# «SOBRE HEROES Y TUMBAS»: EPICA TRAGICA, EPICA VITAL PARA UNA NACION JOVEN

## (Los manes de Virgilio)

Que las grandes creaciones literarias son susceptibles de múltiples enfoques e interpretaciones, válidas a pesar de su diversidad, se ve una vez más en la obra novelística de Sábato. Aun *El túnel*, novela corta y primera novela, que el mismo autor recogió con cierta inseguridad (1), acaba de recibir dos novísimas interpretaciones de su sentido último. Una, de Graciela Maturo —catedrática de la Universidad Nacional de Buenos Aires y conocida escritora y figura intelectual argentina— ha visto en *El túnel* «una simbolización del reencuentro con lo sagrado [en una interpretación cátara] y un descubrimiento de la función trascendente del arte». La otra, de Daniel Henri Pageaux —director del Centre de Recherches et d'Etudes Comparatistes Ibero-Françaises, así como de la Unité d'Etudes et Recherches de Littérature Générale et Comparée de la Sorbona, además de presidente de la Société Française de Littérature Générale et Comparée—, ilumina totalmente la obra, desde (en términos ingardenianos) la investigación preestética a una concretización de fuerza conmovedora y revelación trascendental, «les rapports tragiques entre l'art, et la vie» (2). Si tal ocurre en el caso de la obra primera y menor de Sábato, tanto más debe darse en las mayores y más complejas que la siguieron y completaron.

Recordemos que Dante reconocía cuatro niveles de lo que ahora llamaríamos «estructuras» en la obra literaria: el palmario de las palabras e imágenes, el moral, el alegórico y el anagógico o sentido inspirativo y último de la obra en su totalidad (obligada e incuestionablemente edificante en la mentalidad de Edad Cristiana del Alighieri (3). Sobre el sentido moral y abarcando el anagógico de la novela central de Sábato acaba de ocuparse certera y brillantemente la joven crítica alemana Ute Stargardt en su estudio «Die ungerettete Prinzessin in *Sobre héroes y tumbas:* eine vergleichende Forschung

(1) Lo ha expresado en varias ocasiones. En *El escritor y sus fantasmas*, por ejemplo, varios pasajes de «Interrogatorio preliminar» (cap. I).

(2) Ambas a aparecer en *Salvación por la novela. Sábato en la crítica americana y europea*, edición a mi cargo (Barcelona, Seix Barral).

(3) *Il convivio*, edición crítica al cuidado de Maria Simonelli (Bologna, Casa Editrice Patron, 1966), pp. 30-33.

über den Bildungsroman von Ernesto Sábato und Hermann Hesse» (4). El nivel alegórico ha sido tocado con más o menos extensión y sistema por varios críticos: en este importante enfoque se destacan las investigaciones de Lilia Dapaz Strout y Tamara Holzapfel, así como las de Angela Dellepiane, en su básico libro sobre el novelista argentino; el presente estudio señalará el nivel de lo alegórico además del anagógico en *Sobre héroes y tumbas.*

Conviene observar que la crítica más actual cuestiona y supera la valoración parcial y negativa de la alegoría, que partió del romanticismo y persiste en muchos como mera convención o escrúpulo. He intentado sintetizar y dilucidar este tema de la crítica en el curso de extensa reseña sobre el tomo XIII de *Analecta Husserliana* (un análisis crítico-filosófico de la obra de Samuel Beckett) (5) a pedido del Instituto que lo edita, donde el estudiante interesado encontrará más referencias (6). Baste aquí con hacer alguna distinción fundamental. Así, empecemos por distinguir los misteriosos simbolismos que configuran más de un sistema de significados (alegoría) en el *Génesis,* o las leyendas griegas, o los espectáculos mayas (7), de las simples, convenientes, dogmáticas interpretaciones alegóricas apologéticas (tanto las paganas de Salustius como las bíblicas) que Parejamente, separemos las creaciones mismas con simple mensaje durante siglos satisficieron e informaron la mentalidad occidental. de las preñadas de indefinido significado: por un lado un auto sacramental, o el cuadro de Prud'hon «La Justice et la Vengeance poursuivant le crime», o la estatuaria de los monumentos patrióticos; por el otro, por ejemplo, el elemento alegórico en la creación de Thomas Mann (8). Asimismo hay que hacer una distinción de grado: las novelas de Sábato, tal las de Mann, no *son* obras alegóricas —como lo son, por ejemplo, *Los premios* de Cortázar o *La lotería de Babilonia,* de Borges (9).

---

(4) «El *Motiv* de la princesa no redimida en *Sobre héroes y tumbas:* estudio comparativo del *Bildungsroman* en Ernesto Sábato y Hermann Hesse», a aparecer en versión castellana en *Salvación por la novela,* Stargardt ve a Alejandra, lúcidamente, como víctima propiciatoria.

(5) Anna-Teresa Tymieniecka, ed. (Dordrecht-Boston-London: D. Reidel Publishing Company, 1981). Eugene F. Kaelin, *The Unhappy Consciousness. The Poetic Plight of Samuel Beckett. An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature.*

(6) *World Phenomenological Information Bulletin* (Belmont, Mass. [USA], oct. 1982), igualmente editado por The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning

(7) Primer estudio completo en Anita L. Padial: *American Pre-Columbian Drama.* The *Rabinal-Achi,* disertación doctoral (University of Tennessee, 1981), pp. 74-86.

(8) Enfoque comprensivo en Gunter Reiss's: *«Allegorisierung» und moderne Erzählkunst Eine Studie zum Werk Thomas Manns* (München, W. Fink, 1970).

(9) Borges ha escrito alegóricamente en varios cuentos. Con respecto a «La lotería en Babilonia» dice en el breve prólogo primero de *Ficciones* que «no es del todo inocente de simbolismo». Aunque «simbolismo» sea allí un sinónimo válido, me parece un ejemplo del pudor crítico del que hablo a continuación en el texto.

Queda otro orden de distinción, quizá de mayor importancia. Hay que precaverse de las palabras, que siempre esconden más de un concepto, por donde se pierde el pensamiento. Goethe, Coleridge, los románticos contrapusieron el símbolo, como lo concreto y matizado, a la alegoría, como lo abstracto y convencional (ya esbocé un cuestionamiento a esta fórmula), pero símbolo es también sinónimo de emblema que es lo fijo y convencional por excelencia (una bandera, el unicornio, toda la emblemática), y quizá esta ambigüedad sea lo que permite a mucha crítica, por una especie de pudor, evitar el uso del temido término «alegoría» sustituyéndolo imprecisamente por «símbolo». Pensando con algo de precisión el símbolo y la alegoría no pueden ni equipararse ni contraponerse esquemáticamente como lo hacen los manuales al uso. Jung —a quien consideraremos en la creación sabatiana— nos lo ha hecho ver indirectamente al distinguir entre símbolo y mito (o leyenda) (10): en la misma relación el mito puede coincidir con la alegoría, en que ambos son relatos, *fábula*, narrativa; tanto la leyenda (mito) como la alegoría (que con frecuencia se dan juntamente) no son ni lo opuesto ni lo equivalente del símbolo, porque tanto la una como la otra están hechas de símbolos. Y cae de su peso que si los símbolos son emblemáticos, la alegoría resultante será convencional y predecible y probablemente didáctica —función del *logos*, prisión del *mythos*—, mientras que una estructura hecha de símbolos de signo opalescente en la que se vaya formando más de un estrato de significado, será asimismo alegoría y tendrá la calidad plurisignativa de los símbolos que la componen.

Los niveles que reconoció Dante se estructuran en la gran obra de arte; la luz que dimana de cada uno llega y esclarece a los demás (el cerrarse a esta relación natural es la insalvable ceguera de los estructuralismos a ultranza que aún continúan a Barthes). Una marca o peculiaridad lingüística puede revelar el íntimo ser del autor que es a la vez el principio cohesivo de la obra —como seguimos observando admirativamente en los análisis de Leo Spitzer. Desde el otro extremo, en el conclusivo nivel anagógico puede a veces vislumbrarse la materia misma de pasiones, de impulsos de que surgió la obra: en términos aristotélicos, la causa material se confunde con la formal o ideal— la *lex serieri* de la concepción de Leibniz. La ley interna, el principio formativo del artista aparece entonces aunado con el de

(10) Jung es muy repetitivo. Una buena presentación se encuentra en el capítulo 1.º de *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Buenos Aires, Editorial Paidos, 1970). Jung toca la distinción corriente de nivel de consciencia (p. 12, texto y nota 5), limitativa de acepciones, sin caer en cuenta de que hay una distinción estructural —que se desprende implícitamente de la equiparación que hace de mito y leyenda y la definición de arquetipo, símbolo primordial. La idea de Bachofen del mito como exégesis del símbolo anticipa la concepción de Jung.

la obra; aunque el ente formativo no nace de la consciencia, en un entendimiento reflexivo de artista puede aparecer clara y distintamente, integrado en un paradigma clásico tanto como en la experiencia cultural de su tiempo. Entonces las voces señeras de un mundo y una época, las concepciones, vivencias colectivas, el compartido *Lebenswelt*, se convierten en otras tantas claves para la comprensión de la poesía, en la cual se encuentran consubstancialmente.

El arte de Sábato puede muy bien definirse como una épica trágica. En reciente lectura de la *Eneida* se me representó por analogía la creación de Sábato, que como la del primer poeta latino tiende un puente de la leyenda e historia universal de su época al presente histórico de su patria. La analogía se extiende al tono creativo que no se complace en el aspecto heroico triunfante —aun cuando predomine en el siglo y medio de la nación joven así como perduraba en la augusta historia de aquella Roma—: la épica sabatiana es trágico-histórica; el poeta bonaerense, como el mantuano, siente íntimamente al que cae, a aquel a quien pierde el destino —en Virgilio no se trata sólo de los dioses hostiles y la atmósfera predominante de guerra, noche troyana de incendio, túmulos e incineraciones, descenso a las cavernas infernales, lastimosa derrota de los antiguos latinos en Turnus y tantos valerosos guerreros, sino que el vencedor mismo se halla afectado, hasta horrorizado de sí mismo— por el sentimiento y el tono trágicos, que conforman a la épica toda. *Sobre héroes y tumbas* sería título significativamente apropiado para la épica virgiliana; «sobre héroes y tumbas», sugestiva y exactamente, es la idea central y primera, el principio generativo de la creación de esa novela de Sábato.

Que no se entienda que sugiero una fuente o influencia reconocida, que no viene al caso —el hecho no añadiría nada a la comprensión de la obra de Sábato—, y, por otra parte, la investigación hasta aquí se asentaría en coincidencias, que aun cuando sean significativas, no pasan de generales (11). En cuanto a influencia, la de Virgilio —que informa más de un milenio de historia de Occidente y luego se va absorbiendo por escondidos cauces— es, en cierta medida, directa o indirectamente, inevitable en un hombre culto y de orientación humanista cual Sábato.

---

(11) Más adelante la interpretación se acerca a posibles fuentes, con beneficio de la comprensión de la obra. En general la investigación de fuentes no es importante en el caso de Sábato. He encontrado en cambio que en Cortázar puede iluminar frecuente y esencialmente el sentido de la obra. Creo haberlo mostrado en el extenso estudio publicado en esta revista, «Temperamento y polaridad en los personajes de Julio Cortázar» (núms. 364-366 [oct.-dic. 1980]).

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 ofrece 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).

sensibilidad de nuestro siglo —el gran arte de nuestro siglo—. Con esa luz mejora así nuestra visión de la creación de Sábato, tanto la trágica como la cómica (13).

Quizá no esté de más recordar que el profeta de esa idea sobre lo horrible y absurdo de la existencia y la salvación por el arte no fue Nietzsche sino su maestro Schopenhauer, medio siglo antes. Nada sale de la nada. También era Nietzsche lector de Schiller, y en Schiller encontró el moderno acento en lo sublime de la conducta humana, que Schiller derivó del concepto kantiano de lo sublime natural. Pero ese primer libro de Nietzsche y su autorrefutación son a su vez una mina de ideas seminales: en ellos encontramos, en términos acentuados y exactos (se sabe que allí abrevaron Gide, Thomas Mann, Heidegger, Sartre, nuestro Ortega y Gasset...), monederos falsos, montaña mágica, horizonte (en el sentido de Heidegger y Gadamer), náusea (en el sentido de Sartre), rebelión de las masas... habrá otros de eco menos conocido. Estas sí son fuentes de inspiración; no se agregaría nada con hablar de la influencia de Nietzsche, que es de sobra señalada y reconocida en la filosofía y las ideas actuales.

En esas páginas de Nietzsche me parece ver también algún pasaje que pudiera ser una de las semillas que germinaron en el «Informe sobre ciegos». *El origen de la tragedia* termina con un prolongado, complicado elogio del renacimiento de la tragedia en Wagner, elogio que va desarrollándose desde la sección 16 hasta la 25 final; en la 24 se menciona a Brunilda y Wotan de la *Tetralogía* wagneriana, que como he analizado en otro lugar (14) constituyen, junto a Sigfrido —mencionado en el texto del «Informe»— parte de la experiencia onírica de Fernando Vidal en el subsuelo de Buenos Aires. Recordemos que por un tiempo Sábato pensaba estar escribiendo una tetralogía, que finalmente se redujo a su novela de cuatro partes. Quizá de mayor interés que las circunstanciales coincidencias apuntadas sea que Nietzsche

---

(13) El hispanista de Bucarest y miembro de la Academia de la Lengua de Colombia Paul Alexandru Georgescu (que colabora en este tomo), con gran penetración ha señalado el tema y sentimiento de la salvación por el arte —la novela—, particularmente en *Abaddón, el exterminador*, en «Literatura dadora de eternidad en la creación de Sábato. (Superación de la metodología estructuralista)», a aparecer en el libro ya referido, *Salvación por la novela...* Abunda el autor de novela intelectual que dispara un nombre tras otro de los que absorben la atención del momento. Sábato, por el contrario, nombra y sabe a clásicos y pensadores básicos; será también por eso que no goza del favor de capillas intelectuales o novelísticas mientras que llama la atención de grandes críticos y auditorios de alto nivel. Lo pude comprobar una vez más en ocasión especial, al hablar sobre la significación del arte en el meridiano pesimismo-optimismo y el conflicto e integración de ciencia y letras en la obra y personalidad de Sábato, ante la International Society for Phenomenology and Literature (5.ª Convención Anual que se reunió en la Gutman Library de Harvard) el 29 de marzo de 1980.

(14) En colaboración con Doris Stephens, «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana», Helmy F. Giacoman, ed., *Homenaje a Ernesto Sábato, Variaciones interpretativas en torno a su obra* (Nueva York: Anaya, Las Américas, s f), pp. 327-358.

elogia en ese entonces a Wagner principalmente por haber revitalizado los mitos germanos. Entre varios pasajes significativos, el siguiente de la sección 23 se aviene sin esfuerzo a un pensamiento que Sábato expresa en más de un lugar:

> ... sin el mito toda cultura pierde el saludable poder natural de su creatividad: sólo un horizonte definido por mitos completa y unifica la totalidad del movimiento cultural.

Las líneas que siguen de Nietzsche acentúan la importancia del mito —e implícitamente la del artista que se vale de él— para el desarrollo y fortalecimiento de un pueblo. La idea es muy antigua; entre los griegos tuvo una prodigiosa vigencia a partir de Homero y Hesíodo (particularmente la trágica *Ilíada* para aquel pueblo joven), y Virgilio fue el primero que la aplicó sabia y deliberadamente, intensificando lo trágico y valiéndose tanto de las leyendas de un mundo más amplio como de las latinas y romanas (el ámbito de Grecia representaba para aquella Roma lo que ahora el de Europa para América). La pasión de lo natural se siente —yo la siento, avasalladora— en las novelas que siguieron a *El túnel;* por las correspondencias observadas parece ya vislumbrarse algo así como notas y motivos culturales que se acordaron en esa acústica anímica.

Que Sábato leyó *El origen de la tragedia* es indudable, y que haya leído sus correctivas secuelas es más que plausible si al interés de Nietzsche se suma la atención que puso Sábato en Wagner. Dichos escritos sobre Wagner eran además de candente actualidad para intelectuales en la posguerra última porque desmentían la tan entusiasta como trabajosa adopción que hizo de Nietzsche la Alemania nazi. El antisemitismo de Wagner lo había llevado a un disgusto extremo ante la actitud pro judía de Bismarck, el estadista prusiano que cimentó la nación alemana; en Wagner la idea de la superioridad alemana e inferioridad de los demás pueblos —empezando por los franceses y judíos— era una fe incontestable (15). El establecimiento de Wagner en Bayreuth y todo lo que el nuevo centro operático significaba parece haber precipitado la ruptura del brillante, aun joven pensador, con el endiosado músico-poeta.

Hay en la sección 4 de *Der Fall Wagner (El caso Wagner)* una sinopsis interpretativa de la leyenda de Sigfrido en la visión wagneriana,

---

(15) Las centrales facetas negativas de Wagner resultan evidentes aun en las biografías de admirativos estudiosos, como Ernest Newman: *The Life of Richard Wagner* (New York: Alfred A. Knopf, 1933-46), tomo 4, pp. 297, 598, *passim;* a propósito, dicho autor presenta, incuestionada, la imagen de Nietzsche que fabricaron los nazis. Sobre el inicial wagnerianismo de Nietzsche: Frederick R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1963).

que informa el carácter del «Sigfrido de las tinieblas» con que se personifica Fernando Vidal (16) —contrafigura del arcaico agonista—, el Fernando que tipifica para nuestra época las paranoias extremistas y persecutorias. Nietzsche expresamente se propone relatar el argumento de la tetralogía wagneriana, y lo hace con genial ironía:

> ... Wagner creyó ... haber encontrado en Sigfrido al típico revolucionario.
>
> ¿De dónde proviene todo el infortunio del mundo?, se pregunta Wagner. De «viejos pactos», se contesta, como ideólogo revolucionario que es. Simplemente de las costumbres, leyes, moralidades, instituciones; de todo aquello sobre lo que reposa el mundo viejo, la sociedad vieja. «¿Cómo se puede abolir la vieja sociedad?» Unicamente declarando la guerra a los «pactos» (tradición, moralidad). Tal es lo que hace Sigfrido (léase Fernando y hay que cambiar poco o nada de la descripción). Empieza temprano, muy temprano: su nacimiento mismo es una declaración de guerra a la moralidad; llega al mundo por el adulterio, por el incesto. No fue la saga, sino Wagner quien inventó este rasgo de radical significación; en este punto Wagner revisó la saga.
>
> Sigfrido continúa como empezó: meramente sigue su primer impulso; derriba todo lo tradicional, toda reverencia, todo *miedo*. Todo aquello que le disgusta merece ser herido de muerte. Sin el menor respeto aborda antiguas deidades. Pero su mayor empresa se encamina a *emancipar a la mujer* —«redimir a Brunilda (Georgina, Alejandra)». Sigfrido y Brunilda, el sacramento del amor libre, el surgir de la edad de oro, el crepúsculo de los dioses de la antigua moralidad— todo mal queda abolido.

Ya están la pasión y la idea central y primera, los principios generativos y cohesivos de la obra novelesca. Los héroes, conocidos e ignotos, orgullosos y humildes, virtuosos y perversos, trágicos, de su pueblo; la historia de peripecia que se vive y que gestará la por venir; la que vivieron los héroes ya embellecidos por el prisma del pasado, de la cual quedan aquellas tumbas; las quiebras que sobrevivieron de enteras estirpes, de las que quedan otras tumbas; el pasado acontecer, que gestó el que se vive. La historia hecha mito, y los mitos del mundo que nos rodea, que hay que arrebatar, y destilar, y sintetizar en el nuevo ser del pueblo, como Virgilio se apropió de los homéricos para sustituirlos por los suyos, para quince siglos que siguieron. Y ya empiezan a alinearse motivos y figuras y tópicos de leyenda, de entre los innúmeros que bajan de las apartadas ramas de un árbol milenario, inconfinable.

Y no será del inflado Wagner, de la intrincada trama de *El anillo de los Nibelungos* con sus burgueses dioses a los que traban complicadas

(16) Capítulo XXXIV de «Informe sobre ciegos».

leyes (del Wagner que también pertenece a la Buenos Aires de prestigiosa tradición operática)— no será de ese Wagner de donde bajen los emblemas y motivos. En todo caso ingresará esa idea interpretativa niterzscheana de un Sigfrido incestuoso, autodestructivo, terrorista, idea hecha símbolo que compone la alegoría de una involucionada y enceguecida estirpe argentina: de entre la antigua y prodigiosamente heroica, pequeña nación hispano-anglo-criolla (17), aquellos en particular

(17) Para la comprensión de episodios de las novelas de Sábato —así como de ciertos cuentos de Borges— conviene esbozar aquel fondo histórico, anterior a la gran inmigración de ultramar de fines del siglo pasado. De la abundante literatura de viajeros ingleses, aquellos que en las primeras décadas del siglo diecinueve cruzan el territorio de la nueva república, lo hacen hospedándose repetidamente en primitivísimas haciendas —ya «estancias»— de rudos ingleses, escoceses e irlandeses (semejantes al Patrick Elmstreet que castellaniza su nombre y funda el linaje de los Olmos en *Héroes y tumbas).* Del ejército de cerca de 10.000 hombres que —luego que Inglaterra hubo conquistado la holandesa Africa del Sur— trató de apoderarse de Buenos Aires a continuación de Montevideo en la segunda invasión inglesa (1807), un tercio fue aniquilado por la población civil de esa pequeña capital del virreinato español más pobre y desguarnecido; de los restantes que se rindieron, la mayoría de los irlandeses y no pocos escoceses renegaron de su lealtad anterior quedándose aventureramene en esa despoblada región, que en aquellos años sería mucho más «de fractura» de lo que pudiera serlo ahora. El Patrick-Patricio de *Héroes y tumbas,* que se quedó en la primera invasión (1806), debió ser escocés, «inglés» como todos los de las islas para los criollos de aquella época, pues el «famoso 71» de los cuentos del «abuelo» Pancho es el de *highlanders* (entre los que abundaban los católicos) que se había distinguido en la lucha contra Napoleón. Todavía en la más reciente época intermedia que da asunto al *Martín Fierro,* cuando ya ocurría la primera ola inmigatoria —de la Italia septentrional—, los que por buenos jornales cavaban zanjas en la pampa —el «inglés sanjiador» del poema—, porque los escasos gauchos a mano no lo hacían ni por una fortuna, eran escoceses e irlandeses, y de acuerdo al distraído testimonio de Hernández —en ese libro tan tendencioso en lo tópico como poético en lo universal—, a un inglés (y a un recién llegado «papolitano») podía alcanzarlos la cruel e injusta leva tanto como al gaucho que se puso a cantar. Sábato —como Borges (al que argentinamente le tocó una abuela inglesa)— en su ficción ha dado vida a la a menudo olvidada, primera, llana síntesis anglo-criolla, no sólo en su Olmos y la mención de los Reinafé (Queenfaith) y otros nombres históricos típicamente castellanizados, sino —más documental— en la lectura que hace Bruno Bassán (hijo de veneciano), al final de *Abaddón,* de las inscripciones sepulcrales del pampeano pueblo «Capitán Olmos» —entiéndase el mismo Sábato en el cementerio de su pueblo natal Rojas. Hay que distinguirla como primera síntesis, que alcanza a aquellos que inmigraron por su cuenta en sucesivas generaciones de las islas, a diferencia de los que llegaron vinculados entre ellos como empleados de los ferrocarriles y demás compañías inglesas— cuyos hijos y nietos y hasta biznietos, ya algo mezclados, son los «angloargentinos» que recientemente descubrieron las noticias televisivas internacionales y que en un 99 por 100, según la revista *Time* y las agencias norteamericanas, apoyaban la posición argentina en las Malvinas. Relativamente numerosos (llegaron a considerarse «the most numerous English colony outside the Empire»), lo cual no es de extrañar si recordamos que las inversiones inglesas en la Argentina, por un tiempo en este siglo, sobrepasaron las inglesas en el Canadá. La actitud que encuentra Sábato en su ancestral personaje Elmstreet (Olmos) que se siente insultado cuando le dicen inglés caería al pelo con lo que observé del origen escocés, pero Patricio Olmos asimismo se siente y pronuncia argentino, lo cual representa en el testimonio poético un fenómeno que está documentado y que Sábato como los demás argentinos conocen naturalmente de la realidad —aunque a veces contradictoriamente lo desconozcan en las fórmulas seudosociológicas (como las del ensayismo de Martínez Estrada y el que lo vino repitiendo por algún tiempo), de inadvertido, paradójico cuño europeo. Los historiadores norteamericanos especialistas de lo argentino han reconocido con base de observación sociológica un solo aspecto importante —según ellos— en el cual la joven nación del Sur ha tenido más éxito histórico que los Estados Unidos: la extraordinaria facilidad del *melting pot,* del crisol de pueblos argentino cuando se lo compara con la esencialmente conflictiva interacción de los grupos étnicos europeos (para no hablar de actitudes raciales) en la gran nación del Norte. La sociología universitaria argentina, de alta calidad reconocida internacionalmente, coincide en sus observaciones.

que perdieron pie en el estrecho pináculo del poder (la ola inmigratoria ya había borrado la relativamente amplia y cómoda mesa de la «gente bien» por sobre el abra del pueblo antiguo), y que no se reconocieron en la gran sociedad llana del nuevo pueblo. Símbolo de extraordinaria fuerza Alejandra, a quien, natural y significativamente, en esa ciudad de millones, conoce el Borges que perpetúa el patriciado en el cual todos estaban emparentados Borges-símbolo, que se suma metafóricamente a la alegórica poesía en el juego cervantesco-sabatiano de realidad y fantasía, persona y personaje (18).

La idea del héroe destructivo no germina, pues, de Wagner, sino, plausiblemente del Wagner de Nietzsche (de uno u otro modo la comparación ha producido aquí iluminaciones); los símbolos y motivos del «Informe sobre ciegos» no se relacionan tampoco con los de Wagner, sino con los del Wagner de Jung, el psicólogo que más atrajo a Sábato (19). La experiencia onírica y alucinatoria de Fernando Vidal en la casa de la placita en que está la iglesia de la Inmaculada Concepción y en las colosales cloacas porteñas contiene los símbolos primordiales junguianos, entre los que aparece el arquetipo del anciano en el aspecto negativo que Jung ilustra con la fusión del Wotan y el Hagen de la tetralogía wagneriana —la figura amenazadora de un solo ojo que persigue el enloquecido Fernando antes del ataque de los pájaros prehistóricos y de entrar el héroe en la gran caverna donde se derrumba en el sueño (20).

Al atar estos cabos se revela una estructuración del mito. Para la importancia que Sábato vio en Jung, pocas veces lo toca en sus ensayos; parece haber en ello una cierta reticencia, quizá debida a que la mitología junguiana pareció a muchos, en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, acomodarse demasiado bien con la del nazismo (Jung llegó a exigir de clientes anglosajones, antes de aceptarlos, una declaración por escrito en la que rechazaran tales imputacio-

---

(18) Bruno encuentra a Borges cerca de *La Helvética* (bar de la avenida Corrientes) y le presenta a su joven protegido Martín:

> —*Es amigo de Alejandra Vidal Olmos.*
> —*Caramba, caramba... Alejandra..., pero muy bien.*
>
> (Cap. XIII, segunda parte.)

Una anécdota en la que actué ilustra esa mentalidad de antes, tan real, así como el toque maestro de que Borges conozca a la familia de Alejandra. Durante dos conversaciones con Borges, que me recibió con esa accesibilidad y exquisita fineza suyas, al oír mi apellido dijo —ambas veces, a un año de distancia—: «Vázquez, de Córdoba, sí... Usted sabe, también desciende de los Bustos...» (Bustos, el gobernador de Córdoba de la época de Rosas). Aclaro que mi Vázquez, como es de suponer, vino de La Coruña; hace ya un siglo.

(19) En el artículo publicado en *Homenaje a Ernesto Sábato* (nota 14 *supra)* estudié las menciones de Jung en los ensayos de Sábato, así como la transmisión junguiana de las figuras de Wagner.

(20) Capítulo XII de «Informe sobre ciegos».

nes). Nietzsche, sin perjuicio de su universalismo y su admiración de latinos y judíos, es él mismo otra figura que hay que tomar con pinzas; superficialmente aparece contradictorio, como se acaba de ver anteriormente, aunque su intransigente honradez intelectual produce a cada página esas lúcidas vistas que han inspirado a tantos (21). Si los símbolos junguianos son de por sí sospechosos, tanto más nocivos serán en sus aspectos desfavorables que señaló el mismo Jung; en cuanto a los de Wagner, como hemos visto, Nietzsche se encargó de denunciar su naturaleza destructiva. Los mitos fortalecen a los pueblos, pero también los debilitan y destruyen; la propia Alemania nazi en nuestra terrible época mostró el tremendo poder del mito para la destrucción. De todo esto es consciente el lúcido intelectual Sábato. Asimismo me parece que se estructuró intuitivamente que las mismas figuras wagnerianas que contribuyeron a la exaltación del héroe en un lapso de terrible extravío de la humanidad, hayan provisto el mito *siniestro* para el personaje *siniestro* de la novela sabatiana (22).

---

(21) Nietzsche era hijo de un pastor protestante, cuyo recuerdo veneraba. A pesar de sus conocidos libros y aforismos anticristianos, nunca dejó de tomar el cristianismo en serio; una de las causas de su disgusto de Wagner fue que éste se aprovechara de una leyenda cristiana para componer insinceramente *Parsifal*. Creo que Ionesco apuntó en la dirección acertada: «Qu'on le veuille ou non, ni Beckett ni les grands écrivains et artistes de notre temps et des autres temps, Kafka, Dostoïevski, Céline, Borges, Proust, Faulkner, ni les philosophes comme Nietzsche ou Kirkegaard ne peuven être compris sans la métaphysique ou la religión, sans le problème essentiel qui les a hantés, qu'ils n'ont pu résoudre et contre lequel ils se sont butés sachant qu'ils ne peuvent le resoudre» *(Antidotes* [Paris: Gallimard, 1977], p. 207).

(22) El carácter intuitivo, con algo de adivinación y mucho de incerteza, de la creación novelística no deja de ser tal ni se altera por el hecho de que la fuente de inspiración de un nuevo motivo cualquiera provenga del contenido de un poema o ensayo o novela en vez de surgir de un cuadro o una noticia periodística o una conversación con un amigo. Nótese que la estructuración de mitos que acabo de señalar en el texto implica la libertad del creador, así sea en una operación intuitiva. (Dado que no conozco la posición crítica, en esta materia, de mi colaboradora en el artículo aparecido en *Homenaje a Ernesto Sábato* [nota 14, *supra*], debo aclarar que quien es ahora una estudiosa por derecho propio, con un libro sobre Delmira Agustina publicado en Montevideo, era entonces mi estudiante de un seminario para el doctorado, durante el cual orienté a los futuros investigadores hacia Jung en lugar del consabido Freud de enfoques anteriores; Doris Stephens hizo identificaciones arquetípicas, en particular el ánima y la sombra, a mi juicio acertadas, y las agregué al artículo, incorporando en él su nombre.) Mi enfoque en ese trabajo no es el llamado arquetípico, de arrolladora moda en el ámbito universitario anglosajón hasta hace unos quince años, pues no intenta un análisis del inconsciente del autor ni recalca un carril mental de símbolos (sobre los que no se pone de acuerdo ningún «científico») por el que rodaría fatalmente todo el mundo, sino que señala tradiciones e implica inevitables influencias, en una orientación hacia las fuentes que con frecuencia ilumina la obra y que se concilia con las actitudes críticas que han vuelto a afirmarse en la teoría literaria (siempre se mantuvieron en la investigación seria). Y creo que con este reconocimiento sale ganando el arte y el poeta, a pesar de los escrúpulos teóricos de hace medio siglo que se divulgaron en el exitoso texto de Wellek —quien hace rato se retractó compungidamente de esa parte de su *Theory of Literature*—; W. Kayser, más culto y mejor formado —mejor integrado en el pensamiento fenomenológico—, nunca cayó en esa trampa (subcapítulo sobre «asunto» de su clásico texto de Gredos). Claro que no estoy refiriéndome a las excursiones, meros esfuerzos de materiales descubrimientos, de la antigua crítica positivista. Lo diré como lo veo para la relación psicología-literatura cuando la teoría precede al poeta: Cervantes se valió de la ciencia de Huarte como de la teoría temperamental de su época, reveladora entonces, pero al quedar ésta relegada a mera etapa histórica debido a las nuevas revelaciones cien-

*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 discordancias 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 crítico 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* cuando de modo inopinado me brotó la cuestión de por qué los cuatro grandes tenían que ser varones, o por qué no se consagraba una tétrada —o docena o lo que fuera— femenina. La mente vagó por personajes cercanos, la Yerma de un instinto fundamental, la arquetípica Ursula. Luego, Eva, claro; Andrómaca, Beatrice, Celestina. Hacia nuestra vertiente está al principio Margrette (los ingleses querrán a Macbeth) 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 Dulcinea 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 realidad. 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 frazrianas, freudianas, junguianas —que en diversas actitudes reconocen mitos y descubren ocultos símbolos—, solía disimularse la antigua arrogancia cientificista (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. Corolario, 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-Literarias 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 transfromaciones radicales —en ella el mito no es tampoco media verdad—, no está al servicio del panfleto como en elgún 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