fácilmente dedicar una ponencia entera a tales expresiones figuradas, las cuales están tipificadas por un componente de violencia derivado directamente de la relación establecida por Sábato entre la situación humana que él interpreta en términos de una crisis, y su manifestación en términos de un «arte tenso y desgarrado» (651). Sin embargo, no todos los símiles y otras expresiones figuradas semejantes existen en el texto para condicionar la reacción del lector a los personajes individuales. Los hay también que serán, quizás, menos funcionales en ese sentido, pero que adquieren gran importancia dentro del contexto más amplio de la visión que tiene Sábato de la realidad y de la vida humana en general. Como Unamuno, Sábato se interesa primordialmente por los que se sienten oprimidos por el enigma existencial «gente angustiada y solitaria, gente que pensaba sobre el sentido y el sinsentido de la vida» (651), según la descripción de aquéllos que hace Bruno, quien se incluye entre tal grupo. Esas «frágiles, inquietas y anhelantes criaturas» se distinguen por su angustia, su ansiedad, su inadaptación y su descontento. Sus sufrimientos espirituales se manifiestan mediante una serie de imágenes que presentan la situación humana como «una realidad a menudo de apariencia fantástica y demencial» (652).

Predomina aquí la imagen del abismo, palabra que reaparece obsesivamente a lo largo del texto entero. Si excluimos unos cuantos usos banales («Los abismos del tiempo», «del infierno», etc.) vemos que la palabra ocurre principalmente en dos contextos, siendo el primero el de la soledad y de la separación. Así, por ejemplo, leemos en la parte primera, capítulo siete, que Martín se siente separado espiritualmente de su padre por «insondables abismos» (172) y por «aqueel abismo... definitivamente insalvable» (175). Más adelante, cuando Bruno describe su encuentro con el joven activista político, Carlos, gracias a su amistad con Max, le describe a éste como un puente que cruza el abismo que le separa de Carlos. Del mismo modo, a Elena se la describe como un puente entre

2. Ernesto SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas en Narrativa completa*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 143. La paginación entre paréntesis de aquí en adelante se refiere a esta edición.

Martín y Alejandra. Lo que se sugiere es, claro está, que cada individuo vive rodeado por un abismo de soledad que le separa de otros seres humanos y que se puede salvar sólo con extrema dificultad. Otras imágenes que expresan el mismo concepto son, inevitablemente, las de islas en medio de un océano de soledad, o personas separadas unas de otras por muros altísimos. Valga como ejemplo la frase que describe a Martín y a su padre como «habitantes solitarios de dos islas cercanas pero separadas» (172). Mucho más nos interesan, sin embargo, Martín y Alejandra. Aquél, incluso durante su primera visita al mirador, «intuía que grandes abismos la separaban [de él]» (212). Más tarde vuelve a descubrir que no es más que un «pobre muchacho desconcertado... incapaz de llegar hasta donde ella estaba, separado por insalvables abismos» (266).

Existen dos modos de sobrepasar ese abismo de la soledad y de la separación. Para el artista, ya nos lo indica Castel en *El túnel*, existe el arte. Más específicamente, para el escritor, existe el lenguaje. Sábato explica en la cuarta parte, capítulo tres, que los objetos que representan las artes figurativas constituyen «temblorosos y transitorios puentes (como las palabras para el poeta) para salvar el abismo que se abre entre el uno y el universo» (654). Para los demás, para nosotros, es el amor y sobre todo el amor físico, lo que crea el puente. El acto sexual que se consuma al final de la primera parte, capítulo nueve, está presentado esencialmente como un «intento de comunicación» mediante el que Martín «trataba de hacerse oír por el otro que estaba del otro lado del abismo» (334). Al mismo tiempo, «Alejandra quizá luchaba desde su propia isla, gritando palabras cifradas» (334). Vale la pena notar también otra cosa: ya que el acto sexual equivale a una respuesta a la amenaza que representa el abismo o significa lo opuesto al abismo, Sábato lo asocia con la imagen que más contradice la de caer en el abismo, o sea, la de ascender una montaña: «una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de atmósfera electrizada, alturas inconmensurables sobre los pantanos oscuros y pestilentes en que antes había oído chapotear a bestias deformes y sucias» (270). También encontramos en el mismo contexto (el del contacto sexual) referencias a «elevadísimas cumbres... majestad y pureza... fervoroso silencio... éxtasis solitario... en los grandes picos» (274). Las palabras «silencio» y «solitario» nos llaman la atención a lo fundamental: no se establece la comunicación; no se vence la soledad; el abismo todavía separa a Martín de Alejandra. Como también sucedió con Castel y María en *El túnel*, fracasa el intento de construir un puente.

El segundo contexto en el que aparece la palabra «abismo» es en el de la interioridad de los personajes individuales. Lo que Sábato parece decirnos es que además del abismo que nos separa unos de otros, cada uno de nosotros individualmente tiene su abismo interior. En la parte primera, capítulo dos, hay un párrafo extenso en el que se compara a Martín con alguien que lleva una carga enorme de «basuras y excrementos, monos y payasos» sobre un alambre a tra-

vés del «abismo negro de su existencia» (155). La imagen pertenece a la misma categoría en la que se encuentra la de Antonio Machado, en la famosa poesía de *Galerías*, en que el demonio del sueño le lleva a «la honda cripta del alma» en que monstruos sin nombre hacen sonar sus cadenas. Es decir que cada uno de nosotros está amenazado por los demonios que habitan nuestro abismo interior (aquéllos a los que se refiere Alejandra cuando se nos presenta como una muchacha «desgraciada y poseída por los demonios» (201)). En parte son las experiencias negativas en el pasado las que crean esos demonios dentro de nosotros. Martín, gracias a la ayuda de Bucich, Tito, Bruno y Hortensia, logra mantenerse en la cuerda floja, sin caer al abismo, que significa entregarse al horror, a la locura y al suicidio y termina refugiándose en la pureza fría, cristalina, de la Patagonia. Alejandra y Fernando, en cambio, se dejan tragar por su propia sima interior.

Es sobre todo Alejandra a quien se le atribuye un abismo secreto, interior. Entre las primeras referencias premonitorias que a ella le hace Martín figura esta observación: «Me fascinaba como un abismo tenebroso» (152). Más tarde mientras la observa dormida se indica que estaba «observándola como al borde de un abismo» (242). Por mucho que Martín haya sufrido a causa de la crueldad de su madre y de la falta de apoyo emocional por parte de su padre, su propio abismo interior resulta menos profundo y amenazador que el de Alejandra. Por eso ella aparece mucho más marcada por sus experiencias negativas: «con solo un año más de edad física, tenía una espantable y casi milenaria experiencia» (586), lo cual enseguida reaparece como «aquel abismo de edad espiritual y de experiencia del mundo» (587). Es en ese abismo secreto de horrores y demonios en el que cae Alejandra al adormecerse, y es ese abismo lo que produce sus pesadillas recurrentes, de modo que cuando se despierta se la describe como «surgiendo poco a poco de un profundo abismo de murciélagos y telarañas» (267).

Los casos más interesantes del uso del lenguaje figurado que hace Sábato en *Sobre héroes y tumbas* están relacionados con la evocación del abismo interior primero de Alejandra y luego de Fernando. Resulta esclarecedor pasar revista a las varias categorías de términos que se emplean con este objeto. Acabamos de ver la primera, en la que la personalidad interior de Alejandra figura como un lugar oscuro y pestilencial habitado por animales asquerosos: «un pozo profundísimo, un pozo oscuro y lleno de telarañas y murciélagos» (213), o bien se la asocia con «pesadillas de reptil o murciélago» (265). Incluso se comparan los pensamientos de la muchacha con «serpientes enloquecidas y calientes» (189). Al lado de las referencias a tales criaturas repelentes que habitan el abismo interior de Alejandra, se encuentran otras que tienen que ver con la suciedad o la putrefacción, en particular cuando se compara una zona de su personalidad a «un campo desolado por las calamidades... entre animales muertos, hinchados y malolientes, entre cadáveres abiertos y desgarrados» (285). Poco a poco vamos dándonos cuenta que el empleo de ese tipo de lenguaje tiene la función secun-

daría de relacionar el abismo interior de Alejandra con el de Fernando, puesto que el *Informe* usa un lenguaje idéntico para expresar el delirio de éste. Al mismo tiempo a través de la evocación de la madre de Martín en términos de «basura», «repugnante estiércol» y otras expresiones cloacales, se logra enlazar las experiencias de Martín durante su niñez con las de Alejandra.

Otros tipos de lenguaje figurado empleados por Sábato para describir el abismo interior de Alejandra (y más adelante el de Fernando) tienen que ver con condiciones atmosféricas violentas (relámpagos, huracanes, etc.) por una parte, y con campos de batalla por otra. Así, por ejemplo, se compara el primer ataque que sufre Alejandra al resultado de «una gran descarga eléctrica» (194), y sus convulsiones a una tempestad en el mar. Ella misma, no solamente menciona grandes perturbaciones naturales al hablar de sus experiencias juveniles con Marcos, sino que también declara que «mi espíritu era un torbellino y vientos furiosos lo agitaban y desgarraban: mirándome hacia adentro, parecía ver a mi conciencia como un barquito sacudido por una tempestad» (201). De nuevo advertimos cómo este tipo de símil crea un enlace entre Alejandra por una parte y Martín y Fernando por otra. No deja de ser significativo que pronto escriba Sábato a propósito de Martín: «vientos volvieron a barrer su espíritu como en una furiosa tormenta» (266) y que presente la relación entre los dos jóvenes como si oscilara continuamente entre «la tempestad de los peores momentos» y la «calma gris» (375). Igualmente la parte más pesadillesca del *Informe* está tan llena de tormentos, de relámpagos y de vendavales como lo es de asquerosa suciedad y de reptiles horribles y terroríficos.

La categoría del lenguaje figurado que tiene que ver con la guerra y con las batallas ofrece ciertos paralelos con los episodios relacionados con la marcha de Lavalle y su columna desde Argentina hacia Bolivia. La imagen esencial es la del soldado condenado a la derrota inevitable, pero quien alcanza en medio de la derrota misma un alto nivel de nobleza, de dignidad y de heroísmo, y a quien se le otorga la visión del valor absoluto de la fidelidad humana y de la solidaridad en medio de un universo hostil. Mientras describe la noche que pasó en la casa abandonada de la calle Isabel la Católica, Alejandra sugiere que experimentaba las mismas sensaciones que sienten los soldados cuando se preparan para participar en un ataque. Al adormecerse en el mirador le parece a Martín «un guerrero que deja su armadura» (211). En los raros intervalos serenos de su amistad, Martín la ve como «uno de esos combatientes que llegan del frente heridos y maltrechos, desangrados y casi inermes y que, poco a poco, vuelven a la vida, en días de dulce serenidad al lado de aquellos que los ayudan y curan» (276). En realidad la relación entre los dos jóvenes se ve como un «descanso como el que pasan en un hoyo o en un refugio improvisado los soldados que avanzan a través de un territorio desconocido y tenebroso, en medio de un infierno de metralla» (591). Es evidente que se trata de la extensión e intensificación de una metáfora existencial. Así como Sábato concibe la vida como un es-

tado de «desamparo», también la concibe como una lucha contra tempestades y peligros en la que el amor ofrece un refugio poco seguro.

La última categoría del lenguaje figurado asociado con el abismo interior de Alejandra nos lo representa como un territorio o región semejante al que atraviesa Fernando en la etapa final de su delirio. Los adjetivos que describen este paisaje interior de pesadilla incluyen «oscuro y salvaje», «misterioso e insano, disparatado... sobrecogedor», «peligrosísimo», «tenebroso, desolado», «lejano y misterioso» y «turbio». Desde luego, está «sacudido por terremotos, barrido por huracanes» (347). Martín no tarda en comprender que para explorarlo «había que marchar durante jornadas terribles, entre grietas temblorosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas» (212). La importancia de esta última categoría de expresiones estriba en que Sábato se aprovecha de ese tipo de vocabulario para convertir a Alejandra en símbolo de la Argentina de mediados de los años cincuenta. Al mismo tiempo prefigura el viaje espantoso de Fernando por el mundo de los ciegos.

Una vez más el abismo³ al que baja éste se revela como oscuro, fétido y habitado por monstruos. A los ciegos se les llama «reptiles, murciélagos» y no nos sorprende que su mundo alucinado esté poblado de «enormes pterodáctiles» y «murciélagos gigantescos». En correspondencia con el hincapié ya notado en la suciedad y la putrefacción leemos «Sentía pues,... manadas de grandes reptiles, serpientes amontonadas en el barro como gusanos en el cuerpo podrido de un gigantesco animal muerto; enormes murciélagos, especie de pterodáctiles, cuyas grandes alas ahora oía batir sordamente y que, en ocasiones, me rozaban con asquerosa levedad el cuerpo y hasta la cara» (562). Asimismo, antes de que empiecen a asaltarle sus peores alucinaciones, Vidal se refiere a sí mismo con la misma terminología que antes se había empleado a propósito de Alejandra. Concibe su personalidad interior «como...un territorio devastado por un terremoto, con grandes grietas» (439). Conforme se va hundiendo cada vez más en la paranoia, este símil genera las regiones horrorosas que él tiene que atravesar.

Tanto en la descripción del abismo interior de Alejandra como en la del mundo abominable de los ciegos que simboliza la paranoia culpable de Fernando, encontramos el mismo paisaje, el mismo vocabulario («excrementos», «barro», «pantano», «fango»), las mismas «bestias deformes y sucias» y, sobre todo, las referencias múltiples en ambos casos a murciélagos ciegos y repulsivos. No olvidemos que a Alejandra misma se la llama una vez en el texto una «niña murciélago» (266). Al mismo tiempo la odisea de Fernando a través de las alcantarillas de Buenos Aires nos recuerda que Martín asociaba a su madre con una cloaca y que a él se le describe como cargado de suciedad y de excrementos. ¿Cómo se debe interpretar todo eso? Está claro que a Martín, Alejandra y

3. Bruno habla metafóricamente de la caída en el abismo de Fernando (p. 594). Fernando mismo describe cuatro veces el mundo de los ciegos como un «abismo» (pp. 426, 448, 541 y 559).

Fernando se les asocia el mismo tipo de simbolismo aunque con grados diversos de intensificación. La metáfora militar, por otra parte, los relaciona con la figura-clave del alférez Celedonio Olmos, que cabalga con Lavalle en su larga marcha. Olmos también teme el abismo. Pero, a diferencia de los tres protagonistas modernos, e incluso de Bruno, él no siente a la vez su atracción. El heroísmo de Celedonio está finalmente premiado con una visión que se les niega a los demás, aunque la fantasía de Bruno de ser un vigilante cabo de bomberos representa su equivalente moderno banalizado. A Martín la vida le da en premio de sus sufrimientos y de su lealtad, únicamente el espejismo del amor, unos instantes de solidaridad humana con Hortensia y Bucich, y luego el sueño de pureza asociada con la Patagonia. Pero se trata de un sueño que no parece sanarle espiritualmente. Mientras tanto a Alejandra y a Fernando les tragan sus propios abismos. Esta jerarquización de los personajes, según el nivel de auténtica visión que se les otorga, parece sugerir que hay en *Sobre héroes y tumbas* una dimensión casi alegórica. El heroísmo, la fidelidad, la bondad y solidaridad humanas se enfrentan con la maldad y la crueldad que engendran los demonios que habitan el abismo de la personalidad humana y del modo de ser colectivo. La lucha entre estas fuerzas es esencialmente desigual, y en la lucha el amor ofrece un refugio frágil y poco duradero. Tal es la cosmovisión que Sábato, aquí y en el resto de su ficción, nos invita a aceptar. Se trata quizá de una cosmovisión melodramática y excesivamente pesimista. Pero no podemos pasarla por alto sin correr el riesgo de desatender una advertencia largamente meditada sobre la condición del hombre en la época moderna.