

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**LA RECONSTRUCCIÓN DEL HÉROE LIBERAL EN LA NARRATIVA
SABATIANA**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL
GRADO DE DOCTOR EN LETRAS
PRESENTA
VICENTE EDUARDO ROBALINO CAICEDO**

**ASESORA:
MTRA. FRANCOISE PERUS
MÉXICO, D. F. FEBRERO DE 2006**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA:

A MARIA ELENA Y A CECILIA.

AGRADECIMIENTOS:

Deseo expresar mi gratitud a la Mtra. Francoise Perus, asesora de este trabajo (su valiosa orientación aportó inmensamente al sentido de la presente tesis), al Dr. Carlos Huamán, por su amistad y valioso apoyo. De igual manera agradezco al Dr. Juan Antonio Rosado, Dr. Arturo Souto, Dr. Juan Coronado, Dr. Manuel Corrales Pascual, Dra. Nair Anaya, Mtra. Julia Constantini, Dra. Valquiria Wey, Lic. Hilda Gómez; a mis amigas Adriana Ávila, Marcela Quintero y Cristina Díaz; al Personal de la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, a la Mtra. Lucila Tercero y a todas las personas que me animaron para la culminación de este trabajo.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	6
Capítulo I:	
Los géneros intercalados: diálogo con el héroe	9
La poesía gauchesca y el contrapunto entre la civilización y la barbarie	12
La cultura de masas y el diálogo polémico	14
El héroe entre las voces del tango	18
El género autobiográfico: el reencuentro con el héroe	20
La metaforización autobiográfica sabatiana (la imagen del autor y la imagen del héroe)	23
El espacio autobiográfico público y la sátira político-estética	28
El enigma policial y el enigma existencial (La autoconciencia del héroe)	33
Las versiones de la Marcha del “Che” y el héroe liberal	35
Capítulo II:	
I Invención de un cronotopo para el héroe liberal (consideraciones Generales)	38
La invención cronotópica o el proyecto civilizador en <i>Facundo, Amalia y el “El Matadero”</i>	40
La Invención del Cronotopo desde la barbarie (<i>Don Segundo Sombra</i>)	44
La invención del cronotopo de la “sociedad secreta” en <i>Los Siete Locos</i>	45
La invención cronotópica del infierno En <i>Adán Buenosayres</i> y en el “Informe sobre ciegos”	49
II. La invención del cronotopo del héroe liberal en la narrativa sabatiana	53
<i>El túnel</i> o el artista autoexcluido	54
El tiempo-espacio de los encuentros en <i>El túnel</i>	56
Encuentros “reales” y encuentros imaginarios en <i>El túnel</i>	58
Tiempo-espacio de la enunciación en <i>El túnel</i>	60
Tiempo y espacio en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	63
Tiempo-espacio de los encuentros en <i>Sobre héroes</i>	63
La casa de Barracas: tiempo-espacio del héroe liberal	70
Tiempo-espacio del mundo de los ciegos	75
Tiempo-espacio de la enunciación en <i>Sobre héroes</i>	77
El cronotopo del apocalipsis en <i>Abaddón el exterminador</i>	81
La imagen devastadora de la guerra	81
El tiempo-espacio en ruinas del héroe liberal (refiguración de los cronotopos de <i>Sobre héroes</i> ...)	83
La devastación del tiempo-espacio del héroe socialista	84
Las visiones premonitorias de “El Loco Barragán o el fin del peronismo	86
Tiempo-espacio de la enunciación en <i>Abaddón</i>	87

Capítulo III:

La reconstrucción del héroe desde los personajes	90
La Marcha de Lavalle o la reconstrucción colectiva del héroe	92
El diálogo de Martín con el héroe	94
La Marcha de Lavalle y la Marcha del “Che”: un diálogo a distancia	96
El mal en los personajes sabatianos	97
La refracción del mal entre los personajes sabatianos	100
El mal y la infancia de los personajes sabatianos	104
El inmigrante “malo” y el juego intertextual	109
El mal y el sujeto escindido	111
El inmigrante “bueno” el diálogo de la añoranza	115

Capítulo IV:

El Irracionalismo Creador: una estética del enigma para el héroe	119
El enigma de la mirada	119
El enigma del claroscuro	123
La imagen onírica: la conciencia escindida del héroe	128
La novela de la crisis y el irracionalismo creador	131
Irracionalismo creador y surrealismo	134

Conclusiones	136
---------------------	-----

Bibliografía	142
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Esta investigación, *La reconstrucción del héroe liberal en la narrativa sabatiana*, surge de un trabajo previo: *La memoria en la voz del otro, en la novela Sobre héroes y tumbas*. Este trabajo nos ha planteado varias interrogantes, como las siguientes: ¿De qué manera los personajes sabatianos reconstruyen al héroe liberal? ¿Cuál es el lugar que ocupan los inmigrantes en el proyecto del héroe liberal? ¿Qué relaciones se podrían establecer entre el héroe liberal y la estética del enigma, que propone el Irracionalismo Creador? ¿Cómo se refracta el mal entre los personajes y el héroe liberal? ¿Cuál es la imagen del héroe liberal que muestran los géneros intercalados? ¿Cómo se reconstruye al héroe liberal desde el punto de vista del tiempo y del espacio narrativos? ¿Cuáles son los grupos sociales con los que se enfrenta el héroe liberal reconstruido? Cada uno de los capítulos de este trabajo intenta responder a tales interrogantes.

La hipótesis sobre la cual se estructura esta investigación es ésta: en la narrativa sabatiana las voces, tanto del narrador como las de los personajes, modulan un diálogo en torno a la reconstrucción del héroe liberal, en un tiempo-espacio y lenguajes social históricamente determinados. Dicho diálogo muestra a un sujeto escindido.

Nuestro estudio comprende la trilogía narrativa sabatiana: *El túnel* (T) (1948), *Sobre héroes y tumbas* (SHT) (1961); y *Abaddón el exterminador* (AE) (1974), pues el diálogo de la reconstrucción del héroe liberal se produce entre los personajes de estas tres novelas, dentro de un intenso juego de espejos (intertextualidad).

De la teoría bajtiniana sobre la novela tomaremos los conceptos: héroe, dialogismo y cronotopo. Para la aplicación de esta teoría nos van a ser de gran utilidad los estudios críticos que, en torno a la teoría bajtiniana, ha realizado Françoise Perus (ver bibliografía).

La concepción del héroe, que utilizamos en este trabajo, no corresponde a una categoría psicológica, menos aún épica, por el contrario es, como lo expresa Bajtín: “El héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo” [...] (Bajtín, 1993: 71). Precisamente, dicha representación y caracterización se corresponde con la novela polifónica, que se presenta, según este mismo autor, como una “pluralidad de voces y conciencias”: “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad superior en comparación con la homofonía.” (Bajtín, 1993: 38).

Para Bajtín, la novela es el género en el que con mayor intensidad se produce el encuentro o reencuentro histórico y social de lenguajes (plurilingüismo), dentro de una interrelación dialógica, porque –según este autor- “toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra -réplica prevista.” (Bajtín, 1991: 97). Desde este punto de vista, en la narrativa sabatiana, la reconstrucción del héroe es una reconstrucción dialógica. Además, dicho héroe no sólo dialoga con las conciencias de los personajes, sino consigo mismo. En efecto, el héroe sabatiano muestra su autoconciencia en el momento en que se vuelve crítico de sí mismo.

En cambio, por medio del estudio del cronotopo, entendido como la relación indisoluble entre el espacio y el tiempo, el héroe liberal se prefigura, en un conjunto de obras narrativas de la literatura argentina (*Facundo*, *Amalia*, *El Matadero*, *Don Segundo Sombra*, *Los Siete Locos* y *Adán Buenosayres*) y se configura en la narrativa sabatiana. Además, la

prefiguración y configuración del héroe liberal lleva implícitos los conceptos de civilización y barbarie, los cuales han adquirido diversos matices interpretativos, que se identifican con el desarrollo de la historia argentina, especialmente con los triunfos y fracasos del liberalismo y con el advenimiento del populismo peronista

Por otra parte, dentro de la concepción liberal del héroe, es importante tomar en cuenta los criterios que, con respecto a la hibridez cultural y la novela ha expuesto Sábato en sus ensayos. En efecto, este autor considera que para hablar del ser nacional es indispensable reconocer el carácter híbrido de la cultura argentina. Tal hibridez estaría representada por el tango, como expresión artística, y por el inmigrante, especialmente el primer oleaje migratorio, que aparece en la narrativa sabatiana, integrado al proyecto liberal. Además, Sábato considera a la novela como un género híbrido por excelencia, encargada de mostrar la crisis del hombre moderno, es decir, su calidad de sujeto escindido.

CAPÍTULO I

LOS GÉNEROS INTERCALADOS: DIÁLOGO CON EL HÉROE

En la narrativa sabatiana, cada uno de los géneros intercalados (el de la poesía gauchesca, los que provienen de la cultura de masas, el del tango, el de la novela policial y el autobiográfico) modulan, desde distintas perspectivas, un diálogo con el héroe liberal. Dicho diálogo, con algunos géneros, tiene el carácter de polémico; con otros, en cambio, se da como un reencuentro. En el primer caso, el género de la poesía gauchesca, los que provienen de la cultura de masas y el autobiográfico, entablan la polémica con el héroe liberal. En el segundo caso, dicho héroe realiza un doble reencuentro: consigo mismo, por medio de la “pesquisa” indagatoria del género policial, que le permite adentrarse en su propia autoconciencia. Mientras que, a través de las voces del tango, el héroe liberal ingresa en el tiempo- espacio de la añoranza, es decir, en aquella época “dorada” del liberalismo. De esta manera, el género de la poesía gauchesca construye el diálogo con el héroe liberal través del contrapunto de dos voces, que no sólo encarnan al gaucho, sino a dos bandos políticamente irreconciliables: el de los unitarios y el de los federales. Los géneros que provienen de la cultura de masas, en cambio, nos muestran cómo el héroe liberal se enfrenta, por medio del distanciamiento irónico y autoirónico, con las voces que provienen de dichos géneros (entrevistas escritas y televisivas, reportajes y anuncios publicitarios). De tal enfrentamiento emergen los mitos de la sociedad de consumo como el del culto al cuerpo; el del autor “estrella”; el del espectador de telenovelas; la manipulación de los sentimientos a través de los anuncios publicitarios. Precisamente de esta crítica a algunos géneros de la cultura de masas, se proyecta la imagen

de un personaje, Quique, quien representa al intelectual esnobista, lector “ideal” de este tipo de géneros. Mientras que en el género autobiográfico encontramos la sátira político-estética, que hace el héroe liberal a corrientes políticas y corrientes estéticas definidas. Entre las primeras podemos citar el anarquismo, el comunismo y el peronismo. Entre las segundas se hallan la teoría marxista del reflejo, la novela objetivista francesa y el arte experimental. Además, la intercalación del género autobiográfico, en esta narrativa, permite el diálogo entre el autor y el héroe, a través de la representación de la imagen de cada uno de ellos mediante tres sistemas metafóricos: la metaforización del espacio interior del héroe; la metaforización de la estética del héroe; el irracionalismo creador; y la metaforización que representa el tránsito del narrador-personaje, “Sabato,” del universo apolíneo de la ciencia al mundo tenebroso de la creación. Asimismo, a través de la intercalación de este género se representa, en *Abaddón...*, el reencuentro del héroe liberal, encarnado en el narrador-personaje, “Sabato”, el reencuentro de dicho héroe con su propio tiempo y espacio.

Cada uno de los géneros mencionados constituye una voz que se integra al diálogo, igual que las voces de los personajes, quienes representan al héroe liberal; sin embargo, no sólo esta forma dialógica es desarrollada, por medio de la intercalación de los géneros, en la narrativa sabatiana, sino que el autor, como creador, también participa de este diálogo, pues, tanto en *El túnel* como en el “Informe...”, el género policial forma parte de la estructura de la trama, a pesar de que ni en uno ni en otro caso se trata de una novela policial, pero la pesquisa investigativa no deja de acompañar a la acción. Este género es visto desde la perspectiva de los propios narradores-personajes, Juan Pablo Castel y Fernando Vidal Olmos, respectivamente.

Asimismo, el distanciamiento que el narrador adopta frente a la “investigación” policial - que incorpora en *El Túnel* y en el “Informe...”, no esclarece los hechos ni, en consecuencia, descubre al culpable, sino que en ella predomina una clara intención irónica, que pone de relieve el carácter científico-positivista de la investigación policial y, al mismo tiempo, sirve al héroe para indagar su autoconciencia a través de la refracción de la imagen de los personajes y la del narrador.

De los cuatro géneros intercalados en la narrativa sabatiana, el autobiográfico es el que adquiere mayor importancia, porque desarrolla distintas dimensiones artísticas. Así, en *El túnel* y en el “Informe...”, este género se integra a la narración a través del relato de un hecho en la vida de cada uno de los narradores-personajes (el crimen de Juan Pablo y la “investigación” del mundo de los ciegos, que hace Fernando Vidal), pues, cada uno de estos personajes están empeñados en escribir sus “memorias”, en revelar su espacio privado. En estos dos casos, el relato mismo simula ser una autobiografía y una indagación policial al mismo tiempo. En cambio, en *Abaddón...*, la autobiografía se presenta como un enfrentamiento artístico con la ficción, es decir, entre la “verdad” enunciada por el autógrafo, datos verificables de la vida de E. Sábato, y la ficcionalización de estos datos. Este problema de verosimilitud el narrador lo resuelve mediante un juego de espejos: la ficción se refracta en la autobiografía y la autobiografía en la ficción y, además, usando la técnica de “construcción en abismo”, el autor, representado por el narrador-personaje “Sabato”, dialoga con sus personajes y, de esta manera, se incorpora a la ficción.

**LA POESÍA GAUCHESCA Y EL CONTRAPUNTO ENTRE LA CIVILIZACIÓN Y
LA BARBARIE**

La poesía gauchesca, como género intercalado, se presenta en la Segunda y Cuarta partes de *Sobre héroes...*, dentro de un juego de refracciones entre las distintas voces que evocan la Marcha de Lavalle. En efecto, en la Segunda parte de esta novela, a este microrrelato de la Marcha de Lavalle, construido desde distintos ángulos de refracción (Alejandra, Martín, el Tío Pancho y los personajes que protagonizan la Marcha), se une la voz de un cantor anónimo, para dejarnos escuchar sus versos: “Palomita blanca,/ vidualitá/ que cruzas el valle, / ve a decir a todos, / vidualitá, / que ha muerto Lavalle.” (SHT: 80). Esta voz es proyectada desde la evocación que hace el Tío Pancho de dicha Marcha e irrumpe en el silencio de la noche, mientras el cuerpo putrefacto de Lavalle es llevado por sus compañeros en una penosa Marcha: “Y ahora, después de ochocientas leguas de tristeza, ahora marchó al lado de su cuerpo podrido, hacia la nada” (SHT: 84). En la Cuarta parte de *Sobre héroes...* estos mismos versos se refractan, a través de la evocación que hace Martín de La Marcha de Lavalle, en el microrrelato encargado de relatar el viaje de Martín a la Patagonia. Este anuncio que hace el cantor anónimo de la muerte de Lavalle está unido a uno de los sentidos que adquiere dicha Marcha: evitar que la cabeza de Lavalle sea degollada por los federales: “Le cortarían la cabeza al cadáver y se la mandarían a Rosas y la clavarían en la punta de una lanza para deshonrarlo. Con un letrero que dijera: ‘esta es la cabeza del salvaje, del inmundo, del asqueroso perro unitario Lavalle’ ” (SHT: 84). En contraposición a esta voz del cantor anónimo (gaucho), que lamenta la muerte de Lavalle, se presentan en esta misma Cuarta parte de *Sobre héroes...* otros versos también pertenecientes a un cantor anónimo, que nos

recuerdan el fusilamiento del federal Dorrego, ordenado por el propio Lavalle: “Cielo y cielo nublado/por la muerte de Dorrego” (SHT: 456). De este modo surge el contrapunto de voces: la del cantor anónimo, que combate con Lavalle, quien lamenta la muerte de éste, y la voz de otro cantor anónimo, al mando de los federales, quien lamenta la muerte de Dorrego. Con respecto a la participación del gaucho en las guerras de independencia y en las guerras civiles de Argentina, Ángela Dellepiane expresa lo siguiente: “La primera, que es la del ‘gaucho colonial’, se distingue por la calidad heroica que adquiere este personaje, al incorporarse al ejército libertario; la segunda, que comprende las guerras civiles, se caracteriza por un ‘gaucho [que] se hará montonero (y Mazorquero), es decir ferviente soldado de un caudillo” [...] (Dellepiane, 1983: 76-79).

Desde el punto de vista de la composición, la presencia del contrapunto entre el gaucho asimilado al ejército de los unitarios (la civilización) y el gaucho que combate con los federales (la barbarie) produce un diálogo polémico en torno a los propios valores del héroe liberal quien, a través del fusilamiento del federal Dorrego, es cuestionado; sin embargo este cuestionamiento no sólo proviene de la voz de uno de los cantores anónimos -aquel que se encuentra al servicio de los federales- sino también del propio Lavalle, quien ordena dicho fusilamiento: “Esos intelectuales que no sabían que en aquellos días en que volví a ver los campos en que fusilé a Dorrego me atormentaba su recuerdo” [...] (SHT: 456). Asimismo, a través de la construcción de dicho contrapunto, que acentúa el carácter fragmentario de la composición narrativa, se pueden visualizar dos épocas. La primera corresponde a la de las glorias del liberalismo independentista; la segunda a la de las guerras civiles, de donde emerge precisamente la Marcha de Lavalle.

LA CULTURA DE MASAS Y EL HÉROE LIBERAL: UN DIÁLOGO POLÉMICO

Los géneros de la cultura de masas, en la narrativa sabatiana, se representan a través de entrevistas escritas y televisadas, reportajes y anuncios publicitarios, de donde emergen distintas voces que pertenecen a tales géneros como la del locutor de radio y televisión, la del anunciante de un producto comercial y la del periodista que hace una entrevista o un reportaje. Dichas voces constituyen un diálogo polémico con el héroe liberal, encarnado en estos personajes: Juan Pablo Castel, Fernando Vidal, “Sabato” y Nacho Izaguirre. Diálogo en el cual predomina una actitud irónica por parte del héroe liberal, expresado a través de la crítica que éste hace de los mitos que emergen de la sociedad de consumo, como el culto al cuerpo y, en general, a la apariencia física; la perenne “felicidad” que concede el dinero. Crítica que se la hace a través de personajes como Quique, Fernando Vidal Olmos y Nacho Izaguirre, supuestos lectores de estos géneros. Además, Juan Pablo Castel y “Sabato” polemizan con respecto a la intromisión del espacio público de la cultura de masas en el espacio privado del intelectual. Cabe señalar que ninguno de estos géneros intercalados, que forman parte de la cultura de masas, aparece de manera aislada, sino que sirve como elemento constructor del simultaneísmo narrativo. En efecto, las voces que emergen de dichos géneros se refractan unas en otras; mientras que los personajes polemizan, con dichas voces, desde sus propias perspectivas. Perspectivas que, en su conjunto, reconstruyen la visión artística y humanística del héroe liberal, frente a la amenaza deshumanizadora que, el mencionado héroe, ve en los géneros provenientes de la cultura de masas.

De esta manera, el diálogo polémico que se establece entre el héroe liberal con las voces que construyen los distintos mitos de la sociedad de consumo, se esboza ya en *El túnel*, el momento en que el artista (pintor) Juan Pablo Castel intenta autoexcluirse de la multitud hacinada en el espacio urbano. Multitud que se identifica con la “barbarie” peronista, que tanto desprecia Juan Pablo Castel: “Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto” (T: 67). Asimismo, en *Sobre héroes...*, concretamente en el “Informe...”, Fernando Vidal Olmos, desde la óptica de “lector” irónico –distanciado- de los anuncios publicitarios, polemiza, por medio de la ironía, con las voces simultáneas que emergen de dichos anuncios e, implícitamente, con la multitud “enceguecida” del peronismo. Voces que construyen el mito del culto al cuerpo. Mito que se lo representa a través de tres imágenes muy conocidas por el lector de los anuncios publicitarios: “Mister Atlas”, quien “lanza un llamado mundial a los debiluchos: en siete días notará el progreso y se decidirá a rehacer y reparar su cuerpo” [...] (SHT: 268). Superman que no sólo representa la fuerza física, sino el poder del dinero: “Superman no golpea sobre la mesa sino que, con gesto enérgico [...] apunta con su índice al lector del diario [...] GANE CINCO MIL PESOS MENSUALES EN SUS RATOS PERDIDOS” (SHT: 268). La imagen del personaje Pedro, quien consigue novia gracias a que usa la crema de afeitar “PALMOLIVE.” A estas imágenes se une otra: la de la manipulación de los sentimientos, representada por un supuesto artículo de la revista *Reader’s Digest*, encargado de “levantar el ánimo” de “pobres, leprosos, rengos, edípicos, ciegos, mudos, enfermos de cáncer...” (SHT: 268).

En *Abaddón...*, la crítica irónica, por parte de tres personajes (Nacho Izaguirre, “Sabato” y Quique) se orienta más a la cultura de masas que a la barbarie peronista. Crítica

que se la proyecta desde tres distintas perspectivas: la del lector irónico de crónicas policiales y anuncios publicitarios, de periódicos y revistas, o la del espectador de telenovelas (Nacho Izaguirre); la del intelectual que ve en la cultura de masas el espacio que amenaza con destruir la individualidad del acto creador (“Sabato”); la del intelectual esnobista que se convierte en el lector ideal de los mitos creados por la sociedad de consumo (Quique).

De esta manera, cada uno de los personajes mencionados critica los mitos creados por la sociedad de consumo. Nacho Izaguirre ironiza, por una parte, la creación artificial y en serie de productos encargados de evocar instantes de amor: “la sensación de un bosque de pinos, cuando por primera vez estuvo con su actual esposa” [...] (AE: 381). Por otra parte, este personaje nos muestra la actitud ingenua del espectador de telenovelas, que podríamos llamarla “hiperrealista”. Se trata de un pedido que hace un grupo de televidentes al guionista, a fin de que éste elimine el sufrimiento de los protagonistas de una telenovela.

En “Sabato” se puede percibir una actitud irónica y autoirónica cuando se enfrenta ante las cámaras de televisión y un público ávido de espectáculo, que lo sorprende en su intimidad: “Sabato suda copiosamente no sólo a causa del intenso calor que producen los reflectores sino por estar en calzoncillos ante centenares de personas que lo observan cuidadosamente” (AE: 244).

Dentro de este mismo enfrentamiento de “Sabato” con las cámaras de televisión, surge un nuevo mito el del “autor estrella”, representado por medio de un supuesto diálogo que este personaje mantiene con Borges. En este caso, la ironía es doble, pues, por una parte, se dirige al mito del autor estrella, creado por la sociedad de consumo; por otra, se ridiculiza a Borges, a quien se lo hace comparecer a un estudio de televisión con “un bastón blanco” y “un perro amaestrado”. De esta manera, “Sabato” siente que el autor “estrella”, que emerge

de la cultura de masas, amenaza gravemente con sustituir al creador, inmerso en su espacio interior

En cambio, a Quique, como intelectual esnobisa, le interesa “estar a la moda”, en cuanto a “lecturas” se refiere. Por esta razón, entre sus revistas favoritas se encuentran éstas: Reader’s Digest, Corín Tellado, El Padrino y Predicciones Astrológicas.

Desde el punto de vista de la estructura formal, el distanciamiento irónico, que muestran los personajes sabatianos ante la cultura de masas, lo expresan por medio de algunos procedimientos retóricos como el estilo directo y el estilo indirecto, respectivamente. Así, Fernando Vidal Olmos marca una distancia entre él y su enunciado (“la cadena de la suerte”), utilizando el estilo directo. En otras ocasiones, el distanciamiento entre el enunciado del autor y el de la cultura de masas se muestra con el estilo indirecto: “Ni tiene un respiro cuando se lanzan las tandas de avisos porque sigue en exhibición mientras a gritos se explica al pueblo argentino que Aurora Adelanta el Futuro, que no debe dudar que a él le beneficia operar con el Banco de Galicia, que sólo debe tomar vino custodiado por expertos...” (AE: 244). Así, “Sabato”, como narrador, construye enumeraciones sobrepuestas para crear la imagen visual de la sucesión vertiginosa de los anuncios publicitarios.

De esta manera vemos cómo el distanciamiento irónico, que muestran algunos personajes ante los géneros de la cultura de masas, refracta las intenciones del autor, en relación con la posición sabatiana acerca de la modernidad y el avance de la técnica, hechos que conducen a la cosificación del hombre. Esta posición crítica es muy similar a la que hicieron a la industria cultural en los años cincuenta, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, miembros de la escuela de Frankfurt: “Los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian

prácticamente de los de la propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules” (Horkheimer y Adorno, 2003: 168). En efecto, estos autores, al igual que Sábato, ven en la cultura de masas la causa de la destrucción del intelectual y la reducción del hombre a una simple máquina. Sin embargo, este criterio se distingue por estar saturado por un hondo pesimismo, que concuerda, parcialmente, con el desarrollo que la cultura de masas ha alcanzado en estos últimos años.

EL HÉROE ENTRE LAS VOCES DEL TANGO

En La narrativa sabatiana, concretamente en *Sobre héroes...* y en *Abaddón...*, la alusión al tango aparece unida a otras voces como las de los inmigrantes, las de Alejandra, Martín y Bruno. Voces que emergen del espacio urbano, del gran Buenos Aires, junto con la presencia del héroe liberal.

De esta manera podemos apreciar, en la primera mención que se hace del tango en *Sobre Héroes...*, cómo la letra de esta expresión artística irrumpe en el espacio fantasmal de la vieja fortaleza de Barracas y son, precisamente, Alejandra y Martín quienes la escuchan, mientras Martín intenta, una vez más, descifrar la imagen enigmática de Alejandra, que representa, al mismo tiempo, una Argentina escindida entre dos barbaries: la de Rosas que resurge del pasado y la de Perón acechante en el presente. La imagen de Rosas, aludida mediante la aparición de una iglesia colmada de fieles, persigue en el sueño a Alejandra, la princesa-dragón, y la llena de horror: “Estaba en una catedral, casi a oscuras, y tenía que avanzar con cuidado para no llevarme por delante a la gente” (SHT: 108); en tanto que la “barbarie” peronista aparece adherida a un sórdido espacio urbano, en el que viven hacinados

los inmigrantes junto con los campesinos gauchos. En efecto, los inmigrantes que se mencionan en este fragmento son empleados de un bar, como Iván Petrovich (Vania) y la cajera “de cara eslava”, que trabaja con Vania. Además, el tango, en este fragmento, se construye también con la voz de Alejandra, quien nos conduce hacia la época del surgimiento del héroe liberal, es decir, al de la Independencia, a través de la lectura de un poema de Borges, llamado “El Otro, el mismo”. En este poema se lamenta la desaparición de aquel tiempo glorioso del liberalismo: “Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres/ trae el amor o el oro, a mí apenas me deja/ esta rosa apagada, esta vana madeja/ de calles que repiten los pretéritos nombres” (SHT: 108).

En *Abaddón...*, el tango conserva las mismas características que en *Sobre héroes...*, es decir, se presenta junto a otras voces, como la del narrador-personaje de esta novela, “Sabato”, la de Bruno, la de Humberto D’ Arcángelo y la imagen enigmática del Dr. Schneider, inmigrante de origen europeo. Cabe recordar que los tres primeros personajes son descendientes de inmigrantes. Además, cada una de estas voces se expresa desde en mismo espacio urbano: el gran Buenos Aires. En el primer caso, se produce un encuentro sorpresivo entre “Sabato” y Astor Piazzolla, compositor e intérprete de tangos. En dicho encuentro, los dos artistas prometen escribir una misa sobre Buenos Aires. De este encuentro surge otro: “Sabato” y Bruno creen ver, en la ventana de un café, al Dr. Schneider, quien tiene vínculos, según “Sabato”, con las fuerzas del mal. El mal del Dr. Schneider se relaciona, a través de la intertextualidad, con la secta maligna de los ciegos del “Informe...”, de manera concreta, con el ciego que vendía ballenitas en el metro y que era perseguido por Fernando Vidal. El héroe liberal, en cambio, aparece aludido por Bruno, cuando este personaje se refiere a un parque

destruido por el paso del tiempo. Deterioro que coincide con la vieja fortaleza de Barracas, símbolo de la decadente familia de los Olmos y los Acevedo.

En el segundo caso, la letra de un tango surge de la evocación que hace Humberto D' Arcángelo, de una época de añoranza, que nos remite a las primeras décadas del siglo XX, cuando su padre vivía en un conventillo de Buenos Aires. Este tiempo de la añoranza coincide con la del apogeo del liberalismo y se caracteriza por ser una época de sosiego, en la cual ni el avance tecnológico ni el crecimiento desmesurado del espacio urbano, aún incipientes, no han deshumanizado al hombre.

Esta representación del tango, en la narrativa sabatiana, expresada por medio de las voces que lo constituyen, nos remite a las opiniones que Sábato ha vertido en relación con esta expresión artística. En efecto, para este autor, en el tango podemos encontrar el carácter híbrido de la cultura argentina. Así lo manifiesta este escritor: “Es el baile híbrido de la gente híbrida: tiene algo de habanera traída por los marineros, restos de milonga y luego mucho de música italiana” (Sábato, 1997h: 659). Precisamente, en la narrativa sabatiana, como lo hemos visto, la hibridez de esta manifestación artística se expresa mediante la presencia de dos voces, la de los inmigrantes y aquéllas que representan al héroe liberal, la de Alejandra y Martín, respectivamente.

EI GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO: EL REENCUENTRO CON EL HÉROE

El género autobiográfico, con distintos matices, está presente en cada una de las novelas sabatianas; aunque alcanza un mayor desarrollo en *Abaddón...* Así, en *El Túnel* sabemos que Juan Pablo Castel está escribiendo las “memorias” de su crimen. Mientras que en el

“Informe...” lo que leemos son las “memorias que ha dejado escritas antes de morir Fernando Vidal. En el primer caso, Fernando Vidal se convierte en el lector de las “memorias” escritas por Juan Pablo Castel, según nos cuenta el primero: “Pensaba y recordaba. Sobre todo venganzas de la Secta. Y volví entonces a analizar el caso Castel, caso que no sólo fue muy notorio por la gente implicada sino por la crónica que desde el manicomio hizo llegar el asesino a una editorial” (SHT: 325). En cambio, en el “Informe...” lo que hace el narrador es transcribir las memorias de Fernando Vidal, encontradas, entre sus papeles, en la habitación donde permanecía este personaje momentos antes de morir. Tanto en *El Túnel* como en el “Informe...” dichas memorias se encuentran íntimamente relacionadas con el género policial, que se expresa por medio de la aparente y, desde luego, irónica “pesquisa” que realizan los personajes antes mencionados. De la misma manera, en *Abaddón...*, quien hace las veces de transcriptor de la vida del escritor Ernesto “Sabato” es el propio “Sabato”, ubicado en una doble perspectiva, la de narrador y la de personaje, aunque las huellas de tal transcripción permanezcan ocultas y sólo podamos darnos cuenta de ellas, las ocasiones en que el narrador cuenta (transcribe), con la misma amplitud de conocimiento que el propio “Sabato”. Ahora bien, en *Abaddón...*, el género autobiográfico adquiere mayor complejidad, el momento en que dicho género nos enfrenta con un autor ficcionalizado, que dialoga, a distancia, con sus personajes, a través, precisamente, del personaje “Sabato”, quien es el novelista que está escribiendo una novela cuyo título “puede ser *El Ángel de las tinieblas*. Pero quizá *Abaddón el Exterminador*” (AE: 251). Entonces, el juego narrativo paradójico que esta novela propone, entre la proximidad espacio-temporal de lo narrado y la distancia de lo evocado, es decir el reencuentro de “Sabato” con el tiempo y espacio del héroe liberal, constituye la técnica llamada construcción en abismo. Técnica con frecuencia

utilizada en el cine y también en la novela. Además, de este doble juego de espejos emerge la verosimilitud textual. De la misma manera, el género autobiográfico, en *Abaddón...* está expuesto a una mirada múltiple, tanto de los personajes evocados, con quienes dialoga “Sabato” (Bruno, Quique, El Loco Barragán...) como la de los otros géneros intercalados, por medio de los cuales se expresa el género autobiográfico, como las entrevistas y las cartas.

Abaddón... es, sin duda, la obra que condensa la contemplación de la vida y obra del autor ficcionalizado. En efecto, es el novelista Ernesto Sábato quien simula mostrarse, como tal, ante sus lectores, sin disfraces retóricos ni “nombres supuestos”, como si nos quisiera convencer de que Sábato es ‘Sabato’. Por esta razón nos proporciona datos que permiten crear la ilusión de objetividad, como la fecha de su nacimiento, el hecho de que el personaje “Sabato” se encuentre escribiendo una novela que, posiblemente, se llame *Abaddón el exterminador*, la referencia a las dos novelas anteriores escritas por el autor, Ernesto Sábato, *Sobre héroes...* y *El Túnel*, su viaje a París y su desengaño de la ciencia. Lo importante, en este caso, no es que los datos de la ficción coincidan con la realidad, sino que mediante este juego irónico con la “objetividad” de los hechos, el narrador crea la verosimilitud, es decir, mantener en el lector la creencia en un mundo posible mas no real. De esta manera, “Sabato” transita, a cada momento, de lo objetivamente posible a la ficción, esto sucede el momento en que este personaje dialoga con los demás personajes como Bruno, Martín, El Loco Barragán, Fernando Vidal Olmos, entre otros.

Este persistente juego de objetividad y ficción produce contrastes y analogías, que van marcando el ritmo de la narración y acentúan el carácter fragmentario de la estructura narrativa. Además, este género- el autobiográfico- establece relaciones con otros muy cercanos a él, como la confesión, la epístola, el diario. De esta manera, la autobiografía

adquiere el tono confidencial de las cartas y del diario. Esto sucede, por ejemplo, con la “respuesta” que “Sabato”, el narrador-personaje de *Abaddón...*, le envía en forma de carta, a un joven creador: “Me pedís consejos, pero no te los puedo dar en una simple carta, ni siquiera con las ideas de mis ensayos, que no corresponden tanto a lo que verdaderamente soy sino a lo que querría ser...” (AE: 111). En efecto, el tono confesional -como señala María Zambrano- aparece cada vez que el autobiógrafo sale de sí mismo: “La confesión comienza siempre con una huida de sí mismo. Parte de una desesperación. Su supuesto es, como el de toda salida, una esperanza y una desesperación” (Zambrano, 1.988: 19).

Esta “huída de sí mismo” se vuelve más evidente cuando el narrador adopta un tono confesional, como en *El Túnel* o en el “Informe...”.

LA METAFORIZACIÓN AUTOBIOGRÁFICA SABATIANA (LA IMAGEN DEL AUTOR Y LA IMAGEN DEL HÉROE)

La metaforización autobiográfica sabatiana representa tanto la imagen del autor como la del héroe liberal, a través de tres sistemas metafóricos: la metaforización del espacio interior, tal como aparece en *El túnel*; la metaforización del irracionalismo creador; y la metaforización que representa el tránsito, de este narrador-personaje, del mundo “apolíneo” de la ciencia al universo tenebroso de la creación literaria, como se lo expresa en *Abaddón...* El espacio interior de “Sabato”, narrador-personaje de *Abaddón...*, está circundado, al igual que el de Juan Pablo Castel, por metáforas que se constituyen en signos premonitorios, pues, desde la fecha de nacimiento de “Sabato”, va precedida de fatales presagios, que se van ampliando gracias al uso de la gradación. Esta gradación ascendente se complementa con otras dos de

signo aciago: la muerte de su hermano inmediatamente anterior a él, llamado también Ernesto, y el carácter siniestro que, según el propio autógrafo, posee su apellido: “Pero por qué habían cometido la estupidez de ponerme el mismo nombre? Como si no hubiera bastado con el apellido, derivado de Saturno. Ángel de la Soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros” (AE: 23).

A esta atmósfera nefasta, en la que transcurre el nacimiento de “Sabato”, se contraponen su niñez y adolescencia, consideradas por él como las “edades doradas”. La infancia del autobiógrafo es base de la construcción del héroe liberal, pues es comprendida, metafóricamente, como la “infancia de la Patria”, comparada con la época “dorada” del heroísmo liberal, representada principalmente por José de San Martín y Lavalle. Asimismo, resulta interesante anotar el juego metafórico que surge entre “descarnar el cadáver” de Lavalle y “descarnar” el texto, quitándole adjetivos y adverbios: “Entonces, en la mesa de uno de los correctores, abrí al azar la última carpeta en la parte en que el comandante Danel se dispone a descarnar el cadáver de Lavalle. Empecé a tachar adjetivos y adverbios...” (AE: 24).

Entre el nacimiento, la niñez y la adolescencia de “Sabato”, se establece un doble determinismo: el primero es concebido como fatalidad; el segundo, como heroísmo, pues es el ejemplo que deben seguir las futuras generaciones, incluida, desde luego, la de “Sabato”. A partir de este doble determinismo, que tiene su origen en este personaje, individual-fatalista, el autor construye al héroe y dialoga con los demás personajes. De esta manera, Bruno se remite a “Sabato”, “Sabato” al primero y así, sucesivamente, a los demás personajes. Esta concatenación de refracciones del héroe hacia los demás personajes acentúa la circularidad del mundo narrado, la imagen de un tiempo y espacio confinados. En cambio,

la metaforización estética comprende, básicamente, el modo en que “Sabato” se autorepresenta en calidad de creador, así como las diferencias que se establecen entre la concepción estética de este narrador-personaje (el irracionalismo creador), la novela objetivista y la teoría marxista de la literatura. Vemos a un “Sabato” perdido en el universo tenebroso de sus ficciones: “No te puedo ayudar con esas solas ideas, bamboleantes en el tumulto de mis ficciones como esas boyas ancladas en la costa, sacudidas por la furia de la tempestad.” (AE: 112).

De la actitud autodestructiva y demoníaca del irracionalismo creador, nos interesa resaltar las constantes “metamorfosis” que “sufre” “Sabato”, de acuerdo con las distintas experiencias estéticas y extraestéticas por las que atraviesa a lo largo de su vida; se trata, pues, de cumplir con esa metamorfosis final, que es la muerte.

Esta transformación metafórica no sólo le afecta “Sabato”, sino a sus personajes y a sus ideas, construidos con el irracionalismo creador. En efecto, estas “obsesiones profundas”, a las que alude con frecuencia “Sabato”, dirigen las acciones de sus personajes y las de sus lectores: “Lo que más le asombraba era esa variedad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes: un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte sobre el sentido de la existencia” (AE: 59).

Es importante destacar que la concepción sabatiana del “libro de la vida” como una representación del universo es muy cercana a la de Borges¹, aunque Sábato acude a otra metáfora, la del castillo feudal, que le permite la alegorización de la obra dentro del

¹ Sábato, Borges y Lotman establecen una relación entre la finitud del texto y la infinitud del mundo representado. Para Borges “el mundo y el libro se remiten eterna e infinitamente a sus imágenes reflejadas”, Maurice Blanchot, “El infinito literario: el Aleph”, en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, [edición de Jaime Alazraki], Madrid, Taurus, 1987, p. 212.

irracionalismo creador: “Más bien una vasta posesión, con su castillo bien visible, pero también complicadas dependencias para sirvientes y súbditos (en algunas de las cuales tal vez está lo más importante), cuidados parques pero también enmarañados bosques con lagunas y pantanos, con temibles grutas”. (AE: 59). El carácter tenebroso del castillo, nos remite de inmediato al irracionalismo creador y la recurrencia sabatiana a las viejas fortalezas (como la de Barracas), que guardan la memoria de las aristocracias decadentes (como la de los Olmos y la de los Acevedo). Esto quiere decir que el liberalismo sabatiano también participa, de una u otra manera, de la tradición aristocrática. En efecto, la actitud aristocratizante-individualista, clara, por lo menos, en tres de sus personajes (Juan Pablo Castel, Alejandra y su padre Fernando Vidal Olmos), se expresa en “Sabato” como una búsqueda de antecedentes familiares: “Me parece haber leído en una biografía suya que sus antepasados albaneses luchaban contra los turcos en el siglo XV. Conoce la leyenda de la ciudad de los ciegos?” (AE: 402-403).

En cambio, el tránsito que “Sabato” realiza de la ciencia a la literatura comprende varias etapas. En la primera, durante la adolescencia, este personaje se refugia en el universo translúcido que le ofrece la ciencia: “Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado -sí- las matemáticas” (AE: 281). En una segunda etapa, cuando “Sabato” se encuentra en el laboratorio Curie de Francia, se decepciona de la ciencia por su indescriptible poder destructivo: “Qué puede reemplazar a la vida, aun con su pena y su finitud? Quiénes y cuántos se suicidaron en los campos de concentración [...]” (AE: 304) En una tercera etapa, en la época de madurez de este autor, “Sabato” se autocontempla como tentado, nuevamente, por el “territorio absoluto” de la ciencia: “Y en estos amargos tiempos finales de mi existencia, en varias ocasiones volvió a tentarme aquel

territorio absoluto, jamás pude ver un observatorio sin sentir la inversa nostalgia del orden y la pureza.” (AE: 125)

Sin embargo, la voluntad de este personaje se encuentra sometida a fuerzas interiores, las de su “demonio creador”, que lo obligan a abandonar la ciencia (lo diurno) para refugiarse en el mundo tenebroso de la creación (lo nocturno). Esta dualidad, formada por luz-oscuridad, ha sido ampliamente tratada por la crítica, pues de ella se desprende tanto lo tenebroso-positivo, que se relaciona, precisamente, con el irracionalismo creador, como lo tenebroso-negativo, que se refiere a fuerzas siniestras, como la imagen de Rosas evocada en la siguiente cita: “Muchos años después, todavía recuerdo aquella aparición a mis espaldas y me pregunto si imitaba inconscientemente a Rosas o si se repetía en ella la misma configuración de atributos, como las barajas, con el tiempo vuelven a reiterar las mismas combinaciones de reyes y sotas” (AE: 272). Asimismo, entre estas fuerzas tenebrosas y negativas, se encuentra lo puramente instintivo. El tránsito de “Sabato” de la ciencia a la literatura oscila entre estos dos polos antitéticos de lo tenebroso, pues no se traduce en una ruptura total ni con la ciencia ni con la literatura. Se trata de una actitud “pendular”, que se mueve del centro a los extremos, por lo que, metafóricamente, puede expresarse como un claroscuro: “Y aunque no deserté de esta batalla con mis monstruos, aunque no cedí a la tentación de regresar a un observatorio, como un guerrero a un convento, a veces lo hice vergonzosamente, refugiándome en las ideas sobre la ficción: a medio camino entre el fervor de la sangre y el convento” (AE: 125).

A propósito de la ciencia, Sábato, a través de uno de sus personajes, Quique, ironiza la situación de Argentina con la imagen de un país “trasplantado”: “Crepa el joven negro Jefferson Delino Smith y le transplantan el corazón al minero John Schwarzer, que desde ese

momento utilizará el apellido Swarzer-Smith...” (AE: 214). El transplante es percibido como un medio de arribismo social. El transplante resulta un “negocio” lucrativo dentro de la sociedad de consumo: “Vivísimos hombres de empresa se han apresurado a crear. He leído en un aviso los siguientes pedidos: Joe Feliciello, de SALT Lake city: duodeno en buen estado...” (AE: 216).

EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO PÚBLICO Y LA SÁTIRA POLÍTICO-ESTÉTICA

Entre el espacio privado y el público sabatianos surge, hasta cierto punto, una relación paradójica, porque si bien es cierto que tanto uno como otro espacio se revelan como tal, también lo es el hecho de que, al mismo tiempo, se rechazan. Ambos espacios representan, pues, la paradoja de un sujeto escindido entre el espacio interior de un individualismo creador y una realidad social que debe ser asumida.

De una manera más amplia, podemos ver cómo dicha paradoja se construye entre los escombros de una tradición que se resiste a desaparecer totalmente –cuyos espectros acechan los espacios de los personajes sabatianos– y una modernidad que intenta resurgir de aquellos escombros. No obstante, en la narrativa sabatiana, esta actitud paradójica es doble: rechaza la tradición conservadora-liberal y, al mismo tiempo, la acepta; cree en la modernidad, pero se vuelve, simultáneamente, crítico de ella, para, finalmente, refugiarse en su propia individualidad y, desde allí, ver pasar los espectros de la tradición y de la modernidad.

Precisamente, en el ámbito paradójico de estos dos espacios –público y privado– surge la sátira política, así como también la crítica irónica hacia algunas corrientes estéticas con las

cuales los personajes sabatianos mantienen discrepancias. Dicha sátira se construye como un diálogo polémico, en el que convergen distintas corrientes políticas, como el anarquismo, marxismo, peronismo. Mientras que la crítica estética se refiere a la teoría marxista del reflejo, a la novela objetivista y al arte experimental. De esta manera, la crítica contra el marxismo se desarrolla desde la perspectiva de dos personajes: Quique y “Sabato”. El primero, con su estilo burlón que lo caracteriza, expresa su sátira en estos términos: “Pero el asunto que me tenía intrigado hasta que realicé que a mí me inyectaban novocaína sola, mientras que a los otros les metían al mismo tiempo materialismo dialéctico, defensa de Stalingrado, Tercer Plan Quinquenal” (AE: 365). En tanto que “Sabato” critica ciertas actitudes de la izquierda latinoamericana, como ésta: “Se acusaban entre sí como enemigos mortales, y sin embargo todos ellos pertenecían a lo que llamaban la izquierda” (AE: 170). Esta “punzante” ironía revela la actitud de “legítima defensa” que asume “Sabato” ante los ataques de los que es objeto por parte del personaje Araujo, caracterizado como un marxista ortodoxo. En cambio, la sátira política contra el peronismo se desarrolla, mediante la narración del derrocamiento de Perón, contada en la Segunda parte de *Sobre héroes...* y a través de breves alusiones al gobierno peronista, que se hacen en esta misma novela. En efecto, Bruno critica el caos político-social en el que se ha sumergido Buenos Aires, como consecuencia del derrocamiento de Perón, representado por dos bandos en pugna: la iglesia, despojada de sus privilegios, y los peronistas, que provocan incendios y destrozos en varias iglesias: “Entraron en tumulto, gritando. Arrastraron bancos contra las puertas y la hoguera creció. Otros llevaban reclinatorios, imágenes y bancos a la calle. La llovizna caía indiferente y frígida. Echaron nafta y la madera ardió furiosamente, en medio de las heladas ráfagas.” (SHT: 227-228) Además, irrumpe “La murga” en las calles, cercanas a las iglesias, que son

objeto de “profanación” con su usual estridencia: “La murga de chanta Cuatro/ lo viene a visitar..” (SHT: 229) De esta manera se confunden lo sagrado y lo profano, junto con el fuego purificador que consume una etapa de la historia argentina, la del primer peronismo, para abrir otra, la de las dictaduras militares. Las breves alusiones al gobierno peronista aparecen también en *Sobre héroes...* por parte de dos personajes: la Sra. Echepareborda y Fernando Vidal. La primera expresa su desacuerdo con el gobierno de Perón: “La culpa de todo la tenía el canalla de Perón” (SHT: 289). Mientras que el segundo encuentra, en las paredes de un servicio higiénico, insultos en contra de Perón. Sin embargo, en esta misma novela aparecen otras dos alusiones a Perón, que no se construyen como una sátira política, sino que más bien parecerían mostrar la presencia mítica de este líder populista. Así, Martín observa, en las paredes de un hotel, dos fotografías: una de “Carlitos Gardel, de frac” y otra de Eva Perón, a quien se le rinde una suerte de pleitesía, como a una imagen. Mientras que el segundo caso, se refiere más bien a una alabanza a Perón, expresada por un personaje marginal, Poroto.

Asimismo, Bruno, desde la perspectiva de personaje, satiriza tanto al comunismo como al anarquismo, aunque en éste último reconozca su labor reivindicadora de los derechos de los primeros inmigrantes. Esta es la opinión de Bruno con respecto a cierto grupo de anarquistas: “Existía el vividor que con el cuento del anarquismo la pasaba muy bien, comiendo y durmiendo gratuitamente en casa de compañeros, a los que en ocasiones terminaba robándoles algo o quitándoles la mujer...” (SHT: 419).

Además, Quique, el intelectual esnobista de *Sobre héroes...* y de *Abaddón...*, elabora una sátira muy sutil en la que critica la decadencia de la vieja aristocracia de los Olmos: “-Te diré que yo Adoro a los Olmos. Empezando por el solo hecho de vivir en Barracas ya hay motivo suficiente para que la *haute* se muera de risa..., pero Quién vive en Barracas?. Y yo,

claro, la tranquilicé contestándole que allí no vive Nadie, fuera de unos cuatrocientos mil gracitas y otros tantos perros, gatos, canarios y gallinas.” (SHT: 211). En este fragmento se puede apreciar cómo la sátira se dirige, simultáneamente, a mostrar la decadencia de la aristocracia de los Olmos, representada en el deterioro físico de la casa de Barracas y a subrayar que este lugar se ha convertido en una “barriada” en la que sólo habita gente pobre (“gracitas”), posiblemente seguidores de Perón.

La búsqueda sabatiana, de lo estético, a través del irracionalismo creador, provoca también, entre los personajes sabatianos, la sátira que se orienta, como ya lo señalamos, hacia la crítica de la teoría marxista de la literatura, que se basa en la concepción del arte como un reflejo de la realidad; hacia las pretensiones científicas de la novela objetivista francesa y hacia el arte experimental, concretamente hacia la novela que posee este carácter. En efecto, el narrador-personaje, “Sabato”, desarrollará en *Abaddón...* una acerba crítica a la teoría marxista del reflejo, en estos términos: “Aquellos pseudo-marxistas que dividían la literatura en política o estetizante. Y como el *Ulises* no era ni político ni estetizante, no existía. Pertenece a alguna fauna teratológica” (AE: 169). Mientras que Quique, con la finalidad de criticar la novela experimental, elabora una “clasificación” sarcástica de tipos de novelas. Entre ellas se destacan la “novela para ser leída en diagonal”, “novela para ser leída saltando una palabra” “novela telefónica”, entre otras. De la misma manera este personaje se burla del pop art: “–Sí, había unos baldes de pintura y un montón de arena. –Pero retardado! –me gritó, si esa era la exposición” (AE: 363). Más allá de esta crítica mordaz a lo experimental, este personaje esboza un tipo de “intelectual” latinoamericano, cuyo más claro ejemplo es él mismo, superficial, esnobista, preocupado por estar a la moda estadounidense o europea.

En cambio, la polémica, en contra de la novela objetivista y de las pretensiones “realistas” del arte, adquiere, en la narrativa sabatiana, un gran desarrollo. En efecto, el “Informe” que está escribiendo Fernando Vidal se construye con la ironía en torno a la “verdad” científica de los hechos que investiga este personaje. Aparte de lo señalado, este mismo personaje se burla del “realismo” de su informe: “Siempre me ha hecho reír la falta de imaginación de esos señores que creen que para acertar con una verdad hay que darle a los hechos ‘las debidas proporciones’” (SHT: 327). Asimismo, “Sabato” critica al positivismo, en *Abaddón...* Cabe señalar que la ironía que construyen dos personajes sabatianos: Juan Pablo Castel, en *El túnel* y “Sabato”, en *Abaddón...*, en relación con cierta clase de “críticos” de arte y literatos, se vincula con la polémica en torno al arte en general y a la novela en particular.

Se puede explicar la sátira política sabatiana, que surge de un espacio público y un espacio privado en constante paradoja, no sólo desde la perspectiva ideológico-estética del autor (el liberalismo-existencialista), sino también desde la propia concepción artística que domina la época de los sesenta: “[La modernidad] se presentaba como la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido. Y eso es todo: la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna era una total falta de relación. Y así el modernismo aparecía como un gran intento de liberar a los artistas modernos de las riquezas y vulgaridades de la vida moderna...” (Berman, 1.988: 18).

EL ENIGMA POLICIAL Y EL ENIGMA EXISTENCIAL (LA AUTOCONCIENCIA DEL HÉROE)

En las tres novelas sabatianas: *El Túnel*, *Sobre héroes...* y *Abaddón...*, la indagación del enigma aparece como un elemento que define, al igual que en la novela policial, el acontecer narrativo: “La primera fusión del pensamiento lógico y de lo maravilloso se operó a nivel del enigma. El oráculo es la forma arcaica de la novela policial” (Korcejac, 1.968: 20). No obstante, a diferencia de lo que ocurre en el género policial, en estas novelas sabatianas, el enigma no desaparece con el descubrimiento del criminal, sino que permite al héroe liberal construir su autoconciencia, a partir de la refracción de las conciencias de los personajes. Así, el protagonista de *El túnel*, a partir de la refracción de las conciencias de los otros personajes, especialmente de María Iribarne, construye su propia autoconciencia, para ello emprende una indagación: la de la existencia de los otros y la suya. En *Sobre héroes...*, Martín indaga el enigma de su existencia y la de Alejandra, por medio de la refracción de la conciencia de Bruno; y este último personaje, a su vez, indaga la suya, a partir de la refracción de la conciencia de los dos primeros personajes. En *Abaddón*, “Sabato” indaga el enigma de su existencia desde la refracción de las conciencias de sus propios personajes.

Desde el punto de vista de la trama, las tres novelas sabatianas poseen una estructura similar a la de la “novela problema” (término derivado del género policial). Al respecto, Hoveyda afirma: “Austin Freeman no sólo ha sido uno de los iniciadores de la novela problema pura, sino que fue quien inauguró el procedimiento consistente en describir el crimen de antemano para centrar después la atención sobre la manera científica en que el protagonista descubrirá al asesino” (Hoveyda, 1.967: 80). En efecto, las tres novelas

sabatianas, a las que nos hemos referido, se abren con el conocimiento anticipado de un “crimen”. Así, por ejemplo, Juan Pablo Castel se va a presentar, directamente, como el autor intelectual y material de la muerte de María Iribarne: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no necesitan mayores explicaciones sobre mi persona” (T: 61). A esta confesión explícita del “criminal” se añade el supuesto “proceso científico” de indagación de tal crimen, lo cual constituye un enigma (la existencia) que en esta novela y en las dos posteriores (*Sobre héroes y Abaddón*) no se resuelve.

Además, del uso simbólico del enigma policial, como indagación de la autoconciencia del héroe, en las tres novelas sabatianas ya mencionadas, se usa otro recurso característico del género policial: el juego lógico deductivo: “La novela policial, por su parte, empleará la lógica, más que para hacer razonar, para producir una sensación agradable en el lector, siempre que se trate de un buen lector que haya sabido conservar esa capacidad de la infancia para estremecerse ante lo imposible” (Korcejac, 1968: 26). De esta manera, los razonamientos deductivos, realizados especialmente por Juan Pablo Castel y Fernando Vidal, más que formar parte de un verdadero razonamiento, constituyen un juego irónico, encargado de desacreditar, tanto al género policial, a la novela objetivista como a la teoría marxista de la literatura.

Otra de las formas de desacreditar al género policial y acentuar el carácter indagatorio de la existencia, considerada como enigma, es la revelación que hacen dos de los personajes sabatianos, Fernando Vidal Olmos y Nacho Izaguirre, como lectores asiduos de la crónica policial de los periódicos. Así, el primero nos dice en el “Informe...”: “Aprovechaba para leer dos cosas que siempre me fascinaron: los avisos y la sección policial.” (SHT: 266) En

cambio, Nacho Izaguirre, en *Abaddón...*, a través de la lectura de la crónica policial, introduce el humor negro: “Cuando el fuego terminó su tarea, muchos se acercaron para llevar recuerdos: trozos del cráneo o de los huesos. Los captores, levantados en andas, fueron fotografiados en medio del júbilo” (AE: 382).

Desde el punto de vista formal, el género policial, intercalado en la narrativa sabatiana, introduce recursos que enfatizan el carácter indagatorio de la existencia considerada como enigma, como el suspenso y el miedo que, de manera especial en *Sobre héroes...*, son expresados mediante la creación de una atmósfera de incertidumbre, en la que deambulan figuras espectrales (como Lavalle, Alejandra, Escolástica, El Loco del Clarinete...). El miedo y el suspenso contribuyen a crear una atmósfera de ultratumba, formada por el tiempo-espacio de la eternidad, en cuya estructura circular, como la de la novela policial, yace el héroe liberal, junto con las conciencias de los personajes que le permiten indagar su propia autoconciencia.

LAS VERSIONES DE LA MARCHA DEL “CHE” Y EL HÉROE LIBERAL

La Marcha del “Che” es narrada, en *Abaddón...*, por medio de la refracción de varias voces, unas que emergen de los géneros intercalados, otras que provienen de la narración misma. Entre las voces que se originan en los géneros intercalados se encuentran las versiones oficiales, de la captura y muerte del “Che”, es decir, los informes periodísticos y militares; partes y testimonios del ejército. Entre las voces que provienen de la narración podemos mencionar a la voz narrativa del personaje llamado “Palito” y la voz del propio “Che” Guevara, quien habla, precisamente, desde su diario. La voz de “Palito” es la encargada de

construir la imagen del héroe socialista, a partir de su propia experiencia como ex guerrillero en la Marcha del “Che”.

De esta manera, se establece un doble diálogo entre el héroe socialista y el héroe liberal. El primero representado por la Marcha del “Che” y por la Marcha de Lavalle, respectivamente. Dicho diálogo surge de la comparación metafórica entre los dos héroes. El segundo diálogo, de carácter polémico, se establece entre las voces que provienen de las versiones oficiales de la captura y muerte del “Che” con la voz del personaje “Palito”.

Si bien, desde el punto de vista temático, el microrrelato de la Marcha del “Che,” en Bolivia, se concentra en la captura y muerte de este héroe, el narrador acude, especialmente, a lo que podemos denominar la “versión oficial” de los hechos, es decir, a los informes, partes y testimonios del ejército: parte militar, informe del capitán Prado, el del ejército boliviano, al testimonio del soldado Jiménez y al del teniente a cargo del prisionero, y al relato del suboficial Terán y Arguedas (testimonio). Veamos un fragmento del testimonio de un teniente que está a cargo de “El Che” prisionero: “Apenas el helicóptero hubo partido con los soldados heridos y muertos, los dolores del guerrillero iban en aumento. Murmuró algo. Acerqué mi oído a su boca; entendí que decía ‘me siento muy mal, le ruego haga algo para atenuar mi dolor’” (AE: 239). Otras versiones que incorpora el narrador, para el “esclarecimiento de los hechos,” son el informe de Muray Sayle, corresponsal de guerra del London Times; el informe de Antonio Arguedas, ex ministro de gobierno, dado a la Prensa Latina, y algunos informes periodísticos. Tales informes se expresan de la siguiente manera: “El cadáver del Che fue arrastrado, aún caliente, hasta una camilla hacia el lugar en que sería recogido por un helicóptero” (AE: 241).

La figura del héroe liberal sabatiano es una construcción ideológico-estética proyectada desde la visión del mundo del autor: el liberalismo. En oposición al héroe de la novela monológica, pues éste se presenta de manera concluida o acabada, y su discurso se funde con el del autor... En efecto, el pasado heroico del liberalismo argentino, en el que destacan figuras de las guerras de Independencia, San Martín y Lavalle, será uno de los principales objetos de reconstrucción por parte de los personajes que pertenecen al presente de la narración (Juan Pablo Castel, Alejandra, Fernando Vidal Olmos, Martín y “Sabato”, narrador-personaje de *Abaddón*), como los que pertenecen al pasado (Tío Pancho, Escolástica y los demás espectros que habitan la casa de Barracas).

CAPÍTULO II

I. LA INVENCION DE UN CRONOTOPO PARA EL HÉROE LIBERAL

(CONSIDERACIONES GENERALES)

La propuesta bajtiniana en torno al estudio del tiempo y el espacio (cronotopo) en la novela, parte de la consideración de que estas dos categorías constituyen una unidad indisoluble, por lo que no pueden ser estudiadas de manera aislada. En efecto, para Bajtín el cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1.991: 237). Este autor insiste en que se debe entender el cronotopo “como una categoría de la forma y del contenido”. Esto quiere decir que para la conformación del cronotopo se toman en cuenta, tanto el conjunto de motivos como el sistema metafórico-simbólico de la novela, insertos en el sistema de la cultura, pues este planteamiento nos permite comprender el espacio y el tiempo como dos categorías de carácter social, que interactúan dialógicamente y cuyo ámbito de pertinencia es el de la cultura, mas no el texto considerado de manera individual.

Desde este punto de vista, la narrativa de E. Sábato configura el cronotopo del héroe liberal, cuya prefiguración se encuentra en el Romanticismo argentino (*Facundo*, *Amalia*, “*El Matadero*”), su continuidad en los “realismos” de los treinta (*Don Segundo Sombra*, *Los siete locos*) y su conclusión en *Adán Buenosayres*. Dicho cronotopo se encuentra íntimamente relacionado con los conceptos de civilización y barbarie, los cuales han adquirido diversos matices interpretativos, que se identifican con el desarrollo de la historia argentina, especialmente, con los triunfos y fracasos del liberalismo y el advenimiento del

populismo peronista. Así, esta dualidad se mantiene como tal hasta la mitad del siglo XIX, mientras se dan los enfrentamientos entre unitarios y federales. En ella, de acuerdo con el criterio de Maristella Svampa, la civilización es un ideal que se encuentra fuera, por lo tanto es inalcanzable, mientras que la barbarie se ubica siempre adentro, como “una maldición irreductible” (Svampa, 1994: 36).

Con posterioridad a las guerras civiles, cuando se percibe cierta estabilidad política, el sentido de la mencionada dualidad cambia, pues se habla de civilización o barbarie. Este dilema pone en marcha el proyecto progresista del liberalismo, en el que se destaca la disyuntiva de incorporación o marginación, tanto del inmigrante como del gaucho, a la vida nacional. Tal disyuntiva ha creado actitudes extremas como la de Lugones, quien considerara, dentro del nacionalismo argentino, al gaucho como “el verdadero héroe y civilizador de la pampa” (Svampa: 109), mientras que Ingenieros, como representante del positivismo, cree que se debe recuperar al inmigrante en calidad de “raza superior”. Asimismo, es importante destacar el sentido que adquiere este dilema (civilización o barbarie), tras la crisis del liberalismo, en los años treinta, en la llamada “Época Infame”: “La civilización, que había sido un emblema de un proyecto de transformación, comienza a abandonar la escena del presente y del futuro y se revierte en nostalgia conservadora” (Svampa: 170). Sin embargo, el peronismo habría de retomar uno de los sentidos sarmentinos de civilización, al crear una imagen, la del líder, como “educador de las masas”. Además, se debe destacar el papel que han desempeñado los intelectuales argentinos, como el propio Sarmiento, Echeverría, Lugones, Ingenieros, Martínez Estrada, Mallea, Murena y el mismo Sábato, dentro de este proceso histórico-cultural por definir o redefinir la dualidad sarmentina, tras la búsqueda de la identidad del ser argentino. En la narrativa sabatiana, el

héroe liberal se enfrenta con dos barbaries: la federal y la peronista, que se expresan, con distintos matices, desde el *Facundo* hasta *Abaddón el exterminador*. Asimismo, en el fondo de tal cronotopo subyace el dilema de la identidad nacional y el de los proyectos que, a lo largo de la historia argentina, se han propuesto para resolverlo. Desde luego, los narradores argentinos directa o indirectamente han incorporado dichos proyectos a su obra.

La prefiguración del cronotopo del héroe liberal sabatiano se construye con la presencia de varios cronotopos, como el del camino que recorre el héroe. Recordemos, en este sentido, el trayecto del yo protagónico de *Don Segundo Sombra*; el de *Adán Buenosayres* en su viaje a la “Oscura ciudad de Cacodelphia”; el de Juan Pablo Castel, en su indagación de su espacio y tiempo interiores, en *El túnel*; el de Martín en su vagar por Buenos Aires y el de Fernando Vidal Olmos en su viaje por el mundo subterráneo de los ciegos, en *Sobre héroes...*

Otro de los cronotopos, que configura el cronotopo del héroe liberal, es el llamado “de Apocalipsis”. Este cronotopo se encuentra relacionado con la aparición, desarrollo y culminación del peronismo. La época de la novela argentina de Apocalipsis se encuentra entre la publicación de estas novelas: *Los siete locos* (1929) y *Abaddón el exterminador* (1974).

LA INVENCIÓN CRONOTÓPICA O EL PROYECTO CIVILIZADOR EN

FACUNDO, AMALIA Y “EL MATADERO”

Sin duda, la creación imaginaria de un espacio y un tiempo para el héroe liberal empieza con el proyecto civilizador que Sarmiento plantea en el *Facundo*, proyecto que tiene su origen en

el pensamiento de la ilustración europea y que trata de imponerse a una realidad, como la argentina, que se encuentra muy alejada de él. Sarmiento reconoce las dificultades insalvables con las que se enfrenta dicho proyecto: “ El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias” (Sarmiento, 1998: 11). En efecto, para Sarmiento, la barbarie está representada por todo aquello que se opone a su plan civilizador, empezando por la geografía que imagina: “Allí, la inmensidad por todas partes; inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra entre celajes y vapores” [...] (Sarmiento, 1998: 11).

Esta concepción de lo inconmensurable del ensayo de Sarmiento aparece como la metaforización del vacío: “Llenar vacíos: poblar desiertos, construir ciudades, navegar los ríos. La imagen del transporte, a lo largo de *Facundo*, es privilegiada: condensa el proyecto de someter la heterogeneidad americana al orden del discurso, a la racionalidad (no sólo verbal) del mercado, del trabajo, del sentido” (Ramos, 1988: 552).

Asimismo, para Sarmiento, el espacio “acromegálico” de la pampa se convierte en uno de los más grandes opositores de la “civilización”. La barbarie, durante la guerra civil, se encuentra representada por la imagen esperpéntica del federal Juan Facundo Quiroga: “Dominado por la cólera, mataba a patadas, estrellándole los ojos a N por una disputa de juego” [...] (Sarmiento, 1998: 51).

Por su parte, *Amalia* sigue los parámetros de la crítica testimonial y premonitoria de la realidad político-social argentina, inaugurada por *Facundo*: los enfrentamientos entre la civilización, representada principalmente por el unitario Juan Lavalle y su ejército, y la

barbarie, cuyo protagonista es el dictador Juan Manuel de Rosas y su grupo de degolladores y asesinos llamados La Mazorca: “En la época a que nos referimos, además, la salud del ánimo empieza a ser quebrantada por el terror: por esa enfermedad terrible del espíritu...” (Mármol, 1999: 5). En esta novela, igual que en el *Facundo*, la noche, el caos, la acechanza y la devastación representan la imagen de los federales. La lucha entre unitarios y federales se expresa como un enfrentamiento de dos fuerzas: las del ángel (unitarios) contra las del demonio (federales). Además, el carácter hiperbólico de las comparaciones contribuye a crear una atmósfera de zozobra, que se asemeja a una premonición: “Nos encontramos hoy sobre el cráter de un volcán, que fermenta, que ruge, y cuya explosión no está distante” (Mármol, 1999: 145).

La actitud civilizadora, tanto de *Amalia* como del *Facundo*, no sólo se demuestra a través de los actos heroicos de los unitarios, sino también por medio de la constante comparación entre el modelo de civilización europeo y la “barbarie” americana. En *Amalia*, por ejemplo, se puede apreciar dicho modelo “civilizador, en esta cita: “El piso estaba cubierto por un tapiz de Italia, cuyo tejido verde y blanco era tan espeso que el pie parecía acolchonarse sobre algodones al pisar sobre él. Una cama francesa de caoba labrada, de cuatro pies de ancho, y dos de alto, se veía en la extremidad del aposento...” (Mármol, 1999: 19).

Esta ostentación de lujo y confort de los que disfrutaban o imaginaban poseer las clases altas argentinas de mediados del siglo XIX, contrasta con la ausencia de otros espacios que bien podrían corresponder a las clases populares, estrato –por cierto- que la voz omnisciente del narrador ignora en esta novela.

Esta tensión entre civilización y barbarie, expresada como una lucha encarnizada entre ángeles y demonios, tendrá en *El Matadero* una particular configuración que, en parte, nos recuerda a la creación apocalíptica del *Facundo* y de *Amalia*, pero que será mucho más ambiciosa, pues el narrador de este cuento nos muestra, con mayor intensidad, el carácter hiperbólico del Apocalipsis socio-político que vive la Argentina, durante la dictadura de Rosas: “Parecía el amago de un nuevo diluvio. Las beatas y beatos gimoteaban luciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban y hacían crujir el templo a puñetazos. Es el día del juicio –decían–, el fin del mundo está por venir...” (Echeverría, 1999: 15).

El Matadero, debido a este tono y contenido apocalípticos, así como al uso de la sátira política, acrecienta sus posibilidades estéticas. En efecto, este cuento no sólo alude al espacio donde se consume el rito del sacrificio de los animales, sino que, además, representa, con la mayor fidelidad posible, otro ritual: el degollamiento “bárbaro” y la persecución de Rosas contra los unitarios.

Asimismo, es importante destacar cómo en este cuento, contrariamente a lo que sucedía en el *Facundo* y en *Amalia*, el narrador se encarga de proyectar, en el espacio del matadero, a los grupos sociales que se encuentran en ese momento en pugna, pues aparecen, aparte de los unitarios y los federales, carniceros, negras, mulatas, achuradoras, inmigrantes, como bien lo muestra el narrador: “Los gringos y herejotes bramaban por el beef-steek y el asado. Dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa.” (Echeverría, 1999: 21). En esta suerte de “festín” todos los grupos sociales participan en el espacio sangriento y envilecido del

matadero.

**LA INVENCIÓN DEL CRONOTOPO DESDE LA BARBARIE (*DON SEGUNDO
SOMBRA*)**

Don Segundo Sombra recurre al gaucho para representar –como lo advierte Francoise Perus– “la transformación del gauchito inicial, sin fuero ni ley, en el sereno (y algo nostálgico) dueño de estancia” [...] (Perus, 1982: 193). En efecto, el “gauchito inicial” es el personaje protagónico de esta novela, que abandona su pueblo, para deambular por la pampa, guiado por la imagen mítica de Don Segundo Sombra. Dicho deambular es ininterrumpido por los trabajos ocasionales que realiza en las estancias, en calidad de resero. La nostalgia del pasado y la dureza de su vida errante hacen que este personaje añore la estancia: “Tanto las yeguas como los caballos viejos olfatearon el camino de la querencia. Yo también sentía contenidamente esa aproximación a mis pagos” [...] (Güiraldes, 1990: 372) Precisamente, el final de la novela coincide con la transformación del personaje protagónico de gaucho nómada en propietario de una estancia: “Tres años habían transcurrido desde que llegué, como un simple resero, a trocarme en patrón de mis heredades.” (Güiraldes, 1990: 379) Sin embargo, el concepto de barbarie, en esta novela, es distinto con respecto a la de la narrativa argentina, perteneciente al Romanticismo (*Facundo*, *Amalia* y *El Matadero*), pues, como lo señala la crítica antes mencionada, las circunstancias históricas de las que emerge *Don Segundo Sombra* permiten establecer claramente tal distinción. En efecto, esta novela representa, a través del gaucho “pueblerino” del inicio y el “nostálgico estanciero del epílogo”, una paradoja entre “una organización social todavía no propiamente capitalista, que

en su interior posee “resabios ideológicos y culturales señoriales” (Perus, 1982: 258-259). “Resabios señoriales” que se fundamentan en la propiedad de la tierra. Esta paradoja encarna también el proyecto ideológico del autor: “La tentativa de legitimación de la propiedad privada y de la hegemonía de la oligarquía estanciera” (Perus, 1982: 259). Una de las formas de representación de esta paradoja histórico-social se expresa en la novela mediante la actitud de desprecio que siente el narrador-personaje por sus tías, quienes encarnan a dicha oligarquía estanciera, y, al mismo tiempo el afán de retorno que expresa dicho narrador-personaje, a aquello que antes despreciaba, es decir, a la propiedad de la estancia.

De esta manera, el narrador personaje cumple, en esta novela, una suerte de destino irrevocable: el “aprendizaje” de la vida del gaucho y su retorno en calidad de propietario de una estancia. De ahí que su actitud, con respecto al espacio de este narrador-personaje, no sólo sea de carácter contemplativo, pues en el acto de mirar -como sucede en *Sábado*- descubre al otro e intenta autodescubrirse: “Entre la sementera verde reía la cara morocha de una chinita, y una mano burlona me dijo adiós, mientras encolerizado seguía mi camino interrumpido por el miedo grotesco” (Güiraldes, 1.985: 52)

LA INVENCIÓN DEL CRONOTOPO DE LA “SOCIEDAD SECRETA” EN *LOS*

SIETE LOCOS

Por su parte, podríamos considerar como premonitor de la “realidad” a Roberto Arlt, quien inaugura la novela moderna argentina y latinoamericana y parece adelantarse, en sus textos, a los cambios que se produjeron en la Argentina durante los años treinta y cuarenta: “El país criollo se desvanecía poco a poco y por sobre él se había constituido una vigorosa clase

media de empleados, de pequeños propietarios y comerciantes, de profesionales que, concentrada en las ciudades [...] “ (Romero, 2000: 141). En efecto, los personajes de Arlt representan las aspiraciones y frustraciones de la clase media, formada, en su mayoría, por las migraciones internas y por los “cinturones de miseria” del gran Buenos Aires. Ladrones, prostitutas, “cafishos”, rufianes, personas que buscan la manera más fácil de enriquecerse, pues sus vidas giran en torno al dinero, llevan a cabo diversas actividades: desde la instalación de uno o varios prostíbulos -como en el *Juantacadáveres* de Onetti- hasta el asesinato. Esta gente se convierte en constante transgresora de un orden establecido, al igual que los personajes de Dostoievski, de Onetti y, algunos de Sábato, quienes se encuentran en situaciones límite. En otras palabras, los marginados sociales conforman el cronotopo del umbral. Estos personajes pretenden formar, como los ciegos de Sábato, una “sociedad secreta”, para llevar a cabo una especie de “crimen organizado”; sin embargo, en la narrativa de Arlt, esta “aspiración” es sólo una pequeña parte de un problema más amplio que incluye los sentimientos de culpa de los personajes, sus preguntas acerca del lugar que ocupan en la escala social, así como la inversión y la relatividad de ciertos valores en una sociedad industrializada, en la que el hombre es una pieza más, como diría Sábato, “del gran engranaje”, en el que este hombre no tiene más alternativa que producir y consumir.

La diversidad de sentidos que produce la lectura de este espacio utópico y, al mismo tiempo, “real” intenta revelar el fin de una época, la del liberalismo argentino, y el advenimiento de otra, la del populismo peronista. El texto, así, se convierte en el símbolo de la clase media emergente. Sin embargo, el carácter premonitorio de la realidad social lo desarrollaría, primero, Marechal y, posteriormente, el propio Sábato. Además, en la “sociedad secreta” tanto el espacio interior como el exterior no forman individualidades,

como sucede en la narrativa de Sábato, sino que, por el contrario, lo social se proyecta hacia lo individual y viceversa. En Arlt, el diálogo con el otro se vuelve efectivo y adquiere el desarrollo que le corresponde en cada uno de los niveles narrativos, como composición y estilo.

En *Los Siete Locos*, aparece un personaje, el farmacéutico Ergueta, que cumple las mismas funciones “proféticas” de El Loco Barragán en *Sobre Héroes...* y en *Abaddón...*, pues ambos anuncian la destrucción de una época y el surgimiento de otra. Escuchemos a Ergueta: “Vienen tiempos extraordinarios. Yo no podría explicarles todos los prodigios que van a ocurrir porque no tengo tiempo ni ganas de discutir. Vienen sin duda tiempos nuevos. ¿Quiénes los conocerán? Los elegidos” (Arlt, 1978: 89).

A pesar de que estos personajes, como lo acabamos de señalar, poseen una misma actitud paródico-cómica en relación con la revelación apocalíptica, las premoniciones de Ergueta reivindican, de alguna manera, a la clase media emergente; en cambio, las del Loco Barragán son extremistas: en ellas no existe ninguna posibilidad de “salvación”, pues la “multitud” es negada y se presenta como una amenaza; es temida por su carácter desconocido. Esta misma actitud la asume Juan Pablo Castel, en *El túnel*, y Fernando Vidal en el “Informe...”.

En la representación del mundo que nos muestra Arlt, la tergiversación de los valores sólo se explica por el carácter mercantilista de la sociedad: todo en ella gira en torno al dinero, a lo grotesco, a lo discordante, a lo estridente. La angustia principal de los personajes es financiera: “Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando

murallas y atravesando los edificios, sin perder la forma plana y horizontal,..." (Arlt, 1.978: 5).

Sin duda, la "barbarie," en la narrativa de Arlt, radica en la capacidad cosificante del dinero en el espacio urbano, pues la ciudad es la "babel", grotesca y estridente, donde no queda lugar para los sentimientos. El hombre se encuentra como prisionero entre el dinero y la ciudad, cuya etiqueta favorita es la vida moderna: "Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que somos" (Berman, 1988: 1).

En efecto, los personajes de Arlt viven esta paradoja: sueñan o simulan soñar que transforman sus vidas, pero, en realidad, se niegan a sí mismos, en el espejismo que les ofrece la trasgresión. Estos personajes creen, como los héroes de las películas norteamericanas, que "el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy y la dactilógrafa una millonaria de incógnito" (Arlt, 1978: 9) que de la noche a la mañana su mundo se va a transformar económicamente.

No obstante, en esta narrativa no sólo se produce un enfrentamiento entre pobres y ricos, sino que, a partir de él, la "realidad" urbana se interioriza en la vida de cada uno de los personajes, y el narrador expresa cómo esa "realidad" "arma y desarma" la visión del mundo de los personajes. De esta manera, la ciudad se convierte en el espacio de los fracasos y de las utopías. Si el proyecto "civilizador" de Sarmiento era, entre otras cosas, modernizar el campo, el proyecto "civilizador" de Arlt es fundar la utopía, la ciudad perfecta, compuesta de las imperfecciones personales y sociales de cada uno de sus personajes.

La locura de la que adolecen los personajes de Arlt es de carácter social. Su proyecto trasgresor no sólo revela la crisis de la clase media, sino que da a conocer el Apocalipsis social que vive Argentina, tanto en lo económico, con la depresión mundial de los treinta, como en lo político con la presencia de la llamada “Década Infame”. Al respecto, señala la crítica Flora Guzmán: “De 1930 a 1943 –fecha marcada por la llegada de Perón al gobierno o, mejor dicho, a la política– se extiende uno de los períodos más oscuros del país: La Década Infame. Hay revueltas sociales, represión, crisis económica y corrupción”.(Guzmán, 2003: 24). A esto se le suman las multitudinarias migraciones externas e internas, que constituyen, como ya lo dijimos, los cinturones de miseria, es decir, los hacinamientos humanos en los llamados “conventillos”. Entonces, la solución más fácil e inmediata que encuentran los personajes de Arlt es la de formar su “sociedad secreta” con las características antes mencionadas. Sin embargo, estos personajes no dejan de tener sentimientos de culpa que pretenden ser eximidos mediante la humillación.

LA INVENCIÓN CRONOTÓPICA DEL INFIERNO EN *ADÁN BUENOSAYRES* Y EN EL “INFORME SOBRE CIEGOS”

El “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” (Libro VII de *Adán Buenosayres*) y la III Parte de *Sobre Héroes...* (el “Informe...”) configuran un cronotopo que, en términos generales, adopta el tono y la representación del infierno dantesco, aunque la intención de ambas obras argentinas es otra: acudir a la tradición judeo-cristiana y a la greco-latina para evadir, desfigurando, el momento histórico argentino, es decir, la irrupción del populismo peronista y la consecuente crisis de los partidos tradicionales, el liberal (radical) y el conservador.

Viajar hacia el pasado, como ocurre en *Don Segundo Sombra*, denota el desconcierto de los grupos tradicionales en el poder ante la presencia de la clase media en la escena política.

De este modo, Sábato y Marechal “distorsionan” el momento histórico, no lo asumen, como lo hace Arlt. Ambos establecen la diferencia entre la “élite intelectual” y la “masa infernal”, pero en el caso de Marechal se enfatiza el distanciamiento irónico de la erudición neoclásica, mientras que en Sábato, se parodia la cultura de masas. La “élite intelectual”, aunque desplazada del poder, sueña con alcanzar la “civilización” europeo-occidental, en tanto que la “multitud infernal” no se da cuenta de su “barbarie”.

En otros términos, esta “distorsión histórica” no es más que la “interpretación” que el populismo hace del enfrentamiento de clases, el disfraz retórico que acompaña siempre al líder populista: “No hay en el pensamiento peronista fidelidad alguna a principios establecidos, no se percibe una armazón ideológica que sirva de base a sus planteamientos” (Altmann, 1.979: 55).

Tanto el infierno de Marechal como el de Sábato han sido vistos desde la perspectiva del existencialismo y más concretamente, desde el catolicismo. Al respecto, Barcia dice: “Marechal toma de Dante la imagen del foso escalonado y la relación entre la gravedad del pecado y la profundidad en la fosa infernal. También toma de Dante,... una segunda relación establecida entre pecado y pena, como contrapeso o inversión del castigo” (Barcia, 1994: 86). Por su parte, Graciela Maturo señala sobre Sábato: “El tema del descenso al infierno se relaciona con el lado oscuro de la personalidad, con todo aquello que constituye el mundo de los instintos, la pasión, la naturaleza, la carne y el sexo. Oscuro por el peligro a su presencia y dominio; oscuro también por el atractivo fatal que ejerce...” Maturo, 1983: 610). En ambos se busca, según estos críticos, la purificación. En este sentido, consideramos que tal

“aspiración purificadora” se encuentra relacionada, en estos dos autores, con el subcronotopo de lo tenebroso, entendido este último como el espacio-tiempo que produce en el ser humano un miedo repulsivo. Por ejemplo, Marechal observa a la multitud hacinada en los barrios marginales de Buenos Aires: “La multitud se detenía súbitamente, y sus millares de cabezas giraban en redondo...De pronto se descolgó sobre la llanura un diluvio de papeles mugrientos, hojas de periódicos, revistas ilustradas, carteles llamativos; y la multitud arrojándose al punto sobre aquel roñoso maná, lo recogía a puñados, lo masticó y lo devoró con avidez” (Marechal, 1994: 686). Lo mismo sucede en el “Informe...”, donde el contraste entre claridad y oscuridad sirve para diferenciar la “élite intelectual” de la multitud. Cabe señalar que en la obra sabatiana existen claros ejemplos de personajes de la “élite intelectual”: Juan Pablo Castel, de *El Túnel*; Bruno, de *Sobre héroes...*, y “Sabato”, de *Abaddón...*

Relacionado con este subcronotopo de lo tenebroso, se encuentra, en el espacio infernal de ambos autores, el tiempo eternizado, que se expresa en Marechal como petrificación lingüístico-estilística y de géneros, en tanto que en Sabato se manifiesta en una viaje hacia los infiernos, en un doloroso proceso de purificación para alcanzar lo eterno.

En efecto, en el Libro Séptimo de esta novela, “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, Adán Buenosayres, igual que Fernando Vidal, en el “Informe...”, emprende un viaje imaginario por el mundo subterráneo; sin embargo en Marechal aparece una clara intención paródica del infierno dantesco: “Llegaron los canes hasta el círculo (una jauría revuelta y ensordecedora); pero no tardaron en retroceder, con las pelambreras erizadas, meándose a chorros y aullando como si les diesen una feroz rebenqueadura.” (Marechal, 1970: 477). Mientras que en Sabato este “viaje” se identifica más con el espacio subterráneo

de Buenos Aires: “¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia!” (SHT: 346).

En el espacio infernal concebido por Marechal, se dan cita una serie de géneros intercalados: “La obra combina atrevidas variantes narrativas más afines con otros géneros literarios. A veces prima en el texto la narración tradicional; otras, la descripción. En repetidas ocasiones se utiliza el estilo ensayístico, pero tampoco falta el diálogo.” (Jorge H. Valdivieso y L. Teresa Valdivieso, 1.988: 149).

De estas observaciones es importante resaltar el minucioso trabajo estilístico al que ha sometido a la lengua Marechal para crear una variedad de tonos; de ellos, el más destacado es el de carácter satírico-burlesco, que tiene su más amplia expresión en la construcción del infierno. El “efecto de eternidad” surge como consecuencia de la incorporación de una serie de metáforas muertas y lugares comunes que provienen de la tradición: unas veces de la antigüedad greco-latina, otras de la judeo-cristiana: “¡Bienaventurados los de fuerte riñón y de cintura inquebrantable!” (Marechal, 1970: 503). Este carácter estático que adquiere el tiempo, por la reiterada evocación de la tradición, es muy similar a este mismo congelamiento del tiempo que perciben algunos personajes de Sábato, Martín y Alejandra, cuando ingresan a la vieja fortaleza de Barracas. Lo propio se podría decir del “Informe...”; aquí el presente se muestra como muerto, mientras que el pasado resucita, para girar reiteradamente en torno al protagonista, Fernando Vidal.

Así vemos cómo el Apocalipsis social de la Argentina está muy presente en sus obras: la crisis del liberalismo y el surgimiento del populismo peronista. No sucede así con la narrativa de Roberto Arlt en la que, como hemos visto, narrador y personajes asumen, estética y socialmente, su compromiso con el mundo narrado.

II. EL CRONOTOPO DEL HÉROE LIBERAL EN LA NARRATIVA SABATIANA

En la narrativa sabatiana, la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales” (el cronotopo) está representada, básicamente, por un tiempo y espacio en ruinas que corresponde al héroe liberal y que es reconstruido, tanto por el narrador como por los personajes, desde distintas perspectivas. Así, en *El Túnel*, el narrador-personaje Juan Pablo Castel reconstruye el tiempo y espacio del héroe liberal, precisamente, desde su “túnel”, en el que se encuentra autoexcluido. Dicha reconstrucción lleva a Castel a enfrentarse con dos barbaries: la “barbarie” peronista, representada por la multitud hacinada en el espacio urbano y la barbarie federal, representada por Allende, Hunter y Mimí, personajes que se encuentran relacionados con el espacio rural (la estancia). Esta última barbarie –la federal– emerge del cronotopo de los encuentros, es decir, del idilio que se da entre Juan Pablo Castel y María Iribarne. En *Sobre héroes...*, dicho tiempo y espacio, en ruinas, del héroe liberal es reconstruido desde distintos tiempos y espacios: desde la vieja fortaleza de Barracas; desde los encuentros entre Alejandra y Martín: y, desde el tiempo y espacio de los ciegos. En esta novela, el enfrentamiento entre las dos barbaries, la peronista y la federal, se desarrolla de una manera más amplia que en *El túnel*. En *Abaddón...*, en cambio, la imagen del apocalipsis, usada metafóricamente, no sólo representa el tiempo y espacio en ruinas del héroe liberal, sino la devastación de otros tiempos y espacios como el del héroe socialista y aquel que comprende la Segunda guerra mundial y la Guerra del Vietnam.

EL TÚNEL O EL ARTISTA AUTOEXCLUIDO

Tanto el título de esta novela (*El túnel*) como el epígrafe (“...en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío”) nos remiten al espacio interior en el que se encuentra excluido el artista (pintor) Juan Pablo Castel. En efecto, a lo largo de esta novela, el narrador-personaje, Juan Pablo Castel, alude al espacio interior (“el túnel”) desde el cual no sólo observa cómo la multitud “bárbara” se apodera del espacio urbano, sino que también plantea la polémica en torno al arte, al artista y al lector (al crítico).

Esta polémica se desarrolla desde dos perspectivas. La primera enfrenta al artista Juan Pablo Castel con los críticos “de bisturí” es decir, aquellos que se interesan únicamente por el aspecto técnico de la obra de arte, pues así lo expresa Juan Pablo Castel. En cambio, la segunda muestra las opiniones superficiales que, en torno al arte, tienen dos de los personajes de esta novela: Hunter y Mimí Allende. Así, Hunter expresa su “teoría” sobre la novela policial, en estos términos: “La novela policial representa en el siglo veinte lo que la novela de caballería en la época de Cervantes. Más todavía: creo que podría hacerse algo equivalente a *Don Quijote*: una sátira de la novela policial.” (T: 130).

Mientras que Mimí Allende confiesa que se siente molesta ante “la gente demasiado grande”, como Miguel Ángel o el Greco, pues, según este personaje, “¡Es tan agresiva la grandeza y el dramatismo!” (T: 127). De esta manera podemos ver cómo las opiniones de estos dos personajes no sólo que se contraponen a la del artista humanista y conector de la tradición literaria que es Juan Pablo Castel, sino que configuran un tipo de “intelectual” cercano a la cultura de masas y, por lo tanto, al peronismo. Entonces la controversia planteada en estos términos enfrenta al héroe liberal, representado por el artista autoexcluido

(el pintor Juan Pablo Castel) con el seudointelectual que emerge de la multitud “bárbara” del populismo peronista y que se encuentra emparentado con una aristocracia decadente, heredera del federalismo (Hunter y Mimí Allende).

Asimismo, esta imagen del artista autoexcluido, que habita un “túnel” oscuro y solitario”, se relaciona con el cronotopo de los encuentros, es decir, con el “idilio” que surge entre Juan Pablo Castel y María Iribarne. El “túnel” desde el cual este narrador-personaje mira y es observado está representado por una ventana, la “ventanita” del cuadro pintado por él, símbolo que es sólo descifrado por una mujer, María Iribarne, como el espacio-tiempo (el “túnel”) de momentáneo reconocimiento de dos soledades, sepultadas por la multitud “bárbara”.

Sin embargo, esta comunión espiritual termina el momento en que Juan Pablo Castel descubre que ese “puente,” que representa la “ventanita” del cuadro, tendido entre los dos “túneles” –el de ella y el de él– se extingue. Entonces, este narrador-personaje emprende una búsqueda desesperada de ese instante vivido. Búsqueda que termina en el fracaso y en la decisión que toma Castel de acabar con la vida de María Iribarne.

Además, en el vínculo que el narrador- personaje establece entre el espacio de la estancia, María y su primo Hunter, se encuentra implícita la relación que mantiene María Iribarne con la aristocracia federal, pues es reiterada la asociación de María Iribarne con la estancia, considerada esta última como propiedad heredada. También los usos y costumbres de la familia de María Iribarne nos remiten a la mencionada aristocracia federal. Entre ellos podemos mencionar los siguientes: el hecho de que Hunter, primo de María, viva en la soledad campestre; la presencia de la casa de la estancia, concebida como una construcción

que mantiene inalterable el modelo de los antepasados de la familia (del abuelo y del bisabuelo); y el escoger la estancia como el espacio adecuado para el idilio.

Entonces, desde esta perspectiva, el asesinato de María, en la estancia, no sólo pone fin a un tormentoso idilio, sino que con él Juan Pablo Castel, en calidad de héroe liberal, rompe con todo aquello que lo vincula con los federales, que en esta novela se halla representado por María Iribarne, su esposo, Allende y su familia.

EL TIEMPO Y ESPACIO DE LOS ENCUENTROS EN *EL TÚNEL*

La acción narrativa, en *El Túnel*, está constituida por los encuentros que tiene Juan Pablo Castel con María Iribarne. Dichos encuentros emergen de varios núcleos narrativos, que giran en torno al espacio urbano (el gran Buenos Aires) y la estancia (el campo). Entre tales espacios podemos mencionar los siguientes: el Salón de Primavera de 1946, donde sucede el primer encuentro entre María Iribarne y Juan Pablo Castel (cap. III). Algunas calles de Buenos Aires, en donde se dan los encuentros “imaginarios” entre estos dos personajes (caps. IV). El dpto. de Juan Pablo Castel, lugar de la evocación y el edificio de la Compañía T, lugar de la búsqueda. El espacio urbano (Buenos Aires) y el rural (la estancia), donde tienen lugar los encuentros “reales” (cap. X-XXXVII). Estos espacios se caracterizan porque en ellos, efectivamente, los amantes, Juan Pablo Castel y María Iribarne, se comunican, a través de diálogos directos y cartas.

Dentro de estos espacios, el tiempo de la espera y el de la búsqueda se presentan de manera simultánea a la acción narrativa: se inician en el instante en que Juan Pablo Castel conoce a María Iribarne (El Salón de Primavera de 1.946); se desarrollan cuando este

narrador-personaje busca a María Iribarne por las calles y plazas de Buenos Aires (el edificio de la Compañía T, La Recoleta, la Plaza Francia); continúan cuando Castel planifica asesinar a María (el bar de la calle Leonardo Alem, el taller de Juan Pablo Castel; su casa, ubicada en la calle Mapelli); concluyen cuando se lleva a cabo el asesinato de Iribarne, en el espacio rural, propiedad de Hunter: La Estancia Los Ambúes.

Tanto en el espacio urbano como en el rural se encuentran algunos objetos y lugares que resultan fundamentales en relación con la trama; tal es el caso de la banca de madera, donde solían encontrarse los amantes, o la bañera del taller de Juan Pablo Castel, donde éste planificó el asesinato, o la cocina de su casa, donde Castel encontró el cuchillo con el que victimaría a María Iribarne. El accionar de este narrador-personaje se halla mediado por el espacio y por el tiempo (búsqueda y espera; espera y búsqueda), pues “el allí”, “el dónde” y el “cuándo” se convierten en innegables “constructores de la experiencia humana”.

Al mismo tiempo que se construye la trama, de acuerdo con lo antes señalado, se reconstruye también la imagen del héroe liberal, quien aparece en esta novela enfrentado con dos barbaries: la barbarie federal (rosista) y la “barbarie” peronista. En efecto, Juan Pablo Castel, desde el “túnel” en el que permanece autoexcluido, esboza la imagen de las mencionadas barbaries a través de valoraciones espacio-temporales como ésta: “todo tiempo pasado fue peor, si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado; recuerdo tantas calamidades, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones” (T: 61). Dichas “calamidades”, “rostros cínicos y crueles”, bien pueden referirse a Rosas y a su ejército de degolladores, llamado la Mazorca. Además, este mismo narrador-personaje, enfatiza esta idea de la presencia de Rosas cuando alude, metafóricamente, a la memoria colectiva: “la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la

vergüenza” (T: 61) En cambio, el presente, según este mismo narrador- personaje, se caracteriza porque la memoria colectiva ha olvidado páginas históricas nefastas como el caudillismo de Rosas y en general la crueldad de los campos de concentración, que trajeron consigo las dos Guerras mundiales, como en este ejemplo: “En un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces le obligaron a comerse una rata, pero viva” (T: 62).

Estos dos ejes espacio-temporales (pasado-presente) van a desarrollarse paralelamente a la trama. Así, del eje espacio-temporal del presente, que comprende el primero y segundo núcleos narrativos (el de los encuentros “imaginarios” y los encuentros “reales”), surge la multitud “bárbara”. Dicha multitud alude, sin duda, al peronismo, representado por las “jergas”, junto con los grupos de pseudo críticos, a quienes tanto desprecia Juan Pablo Castel. De esta manera, la imagen de María Iribarne aparece, ante la mirada de este narrador-personaje, como devorada por la multitud: “La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud” (T: 65). En cambio, del eje espacio-temporal del pasado, que comprende el tercer núcleo narrativo, se desprende la imagen de los federales en el tiempo y espacio de la estancia.

ENCUENTROS “REALES” Y ENCUENTROS IMAGINARIOS EN *EL TÚNEL*

Desde el espacio interior (“El túnel”) en que veíamos a Juan Pablo Castel, surgen los “encuentros” que, supuestamente, tuvo este narrador-personaje con María Iribarne, dentro del tiempo de la espera (contado en años, meses días e instantes): “Fue una espera interminable. No sé cuanto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes,

que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte” (T: 159).

Este afán deliberado del narrador-personaje por descronologizar el tiempo, por quitarle toda relación con la historia, con la continuidad, da como resultado un tiempo que, siguiendo a Paul Ricoeur, podemos llamar “tiempo mítico”: “En efecto, el tiempo mítico, lejos de hundir el pensamiento en las brumas en las que todos los gatos son pardos, instaura una escansión única y global del tiempo, ordenando una relación recíproca, los ciclos de diferente duración, los grandes ciclos celestes, las recurrencias biológicas y los ritmos de la vida social” (Ricoeur, 1.998: 784-785).

De esta manera, Juan Pablo Castel intenta “ordenar” “el río tumultuoso de los encuentros” que lo lleva a una misma indagación: cómo autoreconocerse en un tiempo y espacio ajenos al héroe liberal: el de la multitud “bárbara”. Este problema lo conduce hasta su infancia, cuando la metáfora de este mismo río oscuro y tumultuoso, le permite verse a sí mismo y vislumbrar al otro: “Volvía a ser río y nos arrastraba como en un sueño a tiempos de infancia y yo la veía correr desenfrenadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados [...]” (T: 159). Pero, en otras ocasiones, Castel retorna bruscamente hacia el presente para constatar, una vez más, su estado de desconcierto y soledad: “Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores” (T: 84). La circularidad del recuerdo va de un “ahora desértico” a un “antes”, espacial y temporalmente fragmentada.

Asimismo, como un desprendimiento del tiempo y espacio de “el túnel” se desarrolla el tiempo y espacio de la búsqueda, que pone en evidencia una nueva oposición: el espacio urbano (Buenos Aires) como el espacio rural (la estancia); este subcronotopo, el de la

búsqueda, está relacionado con lo que el propio Juan Pablo llama “encuentros reales” para distinguirlos de los “encuentros imaginarios”, aunque uno y otro se confunden entre el acto evocativo y su sustitución: la invención metafórica. Estos supuestos “encuentros reales” entre Juan Pablo Castel y María Iribarne corresponden, desde el punto de vista de la trama, a la intriga policial de la novela: a la planificación y a la comisión del delito, asociados, dentro de la oposición urbano-rural, con espacios concretos de la realidad como las calles, las plazas, los bares y los cafés de Buenos Aires.

TIEMPO Y ESPACIO DE LA ENUNCIACIÓN EN *EL TÚNEL*

La enunciación narrativa en *El túnel* está constituida por el narrador-personaje Juan Pablo Castel quien, ubicado en el presente, evoca una acción constantemente interrumpida por las reflexiones que éste hace en torno a tal acción, es decir, al asesinato de María Iribarne y a las circunstancias que rodearon a este hecho. A partir de estas reflexiones surge el diálogo que mantiene el héroe liberal, tanto con el autor como con el lector. La presencia de dicho diálogo acentúa el carácter fragmentario de la acción; de ella emerge un sujeto escindido entre dos temporalidades: el presente de la enunciación y el pasado de la acción. Escisión representada por el cronotopo de “el túnel”, es decir, por el espacio y tiempo del héroe liberal, donde se autoexcluye Juan Pablo Castel, para ponerse a salvo de la multitud “bárbara” del peronismo. Asimismo desde este “túnel oscuro y solitario”, este narrador-personaje reconstruye otro cronotopo: el de los encuentros, que “supuesta” o “realmente” tuvo con María Iribarne. Este cronotopo representa, por una parte, el enfrentamiento del héroe liberal con los federales; por otra, la esperanza que mantiene Castel de que María Iribarne se identifique con el espacio y

tiempo del héroe liberal. El enfrentamiento del héroe liberal con los federales se expresa en esta novela de dos maneras: evocando el tiempo-espacio de la estancia; y planteando una polémica entre Juan Pablo Castel, el artista autoexcluido, y el ciego Allende, esposo de María, su primo Hunter y Mimí Allende. Mientras que la esperanza de indentificación de María Iribarne con el héroe liberal se encuentra representada a través de la “ventana” del cuadro “Maternidad”, pintado por Juan Pablo Castel. Sin embargo, ante el fracaso de dicha indentificación (el idilio), este narrador-personaje mata simbólicamente a María Iribarne, es decir, destruye tanto la posibilidad de indentificación de este último personaje con el héroe liberal como la imagen de los federales encarnada en María y en otros personajes como su esposo Allende, su primo Hunter y Mimí Allende con quienes, como ya lo señalamos, Castel entabla una polémica.

Las fronteras que delimitan estos dos cronotopos (el de “el túnel” y el de los encuentros), éstas se presentan borrosas, por cuanto el cronotopo de “el túnel”, al ubicarse entre dos temporalidades, el presente de la enunciación y el pasado de la acción, establece una relación metonímica, de causa-efecto, con respecto al cronotopo de los encuentros. Esta relación metonímica se vuelve aún más evidente debido a la estructura circular de la trama, pues dentro de ella los dos cronotopos antes mencionados forman círculos concéntricos, con la particularidad de que el círculo mayor, el de “el túnel”, da cabida a un círculo menor, el de los encuentros. Cabe señalar que, dada la estructura circular de esta novela, el principio y el final coinciden y corresponden al tiempo del presente de la enunciación y al espacio de la cárcel, desde donde Castel, narrador-personaje narra.

El diálogo entre el héroe liberal y el autor se presenta como una refracción de la voz del autor en la del narrador-personaje, Juan Pablo Castel, se ubica fuera del tiempo y espacio

de la acción. Este diálogo se caracteriza por una acerba crítica que hace el autor a la condición humana. Crítica que acentúa, por medio de la ironía, la visión humanizadora del héroe liberal, como en este ejemplo: “Es increíble hasta que punto la codicia, la envidia, la grosería, la avidez y, en general, ese conjunto de atributos que forman la condición humana pueden verse en una cara, en una manera de caminar, o en una mirada” (T: 90). En cambio, el diálogo del héroe liberal con el lector enfatiza las intenciones estéticas del autor; representadas por medio de la visión irónica, en relación con la novela policial, que muestra el narrador-personaje, cuando se dirige al lector: “ Podrán preguntarse qué me mueve a escribir la historia de un crimen y sobre todo a buscar un editor” (T: 62). Esta visión irónica se encuentra relacionada con la forma literaria que adopta esta novela: la crónica de un crimen. En efecto, en el “Informe...”, Fernando Vidal Olmos nos cuenta acerca del hallazgo de la mencionada “crónica”, cuando afirma: “ Volví entonces a analizar el caso Castel, caso que no sólo fue muy notorio por la gente implicada sino por la ‘crónica’ que desde el manicomio hizo llegar el asesino a una editorial” (SHT: 325). Desde esta perspectiva, bien podemos pensar que Fernando Vidal, por su carácter de “investigador” del mal, se convierte en el lector idóneo de tal “crónica”. En otras palabras: Fernando Vidal .es el lector que busca Juan Pablo Castel: “De los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA” (T: 64) (T: 62).

TIEMPO Y ESPACIO EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

Mientras en *El túnel*, Juan Pablo Castel, narrador-personaje, construye su propia fortaleza (su “túnel”), a fin de ponerse a salvo de la multitud “bárbara” del peronismo, en *Sobre héroes...* Bruno, narrador-personaje principal, junto con otros personajes: Martín, Alejandra, el tío Pancho y Fernando Vidal excavan en la memoria colectiva y encuentran un tiempo y espacio residual, dominado por la presencia enigmática de Alejandra. Así, estos personajes se convierten en una suerte de “profanadores.” Precisamente, este tiempo y espacio residual, que corresponde al héroe liberal, configura tres cronotopos: el de los encuentros, es decir, el de la reconstrucción de la imagen enigmática de Alejandra, que es “rescatada” de un tiempo-espacio devastado; el de la casa de Barracas, vieja fortaleza que conserva restos la memoria de los antepasados de Alejandra –los Olmos y los Acevedo–, junto con el microrrelato de La Marcha de Lavalle; y el del tiempo y espacio de los ciegos, donde es posible reconocer una multitud enceguecida (la del peronismo) y una “secta,” la de los ciegos, que se sumerge en un tiempo y espacio que también corresponde a lo residual, las alcantarillas de Buenos Aires. Dicha “secta” es motivo de “investigación” por parte de Fernando Vidal.

TIEMPO Y ESPACIO DE LOS ENCUENTROS EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

De manera similar a lo que sucede en *El túnel*, en *Sobre héroes...* el cronotopo de los encuentros está constituido por una relación amorosa, aquella que surge entre Alejandra y Martín. Dichos encuentros son narrados en “El Dragón y la Princesa” y en “Los rostros

invisibles”, subtítulos que corresponden a la Primera y Segunda partes de esta novela, respectivamente.

En la Primera parte de esta novela, la reconstrucción del héroe liberal es representada por medio de la imagen enigmática de Alejandra (la princesa-dragón), quien aparece proyectada en el tiempo y espacio fragmentado de los encuentros, tanto desde las conversaciones que mantiene Bruno, narrador-personaje, con Martín, mucho tiempo después de ocurridos los acontecimientos, como desde la visión que Alejandra posee de sí misma. Dicha Fragmentación, que muestra un tiempo-espacio residual, se corresponde con el fraccionamiento de la acción, en pequeños microrrelatos, que giran en torno al núcleo semántico de los encuentros.

Desde la perspectiva de Bruno y Martín, especialmente desde la de este último, Alejandra es evocada, en el primer encuentro, como una presencia enigmática. Enigma que es comparable con un país, como Argentina, que Martín ve dibujarse en los titulares de un pedazo de periódico: “Se veía una foto: Perón visita el Teatro Discépolo. Más abajo, un ex combatiente mataba a su mujer y a otras cuatro personas a hachazos” (SHT: 14). Aquí vemos aparecer a Perón como una presencia enigmática, igual que la de Alejandra, junto con la “barbarie” de la guerra, representada por el “ex combatiente”. De este primer encuentro, en el parque Lezama, entre Alejandra y Martín, no sólo surge la atracción física y espiritual de los amantes, sino la constatación de la presencia del tiempo y espacio fragmentados, que corresponden al del héroe liberal: “Recordó que una voz, en la quebrada de Humahuaca, al borde de la Garganta del Diablo, mientras contemplaba a sus pies el abismo negro, una fuerza irresistible lo empujó de pronto a saltar hacia el otro lado” (SHT: 15-16). Cabe señalar que la

quebrada de Humahuaca nos remite al cronotopo de la casa de Barracas, de donde emerge la legendaria Marcha de Lavalle.

La incertidumbre de Martín, con respecto al misterioso aparecimiento de Alejandra en el parque Lezama, se acentúa aún más cuando este personaje decide esperar en un banco de dicho parque la llegada de “la muchacha desconocida”. Entonces Bruno, desde la evocación, cree reconocer en la imagen de Alejandra la de la mujer que amó, Georgina; mientras que Martín descubre en Alejandra aquella imagen ambigua que la sitúa entre el héroe liberal y la barbarie federal: “Ese inesperado género de mujer que por un lado, parecía poseer alguna de las virtudes de aquel modelo heroico que tanto le había apasionado en sus lecturas adolescentes y, por otro lado, revelaba esa sensualidad que el creía propia de la clase que él execraba” (SHT: 20).

La segunda perspectiva, en el cronotopo de los encuentros, se expresa a través de la imagen física y espiritual que Alejandra tiene de sí misma. Dicha imagen se presenta inmersa en una situación paradójica. Los sentimientos de culpa, que se desprenden de la relación incestuosa que mantiene con su padre, la llevan a buscar la expiación, a través del martirio y la muerte en el fuego, para de esta manera acercarse a Dios, representado en Cristo, que lo ve humillado en medio de una “sangrienta” Pasión: “Ahí está el padre Antonio: habla de la Pasión y describe con fervor los sufrimientos, la humillación y el sangriento sacrificio de la Cruz” (SHT: 53). Asimismo, su formación católica (federal) recibida, tanto en su casa como en un internado, la conducen a criticar, mediante la ironía, dicha formación.

De esta manera vemos cómo Alejandra, por medio del procedimiento narrativo del desdoblamiento entre narrador y personaje, encuentra en su primera imagen a una niña pura e ingenua, dicha niña se enfrenta con una Alejandra adolescente, llena de agresividad y

sentimientos de culpa: “Como si sus pensamientos no fueran abstractos, sino serpientes enloquecidas y calientes. En alguna oscura región de su yo aquella chica ha permanecido intacta y ahora ella, la Alejandra de dieciocho años, silenciosa y atenta tratando de no ahuyentar la aparición se retira a un lado [...]” (SHT: 49).

En cambio, la actitud irónico-crítica se presenta, por ejemplo, cuando Alejandra evoca, en uno de los encuentros con Martín, a sus tías: “Abuela Elena me retaba y al mismo tiempo me acariciaba, histéricamente. En cuanto a tía Teresa, tía abuela en realidad, que se la pasaba siempre en los velorios y en la sacristía, gritaba que debían de meterme cuanto antes de pupila [...]” (SHT: 53). Es evidente, en esta cita, la presencia de los federales, representada en las tías de Alejandra.

En la Segunda parte de *Sobre héroes...* (“Los rostros invisibles”), los encuentros entre Alejandra y Martín suceden dentro del espacio urbano del gran Buenos Aires, de manera concreta, en calles, cafés y bares. Dichos encuentros, evocados, como en la Primera parte, desde las conversaciones que mantienen Bruno y Martín, nos conducen a constatar la presencia de la “barbarie” peronista. “Barbarie” que se representa de distintas maneras. En un primer momento, la imagen enigmática de Alejandra propicia la aparición de aquellos “rostros invisibles”: Bordenave, Wanda, Quique y Molinari, quienes se encuentran directa o indirectamente relacionados con la “barbarie” peronista. En un segundo momento, uno de los encuentros entre Alejandra y Martín coincide con el derrocamiento de Perón, en medio del incendio de la Plaza de Mayo. En un tercer momento, el Loco Barragán, “profeta” de barrio, anuncia los tiempos apocalípticos del peronismo.

Desde el punto de vista de la estructura, el núcleo semántico de los encuentros, en esta Segunda parte, tiene un desarrollo más amplio que en la Primera. Esto se debe a que los

microrrelatos yuxtapuestos al núcleo semántico de los encuentros son escasos en número. La óptica desde la cual se narran tales encuentros sigue siendo, como en la Primera parte, la de las conversaciones que mantienen Bruno y Martín, personajes ubicados en el presente de la narración.

La estructura temporal de los encuentros es similar a la de la Primera parte, pues posee dos temporalidades, la del presente, desde donde se enuncia la narración, y la del pasado, donde se ubica el núcleo narrativo de los encuentros. Sin embargo, entre estos dos ejes temporales (presente-pasado) no se abre una distancia tan grande (un abismo) como sucedía en la Primera parte, sino que se los percibe como cercanos. Esta aparente contemporaneidad de la acción con respecto a su evocación se debe a que, como ya lo señalamos, dicha acción de los encuentros predomina sobre la óptica evocativo-reflexiva de Bruno y Martín desde la cual se narra.

Los encuentros, en esta Segunda parte de *Sobre héroes...*, se construyen dentro de los márgenes de dos temporalidades, la del presente, que comprende el tiempo y espacio de la enunciación narrativa, y la del pasado que nos remite al tiempo y espacio del mundo narrado. La primera se refiere a la evocación que Martín hace, desde una conversación que mantiene con Bruno, de los encuentros que tuvo con Alejandra. Evocación que se caracteriza, como los encuentros de la Primera parte, por desarrollarse en el plano de lo fragmentario del recuerdo. En cambio, la segunda temporalidad, que se relaciona con el mundo narrado, forma un sistema metafórico que, en su conjunto, alude a un tiempo-espacio devastado. Sobre dicho espacio en ruinas, es decir, “sobre los héroes y sus tumbas” se levanta el espacio urbano, invadido por la multitud “bárbara” del peronismo: “Contemplaba con mirada de pequeño

dios impotente el conglomerado turbio y gigantesco, tierno y brutal, aborrecible y querido, que como un temible leviatán se recortaba contra los nubarrones del oeste” (SHT: 151).

Entre las imágenes que aluden al tiempo y espacio devastado del héroe liberal se puede mencionar las siguientes: la tormenta, el otoño, y la imagen de Alejandra, representada por Bruno, como un tiempo y espacio en ruinas. La imagen de una tormenta, considerada como un fenómeno telúrico y social, que se precipita implacable sobre el espacio urbano y divide a los habitantes del gran Buenos Aires en “pesimistas” y “optimistas”. Lo mismo sucede con la imagen del otoño y la llovizna, pues su venida produce la misma sensación de destrucción de un tiempo y espacio anteriores. También la imagen de Alejandra, vista por Bruno, se convierte en un territorio “arrasado” por “huracanes”: “Pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes.” (SHT: 182).

Asimismo, de esta imagen de devastación, de la que está impregnado el espacio urbano, emergen aquellas presencias enigmáticas, como la de Bordenave, Wanda, Quique y Molinari. Presencias que son observadas por Martín desde la imagen también enigmática de Alejandra, que se configura en la Primera Parte (“La Princesa-dragón”) de esta novela. Así, Bordenave, un abogado “aventurero” y “sin escrúpulos”, aparece sorpresivamente en la vida de Alejandra y Martín y empaña la supuesta felicidad de la que disfrutaban los amantes: “Lo cierto es que su aparición había enturbiado la paz anterior como la entrada de un reptil en un pozo de agua cristalina del que bebemos” (SHT: 128). La presencia de este personaje se convierte, desde la perspectiva de Martín, en un enigma con respecto al tipo de vínculo que lo une con Alejandra. Lo mismo sucede con las imágenes enigmáticas de Wanda y Quique, amigos de Alejandra, quienes trabajan en el mundo frívolo de una boutique, mundo que no coincide con la imagen idealizada que Martín posee de Alejandra. En efecto, todo el carácter

enigmático que poesía Alejandra en la Primera parte, se concentra, en esta Segunda Parte, en Wanda, como se puede apreciar en esta cita: “Martín descubría los residuos de una existencia extraña: como alguien que ha permanecido en un basural y todavía en nuestra presencia mantiene algo de su fetidez.” (SHT: 161)

El enigma de los personajes anteriormente descritos es doble. En primer lugar, Martín desconoce cuál es el vínculo que los une con Alejandra. En segundo lugar, ninguno de estos personajes se declara abiertamente peronista, aunque su actitud parecería orientarse hacia la corriente populista. Similar actitud mantiene Molinari, un empresario que también aparece súbitamente en la vida de Alejandra y Martín, concretamente cuando este último personaje necesita un trabajo.

En efecto, Molinari parecería ser partidario de Perón, pues conserva en su oficina un retrato autografiado del líder populista; sin embargo, en la entrevista que mantiene con Martín, lo ataca duramente, como en este ejemplo: “ Podrían decir lo que quisieran los dirigistas pero esa es la ley suprema de una sociedad bien organizada, y aquí, cada vez que este hombre (señaló la fotografía dedicada de Perón), cada vez que este señor se mete en el engranaje de la libre empresa no es más que para perjudicarnos, y en definitiva para perjudicar al país.” (SHT: 138). Lo que se pone en evidencia en esta cita es la actitud de desconfianza que muestra Molinari con respecto a los sindicatos que se agruparon en torno a Perón. Cabe destacar, dentro de este mismo discurso “empresarial” de Molinari, el énfasis que pone este personaje en negar los ideales político-sociales como los del propio liberalismo: “El hombre es por naturaleza desigual y es inútil pretender fundar sociedades donde los hombres sean iguales. [...] ¿Y por qué un genio como Edison, un Henry Ford debe ser tratado lo mismo que un infeliz que ha nacido para limpiar el piso de esta sala?” (SHT:

136) Desde este punto de vista, bien se puede considerar el discurso “empresarial” de Molinari como la representación moderna del pensamiento conservador de los federales.

LA CASA DE BARRACAS: TIEMPO Y ESPACIO DEL HÉROE LIBERAL

Dentro de la misma perspectiva de los encuentros, de Martín y Alejandra, se desarrolla el cronotopo que vamos a llamar “la casa de Barracas”, en cuyo interior aún habitan los antepasados de Alejandra: espectros de un esplendor que se encuentra en plena decadencia. El momento en que Martín es conducido por Alejandra por los corredores, escaleras, pasadizos, patios, puertas herrumbrosas, paredes “leprosas” de esta vieja fortaleza que, en un tiempo, perteneció a la familia aristocrática de los Olmos y los Acevedo, historia y ficción, como dice Paul Ricoeur, se entrecruzan: “Por entrecruzamiento de la historia y de la ficción, entendemos la estructura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, gracias a la cual la historia y la ficción sólo plasman su respectiva intencionalidad sirviéndose de la intencionalidad de la otra. Esta concretización corresponde, en la teoría narrativa, al fenómeno del ‘ver como’ [...]” (Ricoeur, 1.998: 902).

El reencuentro de Alejandra y Martín con el pasado tiene su plena realización cuando el tío Pancho, un anciano que habita la casa de Barracas, les cuenta a intervalos el microrrelato de La Marcha de Lavalle, en la que se narran algunos enfrentamientos entre Unitarios y Federales. La visión que nos da el tío Pancho de la derrota del General Juan Lavalle, unitario, está encaminada a engrandecer la imagen del héroe: “Una columna de ciento setenta y cinco hombres miserables y taciturnos (y una mujer) que galopan hacia el norte ¿no llegarán nunca?” (SHT: 80) Así, el liberalismo argentino, que surge como

resultado de las guerras de independencia de mediados del siglo XIX; se desarrolla en los años veinte y sufre una profunda crisis en los treinta del siglo XX.

La estructura formal del microrrelato de La Marcha de Lavalle está precedida por un marco espacio-temporal, el presente de la narración, formado por el encuentro de Martín y Alejandra en la vieja casa de Barracas, donde se guarda la memoria de los enfrentamientos entre Unitarios y Federales. El relato se traslada directamente al microrrelato de la retirada de Lavalle y sus tropas hacia el norte, retirada que adquiere el tono melancólico de la derrota, pues el cuerpo putrefacto de Lavalle es conducido por sus compañeros, según nos cuenta el narrador: “A través de las lágrimas contempla el cuerpo desnudo y deforme de su jefe. También lo miran duros y pensativos, también a través de sus lágrimas, los rotos hombres que forman un círculo” (SHT: 86).

Este microrrelato, a su vez, es visto por una suerte de “narrador cronista” que, como tal, aparece junto a los hechos, es testigo y protagonista: observa y vive los acontecimientos del mismo modo que los héroes de este microrrelato: “El coronel Pedernera ordena hacer alto y habla con sus compañeros: el cuerpo se está deshaciendo, el olor es espantoso” (SHT: 86).

El uso del presente histórico actualiza el pasado y lo pone ante los ojos del lector, como un hecho vivo; es decir, se proyecta hacia el presente. Otro matiz estilístico, encargado de actualizar aquel pasado remoto, es la posibilidad que nos da el narrador de conceder la palabra a los personajes: “Soy el comandante Danel, del ejército napoleónico. Todavía lo recuerdo cuando volvía con el Gran Ejército, en el jardín de las Tullerías o en los Campos Elíseos, a caballo” (SHT: 84). Tanto la presencia del narrador-cronista, como la del personaje-narrador, dan la impresión de verosimilitud, es decir, hacen que el lector acepte lo contado como posible.

A partir de este juego estilístico de sobreposiciones espacio-temporales (pasado-presente, presente-pasado), que produce, además, la representación de varios planos narrativos independientes, el narrador logra crear, estilísticamente, dos efectos: el simultaneísmo narrativo y la pluralidad de planos espacio-temporales, visualizados como lo haría una cámara cinematográfica, desde el espacio exterior (el marco) hacia el interior (el foco), este último formado por el microrrelato de La Marcha de Lavalle.

Asimismo, es importante destacar que la cohesión temática, entre el marco (presente) y el foco (pasado), se presenta a través de la reiteración de frases que remiten al lector al microrrelato de La Marcha de Lavalle. En el presente, tanto Alejandra como el tío Pancho reiteran: “mejor hubiera sido que lo mataran en Quebracho Herrado- murmuró el viejo- Al coronel Acevedo quiere decir ¿Comprendes? Si lo hubieran matado en Quebracho Herrado no lo hubieran degollado aquí...” (SHT: 78). Esta frase se repite como en eco, en el pasado, de cada uno de los personajes del microrrelato de La Marcha de Lavalle: “Mejor habría sido que me mataran en Quebracho Herrado, piensa el coronel Bonifacio Acevedo mientras huye hacia el norte” (SHT: 78).

El sentido que adquieren estas frases, como reiteración espacio-temporal, está relacionado con la concepción de la historia “como destino inamovible”. Este determinismo histórico se halla reforzado, precisamente, por la veneración del pasado que muestran los personajes de la Marcha de Lavalle: “Así que el Destino se ve obligado a proceder como Sarmiento: hacer las cosas, aunque sea mal, pero a hacerlas” (SHT: 76).

Desde el punto de vista histórico, Quebracho Herrado es el espacio geográfico que se convierte en símbolo de la derrota de Lavalle: “El ejército de Lavalle, que constituía el mayor de los rebeldes, fue derrotado en Quebracho Herrado por Oribe, y las fuerzas de Lamadrid y

Acha que operaban en Cuyo fueron también vencidas” [...] (Romero, 2000: 85). En la Cuarta parte de *Sobre héroes...* se retoma el asunto de Lavalle: sus enfrentamientos con el federal Oribe, su muerte causada por los propios federales y la marcha hacia el exilio: “Ciento setenta y cinco hombres galopando furiosamente durante siete días con un cadáver” (SHT: 451). El marco de este microrrelato está formado por el viaje que realiza Martín a la Patagonia. Entre el marco y el foco se establece un paralelismo espacio-temporal, es decir, el narrador compara implícitamente el viaje de Martín con la Marcha de Lavalle.

Esta evocación reiterativa, que hace Martín sobre la derrota de Lavalle, no se reduce a una repetición mecánica del contenido, expresado en la Segunda parte de la novela, sino que este motivo recurrente se encuentra matizado estilísticamente, pues allí aparece, por ejemplo, la voz del héroe Lavalle que habla desde la eternidad: “ El alma de Lavalle advierte las lágrimas de Danel y reflexiona así: “sufres por mí, pero deberías sufrir por ti y por los camaradas que quedan vivos” (SHT: 456).

Las hazañas del héroe se desarrollan en tres tiempos y espacios: en la época de la independencia, en la Guerra Civil y en el tiempo “de la eternidad”. Durante la independencia, Lavalle lucha junto con San Martín: “Pero al menos en aquel tiempo sabían por lo que combatían: querían la libertad del continente, luchaban por la Patria Grande” (SHT: 440). El narrador idealiza ese tiempo, pues el héroe se llena de gloria y se convierte en “el Cid de los ojos azules”. Ya en la época de la Guerra Civil, se enfrentan los federales (Oribe, Rosas) y los unitarios (Lavalle, el Alférez Celedonio Olmos).

Este tiempo se contrapone al anterior, que según el narrador, está lleno de barbarie: “No son ni siquiera doscientos hombres, ni siquiera son soldados ya: son seres derrotados y sucios y muchos de ellos ya tampoco saben por qué combaten y para qué” (SHT: 438). En

efecto, este es el tiempo de la derrota, el de la muerte de los ideales y del caos. Por último, durante el tiempo que bien podríamos llamar “de la eternidad”, el pasado permanece estático y sólo puede ser objeto de culto y veneración: “La noche es helada y la luna ilumina frígidamente la quebrada. Los ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pendientes de los rumores del sur” (SHT: 450).

El rito fúnebre, que constituye la Marcha de ciento setenta y cinco hombres con el cadáver de Lavalle, no sólo es un acto de fidelidad hacia el héroe liberal, sino que también adquiere otro sentido: evitar que los “bárbaros” federales lo degüellen y tengan para sí la cabeza de un unitario, como si fuera un trofeo. De esta manera, el destino de un país, al quedarse acéfalo, se hunde en su propia barbarie. Dice al respecto el coronel Pedernera: “Oribe ha jurado mostrar la cabeza del general en la punta de una pica, en la plaza de la Victoria. Eso nunca habrá de suceder, compañeros” (SHT: 448).

Una suerte distinta tuvo el comandante Acevedo, unitario que fue degollado por los federales, cuya cabeza fue tirada por una de las ventanas de la casa de Barracas, donde vivía su hija, Escolástica, quien, al ver tal espectáculo, enloqueció. Según nos cuenta Bruno, en la Cuarta parte de esta novela. Escolástica se encerró en su habitación, cercana al Mirador, para permanecer en contemplación perenne de la cabeza de su padre. Este rito contemplativo de la cabeza de un unitario coincide con el culto que el narrador le rinde al héroe liberal.

Mientras el cadáver de Lavalle marcha hacia el norte, en hombros de sus más fieles compañeros, en el marco narrativo de este microrrelato, Martín se dirige hacia el sur, a la Patagonia. Los dos huyen de la barbarie: los primeros, de Rosas y el segundo, posiblemente, de la multitud peronista.

TIEMPO Y ESPACIO DEL MUNDO DE LOS CIEGOS

En la Tercera Parte de *Sobre héroes...* (el “Informe...”), Fernando Vidal Olmos es, simultáneamente, narrador y personaje, como Juan Pablo Castel en *El túnel*. En efecto, este narrador-personaje desdoblado es sorprendido por el lector en plena redacción de su “Informe”. Este “documento” ha sido redactado momentos antes de su muerte. Contiene la “Investigación” que Fernando Vidal Olmos ha realizado con respecto al mundo de los ciegos.

Este núcleo semántico, el “informe”, está intercalado con microrrelatos que corresponden a evocaciones de la vida pasada de este narrador-personaje y con reflexiones que Fernando Vidal hace en torno al “informe” y a las evocaciones. Entre los microrrelatos que se intercalan a la narración podemos mencionar los siguientes: La historia de la “maestría” Norma Gladis Pugliese; la historia, relacionada con el anarquismo, en la que participa el tipógrafo Celestino Iglesias; la historia de los pintores surrealistas Domínguez y Brauner y la ciega; y la historia de los esposos Echepeareborda; la historia de la srta. Inés González Iturrat. Dicho “Informe” se presenta como un “documento” encontrado. Así lo asevera, tanto la Nota Preliminar como en la Cuarta parte de *Sobre héroes...* En la primera se dice “Un extraño ‘Informe sobre ciegos’, que Fernando Vidal terminó de escribir la noche misma de su muerte, fue descubierto en el departamento que, con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto” (SHT: 9). En la segunda, Bruno, narrador-personaje, afirma: “Lo cierto es que al final [Fernando Vidal] fue a parar a la modestísima casita de Villa Devoto donde, por otra parte, fue encontrado oculto el *Informe sobre ciegos*”(SHT: 389). De esta manera, Bruno se convierte en autor transcriptor o compilador de este “Informe”.

Según las “investigaciones” de Fernando Vidal, los ciegos constituyen una secta que persigue la propagación del mal y opera de manera secreta. Vidal se propone advertir a la humanidad sobre la presencia nociva de esta secta y una de las formas de poder cumplir con tal propósito es desenmascararla. Sólo así, piensa, el bien triunfará sobre el mal. El carácter “científico” del informe (núcleo semántico) se rompe a cada momento debido al tono irónico que usa el narrador.

A pesar de la estructura divagante y de fractura que posee el “Informe”, es posible reconocer, en este núcleo semántico, tres momentos, en cada uno de los cuales interviene el narrador-personaje, Fernando Vidal Olmos: la persecución de los ciegos, por algunas calles de Buenos Aires; la exploración del mundo sórdido de las alcantarillas de Buenos Aires; y el vislumbrar una posible salida. En el primer momento, Fernando Vidal identifica, igual que Juan Pablo Castel, a la multitud encegueda que inunda las calles de Buenos Aires. Dicha multitud no es otra que el peronismo. Paralelamente a tal identificación, este narrador-personaje, a medida que recorre las calles y avenidas de Buenos Aires, tras la persecución de los ciegos, muestra la imagen de una ciudad en plena modernidad. Modernidad en la que es posible reconocer una masa amorfa formada por burócratas de bancos y oficinas: “Verdaderas multitudes depositan con infinitas precauciones pedazos de papel con propiedades mágicas que otras multitudes retiran de otras ventanillas con precauciones inversas.” (SHT: 243). En el segundo momento, Fernando Vidal desciende al mundo subterráneo. Aquí este narrador-personaje, junto con el espacio y el tiempo, sufren constantes metamorfosis, dentro de la imagen de lo residual: “El aire se volvía más y más enrarecido, acaso era una impresión subjetiva debida a la oscuridad y al encierro de aquel túnel, que parecía ser interminable” (SHT: 348).

Es evidente la similitud entre este “túnel” y el que construye Juan Pablo Castel. En otras ocasiones dicho “túnel” experimenta mutaciones sucesivas, es “bóveda gigantesca”, “caverna”, “cavidad subterránea”. Lo mismo sucede con el sujeto, pues éste de pronto se ve convertido en un pez: “Mis extremidades se convirtieron repugnantemente en aletas y sentí que mi piel se cubría de duras escamas” (SHT: 358). En un tercer momento, Fernando Vidal trata de encontrar una salida y se guía a través del “ojo fosforescente” Este tiempo-espacio de lo residual no es otro que el del héroe liberal, que Fernando Vidal intenta reconstruir.

TIEMPO Y ESPACIO DE LA ENUNCIACIÓN EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*

Desde el punto de vista de su estructura externa, *Sobre héroes...* consta de cuatro partes: “El dragón y la princesa”, “Los rostros invisibles”, “Informe sobre ciegos”; y “Un dios desconocido”. Cada una de estas cuatro partes se subdivide en microrrelatos que se yuxtaponen a la acción.

El conjunto de microrrelatos, que esta novela construye, gira en torno a un hecho: la muerte de Alejandra y de su padre Fernando Vidal. Esta trama, que aparece anticipada en la Nota preliminar, propone, en apariencia, una indagación policial. En efecto, esta novela, igual que *El túnel*, posee una estructura circular, como la de la novela policial: anticipa la trama, es decir, el crimen y, retrospectivamente, emprende la “investigación” hasta llegar a su inicio. Desde esta perspectiva, la Nota preliminar sirve de eje, a partir del cual se construye una primera circularidad, que abarca las cuatro partes de esta novela, dentro de una temporalidad que comprende el presente de la enunciación y el pasado del mundo narrado. En efecto, las dos fechas que abren y cierran *Sobre héroes...* giran en torno a los acontecimientos de

Barracas: la muerte de Alejandra y la de su padre, Fernando Vidal: “Un sábado de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas [...]” y “En la noche del 24 de junio de 1955, Martín no podía dormirse. Volvía a ver a Alejandra como la primera vez en el parque” [...]

A partir de esta trama anticipada la novela se fragmenta en una variedad de microrrelatos que giran en torno a tres núcleos semánticos, que se corresponden con cada uno de los cronotopos: el de los encuentros; el de la casa de Barracas; y, el del mundo de los ciegos. Además, estos núcleos semánticos, con sus respectivos microrrelatos, poseen sus respectivos narradores-personajes. Así, el núcleo semántico que forma parte del cronotopo de los encuentros es narrado desde la conversación que mantienen Bruno y Martín muchos años después de sucedidos los acontecimientos. Mientras que el núcleo semántico del cual emerge el cronotopo de la casa de Barracas es narrado por Alejandra, Martín y el tío Pancho. En cambio, el núcleo semántico del que se desprende el cronotopo del mundo de los ciegos es narrado por el narrador-personaje, Fernando Vidal Olmos. Sin embargo, en cada uno de estos tres cronotopos no desaparece la presencia de Bruno, narrador-personaje principal. En efecto, Bruno, como narrador, es quien sostiene el relato en su totalidad. Dicha presencia se justifica, por ejemplo, en el “Informe...,” supuestamente narrado sólo por su protagonista, Fernando Vidal Olmos, mediante alusiones a un autor transcriptor, calidad narrativa, esta última, que recae en Bruno, quien encuentra los papeles que contienen el “informe”, redactado por Fernando Vidal Olmos, momentos antes de su muerte, lo transcribe de la manera en que aparece ante la mirada del lector.

El saber de Bruno, como organizador del mundo narrado, es mucho más amplio que el de sus personajes, quienes también asumen la calidad de “narradores” de sus propias

historias. La relación entre el narrador y los personajes se establece mediante un juego de refracciones y autorrefracciones. Así, la voz de Alejandra, al mismo tiempo que narra, en la Primera parte de esta novela, su experiencia desde una primera persona, su voz se autorrefracta a través de la imagen de su niñez.

Lo mismo sucede con Bruno-narrador, cuya voz se refracta en cada uno de sus personajes. Mientras que la voz del autor se refracta, tanto en Bruno-narrador como en algunos personajes, como Alejandra y Martín y el lector, mediante el diálogo que cada uno de ellos mantiene con el héroe liberal. El punto de partida de dicho diálogo es el discurso de Bruno-narrador, precisamente, en torno al mundo narrado. Discurso que va construyendo la imagen del héroe liberal a través, básicamente, de la crítica a la deshumanización (la incomunicación, la soledad) de la vida urbana y, en general, la condición humana: “Ahí estaba ahora aquel pequeño desamparado, uno de los tantos en aquella ciudad de desamparados. Porque Buenos Aires era una ciudad en que pululaban, como por otra parte sucedía en todas las gigantescas y espantosas babilonias” (SHT: 28).

Además, este mismo discurso valorativo deja traslucir el enfrentamiento del héroe liberal, tanto con la “barbarie” peronista como con la barbarie federal. Así sucede, por ejemplo, con la crítica que hace el autor, refractado en la voz de Bruno, al empresario Molinari, que se encuentra relacionado con el peronismo: “Mientras firmaba Documentos que le presentaba una mujer oxigenada [...], como un objeto sin conciencia ni sentidos; o como se desnudaban las favoritas delante de sus esclavos.” (SHT: 132). Así, este discurso valorativo acentúa el diálogo que se da entre el narrador y los personajes en torno al héroe liberal.

Ahora bien, podríamos preguntarnos ¿qué papel desempeña el lector en este diálogo que se establece con el autor y el narrador?. Pues, el lector también participa de él, a través de este mismo juego de refracciones: autor-narrador-personajes. Participación que se proyecta, tanto desde la Nota introductoria como desde la Noticia preliminar. En la Nota introductoria, el autor implícito revela al lector su estética, el irracionalismo creador, representada por medio de la imagen del enigma creador y la obsesión creadora: “En los trece años que transcurrieron luego, seguí explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida” (SHT: 7). En la Noticia preliminar, en cambio, el narrador dialoga con el lector, al anticiparle la trama, mediante una supuesta “crónica policial” del periódico La Razón de Buenos Aires: “Esta tragedia, que sacudió a Buenos Aires por el relieve de esa vieja familia argentina, pudo parecer el comienzo de un repentino ataque de locura” (SHT:9).

Además, del mundo narrado surgen preguntas orientadas hacia el lector. Tales preguntas, por una parte, configuran la imagen del héroe liberal, vista desde la perspectiva crítica de la deshumanización del hombre, como en este ejemplo: “Dónde, Dios mío, será posible encontrar seres humanos exentos de esa basura sino en los dominios, casi ajenos a la condición humana, de la adolescencia, la santidad o la locura?” (SHT: 410). Por otra parte, se plantea una polémica por medio de la ironía, entre el género policial como “investigación científica” y el carácter espiritual y eterno del arte. Polémica que se desarrolla, básicamente, en el “Informe.” Así lo expresa el narrador-personaje, Fernando Vidal: “Y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?. Me dirán ustedes que al parecer yo he encontrado un vivo placer en hacerlo [...]” (SHT: 280). Mientras Bruno, como escritor, en diálogo de refracción de voces entre éste, el autor y el lector, expresa el carácter eterno del arte: “Todo era tan frágil, tan transitorio. Escribir al menos para eso, para eternizar algo

pasajero.” (SHT: 150) Este carácter eterno del arte, concebido por Bruno, se trasmite, desde la óptica del héroe liberal, al afán de eternizar la “infancia de la patria”, es decir, la época floreciente del liberalismo, representada por los inmigrantes.

EL CRONOTOPO DEL APOCALIPSIS EN *ABADDÓN EL EXTERMINADOR*

La reconstrucción del tiempo y espacio del héroe liberal, en *Abaddón...*, se representa por medio de la metaforización del apocalipsis bíblico; apocalipsis que comprende, en el plano de la ficción, dos tiempos-espacios claramente determinados: el del apocalipsis nacional y el del apocalipsis mundial. El primero muestra el apocalipsis social argentino, de la década de los setenta y se encuentra representado por tres subcronotopos: un tiempo-espacio del héroe liberal; un tiempo-espacio del héroe socialista; y, el fin del populismo peronista. En cada uno de estos subcronotopos predomina la imagen devastadora del apocalipsis, vista desde la perspectiva del propio héroe liberal. El segundo expresa, a través de esta misma imagen devastadora, el carácter deshumanizador de la guerra.

LA IMAGEN DEVASTADORA DE LA GUERRA

La imagen devastadora de la guerra tiene su antecedente inmediato en las alusiones que, con respecto a este tema, aparecen en *El túnel* y en el “Informe...” . En efecto, en *El túnel*, Juan Pablo Castel afirma que días antes de que pintara la escena de la ventana “Había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y le obligaron a comer una rata viva” (T: 87). Asimismo, en el “Informe...”, Fernando Vidal, en conversaciones que mantiene con dos

de los personajes (la maestra Norma Gladys Pugliese y la srta. González Iturrat) ironiza en relación con la actitud autodestructiva del hombre al haber fabricado las “bombas de Napalm. Así, en el diálogo que Fernando Vidal tiene con González Iturrat expresa irónicamente: “Es mejor matar a los bichos humanos con bombas de Napalm que con arcos y flechas. La bomba de Hiroshima es más benéfica que la batalla de Poitiers.” (SHT: 273).

Aparte de estas alusiones al cronotopo del apocalipsis de la guerra, presentes en *El túnel* y en el “Informe...”, en *Abaddón...* este cronotopo tiene un gran desarrollo y va a adquirir distintas formas. Así, desde el título de esta novela (*Abaddón el exterminador*) ya nos ubica, metafóricamente, en el Apocalipsis bíblico, lo mismo sucede con el epígrafe: “Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador”. En el microrrelato, “Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938”, “Sabato” aplica, metafóricamente, el carácter destructivo que posee el Apocalipsis bíblico a la autodestrucción del hombre mediante la fabricación de bombas: “Correspondía al Quinto Ángel del Apocalipsis según San Juan. Urano primero, luego Plutón, eran los mensajeros de los Nuevos Tiempos. Actuarían como volcanes en erupción, señalarían el límite entre las dos eras, la gran encrucijada” (AE: 303). Una segunda forma en que se representa la imagen del apocalipsis es mediante la presencia de una figura enigmática, la del Dr. Schneider, inmigrante europeo, a quien se relaciona con el fascismo hitleriano, considerado como devastador.

La imagen cronotópica dentro de la cual aparece este personaje es la de la ceguera y lo tenebroso, es decir, la del tiempo y espacio del mundo destructivo (el mal) de los ciegos, de *Sobre héroes...* “El ciego no pasó delante de Schneider como de una persona cualquiera; su olfato, su oído, acaso algún signo secreto sólo entre ellos conocido, lo hizo detener para

venderle ballenitas.” (AE: 316) Asimismo, la persecución de los ciegos que emprende Fernando Vidal es similar a la que lleva a cabo “Sabato” del Dr. Schneider: “-En aquella época de la aparición de *Héroes y Tumbas* ya le conté que se me había cruzado y empecé a seguir sus movimientos” (SHT: 316).

**EL TIEMPO Y ESPACIO EN RUINAS DEL HÉROE LIBERAL
(LA REFIGURACIÓN DE LOS CRONOTOPOS DE *SOBRE HÉROES...*)**

Tanto Bruno como “Sabato”, en *Abaddón...* se entregan a la reconstrucción del tiempo y espacio del héroe liberal desde su posición de creadores. Bruno desde la actitud del novelista que concibe la creación como la eternización del tiempo y espacio de dicho héroe liberal; “Sabato”, en cambio, desde la confesión autobiográfica en la que destaca el irracionalismo creador. De esta manera, Bruno recurre a la imagen que configura el conjunto de cronotopos de *Sobre héroes...*, es decir, al cronotopo de los encuentros entre Martín y Alejandra; al cronotopo de la casa de Barracas; al cronotopo del mundo de los ciegos; y, al cronotopo de la añoranza. Además, va a reaparecer, en *Abaddón...*, el cronotopo del “túnel”, que pertenece, precisamente, a *El túnel*.

De esta manera, el cronotopo de los encuentros, entre Alejandra y Martín, que constituye en *Sobre héroes...* la Segunda parte de esta novela, en *Abaddón...* aparece como un conjunto de evocaciones: la de Martín, ubicado en el presente de la narración, es decir, cuando este personaje tiene ya treinta y tres años y evoca, desde el parque Lezama, los encuentros que tuvo con Alejandra; la de Bruno, narrador-personaje desdoblado, quien, simultáneamente, evoca las conversaciones que mantuvo con Martín acerca de dichos

encuentros y narra la evocación de Martín. De este simultaneísmo evocativo emerge la imagen en ruinas, que corresponde al tiempo y espacio del héroe liberal, representado por la vieja fortaleza de Barracas: “No ya de aquel cuerpo que alguna vez había desnudado ante un Martín tembloroso en el antiguo Mirador de Barracas” (AE: 205), junto con alusiones al federalismo, que surgen, en el recuerdo de Alejandra: “-No sentiste hablar del padre Laburu. Hacía unas descripciones del infierno que nos aterrorizaba. La eternidad del castigo” (AE: 207).

En cambio, el cronotopo de la casa de Barracas, donde pernocta la memoria de los enfrentamientos entre unitarios y federales, reaparece en *Abaddón...*, unida a la imagen tenebrosa del mundo de los ciegos del “Informe”, junto al cronotopo del apocalipsis (de la guerra), representado por la figura enigmática del Dr. Scheneider. Por una parte se percibe, en la vieja mansión de la calle Arcos, la misma presencia, en escombros, del pasado legendario de los Olmos y los Acevedo. Por otra parte, la reaparición de lo tenebroso que se identifica con el Dr. Scheneider: “Si aquella sombra fugitiva era efectivamente la del Dr. Schneider, que vínculo existía entre él y R? Más de una vez había pensado que R. Trataba de forzarlo a entrar en el universo de las tinieblas [...]” (AE: 413).

LA DEVASTACIÓN DEL TIEMPO Y ESPACIO DEL HÉROE SOCIALISTA

Este subcronotopo es proyectado desde cuatro perspectivas, que representan la visión humanizadora que tiene el héroe liberal con respecto a la devastación del tiempo y espacio del héroe socialista. Dichas perspectivas son las siguientes: la del narrador, la de Bruno, la de “Sabato” y la del personaje llamado “Palito”. Asimismo, tal subcronotopo comprende,

básicamente, dos microrrelatos: el que narra las torturas a las que es sometido Marcelo Carranza por haber sido descubierto como miembro de una organización guerrillera y aquel en que Palito, amigo de Marcelo, cuenta la Marcha del “Che”. La imagen apocalíptica, que emerge de este subcronotopo, alude a la destrucción del proyecto socialista argentino, en la década de los setenta; sin embargo, como ya lo señalamos, lo que ponen de relieve tanto el narrador como los narradores personajes es el carácter deshumanizador de la tortura y la muerte de quienes, como Marcelo y el Che, persiguen grandes ideales, es decir, son grandes perseguidores del absoluto, pues así ve Bruno a Marcelo: “Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto” (AE: 14). De la misma manera, la Marcha del “Che” es comparada con otro acto de heroísmo: la Marcha de Lavalle. Por su parte, Marcelo también se identifica con el héroe liberal, como se puede apreciar en este ejemplo: “Se recostó sobre el césped, miró la casa del general San Martín, y volvió a ver aquella lámina escolar: sentado, viejo, pensativo, allá en Francia; de su cabeza salía un humito en que estaba el cruce de los Andes, las batallas” (AE: 77). “Sabato”, igual que Bruno, mira al héroe socialista, en este caso a Marcelo, desde su posición de creador. Desde este punto de vista, el ideal creador coincide con el ideal revolucionario, pues tanto el creador como el revolucionario intentan construir al “hombre nuevo”: “Se habla mucho del hombre nuevo, con mayúscula. Pero no vamos a crear a ese hombre si no lo reintegramos. Está desintegrado por la civilización racionalista y mecánica de plásticos y computadoras” (AE: 258). Este ideal adquiere la calidad de lo eterno cuando tanto el héroe liberal como el héroe socialista entregan su vida por la causa, motivo de su lucha. Lo mismo sucede con la escritura, pues constituye un ideal que se eterniza el momento en que su autor traslada a la escritura su obsesión creadora. De esta manera vemos cómo

entre el tiempo y espacio del héroe liberal y el tiempo y espacio del héroe socialista se establece una relación metafórica, pues tanto el uno como el otro quedan comparados a través de la imagen legendaria de sus respectivos héroes.

LAS VISIONES PREMONITORIAS DE “EL LOCO BARRAGÁN” O EL FIN DEL PERONISMO

Las visiones premonitorias del personaje ciudadano, llamado “El Loco Barragán” aparecen, por primera vez, en la Segunda Parte de *Sobre héroes...*, el momento en que este personaje anuncia el derrocamiento de Perón: “Sí, ríanse manga de vagos, pero yo les digo que tenemos que pasar por la sangre y por el fuego” (SHT: 190). En efecto, las profecías de El Loco Barragán se van a cumplir la noche de los incendios y saqueos, durante la cual se produce el derrocamiento del gobierno peronista, narrada también en la Segunda parte de esta novela. En cambio, en *Abaddón...*, las visiones proféticas de El Loco Barragán anuncian la terminación del peronismo y se presentan al inicio y al fin de esta novela: “Y de nuevo, ahora más nítidamente vio el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que llameaba en un abismo de tinta china” (AE: 12). Cabe señalar que la imagen del dragón se presenta ya en *Sobre héroes...*, cuando el narrador se refiere al carácter contradictorio de la personalidad de Alejandra, pues en ella habitan, simultáneamente, el dragón y la princesa, ya que este personaje siendo hija de federales se identifica con los unitarios, es decir, con el héroe liberal. De ahí que la perspectiva desde la cual se construyen las visiones proféticas de El Loco Barragán sea, precisamente, la del héroe liberal, pues con tales visiones el héroe liberal, representado por este personaje, expresa su total desencanto

frente a la promesa redentora que ofrecía el peronismo, especialmente en su primera época. Asimismo, la imagen de la serpiente nos remite “al mal” que representan los federales. Recordemos que la imagen de Rosas en “El Matadero”, por ejemplo, se encuentra asociada con el mal, (el diablo). En cambio, la imagen de Cristo, que forma parte de las visiones apocalípticas de El Loco Barragán, expresa un profundo desencanto frente al tiempo y espacio devastados, tanto del proyecto liberal como de la promesa mesiánica del peronismo: “En medio de ese fulgor vio el rostro de Cristo que lo miraba con una mezcla de pena y severidad” [...] (AE: 445)

TIEMPO Y ESPACIO DE LA ENUNCIACIÓN EN *ABADDÓN EL EXTERMINADOR*

La enunciación narrativa, en *Abaddón...*, se construye mediante la presencia de dos narradores personajes desdoblados, “Sabato”y Bruno. “Sabato” quien narra, simultáneamente, desde una primera y desde una tercera personas. Este narrador-personaje, como personaje, se ubica en el tiempo y espacio del microrrelato matriz, formado por el relato autobiográfico, que pone de relieve, por medio de la intertextualidad, el diálogo de “Sabato” con sus personajes. Mientras que “Sabato” como narrador se sitúa en el conjunto de microrrelatos que se desprenden de dicho microrrelato matriz, es decir, en los cronotopos del tiempo y espacio devastados, tanto del héroe socialista como el de la guerra. Bruno, en cambio, como narrador-personaje narra desde el tiempo-espacio de *Sobre héroes...* Tiempo y espacio que se refigura en *Abaddón...*, y que se encuentra representado por dos subcronotopos: el tiempo y espacio en ruinas del héroe liberal; y el tiempo- espacio de las visiones premonitorias de “El Loco Barragán”, que anuncian el fin del peronismo. Tanto

“Sabato” como Bruno reconstruyen el tiempo-espacio del héroe liberal, desde su posición de creadores. Bruno desde su concepción del arte como eternización del tiempo y espacio del héroe liberal. “Sabato” desde el irracionalismo creador, considerado como enigma social.

Por otra parte, el diálogo que se establece entre el lector y el autor implícito, que surge del microrrelato autobiográfico, y se encuentra representado por el narrador-personaje “Sabato”, va modelando un tipo determinado de lector, al criticar a ciertos lectores, quienes pretenden encontrar la “realidad” en la obra de este narrador-personaje: “Qué quería decir con sus ficciones? Casi diez años después de haber publicado HÉROES Y TUMBAS lo seguían interrogando estudiantes, señoras, empleados de ministerios [...] era inútil que les explicara que algunas realidades sólo pueden explicarse con símbolos inexplicables [...]” (SHT:35).

Desde el punto de vista de la estructura externa, el microrrelato matriz (la autobiografía), junto con el conjunto de microrrelatos que lo circundan, aparecen inmersos entre dos temporalidades, que dividen a *Abaddón...* en dos partes: la primera se ubica, según lo expresa el narrador, “En los comienzos de 1973”. En esta Parte, que es de muy corta extensión, se anticipa la trama, a través de los siguientes hechos: el reencuentro frustrado de “Sabato” y Bruno; la visión premonitoria de El Loco Barragán; el descubrimiento que hace Nacho Izaguirre de la relación amorosa entre su hermana Agustina y el empresario Pérez Nassif; y las torturas a las que es sometido Marcelo Carranza “en los sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio”, por ser miembro de un grupo guerrillero. Mientras que en la Segunda parte se desarrolla, retrospectivamente, la trama, tomando como base esta fecha: “comienzos y fines de 1972” y la retrospectión hacia “episodios más antiguos.” El carácter retrospectivo de la trama hace que, tanto el microrrelato matriz como los microrrelatos que se desprenden

de él formen círculos concéntricos, dentro de los cuales el tiempo y el espacio son objeto de múltiples fragmentaciones, debido a la yuxtaposición de un microrrelato en el interior de otro microrrelato. Las voces, tanto de los narradores-personajes (“Sabato” y Bruno) como las de los personajes irrumpen desde distintos tiempos y espacios. Sin embargo, también hay microrrelatos que logran desarrollarse parcialmente y son retomados con posterioridad, para crear así una nueva fragmentación, es decir aquella que surge de un microrrelato que es interrumpido por la presencia de otro microrrelato. En el microrrelato matriz (autobiográfico), la vida del narrador- personaje se cuenta desde la perspectiva del propio “Sabato”, desdoblado en narrador y personaje, quien se encarga de narrar, simultáneamente, gran parte de su vida y, particularmente, aquello relacionado con su actividad como escritor: su estética. En este microrrelato matriz el tiempo-espacio interior, tan elaborado en las novelas anteriores, propicia la expansión del tiempo-espacio exterior, donde un escritor, “Sabato” realiza una especie de “legítima defensa” de su obra y de sus apreciaciones estético-políticas, desde la perspectiva del héroe liberal. El espacio público se halla representado por el grupo de amigos intelectuales del propio “Sabato”. De este microrrelato matriz emergen dos cronotopos: el de la imagen devastadora de la guerra y el de la devastación del tiempo y espacio del héroe socialista.

El modelo de la de heroicidad unitaria, caracterizado por la pureza de sentimientos, por la eternización de un tiempo y espacio de florecimiento del liberalismo, se convierte en el tiempo-espacio de la añoranza. Este tiempo-espacio contrasta con el presente en el cual dicho espacio-tiempo del héroe liberal se encuentra en ruinas.

De esta manera, el microrrelato matriz, a través de los microrrelatos que se desprenden de éste, se expande hacia el pasado; incluso, los acontecimientos más cercanos al

presente de la narración, como la tortura y la muerte de Marcelo Carranza y del Che Guevara, se identifican con aquel tiempo heroico.

CAPÍTULO III

LA RECONSTRUCCIÓN DEL HÉROE DESDE LOS PERSONAJES

La reconstrucción del héroe liberal, por parte de los personajes sabatianos, se proyecta en tres distintas direcciones: en la reconstrucción de la Marcha de Lavalle. En la refracción del mal, entre algunos de los personajes sabatianos; y en el diálogo de la añoranza. La segunda perspectiva pone en evidencia a un sujeto escindido, entre un pasado que se intenta reconstruir y un presente del que emerge la “barbarie” peronista. Mientras que la tercera nos muestra a los inmigrantes “buenos”, en su afán por reconstruir la época gloriosa del liberalismo. Es importante destacar las diversas formas que adopta la reconstrucción del héroe por parte de los personajes, pues ésta unas veces se presenta como un diálogo directo entre los personajes, como sucede en las conversaciones que mantiene Bruno, con Martín; Humberto D’Arcángelo con sus amigos, en *Sobre héroes...*; otras aparece como un diálogo “a distancia” (indirecto). Unas veces dicho diálogo se realiza entre los personajes de una misma novela; otras, entre los personajes de cada una de las novelas sabatianas (intertextualidad). La intertextualidad se convierte en un elemento de primer orden en la reconstrucción del héroe liberal, a través del diálogo que las tres novelas sabatianas propician. Así, *Abaddón...* dialoga con las novelas anteriores (*El túnel* y *Sobre héroes...*). De este acercamiento hacia lo dialógico, producido por el uso de la intertextualidad, surge la refracción – el juego de espejos- entre personajes de las novelas sabatianas. Por ejemplo, tres

personajes imbuidos del mal (Juan Pablo Castel, Fernando Vidal y el Dr. Schneider) se reconocen desde espacios y tiempos distintos (*El túnel*, *Sobre héroes...* y *Abaddón*).

La trilogía novelística sabatiana constituye un universo autosuficiente, en el que la intertextualidad permite la reconstrucción del héroe liberal, a través del diálogo que se establece entre éste y los personajes. La intertextualidad transita de una novela a otra, para construir un juego simultáneo de espejos, encargado de refractar un tiempo sobre otro (presente sobre el pasado y viceversa), un personaje sobre otro y un espacio sobre otro. En efecto, la intertextualidad, en la narrativa sabatiana, adopta varias formas: unas veces es evocación, otras, cita, polémica, sucesión de evocaciones de lo ya escrito, de lo ya dicho por el narrador. Por ejemplo, en la primera parte de *Abaddón...* “Sabato” evoca a su personaje Bruno y éste, a la vez recuerda una de las conversaciones que mantuvo con Martín en *Sobre héroes...*: “se decía Bruno en aquel lugar de la Costanera Sur donde quince años atrás Martín le dijo ‘aquí estuvimos con Alejandra’.(AE: 14) Precisamente, gran parte del espacio y tiempo de *Abaddón...* se construye mediante la intertextualidad, encargada de evocar el tiempo-espacio de *Sobre héroes...*, es decir el pasado del narrador-personaje “Sabato”. De ahí que el constante retorno intertextual hacia el pasado, tras la reconstrucción del héroe liberal, determina el mundo narrativo sabatiano y lo vuelve autosuficiente.

Así, por ejemplo, una de las formas de reconstrucción de *La Marcha* de Lavalle, en general, de los enfrentamientos que se dan entre unitarios y federales, surge como resultado del encuentro de dos evocaciones: la del Tío Pancho y la de Alejandra. Estas dos conciencias evocadoras se refractan para conducirnos hasta un pasado legendario: “Ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados, perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la quebrada; siempre hacia el norte” (SHT: 75).

Junto a este motivo recurrente de la Marcha de Lavalle, se intercala otro, el de los triunfos y glorias de Lavalle, en las voces de sus compañeros de armas. En efecto, en la narrativa sabatiana se percibe la reiteración de una conciencia liberal (unitaria) y humanística, expresada en la construcción de personajes (pensamientos, diálogos, digresiones). De este modo, no es de extrañar que la memoria de los narradores y personajes se oriente hacia la reivindicación de un pasado glorioso: el de los héroes de la independencia argentina. Este momento histórico es exaltado en cada una de estas novelas. Así, en *El Túnel*, se sugiere la pugna entre unitarios y federales. En *Sobre héroes...* aparece el rito funerario de la Marcha de Lavalle, intercalado en la narración: “Piensa Pedernera: veinticinco años de campañas, de combates, de victorias y derrotas. Pero en aquel tiempo sí sabíamos por lo que luchábamos. Luchábamos por la libertad del continente, por la Patria Grande (SHT: 81). Finalmente, en *Abaddón...* la reivindicación liberal se expresa, sobre todo, como una admiración por el “Che” Guevara, a quien se le compara, tácitamente, con la figura heroica del General Lavalle: “Pero los que se quedaron sintieron que su amor y su admiración por el comandante se hacía más y más grande, y se comprometieron a vencer o morir” (AE: 227).

LA MARCHA DE LAVALLE O LA RECONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL

HÉROE

El microrrelato de la Marcha de Lavalle, intercalado en la Primera y Cuarta partes de *Sobre héroes...*, se amplía y reitera gracias a la presencia de una voz colectiva. Dicha voz colectiva está formada por un conjunto de “versiones” que, en torno a los triunfos y fracasos del unitario Lavalle, se van tejiendo. Tales versiones no sólo surgen de los personajes “vivos” de

esta novela, como el abuelo Pancho, Alejandra y Martín, sino que se instalan en un “más allá”. En efecto, son los propios protagonistas de esta hazaña (Pedrera, Alejandro Danel, Hornos, Ocampo, Acevedo, Frías y el propio Lavalle), quienes van reconstruyendo al héroe en sus avatares y triunfos. Unos y otros se constituyen en conciencias dialogantes, dentro de las cuales la autoconciencia del héroe, el unitario Lavalle, que juzga y autojuzga, ocupa un lugar destacado en este microrrelato. Uno de los personajes “vivos”, como el tío Pancho, es el encargado de introducir el microrrelato de la Marcha de Lavalle, desde el presente de la narración: “Ciento setenta y cinco hombres rotos y desesperados, perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la quebrada, siempre hacia el norte” (SHT: 75). Mientras que las voces de los personajes “muertos”, van ampliando esta versión o reiterándola, como lo hace Danel: “Soy el comandante Alejandro Danel [...]. Aquella tarde de 1825 en que lo conocí y me pareció un águila imperial [...] (SHT: 84). De esta manera, presente y pasado van aproximándose hasta fundirse uno en el otro, para darnos la impresión de la eternidad, que emerge, precisamente, de las ruinas del propio transcurrir y se mantiene incólume. Así, la huida de los unitarios hacia el norte (hacia Bolivia), con el cadáver putrefacto de Lavalle, constituye el motivo recurrente, en torno al cual giran las voces de los personajes, pues cada una de dichas voces reconstruyen esta penosa Marcha de Lavalle; al mismo tiempo que exaltan sus valores, como el sacrificio, la solidaridad, la entrega, el honor. De esta manera, la imagen del unitario Lavalle “resucita” en las voces de cada personaje, a fin de acentuar la calidad de héroe que éste posee. Por ejemplo, la visión que tiene el abuelo Pancho, se expresa en la reiteración del número de soldados, como ya lo indicamos, que acompaña al cadáver de Lavalle; en tanto que la voz del Coronel Pedrera focaliza el hecho penoso del descarnamiento del cadáver. Es importante destacar que la voz de Pedrera

insiste en salvaguardar la cabeza de Lavalle, para que no sea degollada por los federales, al mando de Oribe. Asimismo, la imagen de Lavalle se convierte, en la voz de un indígena, en una presencia fantasmal, que recorre en la noche La Patagonia: “En las noches de luna – cuenta un viejo indio- yo también los he visto. Se oyen primero las nazarenas y el relincho de un caballo. Luego aparece y lo monta el general” [...] (SHT: 459-460).

EL DIÁLOGO DE MARTÍN CON EL HÉROE

Martín reconstruye al héroe liberal, a través del diálogo que establece con éste, desde tres perspectivas: la Marcha de Lavalle, el viaje que realiza este personaje a la Patagonia; y la evocación que este personaje hace de Alejandra. En la Marcha de Lavalle, como ya lo señalamos, Martín introduce y evoca este microrrelato, en la Cuarta Parte de *Sobre héroes...*, como lo hacía el abuelo Pancho en la Primera parte de esta novela. Así, Martín abre el diálogo, acerca del héroe unitario Lavalle, con las voces de los compañeros de este personaje, que se expresan desde el tiempo y espacio congelados de la eternidad. Este microrrelato retrocede en el tiempo, desde la Marcha de Lavalle hacia un combate anterior – el de Jujuy- y retorna al presente de la narración, en donde un indio evoca la imagen fantasmal de Lavalle, en el espacio desolado de la Pampa. Además, en la narración aparecen las huellas textuales de la presencia de Martín como personaje reconstructor del héroe. Entre tales huellas podemos señalar las siguientes: la observación detenida que hace Martín de los óleos, pertenecientes a los antepasados (los unitarios): “Sentía la necesidad de entrar, de ver una vez más aquella estancia del abuelo donde de alguna manera parecía cristalizado el espíritu de los Olmos [...]” (SHT: 432). Otra de las huellas textuales que aparece como indicio de la

presencia de Martín, en el diálogo con el héroe, es la construcción paralela entre el presente de la narración y el microrrelato de Lavalle, pues en el primero se expresa el dolor que siente Martín por la muerte de Alejandra, por medio de un símil: “Fue como si le extrajesen el corazón y se lo machucaran contra el suelo; o como si se lo arrancasen con un cuchillo mellado y luego se lo desgarrasen con las uñas” (SHT: 437). Mientras que en el segundo, el coronel Pedernera ordena que extraigan el corazón del cadáver de Lavalle para conservarlo en un frasco de alcohol. La similitud entre estas dos acciones nos advierte de la presencia de Martín en el microrrelato de la Marcha de Lavalle. Con respecto al viaje que realiza Martín a la Patagonia, narrado paralelamente con la Marcha de Lavalle, en la Cuarta parte de *Sobre héroes...*, éste se presenta como una forma indirecta de diálogo entre este personaje y el héroe. En efecto, dicho viaje no es más que la reconstrucción que hace Martín, conducido por la voz ancestral del tío Pancho, del camino recorrido por el unitario Lavalle. Cabe señalar que tal reconstrucción, Martín no la hace solo sino en compañía de Busich, un camionero descendiente de inmigrantes. El padre de este último personaje fue, según nos cuenta Busich, un incansable buscador de oro. Sin embargo, la aventura que emprende Martín tiene como finalidad: reencontrarse con los triunfos y fracasos de un héroe que, como Lavalle, le devuelve la esperanza en la vida, que el presente le ha negado por la prematura desaparición de Alejandra.

Asimismo, la reconstrucción fragmentaria que hace Martín de la imagen de Alejandra, se convierte, para este personaje, en una forma indirecta de reconstrucción del héroe. En efecto, de las conversaciones que mantienen Bruno y Martín en *Sobre héroes...*, surge no sólo la imagen de una mujer oscura y antitética, como es Alejandra, sino también la de una Argentina igualmente contradictoria, sumida entre dos barbaries: la barbarie federal y

la barbarie peronista. En este caso, la reconstrucción del héroe muestra el enigma en el que se encuentra el héroe liberal ante el resurgimiento de una nueva “barbarie”, la peronista, que evoca, al mismo tiempo, la barbarie federal de Rosas.

LA MARCHA DE LAVALLE Y LA MARCHA DEL “CHE”: UN DIÁLOGO A DISTANCIA

Así como las voces de los personajes “vivos” introducen el diálogo y participan en la reconstrucción de la Marcha de Lavalle; en la Marcha del “Che” es Palito, un ex guerrillero, quien cumple idéntica tarea: abre el diálogo de la reconstrucción de esta marcha e interviene en él y deja que otras voces (crónicas periodísticas, partes e informes militares) también den su versión de los hechos. Cabe señalar que la voz del “Che” se deja escuchar tanto a través de una carta dirigida a sus padres como en la evocación que hace el narrador de un fragmento del Diario escrito por este personaje.

El diálogo entre Lavalle y el “Che” no sólo se reduce a la similitud de circunstancias que rodean al héroe, sino, especialmente, a la concepción de valores que posee tanto uno como otro, es decir, de la expresión de sus propias autoconciencias. Así, los dos personajes fundamentan su calidad heroica en el sacrificio personal, en el abandono de su familia, en la entrega total y desinteresada, a favor de la causa en que cada uno de ellos cree. Precisamente, el personaje Palito evoca estos valores. Valores que emergen de frases pronunciadas por el “Che” durante su Marcha: “Decía que no se podía luchar por un mundo mejor sin eso, sin amor por el hombre y que eso era una causa sagrada, que no era cuestión de simples palabras, que cada día, cada vez había que probarlo [...]” (AE: 231). En efecto, estos dos personajes,

desde sus respectivos espacios, se preocupan por construir un “hombre nuevo”, aunque ambos constaten el desencanto del fracaso. Dicho fracaso es percibido con mayor intensidad por parte de Lavalle, pues este personaje contrapone dos épocas, la de las luchas independentistas, caracterizada por los triunfos del héroe liberal; y la de las guerras civiles, en las que se enfrentan, en luchas encarnizadas, unitarios y federales. Mientras que, en la Marcha del “Che,” el fracaso se va sintiendo gradualmente, a medida que el ejército va ganando terreno y se ve cada vez más próxima la tortura y muerte del “Che”.

EL MAL EN LOS PERSONAJES SABATIANOS

El mal, entendido como una actitud transgresora, se proyecta, en la narrativa sabatiana, desde distintas perspectivas: la barbarie federal y la barbarie unitaria, encarnadas en Alejandra y Fernando Vidal; el acto creador, representado por Juan Pablo Castel, Bruno y “Sabato”, a través del cual el escritor expulsa a sus “demonios”; y la infancia de varios personajes, como Alejandra, Juan Pablo Castel Fernando Vidal y Bruno. En cada una de estas direcciones los personajes sabatianos intentan reconstruir al héroe liberal.

Si examinamos la actitud de Alejandra y la de su padre, Fernando Vidal, podremos darnos cuenta que los dos personajes elaboran un discurso trasgresor, a contracorriente de la norma, de lo establecido, del “bien”; en cambio, el bien se encuentra representado por los valores que delimitan la imagen del héroe liberal. Valores que, en el presente de la narración, se han perdido o por lo menos han sufrido un grave menoscabo. Precisamente, el mal, entendido como una actitud transgresora, surge de la constatación de la pérdida de dichos valores. En efecto, los personajes sabatianos al encontrarse ante la imposibilidad de retorno a

la época de florecimiento del liberalismo, optan por asumir una actitud “demoníaca”. Actitud que pone en evidencia el carácter escindido de estos personajes entre lo irrecuperable (la época dorada del liberalismo) y la constatación de un presente, dominado por la “barbarie” peronista que les es completamente hostil. Así, dicha actitud transgresora se encuentra representada, tanto en las imágenes diabólicas de Rosas y su ejército de degolladores llamado “La Mazorca, como en la “barbarie” peronista; sin embargo, dichas actitudes transgresoras no las realizan directamente ni Rosas, ni La Mazorca ni Perón, sino que se refractan en los personajes antes mencionados (Alejandra y Fernando Vidal) Por ejemplo, Fernando Vidal muestra una actitud transgresora cuando expresa: “He tenido experiencias espantosas, pero precisamente por eso deseo atenerme a los hechos, aunque estos hechos proyecten una luz desagradable sobre mi propia vida” (SHT: 254). Lo mismo se puede decir de Alejandra. Baste recordar que este último personaje encarna a la “princesa-dragón”. Esta actitud transgresora se expresa, en esta narrativa, mediante la refracción de la barbarie federal decimonónica, en la “barbarie” peronista, de mediados del siglo XX. Barbaries con las que se enfrenta el héroe liberal, que es objeto de reconstrucción.

En cambio, desde la perspectiva del acto creador, el mal alude al irracionalismo creador, como una actitud artística del héroe liberal, representada en tres personajes sabatianos: Juan Pablo Castel (pintor), Bruno y “Sabato” novelistas. Así, cada uno de ellos va a reconstruir al héroe liberal desde su posición de un artista, condenado a revelar a sus “demonios” como un acto eminentemente transgresor. De ahí que el mal se convierta en una estética. Estética que enfrenta al héroe liberal con el seudointelectual que surge del espacio urbano, vinculado con el peronismo y, en general, con la cultura de masas.

Los motivos que giran en torno a la ceguera y al mal, considerado desde el punto de vista estético, es decir, del irracionalismo creador son recurrentes en diversas fuentes críticas sobre la obra narrativa de Sábato. En términos generales, es común encontrar que los críticos de la literatura relacionen el mal y la ceguera con la estética del romanticismo, del simbolismo y del surrealismo: “Hablar de los vínculos de la poética de Sábato con el simbolismo, aun con el surrealismo, sólo es posible en la medida en que estos movimientos participan del espíritu romántico en su faceta más tormentosa y nocturna” (Lojo, 1.997: 135).

En el “Informe...” la actitud transgresora del mal se identifica con la secta de los ciegos, que habitan un mundo subterráneo, representado mediante un lenguaje “sugestivamente repugnante”, formado por imágenes zoológicas. Es fácil remitirnos a *Los Cantos de Maldodor*, del Conde de Lautréamont y, en general, a la literatura surrealista, como antecedentes del lenguaje del mal, utilizado, entre otros, por Sábato.

El motivo del mal, asociado a la ceguera, recorre, a través de la intertextualidad, cada una de las novelas de Sábato. En *El Túnel*, por ejemplo, se presenta de manera explícita, cuando Juan Pablo Castel opina sobre los ciegos: “Debo confesar ahora que los ciegos no me gustan nada y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que producen ciertos animales fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras” (T: 95). La repulsión que muestra Juan Pablo Castel hacia los ciegos se relaciona con la imagen de Allende, el esposo de María Iribarne: “A pesar de que tenía los ojos abiertos, me di cuenta de que era ciego” (T: 92-93). En *Sobre héroes...*, los ciegos, la ceguera y el mal se desarrollan plenamente en el “Informe...” no sólo desde el punto de vista estético del mal sino, especialmente, desde la asociación de los ciegos y, en general, la ceguera, con el peronismo. Mientras que en *Abaddón...*, estos motivos, en especial el de la ceguera, se sintetizan, pues aluden

simultáneamente, al acto creador, a los inmigrantes “malos”, representados por la figura enigmática del Dr. Schneider (vinculado con el fascismo europeo) y la reaparición refractada de la barbarie federal en la peronista.

En relación con el mal y la infancia de los personajes sabatianos, éste se expresa como un estado de orfandad, resultado de la constante actitud de ruptura que expresan dichos personajes (Alejandra, Juan Pablo Castel, Bruno y Fernando Vidal). Orfandad comparable con el de la propia Argentina. De la misma manera, la infancia de los personajes sabatianos se encuentra asociada con la infancia de la patria, es decir, con la época de florecimiento del liberalismo.

LA REFRACCIÓN DEL MAL ENTRE LOS PERSONAJES SABATIANOS

Tanto en Alejandra como en Fernando Vidal se refracta la barbarie federal en pugna con el héroe liberal. Así, Alejandra es el personaje que encarna a la princesa-dragón, el bien (los valores del héroe liberal) y el mal (la actitud destructiva de los federales). Alejandra es la inocencia y, al mismo tiempo, la perversión; es capaz de sentir el amor más grande y sublime así como el odio más cruel y encarnizado. No es de extrañar, pues, que a este personaje se le haya vinculado con Melusina: “Como mujer inasible, que es la misma y siempre diversa y plural, que carga con su fatalidad a flor de tierra pero también bajo tierra” [...] (Olguín, 1.988: 111) En efecto, el sino trágico de Alejandra la enfrenta, como sujeto escindido, con la destrucción y autodestrucción: mata a su padre, incendia el lugar donde los dos estaban y se suicida.

Alejandra comparte con su padre, Fernando Vidal Olmos, la misma concepción del mal, que se origina en su propia autoconciencia de sujeto escindido, que ella posee. Autoconciencia que adquiere su máxima expresión en la relación incestuosa que ambos personajes han mantenido durante varios años: Así, la imagen perversa y de punzantes sentimientos de culpa del padre, se refracta en su hija. El padre es una metáfora de su hija y viceversa, porque su unión rebasa los lazos consanguíneos, los dos son partícipes de un mismo secreto: el incesto. Esta culpa los conduce, entonces, a buscar desesperadamente la catarsis purificadora. Al respecto, señala Georgescu: “El Apocalipsis como acto efectivo, purificador, desempeña el papel decisivo en el fin fatídico de Alejandra y Fernando, que perecen en un doble incendio, interior y exterior. Su realización artística estriba en la idea más asequible de expiación del mal, de expulsión de los demonios” (Georgescu, 1.983: 631).

No menos tormentosa es la relación amorosa que mantiene Alejandra con Martín, pues, para él, ella se presenta como un ser enigmático, indescifrable; cada encuentro, lejos de afirmar la relación, la vuelve irrealizable: “Como una chica que todavía juega con las muñecas fuera al propio tiempo capaz de espantosas sabidurías de viejo” (SHT: 25). Quizá Martín sea el personaje que perciba con mayor intensidad la actitud antitética de Alejandra. Martín en este intento por tratar de explicarse quién era en realidad la “princesa-dragón”, conversa con Bruno, su amigo y guía espiritual. A Bruno la imagen de Alejandra le recuerda otra, la de Georgina: “Yo también a mi manera estuve enamorado de Alejandra, hasta que comprendí que era a su madre Georgina a quien había querido, y que, al rechazarme, me proyectó sobre su hija.” (SHT: 382).

La imagen de Alejandra atraviesa el tiempo y el espacio para refractarse en otra mujer, quien, a su vez, desata en Bruno sentimientos similares a los que Alejandra despertó

en Martín. No obstante, este círculo de refracción de Alejandra se extiende a otros personajes femeninos: María Iribarne, de *El túnel* y Agustina Izaguirre, de *Abaddón*.... Alejandra, como sujeto escindido entre la barbarie federal y el héroe liberal, posee una verdadera actitud de ruptura que llega a su cúspide cuando niega la existencia de Dios. Actitud sólo comparable con la de su padre, Fernando Vidal. En efecto, los dos personajes (padre e hija) van más allá, si consideramos que la vuelta a los orígenes implica el destruir y negar lo existente; entonces, desde esta perspectiva, Alejandra y Fernando son los típicos representantes del mal. Además, los hechos que constituyen la infancia de Fernando no están exentos de una gran dosis de crueldad. Baste recordar cómo Fernando Vidal, cuando era niño, se complacía en prender alfileres en los ojos de los pájaros y dejarlos volar ciegos, o la actitud perversa de Alejandra con Marcos Molina y con el propio Martín: “Para mí, el goce más grande que podía sentir era el de morir en una forma martirizada. Me imaginaba cómo los salvajes nos agarraban, cómo me desnudaban y me ataban a un árbol con sogas.” (Sábato: 56). Hay en estos dos personajes, igual que en Juan Pablo Castel, un “especial goce” con el dolor del otro.

De esta manera, dentro de la concepción del mal, presente en las novelas de Sábato, nos encontramos con el concepto de la crueldad, propio del pensamiento y la literatura modernas, y desde luego, del sujeto escindido: “La crueldad individual es vivida por lo tanto como una consecuencia de esa crueldad primera infligida al hombre que busca reencontrar de su ser...” (Dumulié, 1996: 28).

En efecto, en torno al mal, y concretamente a la crueldad, se construye todo un sistema metafórico a través del cual dialogan las tres novelas sabatianas. En efecto, en *El túnel*, el narrador-personaje, Juan Pablo Castel, nos cuenta, dentro del tema del mal, el caso de un ex pianista quien, en un campo de concentración, fue obligado a comer una rata viva.

Además, en esta misma novela, adquiere una alta dosis de crueldad el asesinato de María Iribarne por parte de Juan Pablo Castel. En cambio, en *Sobre héroes...* las acciones, consideradas como crueles, se concentran en el “Informe...” Baste considerar el acto perverso al que se halla sometida la modelo ciega por parte del pintor surrealista Domínguez. Así como el hecho, ya señalado, de crueldad practicado por Fernando Vidal: enceguecer a los pájaros reventándoles los ojos con alfileres para luego dejarlos volar. Cada uno de estos actos, practicados por estos personajes, expresa una doble refracción del mal: en primer lugar, la actitud demoníaca de los federales, es decir, la crueldad de Rosas y su ejército de degolladores, llamado La Mazorca, se refracta en cada uno de estos personajes. En segundo lugar, dicha actitud demoníaca se refracta, a su vez, entre estos personajes.

En *Abaddón...*, los actos de crueldad de los personajes poseen, al menos, dos formas de representación. En la primera, Marcelo Carranza, miembro de una supuesta guerrilla, es sometido a torturas. En la segunda, Nacho Izaguirre, como asiduo lector de la crónica policial de los periódicos, pone de relieve la crueldad, representada a través del humor negro. Tanto en uno como en otro caso estos dos personajes asumen una actitud crítica, que se orienta hacia la deshumanización del hombre.

Finalmente, en *Sobre héroes...* y en *Abaddón...*, El Loco Barragán es otro personaje que continúa con la reiteración del motivo del mal, pero ya no desde la línea tenebrosa de Juan Pablo Castel o la cruel de Fernando Vidal y su hija, Alejandra, sino desde el humor. En efecto, este personaje, desde una postura no intelectualizada o “popular,” pregona “el fin de los tiempos” ante la burla de sus oyentes: “Sí riasén, pero ya van a ver lo que les digo, ya lo van a ver con sus propios ojos, porque es necesario que esta ciudad emputecida sea castigada y tiene que venir Alguien porque el mundo no puede seguir así...” (SHT: 190). Barragán es

un personaje típicamente urbano, como Humberto J D'Arcángelo. Él “predica” su verdad sin importarle que los demás lo tengan por un exagerado o por un loco. El carácter premonitorio de este personaje hace que su aparición sea fugaz, pues su discurso aparece dentro de otros discursos. Sin embargo, en *Abaddón...* el efecto de su presencia es grande porque abre y cierra la novela; sus resonancias apocalípticas, que anuncian el fin del peronismo, sirven de marco para que otros personajes, como el propio “Sabato”, vuelvan a recorrer diversos círculos interiores en torno al motivo del mal.

.EL MAL Y LA INFANCIA DE LOS PERSONAJES SABATIANOS

Para Alejandra el espacio y el tiempo infantiles están saturados de espectros que recorren el sueño o pernoctan en la vieja casa de Barracas. De esta manera, cabe decir, Alejandra construye, a partir de los testimonios de sus antepasados, la imagen del héroe liberal, representada en los héroes de la Independencia. El relato de Justina de hechos sangrientos, de los enfrentamientos entre unitarios y federales es muy importante para la recreación del pasado en la imaginación de Alejandra. Este personaje narra: “Me enloquecía, veía bandidos que entraban a mi pieza con faroles, o gentes de la Mazorca, con cabezas sangrantes en la mano (Justina nos contaba siempre cuentos de la Mazorca)” (SHT: 50).

Asimismo, los testimonios de su abuelo Pancho no son menos importantes: “muchas peleas supo haber en nuestra familia por causa de Rosas y de este tiempo viene la separación de las dos ramas, sobre todo en la familia de Juan Bautista Acebedo” (SHT: 81).

Alejandra proyecta este mito de la heroicidad independentista en su infancia. Recordemos que este personaje, en un acto de rebelión y “valentía”, decide huir de su casa

para esconderse en una casa abandonada; lo que ella quiere, más que vengarse de sus tías que la tienen oprimida, es “revivir,” como heroína, el mito valeroso de sus antepasados: “Yo estaba muy excitada y la idea de fugarme y esconderme en una casa abandonada me producía una sensación de poderío, quizá como la que deben de sentir los soldados al lanzarse al ataque” (SHT: 50). Otro acto de rebeldía, que proyecta Alejandra en su adolescencia, cuando se va con Marcos a una playa, se refiere a la actitud desafiante que muestra con este personaje, pues, más que seducirlo por placer, ve en él al federal-católico que aún mantiene muchos prejuicios con respecto al amor y al sexo: “¿Qué clase de católico sos que necesitás estar vestido para no pecar? ¿Así que desnudo sos otra persona?” (SHT: 66).

La actitud del adolescente inexperto que adopta Martín contrasta con la imagen de mujer experimentada de Alejandra; por esta razón, cada acto de aprendizaje significa para él un choque con la “realidad”, sorpresa ante lo inédito, dolor y desconcierto. El idealismo de Martín y el de Juan Pablo Castel se enfrenta constantemente con la vida de una Argentina escindida entre la “civilización” y la “barbarie”, ruptura representada en la novela por la imagen de Alejandra quien, a pesar de pertenecer a una familia de unitarios, se declara, junto con su padre, partidaria de los federales, es decir, de Rosas y la Mazorca: “Te doy el dato de que casi toda la familia ha sido unitaria o lomos negros, pero que ni Fernando ni yo lo somos” (SHT: 47). Sin embargo, las “convicciones” políticas de Alejandra son contradictorias, pues al mismo tiempo que se adhiere a una causa, la niega, aunque la oposición surge de su propia experiencia. Por ello, resulta más adecuado afirmar que Alejandra mantiene una actitud crítica frente a los excesos de cualquier doctrina política. Así, en este personaje se refracta la postura política del autor, pues, como sabemos, Sábato participó en la mayoría de las corrientes políticas y estéticas del siglo XX (comunismo,

surrealismo, anarquismo, existencialismo) y de todas salió profundamente desencantado, convencido de que, en términos generales, cada una de ellas limitaba la libertad del hombre. Por esta razón, este escritor considera que el individuo debe escoger, de cualquier doctrina, los aspectos que estime más adecuados para su vida y desechar aquellos con los que no está de acuerdo.

Las evocaciones de la infancia de Juan Pablo Castel y Bruno se caracterizan por la lucha contra el sentimiento de orfandad producido por la ausencia de una madre: Argentina, país que los ha dejado sumidos en la peor de las orfandades: la soledad. Así, puede explicarse el viaje que realiza Martín a la Patagonia, como el reencuentro con “sus padres”, es decir, con el héroe liberal: “Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado [...] sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada” (SHT: 460).

Tanto la memoria de Martín como la de Juan Pablo Castel están formadas por la presencia de una madre. Para Martín, su madre representa el mal, lo escatológico, las cloacas de Buenos Aires: “Como si toda la basura de su madre la hubiese ido acumulando en su alma a presión, pensaba, mientras Alejandra lo miraba acodado sobre un costado (SHT: 22). En cambio, la versión que nos da Juan Pablo Castel sobre su madre es distinta: “Cuando yo era chico y me despertaba ante la idea de que mi madre debía morir un día (con los años se llega a saber que la muerte no sólo es soportable, sino hasta reconfortante), no imaginaba que mi madre pudiese tener defectos” (T: 63). El profundo desprecio que siente Juan Pablo Castel por la humanidad se atenúa ante la presencia de la madre. No es gratuito que el cuadro, en el que se establece una identificación afectiva entre el “artista” Juan Pablo Castel y María Iribarne, se llame “Maternidad”. Asimismo, este cuadro expresa una infinita soledad: “Pero

arriba, a la izquierda, a través de una ventanita se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante.” (T: 65). Es, pues, el espacio geográfico el que personifica la soledad de la que habla, entre otros intelectuales argentinos, Ezequiel Martínez Estrada: “Esa soledad del paisaje implica otra, de la cual en parte se domina. Porque aun la tierra más infértil puede dar la impresión de estar llena, de ser habitable si en otro tiempo lo fue. A la aridez natural se agrega esa aridez que sólo el alma siente, pero que siente muy adentro, cuando bajo sus pies no hay más que el soporte físico del mundo” (Martínez Estrada, 1.991: 86).

Los recuerdos infantiles de Bruno son confusos, al igual que los de Juan Pablo Castel, Fernando Vidal y Alejandra: “ No, no podía recordar su infancia con lógica ni con orden. Sus reminiscencias emergían al azar de un fondo nebuloso y neutro, sin que le fuera posible establecer vínculo temporal entre ellos.” (AE: 460-461).

Tanto el tiempo como el espacio para Bruno se convierten en un recipiente sin fondo, dentro del cual yacen fragmentos: “Y mientras atravesábamos el parque en el atardecer, me llegó el intenso perfume del jazmín del país, que para mí siempre sería ‘del país’ con acento en la a, y que para siempre significaría: lejos, madre, ternura, nunca más” (SHT: 393). En *Sobre héroes...* la vida de Bruno transcurre, junto con la de Fernando Vidal, en la casa de Barracas, donde conoce a la familia fantasmal de los Olmos: al tío Bebé, al loco del clarinete y a Escolástica, quien vive encerrada en una de las habitaciones, dedicada a la “contemplación” de la cabeza de uno de sus antepasados. Aquí, precisamente, Bruno se enamora de Georgina, prima de Fernando, quien años después evocaría en él la imagen de Alejandra. Además la madre de Fernando, Ana María, compensa, de alguna manera, su

carencia de afecto materno: “El rumor de Ana María, la única aproximación a una madre carnal que conocí. Era como el eco de aquellas campanas de la catedral sumergida de la leyenda, que la tempestad y el viento sacuden”. (SHT: 430) Por su parte, Fernando Vidal, además, de la relación incestuosa que mantuvo con su hija, Alejandra, vivió con su prima Georgina, se casó con una muchacha judía de dieciséis años con cuya madre también vivió: “Agregaban que Fernando había mantenido relaciones (algunos afirmaban que antes, otros que durante y después del casamiento) con la madre, una judía polaca de unos cuarenta años...” (SHT: 384).

Entonces, el deterioro moral, si se le puede llamar así, de los descendientes de la familia aristocrática de los Olmos y los Acevedo, representada por Fernando y Alejandra, se combina con la carencia afectiva de la infancia de los demás personajes: Juan Pablo Castel, María Iribarne y Bruno. Cada uno de estos personajes reconstruye al héroe liberal emprende en relación con su patria, la Argentina, que, a su vez, es su nación, el lugar donde se encuentra su ciudad (el espacio geográfico) y sus valores. Esta misma preocupación la expresa Eduardo Mallea en su ensayo *Historia de una pasión argentina*: “Quiero decir que había un hombre argentino visible y otro hombre argentino no visible, silencioso, alterado, conmovido y laborioso en el fondo tremendamente extenso del país, en las estancias, las provincias, los pueblos, las selvas [...]” (Mallea, 1.961: 63). En definitiva, los personajes sabatianos comparten muchas características del hombre urbano, descrito por Mallea: el hombre de “la ciudad profunda”.

En su adolescencia Bruno y Fernando, según nos cuenta el primero, se relacionan con las corrientes políticas del momento: el anarquismo y el comunismo. Afirma Bruno: “Yo mismo fui arrastrado al comunismo por la sola fuerza de su presencia y de su pureza, y su

alejamiento también produjo el mío, acaso porque yo era un adolescente que no terminaba de aceptar la dura realidad” (SHT: 410). Esta búsqueda de lo puro e incontaminado, que sólo el héroe liberal podía proporcionarles, se manifiesta tanto en la concepción de lo estético (el irracionalismo creador) que posee Juan Pablo Castel, como en las corrientes políticas por las que transitaron, igual que Sábato, Bruno y Fernando Vidal.

EL INMIGRANTE “MALO” Y EL JUEGO INTERTEXTUAL

Es importante señalar que en la narrativa sabatiana se establece una diferencia entre inmigrantes “buenos” e inmigrantes “malos”. Los primeros corresponden al primer oleaje migratorio; los segundos son aquellos que llegaron a la Argentina, a partir de la Segunda Guerra Mundial. Tanto los unos como los otros comparten las esperanzas y frustraciones que surgen del proyecto liberal.

En el segundo grupo de inmigrantes, el mal se desarrolla dentro de un intenso juego intertextual, que comprende cada una de las novelas sabatianas. Así, la alusión al fascismo europeo traído a la Argentina, como una de las formas del mal, se expresa tanto en *El Túnel* como en *Abaddón...* En *Abaddón...*, el Dr. Schneider, nos remite, nuevamente, a *El Túnel*, a través de los siguientes hechos: un ex pianista obligado a comer, en un campo de concentración, una rata viva; la ceguera de Allende; y, la fecha de publicación de esta obra, 1948. Esta fecha reaparece en *Abaddón...* no sólo como el año de publicación de la primera obra del escritor Ernesto “Sabato”, sino que se convierte –en el “Informe...”– en la fecha de la llegada de los esposos Echepareborda, pertenecientes a este segundo oleaje migratorio, tal como lo expresa el narrador en esta cita: “En una [fotografía] estaban los dos en Mar del

Plata, para las vacaciones de 1948. [...] Se levantó, la trajo y me mostró la leyenda: ‘ Recuerdo del Mar del Plata, agregando con tinta, la fecha: 1948’ (SHT: 285-286). Luego, a través de la mención que hace el Dr. Scheider, de Fernando Vidal, en *Abaddón...* volvemos, al “Informe...” Asimismo, por medio de los esposos Echepeareborda conocemos al tipógrafo Celestino Iglesias, que se encuentra relacionado con otros inmigrantes anarquistas como Severino Di Giovanni y Osvaldo R. Podestá, dedicados al cometimiento de hechos delictivos como el asalto a bancos.

Precisamente, el microrrelato sobre los inmigrantes “malos”, que se encuentra, en *Abaddón...*, titulado “El Doctor Schneider”, bien puede ser considerarlo como el microrrelato matriz, porque de él se desprenden los demás microrrelatos, que conforman el juego intertextual, como ya lo hemos señalado. Dicho microrrelato nos enfrenta ante la presencia enigmática de tres personajes: el Dr. Schneider, la condesa Hewig Von Rosemberg y el noruego Haushofer. Los tres son inmigrantes europeos que, al igual que tantos otros, llegaron a la Argentina antes de la Segunda Guerra Mundial y después de ella. El enigma que envuelve a estos personajes está relacionado con el fascismo europeo, concretamente con la figura de Hitler, a quien considera el narrador-personaje, “Sabato”, como el “médium” de la secta tenebrosa del mal, mientras que Haushofer se convierte en “un instrumento del demonio”. Este enigma se lo representa, en el microrrelato sobre el Dr. Schneider, de distintas formas: describiendo, de manera caricaturesca, al Dr. Schneider: “Sus cejas eran enormes y casi juntas, cubriendo como un balcón lleno de yuyos sucios y oscuros grandes ojos avellanados [...]” (AE: 66). Relacionando a estos personajes con el ocultismo: “El ocultismo nos enseña que luego de haber atraído mediante un pacto las fuerzas del Mal, los miembros del grupo pueden actuar mediante un Mago, que a su vez lo hace a través de un

médium”(AE: 75). Identificando al Dr. Schneider con la ceguera de Allende y con la personalidad transgresora de Fernando Vidal Olmos.

Así, el mal entre los inmigrantes adquiere, básicamente, dos matices: representa la presencia subrepticia del fascismo europeo en Argentina y alude a una parte del anarquismo, también europeo, que se desvió de sus principios, cuando algunos de sus miembros estuvieron en la Argentina de posguerra.

EL MAL Y EL SUJETO ESCINDIDO

Sin duda, Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos y su hija, Alejandra, son los personajes que mejor representan la autoconciencia del héroe liberal, como sujeto escindido, entre un pasado que intenta ser reconstruido y un presente del que emerge la “barbarie” peronista. Así, cada uno de estos personajes se expresa desde un espacio individual, hermético, saturado de soledad y de angustia metafísica. A dicho sujeto dividido, Rafael Argullol caracteriza de esta manera: “El hombre moderno, por el contrario, sufre la angustia de la escisión: la naturaleza se le aparece como incierta, como enajenada y le invade un temor metafísico al comprobar el ilimitado alcance de su soledad” (Argullol, 1984: 227).

En efecto, la autoconciencia de la escisión hace que cada uno de estos personajes construya un tiempo-espacio “carcelario”. Así, el “túnel” en el que se autoexcluye Juan Pablo Castel; el mundo subterráneo de los ciegos, que es explorado por Fernando Vidal y la casa de Barracas, en cuyos pasadizos, sótanos y habitaciones, tanto Alejandra como Fernando Vidal descubren un tiempo- espacio confinados, donde aún ven enfrentarse a los unitarios (el bien) y a los federales (el mal). Precisamente en el espacio interior de cada uno de estos personajes

(Juan Pablo Castel, Fernando Vidal y Alejandra) habitan escindidas una conciencia liberal y otra conciencia federal. Escisión que es imposible de conciliar. Además, esta misma certeza de la escisión, que posee cada uno de estos personajes, se traslada, metafóricamente, al momento histórico que vive Argentina, de manera concreta al héroe liberal, pues éste se encuentra escindido entre dos barbaries: la federal y la peronista.

Desde el punto de vista del artista (Juan Pablo Castel, Bruno y “Sabato”), éste expresa su condición de sujeto escindido mediante el acto deicida. Deicidio que le permite negar la “realidad” y reafirmar su tiempo-espacio “carcelario”, donde habita el “demonio” creador. De ahí que sea explicable, hasta cierto punto, la actitud de artista incomprendido que adopta, por ejemplo, Juan Pablo Castel.

Otro de los rasgos caracterizadores del hombre escindido es –según Argullol– “el doble sentimiento, abismático y melancólico”, que tal sujeto experimenta. Así explica Argullol: “El doble sentimiento abismático y melancólico del hombre escindido se reproduce asimismo en la representación romántica de los paisajes montañosos.” (Argullol, 1984: 230). En efecto, Juan Pablo Castel, en *El Túnel*, Martín y, desde luego, Fernando Vidal, en *Sobre héroes...*, “viven” con la certeza de que el mundo está separado de su individualidad por insondables abismos. Castel, por ejemplo, construye todo un sistema metafórico que sugiere tal distanciamiento: “La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente. Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca ‘nunca más, nunca más’, pensé mientras empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo, conmigo” (T: 138)

En el “Informe...”, el protagonista, Fernando Vidal Olmos, se enfrenta, desde el punto de vista del mal, con lo nocturno, igual que Juan Pablo Castel. Nocturnidad también es

“barbarie”, ceguera y multitud; mientras que la civilización es la claridad, individualidad e interioridad. Además, por cada uno de estos espacios transita la imagen trágica de este personaje, que busca reconocerse, más que en los otros, en él mismo.

En efecto, el narrador-personaje, Fernando Vidal proyecta microrrelatos en los que participan sus amigos y conocidos: el tipógrafo Celestino Iglesias, los pintores Domínguez y Víctor Brauner, la “maestría” Norma Gladis Pugliese e Inés González Iturrat. El carácter fragmentario de estos microrrelatos intenta, no sólo rescatar las vivencias, sino también hacer que el narrador personaje se reconozca en ellos. A diferencia de lo que sucedía en *El Túnel*, donde apenas se veían atisbos de lo urbano, de aquello que emerge de la modernidad, en el “Informe”, dicha modernidad ha alcanzado su plenitud, según nos cuenta Fernando Vidal: “Los bancos duermen silenciosos para recordar el rito multitudinario de sus clientes: “El silencio y la soledad tenían esa impresionante vigencia que tienen siempre de noche en el barrio de los bancos.” (SHT: 243) Mientras que, en *El Túnel*, la modernidad de Buenos Aires es una premonición, en el “Informe...”, constituye una “realidad”, registrada por la mirada inquisidora de Fernando Vidal, que acecha, igual que la de Juan Pablo Castel, desde un espacio interior, desde la autoconciencia. Entonces, más que los personajes, los espacios se encuentran escindidos, pues la interioridad de la conciencia se enfrenta a la exterioridad del mundo moderno: “La modernidad está constituida por máquinas, de las cuales los hombres y las mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas” (Berman, 1988: 17). Este pensamiento coincide con las críticas que Sábato ha hecho al hombre moderno, especialmente en su ensayo *Hombres y engranajes*.

La percepción de lo moderno presente tanto en *El Túnel* como en el “Informe...”, entraña, probablemente, una simbología con múltiples sentidos, uno de los cuales alude a la

irrupción del populismo peronista. La multitud enceguecida por el populismo desplazaría la concepción tradicional del grupo representado por la aristocracia decadente de los Olmos y los Acevedo, pues el artista en ‘estado puro’, como Juan Pablo Castel, o el aristócrata Fernando Vidal Olmos, observan con repugnancia a esa multitud que crece de manera exorbitante y ‘contamina’ con su presencia las calles: “Decía, pues, que esos barrios al quedar despojados de la frenética muchedumbre de creyentes, en horas de la noche quedan más desiertos de gente que ningún otro...” (SHT: 243).

Así, Fernando Vidal Olmos, desde su escrupulosa individualidad, no exenta de “impurezas” ni de sentimientos de culpa, emprende la persecución de la secta de los ciegos, secta que es parte constitutiva de esa multitud con la que, muy a su pesar, llega a confundirse. A diferencia de Castel, los sentimientos de culpa y su ansia de purificación de Vidal Olmos lo conducen a buscar al otro, aunque siempre conservando cierta distancia: “De modo que lo seguí a prudente distancia, teniendo en cuenta el oído que tienen y el instinto que les advierte de cualquier peligro que aceche sus secretos” (SHT: 242).

La voz de Fernando Vidal y la de Juan Pablo Castel se encuentran escindidas entre el sueño y la “realidad”, con la diferencia de que la del segundo se expande en el espacio textual; en cambio, la de Fernando Vidal constata su propia transformación en el mismo ámbito del sueño: “Mi cuerpo-pezu apenas podía deslizarse por aquel agujero y ya no subía por mi propio esfuerzo, pues me era imposible siquiera mover mis aletas...” (SHT: 359). La imagen irracional en el “Informe...” se manifiesta también en el agrandamiento hiperbólico que experimentan los seres y objetos: “ No quise sin embargo mirar hacia arriba, pero tampoco era necesario: mis oídos me revelaban que los pájaros con picos enormes y filosos,

empezaban a planear muy cerca de mi cabeza; percibía el aleteo pesado de sus alas, alas que debían tener un par de metros...” (SHT: 314).

La construcción del universo imaginario creado por Fernando Vidal no revela, en modo alguno, una psicopatología, sino que muestra a un sujeto escindido en el espacio y en el tiempo. No se debe olvidar que Fernando Vidal, igual que Juan Pablo Castel, busca su infancia perdida, al separar su “yo” individual de la realidad, al propiciar una ruptura. Tanto Fernando Vidal como Juan Pablo Castel se sitúan entre la “civilización” y la “barbarie”, pues ambos añoran un pasado que ya no existe, un pasado en el se perseguían grandes ideales, como el del heroísmo independentista. De esta manera, la ceguera con la que Fernando Vidal metaforiza la “realidad” es una forma de mostrarla desfigurada por una multitud que, en sí misma, ya es desfigurante. Asimismo, Juan Pablo Castel enmascara la “realidad” por medio de un sistema metafórico hiperbólico- onírico.

EL INMIGRANTE “BUENO”: EL DIÁLOGO DE LA AÑORANZA

El diálogo de la añoranza, construido por el primer grupo de inmigrantes, considerados por el narrador como “buenos”, también se estructura por medio de un juego intertextual que se da entre las novelas sabatianas. Así, en *Sobre héroes...*, Don Francisco, un inmigrante de origen italiano, evoca su pueblo natal, desde un enajenante espacio urbano, que lo ha sumido en la pobreza y la soledad. Mientras que su hijo –en esta misma novela–, Humberto D’Arcángelo, a través del discurso del fútbol, contrasta dos épocas: una que se caracteriza por los triunfos y glorias del fútbol argentino y otra en la que este deporte se ha convertido en un negocio, pues se compran y venden jugadores como cualquier mercancía. Lo interesante de la evocación de

D’Arcángelo es que este personaje se sirve del discurso del fútbol para comparar, implícitamente, el apogeo del liberalismo, de las primeras décadas del siglo XX y la decadencia del régimen peronista, en el que se ubica la narración. De esta manera alude este personaje a la época política y socialmente eficaz del liberalismo: “La derecha era académica y jugadora, la izquierda se caracterizaba por un juego eficaz y por un trámite si se quiere poco brillante pero efecista, que se traducía en un resultado positivo. Y al final, pibe, se diga lo que se diga, lo que se persigue en el fútbol es el score” (SHT: 95).

En *Abaddón...*, el tiempo y espacio de la añoranza se expande a fin de establecer nuevas relaciones, como éstas: la identificación de los primeros inmigrantes con los campesinos (los gauchos), por medio del trabajo que los dos realizan en el campo, en calidad de peones; la esperanza que creó el anarquismo en dichos inmigrantes; la ruina económica de éstos, representada por la plaga de las langostas, que destruye sus sembradíos y les obliga a emigrar a la ciudad o a buscar otras formas de subsistencia como el trabajo en el circo.

Desde esta perspectiva surgen, en *Abaddón...*, personajes como Amancio, Luvi, Carlucho y Bruno, quienes emprenden la búsqueda del tiempo idílico, en el que se presentan las situaciones anteriormente descritas. Así, Amancio, un campesino que se ha visto obligado a emigrar a la ciudad y vive “casi emparedado”, en un “sórdido departamento”, evoca la tranquilidad de una época que se centra en la vida sosegada que ofrece el campo: “Aquellos eran lindos tiempos. No había tanta ciencia, pero había más bondá...matábamos el tiempo tomando mate y contemplando el atardecer [...] no había biógrafo ni televisión” (AE: 92).

También Carlucho, igual que Amancio, un campesino que vive en condiciones de miseria en la ciudad, evoca, desde este mismo espacio urbano, la época idílica del campo, caracterizada por la presencia subrepticia, pero esperanzadora del anarquismo, difundido,

según este personaje, por el inmigrante Luvi: “El hombre, esplicaba Luvi, é como el pájaro. Libre de i y vení. Y si tiene gana de volá, vuela” (AE: 154). Otro espacio-tiempo de la añoranza, que surge de la evocación de Carlucho, es la “época de los grandes circos”, en la que los campesinos gauchos y los inmigrantes se reencuentran, no sólo en calidad de espectadores sino que, muchos de ellos, se incorporan al circo en calidad de trabajadores.

Este mismo personaje –Carlucho– evoca, de aquel tiempo idílico, la invasión de las langostas a los sembradíos. De dicha invasión surge un “rito” en el que participan tanto las familias de los campesinos gauchos como las de los inmigrantes, con rezos y dando golpes a los “tachos” de kerosén, a fin de ahuyentar a las langostas.

De la misma manera, Bruno, en calidad de descendiente de una familia de inmigrantes, evoca su infancia, cuando regresa a su pueblo natal, por la muerte de su hermano Marco Bassán y, al mismo tiempo, compara, imaginariamente, su pueblo natal, Capitán Olmos, con un lugar veneciano, donde nacieron sus antepasados. A propósito de Bruno, otro hecho no menos significativo, dentro del tiempo idílico de la añoranza, es el retorno de este personaje, en su vejez, a su pueblo natal, Capitán Olmos. Aquí este personaje sólo encuentra inscripciones en lápidas de las viejas familias liberales, que vivieron en los años anteriores a la crisis de los años treinta, entre dichas inscripciones destaca una, la de Ernesto “Sabato”, narrador-personaje de *Abaddón...* Este reencuentro, al final de sus vidas, entre narradores-personajes, Bruno de *Sobre héroes...* y “Sabato” sugiere que con la muerte y la vejez, estas dos épocas caracterizadas por la soledad y el asedio urbano, logran reconciliarse, por lo menos imaginariamente.

Otro aspecto que refuerza el afán de conciliación entre las dos épocas antes mencionadas es la evocación simultánea que hace Humberto D’ Arcángelo en su vejez, y al

final de *Abaddón*, de unos versos en italiano, que recuerdan el pueblo natal de su padre junto con la letra de un tango, que nos remite al espacio urbano, al gran Buenos Aires, formado por las migraciones internas.

CAPÍTULO IV

EL IRRACIONALISMO CREADOR, UNA ESTÉTICA DEL ENIGMA PARA EL HÉROE

El irracionalismo creador organiza la estética de la narrativa sabatiana, tanto en su estructura como en su composición. En efecto, esta corriente estética adopta varias formas, el enigma de la mirada, el claroscuro y la imagen onírica. Esta última muestra, además, la conciencia escindida del héroe. Dichas imágenes representan, básicamente, el enigma del acto creador, dentro del cual el héroe liberal se enfrenta con dos barbaries, la barbarie federal y la “barbarie” peronista. Desde este punto de vista, el héroe liberal proyecta el enigma del acto creador, no sólo como reconstrucción de su imagen, ético-estética, sino como el enfrentamiento que dicho héroe mantiene con las barbaries antes mencionadas. En esta narrativa, el enigma de la creación se vincula con lo tenebroso (el mal). Vinculación que nos conduce al develamiento de las dos barbaries, consideradas como demoníacas, pues tres de los personajes de esta narrativa, Juan Pablo Castel, Bruno y “Sabato”, el primero pintor y los dos últimos novelistas, se sumergen en lo tenebroso de sus respectivos espacios interiores para, desde allí, expulsar a sus “demonios”, encargados, precisamente, de convertir esas “fuerzas irracionales de lo demoníaco” en escritura o en imagen, es decir, en creación.

EL ENIGMA DE LA MIRADA

El enigma de la mirada se proyecta, en la narrativa sabatiana, desde dos distintas perspectivas: el enigma de la mirada del creador hacia su espacio interior, es decir, hacia lo

tenebroso de la creación y el enigma de mirada del personaje hacia el espacio exterior. Este último enigma se convierte en ceguera y se encuentra representado, básicamente, por la multitud “barbara” del peronismo. Esta doble proyección de la mirada se la expresa por medio de la imagen irracional, entendida como la aproximación de dos planos entre los cuales no existe ninguna relación analógica. De esta manera, se produce, en la narrativa sabatiana, el diálogo de la mirada. En el primer caso, es decir, en el de la mirada interior, los tres narradores-personajes, de cada una de las novelas sabatianas: Juan Pablo Castel, de *El túnel*; Bruno, de *Sobre héroes...*; y “Sabato”, de *Abaddón* dialogan desde su posición de creadores. Así, en *El túnel*, el pintor Juan Pablo Castel, ubicado en su espacio interior, propicia, a través de su cuadro, llamado “Maternidad”, el reencuentro de la mirada, entre él, como creador y María Iribarne como espectador. De esta manera, la mirada de María Iribarne se convierte en un enigma para el creador, Juan Pablo Castel, en cuanto ella es el único espectador capaz de descifrar los signos que constituyen el espacio interior del creador, representados en el cuadro. Sin embargo, este reencuentro de la mirada es efímero, porque pronto constata Juan Pablo Castel, desde la óptica del héroe liberal, que los intereses de María Iribarne se encuentran relacionados con la aristocracia decadente a la que pertenece su esposo Allende y el primo de éste, Hunter. Aristocracia en la que se refracta el federalismo de Rosas. En *Sobre Héroes...*, abre el enigma de la mirada, el momento en que Martín, en el primer encuentro, siente la mirada de Alejandra: “Cuando de pronto –dijo Martín– tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas mirándome” (SHT: 14-15). Este enigma se traslada, metafóricamente, a la imagen de Alejandra, quien es vista, tanto por Bruno como por Martín, como un personaje indescifrable, pues es la princesa-dragón: en ella habitan, simultáneamente, los unitarios y los federales. En relación con este enigma de la mirada, en

el “Informe...,” se cuenta el caso del pintor Víctor Brauner, quien “tenía la obsesión de la ceguera y en varios cuadros pintó retratos de hombres con un ojo pinchado o vaciado. E incluso un autorretrato en que uno de sus ojos aparecía vaciado” (SHT: 342). Cierta ocasión, un amigo suyo, el pintor Domínguez, le vació el ojo al lanzarle un vaso que estaba destinado para otra persona, pero que, al avadir éste el golpe, fue a dar directamente al rostro de Brauner. Si bien, en principio, en el acto creador se puede ver la presencia de lo premonitorio, representado por los cuadros que Brauner pintó, sin embargo, la realización de esta premonición, es decir, el accidente en sí mismo, llena la existencia de este personaje de interrogantes, porque resulta imposible explicarlo por la vía de la razón. Mientras en *Abaddón...*, la interiorización de la mirada del acto creador se encuentra encarnada en el narrador-personaje, “Sabato”, quien emprende un viaje, con la mirada, no sólo hacia el tiempo-espacio tenebroso del acto creador, sino hacia el pasado de su propia obra. Viaje que lo enfrenta, como representante del héroe liberal, con dos barbaries: la barbarie federal y la “barbarie” peronista. En esta misma novela (*Abaddón...*), la presencia de un personaje enigmático, el Dr. Schneider, va precedida por un doble juego de la mirada, pues este personaje se siente observado por “Sabato” y, a la vez, este último se siente observado por el primero. De esta manera, vemos cómo la aparición de este personaje se encuentra saturada de misterio. Misterio que se relaciona con el vínculo de este personaje establece, en su vida pasada, con el fascismo europeo. El enigma que ha puesto el narrador en este personaje se mantiene inalterable, es decir, invade su existencia, debido, principalmente, a la creación de una atmósfera tenebrosa, que va “deformando” sus rasgos iniciales.

En relación con los objetos, cuya presencia se encuentra también envuelta en el enigma de la mirada, en *Abaddón...*, nos encontramos con la sorpresiva aparición de la

estatua de Ceres. Así, podemos ver cómo este objeto va adquiriendo, a través de la contemplación de dicha estatua por parte del narrador-personaje, “Sabato,” un carácter siniestro: “Los chicos del barrio la contemplaban con miedo..., allí, entre las ramas, como oculta, debajo de la palamera del fondo”. (AE: 319) El misterio se acrecienta cada vez que el narrador-personaje va atribuyendo a la estatua de Ceres cualidades y poderes que como tal no posee.

En relación con el enigma de la exteriorización de la mirada, por parte de los personajes sabatianos, éste se convierte, desde la perspectiva del héroe liberal, en una multitud engeguizada, ante la imagen redentora que muestra el peronismo. Este enigma de la exteriorización de la mirada, se presenta, de manera especial, en el “Informe...”, pues es, como ya lo hemos observado, Fernando Vidal, quien asume el papel de “investigador” de la secta “bárbara” de los ciegos. En efecto, es este narrador-personaje quien se dedica a observar, detenidamente, cada una de las acciones que realiza dicha secta, hasta obtener algunas conclusiones, como ésta: “En rigor, tenemos tanta posibilidad de entender el universo de los ciegos como el de los gatos o serpientes.” (SHT: 250). Sin embargo, la mirada que proyecta Fernando Vidal se convierte también aquí en un doble juego: el que interioriza este narrador personaje hacia su propio tiempo-espacio interior, que lo conduce hacia un dilema: unitarios o federales y aquél que proyecta hacia el espacio exterior, que lo enfrenta con la “barbarie” peronista.

De esta manera, la obra narrativa sabatiana, especialmente, el “Informe...” incorpora la imagen irracional, cuyos planos espacio-temporales no poseen coincidencia analógica, sino todo lo contrario. Se trata de poner en práctica el “viejo sueño” de los surrealistas, que antes ya lo había concebido Lautréamont, de acercar realidades distantes en el espacio y en el

tiempo: “Como en la poesía, también en el ámbito de la figuración la base de la operación creativa surrealista es la imagen. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. Es decir, que no aproxima dos hechos o dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible una de la otra” (De Micheli, 1979: 183). La relación entre estos dos planos es tan distante e insólita que linda con lo absurdo: “Estaba yo sobre una barca y la barca se deslizaba sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables” (SHT: 311-3).

EL ENIGMA DEL CLAROSCURO

La reconstrucción del héroe liberal, en las novelas sabatianas: *El túnel*, *Sobre héroes...y Abaddón...* a través de la representación del claroscuro, comprende a los personajes en su conjunto, dentro de una visión de sombras y claridades, es como si la realidad histórico-social argentina, después del derrocamiento de Perón y la crisis del liberalismo se volviera aún más indescifrable, pues el propio héroe liberal permanece oculto en su espacio interior. Además, a este enigma se une otro: la amenaza del resurgimiento del federalismo, es decir, de la imagen siniestra de Rosas, encarnada en algunos de estos personajes: María Iribarne, Hunter, Allende; así como también en la actitud “demoníaca” de Alejandra y su padre Fernando Vidal.

Así, en *El túnel*, el espacio interior, desde el cual se expresa Juan Pablo Castel, está rodeado de sombras. En efecto, este espacio se contrapone a la escasa claridad que ofrece el espacio urbano, dentro de la perspectiva de los encuentros que se dan entre María Iribarne y Juan Pablo Castel. Asimismo, Juan Pablo Castel nos muestra a personajes que se hallan

sumidos en la penumbra, cuyas voces son apenas audibles, aun para este mismo narrador-personaje, nos referimos a Hunter, Allende y a María Iribarne, quienes conforman un enigma- la amenaza federal- a la que debe enfrentarse Juan Pablo Castel.

Sin embargo, el claroscuro no sólo define el enigmático espacio interior del protagonista, Juan Pablo Castel y la de algunos personajes de esta novela, sino que se traslada metafóricamente hacia los objetos y, en especial, hacia situaciones narrativas concretas. Así, Juan Pablo Castel hace que su estado de ánimo atraviese por la sombra y por la luz: “Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores” (T: 84). En otras ocasiones, se establece una situación narrativa de contraste: “La llegada de la carta fue como la salida del sol. Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno” (T: 100). En otras, sirve para mostrar instantes de sosiego y de comunión espiritual, como éste: “Mientras el fósforo se apagaba vi, sin embargo, como me miraba con ternura. Luego, en plena oscuridad sentí que su mano acariciaba mi cabeza” (T: 103).

El claroscuro moldea también el misterioso universo de los ciegos del “Informe...”, poniendo de relieve, por momentos, la tonalidad del color negro en toda su intensidad o construyendo espacios enigmáticos, por medio de la imagen irracional.

De esta manera, a la oscuridad se la representa, en el “Informe...” por medio de espacios concretos como cavernas, cuevas, abismos, sótanos, laberintos, alcantarillas, junto con la descripción de animales que también se hallan asociados a la oscuridad como ratas, reptiles, murciélagos. Además, son constantes las metamorfosis que experimenta el espacio. Dicha metamorfosis alcanza también al propio narrador-personaje, Fernando Vidal, como en este ejemplo: “Mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas y sentí que mi piel se cubría de duras escamas” (SHT: 358).

Cabe anotar que el color negro, en este enigmático universo de los ciegos, adopta varias tonalidades, por momentos es gris, violeta y hasta se combina con destellos de un rojo, un verde y un amarillo: “Vi hidras que en un tiempo habían sido vivientes y que ahora estaban petrificadas; ídolos de ojos amarillos en silenciosas mansiones abandonadas, diosas de piel vetuada como las cebras” [...] (SHT: 356).

A pesar de la intensidad con la que se presenta el color negro, en las formas ya mencionadas, por instantes dicha intensidad se rompe cuando aparece, a intervalos, la luz o ingresa al espacio subrepticamente. Así sucede con el “ojo fosforescente” que indica a Fernando Vidal la llegada después de tomentoso camino: “Y cuando por fin llegué ante El, el cansancio y el pavor me hicieron caer de rodillas” (SHT: 357).

En cambio, en la Primera y Segunda partes de *Sobre héroes...*, el claroscuro se construye como una relación de contrastes entre el carácter enigmático de la personalidad de Alejandra y los instantes de escasa transparencia que ofrecen, a la mirada de Martín, los encuentros que éste tiene con Alejandra. En la Segunda parte de esta novela, la oscuridad y la claridad alternan, pues entre la claridad de los encuentros y la oscuridad de la espera y la búsqueda se abre; para Martín, una angustiada incertidumbre.

Asimismo, el claroscuro pierde su presencia dominante el momento en que irrumpe la narración de dos incendios: el que se produce en el derrocamiento de Perón, contado en la Segunda parte, y el de la casa de Barracas, en el que muere Alejandra y su padre Fernando Vidal, narrado en la Cuarta Parte de *Sobre héroes...*. Cabe anotar que en uno y otro caso, el fuego destruye dos épocas de la historia argentina: la del peronismo, dentro de él, la dependencia del estado con respecto a la iglesia; y la de la vieja aristocracia, representada por los “espectros vivientes” de la casa de Barracas.

En efecto, el incendio provocado durante el derrocamiento de Perón adquiere las dimensiones de un acto de profanación, pues en él se queman objetos pertenecientes a la iglesia como al culto religioso: “Entraron en tumulto, gritando. Arrastraron bancas contra las puertas y la hoguera creció. Otros llevaban reclinatorios, imágenes y bancas a la calle” (SHT: 227). Dicho incendio se lo puede ver a través de la lluvia con una tonalidad brillante. De igual manera este incendio, en medio de la lluvia, se mezcla con cantos e insultos en contra de la iglesia. Mientras que del incendio de la casa de Barracas, causado por Alejandra, sólo quedan, en la memoria de Bruno y Martín, lejanas reminiscencias: “De aquella noche Martín recordó hechos aislados y sin conexión: la idea que un idiota puede tener de una catástrofe” (SHT: 369). Sin embargo, en uno y en otro caso, dos son los enigmas que emergen de entre los escombros: en el incendio del derrocamiento de Perón, no se sabe con precisión cuáles son las fuerzas político-sociales que están actuando, pues todo se pierde entre el humo y la confusión, a pesar de que se supone que en él están presentes los antiperonistas. En cambio, en el incendio de la casa de Barracas, dicho misterio se concentra en el porqué Alejandra tomó tal decisión y, en general, en las interrogantes que se hacen Bruno y Martín en torno a la muerte. De esta reflexión vuelve a dominar la tonalidad del color negro, pues Martín, según el narrador, se encuentra “como un niño que se ha perdido en un bosque nocturno, tembloroso y asustado” (SHT: 371).

Otro de los personajes que se encuentra unido al carácter destructivo y, al mismo tiempo, renovador del fuego es El Loco Barragán, cuyo discurso apocalíptico aparece tanto en *Sobre Héroes...* como en *Abaddón...* Esta visión “apocalíptica” de El Loco Barragán despierta, al mismo tiempo, incógnitas y burlas entre sus oyentes, quienes lo llaman “profeta de barrio”: “Sí, riasén manga de vagos, pero yo les digo que tenemos que pasar por la sangre

y por el fuego” [...] (SHT: 190). Además, este personaje, cuando reaparece en *Abaddón*...nos muestra, a través del narrador, su visión “profética”, envuelta en un claroscuro: “Vio el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que flameaba en un abismo de tinta china” (AE: 12).

En *Abaddón*, el claroscuro se encuentra representado por la presencia del creador que se interroga, desde su propio espacio interior, acerca de la creación considerada como un proceso de revelación de sus “demonios”. Sin embargo, dicha revelación no deja de estar saturada de misterio, misterio que unas veces se identifica con el mal, especialmente cuando reaparecen Fernando Vidal Olmos y el enigmático Dr. Schneider; otras centra su atención en la imagen opaca de Bruno, que vuelve a preguntarse, igual que en *Sobre héroes y tumbas*, acerca del misterio que envuelve a la muerte, al tiempo y también a la escritura. Desde este punto de vista, en *Abaddón*, el narrador-personaje, “Sabato” transita del reino de la luz, la transparencia, es decir, la ciencia, hacia la tenebrosidad de la creación: “Sin saberlo, estaba virando yo de la parte iluminada de la existencia a la parte oscura” (AE: 306). Dicho tránsito va precedido por varios indicios que prefiguran la decisión final de este personaje, esto es, el entrar en el universo tenebroso de la creación. Entre tales indicios podemos mencionar su fecha de nacimiento, que está marcada por un signo aciago: “Leyendo uno de estos libros de ocultismo supe que el 24 de junio era un día infausto, porque es uno de los días en que se reúnen las brujas” (AE: 23).

LA IMAGEN ONÍRICA: LA CONCIENCIA ESCINDIDA DEL HÉROE

Entre las formas de representación de la conciencia escindida del héroe liberal, en la narrativa sabatiana, se encuentra la imagen onírica. Imagen en la que confluyen la imagen irracional y el claroscuro. En efecto, en cada uno de los sueños que tienen algunos de los personajes sabatianos (Juan Pablo Castel, Martín, Alejandra y su padre, Fernando Vidal), la imagen onírica muestra a un sujeto escindido entre dos barbaries, la barbarie federal y la “barbarie” peronista. Dicha conciencia escindida se presenta, para los mismos personajes, como un enigma, que en unos casos es posible descifrar parcialmente y en otros se mantiene como tal. Así, en *El Túnel*, a Juan Pablo Castel se le presenta una interrogante en cada uno de los sueños. Tal interrogante gira en torno al espacio y a las metamorfosis que sufre este personaje. Con respecto al espacio éste se representa por medio de caserones oscuros y solitarios, catedrales, que aparecen junto con voces que, en principio, le resultan difícil distinguir, pero que, luego, son asociados con María y Hunter. Las catedrales y la presencia de Hunter nos remiten a los federales. Mientras que las metamorfosis encarnan la condición de sujeto escindido que muestra este narrador-personaje. Una situación similar sucede en *Sobre héroes...*: Alejandra, Martín y Fernando Vidal intentan resolver interrogantes con respecto al espacio y a las voces que emergen de dicho espacio. Voces que, en el sueño de Alejandra, se confunden con una multitud. En este caso, la alusión a la “barbarie” peronista resulta clara. En cambio, en los sueños de Fernando Vidal predomina la metamorfosis del espacio, que posee el carácter movedido y deformante. Elementos estos últimos que indentifican a este narrador personaje con el sujeto escindido. De esta manera, el enigma se convierte, para el sujeto en una situación amenazante, que acecha al personaje inmerso en el

sueño y lo conduce al límite, es decir, al umbral entre la vida y la muerte, como sucede en el segundo sueño de Fernando Vidal, en el que este personaje nos narra la persecución de la que es objeto por parte de un anciano con ojo de cíclope. Como ya lo señalamos, el elemento que sirve para acrecentar el misterio de los sueños es el espacio, pues los personajes sabatianos se ven inmersos dentro de espacios lúgubres y, a veces, insólitos, representados por caserones, habitaciones que, inexplicablemente, van agrandándose en la noche; catedrales donde se ven sujetos desfigurados, barcas que llevan al durmiente por “aguas quietas, negras e insondables”. En cambio, en *Abaddón*, más que la narración de sueños, encontramos opiniones del narrador-personaje, “Sabato,” con respecto al universo enigmático del sueño y la creación: “Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales, que de día están dispuestas a conceder favores... Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo” (AE: 166). Desde este punto de vista, tanto el sueño como la creación participan de un mismo irracionalismo, que nace en las regiones más tenebrosas del ser humano y se expresa en imágenes, como las que estamos tratando en este capítulo. No menos importante, en la creación de dicha atmósfera de misterio, cuya hiperbolización nos conduce por momentos al horror, es la metamorfosis que sufren los sujetos y los objetos, como aquella que experimenta Juan Pablo Castel y alguien que está a su lado: “El hombre aquél comenzó a transformarse en pájaro, en un pájaro de tamaño humano”(T: 121).

El conjunto de imágenes oníricas, anteriormente descritas, representa al héroe liberal, como a un sujeto escindido entre dos barbaries, la barbarie federal (rosista), que aparece como una premonición en los sueños de cinco personajes: Juan Pablo Castel, Alejandra, Martín, Fernando Vidal y “Sabato”. Mientras que la escisión del sujeto se enfatiza, en uno de

los sueños de Fernando Vidal, mediante la presencia de un espacio movedizo, que mantiene a este personaje en constante oscilación: “Pronto sentí que estaba sobre lo que podría llamarse tierra firme, pero que en realidad era un pantano, en el que la marcha era tan difícil como la navegación en la barca” (SHT:313). Además, todas las metamorfosis que experimentan los personajes, durante el sueño, aluden a dicho sujeto escindido, en cuanto se muestra desfigurado, como si su unidad hubiera sido alterada.

La presencia acechante de la barbarie federal se encuentra sugerida, en la narrativa sabatiana, de distintas formas: en el sueño de Alejandra, donde se puede escuchar un insistente repicar de campanas y la actitud de desconcierto que siente este personaje al verse encerrado en una catedral, en medio de una multitud que la enfrenta con imágenes deformadas. En el sueño de Martín, en cambio, se reitera la figura enigmática de un mendigo-personaje este último que lo asociamos con una iglesia- Es importante destacar que el contexto en el que aparece este sueño, narrado por segunda ocasión, está formado por la presencia de Carlos Gardel y Eva Perón, así como también por el relato reiterado de la Marcha de Lavalle. Mientras que en el sueño de “Sabato” la mención a Rosas es directa. En efecto, el hecho de observar una fotografía de una mujer descendiente de Rosas hace que “Sabato” sueñe con la imagen también enigmática de esta mujer: “Yo iba avanzando penosamente a lo largo de un pasadizo subterráneo que se hacía cada vez más estrecho y asfixiante [...] Pero lo que la hacía aterradora eran las cuencas vacías de sus ojos” (AE: 273).

Mediante el empleo de este tipo de imagen, Sábato nos muestra una “realidad” individualizada por el irracionalismo creador, expresada, especialmente, en los sueños que tienen algunos de sus personajes.

LA NOVELA DE LA CRISIS Y EL IRRACIONALISMO CREADOR

La palabra “crisis”, en la ensayística sabatiana, sirve para mostrar la carencia de valores, provocada en gran parte por la “robotización” del hombre, porque “el nacimiento desarrollo y crisis de esa civilización es también el desarrollo y crisis de la novela” (Sábato, 1997d: 271). Ahora bien, ¿de qué manera la novela contemporánea representa dicha crisis? La novela se concentra en el “yo”, a la manera de los románticos: “El romanticismo es una rebelión contra la ciencia y el capitalismo opone el individuo a la máquina, el pasado al futuro, el campo a la ciudad, la naturaleza a la máquina” (Sábato, 1997d: 137). La estética de la creación narrativa sabatiana es el irracionalismo creador, que busca, precisamente, en la interioridad del individuo, en sus “demonios”, la razón de ser del acto creativo.

Con el fin de resaltar el carácter eminentemente subjetivo o la exploración de la interioridad del hombre que está presente en la novela de la crisis, Sábato nos habla de la novela objetivista francesa, representada por Robbe-Grillet, a quien “sólo interesa la realidad externa”, a la manera de los científicos. Sábato, evidentemente, no comparte esta postura, por lo que afirma: “No comprendo por qué debemos ceder ante las amenazas del señor Robbe-Grillet. Si soy un científico que estudia los monos, es natural que lo haga con la única fuente de información de que dispongo: sus movimientos al buscar unas bananas [...] Pero si soy novelista, entonces el famoso conductismo no es ya una tonta renuncia sino una mera falacia, puesto que los personajes salen del propio corazón del creador...” (Sábato, 1997d: 282).

La defensa del espacio interior del hombre como único productor y “responsable” directo de la creación artística y, dentro de ella, de la novelística, ha sido, para Sábato, un

arma que ataca a la novela objetivista y a la teoría estética marxista². De dicha estética, el escritor argentino ha rechazado enfáticamente el carácter reflejo de las condiciones económicas de una sociedad con respecto a su producción artística. Para Sábato, lo social se encuentra implícito en lo individual: “Pero el individuo solo no existe: existe rodeado por una sociedad, sufriendo en una sociedad, luchando o escondiéndose en una sociedad.” (Sábato, 1997d: 268)

La inmersión del individuo en su propia interioridad, propuesta por Sábato como condición indispensable para la “la novela de la crisis”, exige, a su vez, que el autor-creador explore las regiones más elementales del ser humano, como son los instintos, los mitos, los sueños y la magia, es decir, el inconsciente. Dicha exploración llevaría a Sábato a identificarse con los arquetipos de Jung. Sin embargo, tal identidad llega a ser ambigua, y hasta contradictoria, en los ensayos de Sábato, como ocurre en la siguiente cita: “Uno de los errores de cierta novelística consiste en creer en los arquetipos, como personajes cerrados, únicos, duros. No hay tal arquetipo. Todo lo que está en un hombre puede estar en los demás: abierto o críptico...Por eso las grandes novelas apasionan a todos, y de alguna manera, todos se sienten representados en sus obsesiones más profundas” (Sábato, 1997d: 382).

Por su parte, algunos críticos sobre la narrativa sabatiana han determinado con claridad la presencia de los arquetipos junguianos en dicha narrativa. Por ejemplo, Paul Teodorescu, dice al respecto: “En donde más se acerca Sábato a Jung es en la reevaluación del mito y del sueño. El rescate y la reconsideración de estos dos elementos es quizá la característica principal del debate de Sábato en la ideología del arte” (Teodorescu, 1983: 57).
Nosotros creemos que el vínculo de la novela-arquetipo, establecido por Sábato, como

² “La tarea de esta teoría debía ser aplicar los conocimientos del materialismo histórico y dialéctico a la investigación literaria y elaborar una estética marxista”. Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 26.

narrador, relaciona a este autor con el romanticismo de donde proviene, precisamente el irracionalismo creador y la teoría de los arquetipos.

De esta manera, el escritor se convierte en el supremo creador; es el “deicida”; sustituye a dios en el acto supremo de la creación. Este principio estético, que ubica al hombre en el centro de la creación, existía ya en el romanticismo: “El hombre se encuentra en el centro de la creación, ocupa un lugar privilegiado en la cadena de los seres, gracias a la dignidad de creatura pensante y consciente, de espejo en que el universo se mira y se reconoce” (Béguin, 1994: 79).

Otro de los principios estético-ideológicos que incorpora Sábato del romanticismo, como concepción y teoría de la novela de la crisis, “del ser argentino” es el del sujeto escindido. Igual que los románticos, este autor cree que la novela es el único género que le puede devolver al hombre la unidad perdida: “La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podría provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la reintegración del hombre escindido” (Sábato, 1997d: 270).

La hibridez, constituye como se puede apreciar, otro de los elementos que conforman, simultáneamente, la propuesta sabatiana de la cultura y de la novela argentinas. Esta hibridez proviene del liberalismo progresista de Sábato, cuyo propósito central es integrar al inmigrante, especialmente a aquél proveniente del primer oleaje migratorio, a la vida sociopolítica argentina para eliminar, aunque sólo sea teóricamente, la vieja dicotomía sarmentiana: “civilización” vs. “barbarie”.

IRRACIONALISMO CREADOR Y SURREALISMO

Dentro de la propuesta estética sabatiana del irracionalismo creador, el surrealismo se encuentra doblemente articulado. En primer lugar, las dos corrientes son herederas directas del romanticismo alemán: “Los surrealistas parten de los fundamentos del romanticismo alemán, rescatan sus verdaderos valores, sus figuras esenciales y llevan hasta sus últimas consecuencias las formas literarias de Jean Paul, Hölderlin y Novalis, pasando por el idealismo satánico de Baudelaire y la rebeldía de Lautréamont” (Yáñez, 1993: 91-92). En segundo lugar, Sábato incorpora a su poética uno de los principios básicos del surrealismo: la relación del sueño con la creación: “Pero una cosa es soñar y otra expresar el sueño, y la poesía y el arte son expresión. Y en este momento es cuando se requiere toda la fuerza, la madurez, la plena inteligencia creadora” (Sábato, 1.997a: 91). Precisamente, una de las “materializaciones” de esta expresividad onírica es la imagen irracional.

Dentro de la misma concepción individualista del romanticismo, que acabamos de examinar, Sábato insiste, en varias partes de sus ensayos y en su obra narrativa, en el carácter irracional del acto creativo que, por medio de la escritura, es capaz de revelar los “demonios” que habitan la vida interior del autor: “El tema no se debe elegir: hay que esperar que el tema lo elija a uno. No se debe escribir si una obsesión no acosa, persigue y presiona desde las más remotas regiones del ser. A veces durante años” (Sábato, 1.997d: 377).

Lo anterior deja ver la actitud propiamente reveladora de los “demonios interiores”, quienes, como en los surrealistas encarnan en los sueños o, mejor dicho, en las pesadillas. De esta manera, la escritura se constituye en el acto purificador (catártico) por excelencia. El escritor, al descubrir sus propios demonios y liberarse de ellos, a través de la escritura,

suplanta a la realidad y, desde luego, a Dios como supremo creador, pues se convierte en un “deicida”. Aunque Sábato no utilice este término –como lo hace Vargas Llosa³–, los efectos “deicidas” del autor invaden sus apreciaciones estéticas.

³ “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad”. Mario Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Monte Ávila, 1971, p. 85.

CONCLUSIONES

Este trabajo nos ha permitido, de acuerdo con nuestra hipótesis, describir e interpretar la reconstrucción del héroe liberal, en la obra narrativa sabatiana, desde la perspectiva de la interrelación dialógica. Interrelación que adopta diversas formas: diálogo directo, diálogo indirecto e intertextualidad. Así, en el capítulo I, dicha reconstrucción se presenta, como un doble diálogo entre el héroe liberal y las distintas voces que conforman los géneros intercalados. Tal diálogo unas veces es polémico, otras se refiere más bien al reencuentro del héroe liberal con el tiempo-espacio de la añoranza. En el primer caso, el contrapunto, el distanciamiento irónico y la sátira político-estética son las formas dialógicas que adopta la polémica. En el segundo caso, la intertextualidad permite dialogar a las voces del tango, de las que emerge el inmigrante, quien añora no sólo su lugar natal, sino la época gloriosa del liberalismo argentino. En el capítulo II se puede apreciar la prefiguración, la configuración y la refiguración del tiempo-espacio del héroe liberal. La prefiguración del héroe liberal se presenta en algunas obras de la literatura argentina (*Facundo*, *Amalia*, “El Matadero”, en *Don Segundo Sombra*, *Los Siete Locos* y *Adán Buenosayres*). En las tres primeras el héroe liberal se enfrenta con la barbarie federal, representada por la imagen diabólica de Rosas; *Don Segundo Sombra*, a su vez, refigura la imagen de los federales (la barbarie) representada por la transformación del gaucho de trabajador ocasional a propietario de una estancia; y *Los siete locos* y *Adán Buenosayres* prefiguran la presencia de la “barbarie” peronista. La configuración del tiempo-espacio del héroe liberal, en la narrativa sabatiana, adopta varias formas de representación. Sin embargo, cada una de ellas alude, en mayor o menor grado, a un tiempo-espacio en ruinas. Así, en *El túnel*, tal tiempo-espacio se encarna en la imagen de

un “túnel”, en el que se encuentra el narrador-personaje, Juan Pablo Castel, autoexcluido. Desde este espacio-tiempo de la exclusión, dicho narrador-personaje se enfrenta con la barbarie federal y con la “barbarie” peronista. Mientras que en *Sobre héroes...*, la reconstrucción del héroe liberal se realiza desde tres tiempos-espacios: la vieja fortaleza de Barracas; el tiempo-espacio de los encuentros entre Alejandra y Martín; y, el tiempo-espacio de los ciegos. En *Abaddón...*, dicho tiempo-espacio del héroe liberal se representa por medio de la metaforización del apocalipsis bíblico. Apocalipsis que comprende dos tiempos-espacios: el del apocalipsis nacional y el del apocalipsis mundial. El primero muestra el apocalipsis social argentino, de la década de los setenta y se encuentra representado por tres subcronotopos: El tiempo-espacio del héroe liberal, que refigura los cronotopos de *Sobre héroes...* El tiempo-espacio devastado del héroe socialista. El tiempo-espacio que representa el fin del peronismo. El segundo (el apocalipsis mundial) expresa, a través de la imagen de la devastación, el carácter deshumanizador de la guerra. En el capítulo III, la reconstrucción del héroe liberal, por parte de los personajes sabatianos, se representa a través de tres perspectivas: la Marcha de Lavalle; la refracción del mal entre los personajes sabatianos; y, el diálogo de la añoranza. En el capítulo IV, la reconstrucción del héroe liberal emerge del enigma del acto creador: el enigma de la mirada, el enigma del cloroscuro y la imagen onírica. Esta última muestra la conciencia escindida del héroe, a través de la cual se enfrentan dos barbaries, la barbarie federal y la “barbarie” peronista. Desde el punto de vista del tiempo-espacio de la enunciación, la reconstrucción del héroe liberal, en la narrativa sabatiana, posee las siguientes características:

En *El túnel*, el narrador-personaje, Juan Pablo Castel, quien representa al héroe liberal, se enfrenta, desde su condición de artista autoexcluido, con la barbarie federal de dos

maneras, cuando evoca el tiempo-espacio de la estancia, símbolo de dicha barbarie; y, cuando plantea la polémica entre él, en calidad de artista autoexcluido, y los personajes Hunter y Mimí Allende, relacionados también con la multitud “bárbara del peronismo. Este narrador-personaje dialoga, tanto con el lector como con el autor, por medio de la refracción de voces. Con el primero enfatiza el carácter humanizador del héroe liberal, el momento en que critica irónicamente la condición humana. Con el segundo resalta las intenciones estéticas del autor, cuando ironiza el género policial. Por otra parte, el narrador-personaje, Juan Pablo Castel busca que María Iribarne, quien se encuentra relacionada con la barbarie federal, por medio de su esposo, Allende y su primo Hunter, se identifique con el héroe liberal. Dicho proceso de identificación se encuentra simbolizado, en esta novela, en el cuadro “Maternidad”, pintado por Castel. En *Sobre héroes...*, la enunciación narrativa surge de un juego de refracciones y autorrefracciones entre Bruno, narrador-personaje desdoblado, los personajes y el autor, quienes establecen un diálogo encargado de reconstruir, tanto la imagen como el tiempo-espacio del héroe liberal, de acuerdo con cada uno de los cronotopos. Dicho diálogo se establece dentro de una estructura circular, en la que la trama se anticipa, a la manera de la novela policial. En *Abaddón...*, la enunciación narrativa se estructura a partir de la presencia de dos narradores-personajes: “Sabato” y Bruno. “Sabato”, como personaje, se ubica en el microrrelato matriz, formado por el relato autobiográfico, que pone de relieve el diálogo intertextual entre el autor implícito, representado por este narrador-personaje, con sus personajes. Bruno, en cambio, narra desde el tiempo-espacio de *Sobre héroes...*, que se refigura en *Abaddón...* Tanto “Sabato” como Bruno reconstruyen el tiempo-espacio del héroe liberal desde su posición de creadores: “Sabato” desde el irracionalismo creador; Bruno desde su concepción del arte como eternización del tiempo-espacio del héroe liberal. Se debe

destacar que, en las tres novelas sabatianas, la estructura circular de la trama, su anticipación y el afán de cada uno de los narradores-personaje por realizar una “pesquisa,” en torno a los hechos que se anticipan, constituyen, aparentemente, la estructura de la novela policial. Sin embargo, dicha estructura es proyectada, desde la perspectiva del autor creador, con una visión irónica. Visión irónica que, a su vez, dialoga con la polémica que, en torno a la novela policial mantienen los personajes en cada una de estas novelas.

De esta manera hemos visto cómo, en cada uno de los capítulos de este trabajo, el héroe liberal emerge de las conciencias dialogantes de los personajes, como un ideólogo, cuya representación recorre cada una de las novelas sabatianas. Dicha representación no se refiere a la presencia de un sujeto fijo y determinado, como es el caso del héroe épico, sino a una particular visión del mundo que, en el caso de esta narrativa, se identifica con una corriente política del liberalismo. Asimismo, las conciencias de los personajes reconstruyen la imagen del héroe liberal inmerso en un enigma histórico-social, en el que dicho héroe se enfrenta con dos barbaries, la federal y la peronista. Desde este punto de vista, el héroe liberal sabatiano se encuentra escindido entre el pasado que se intenta reconstruir y el presente que se muestra como un enigma histórico-social. Cabe señalar que el héroe liberal polemiza, en la narrativa sabatiana, con varias corrientes políticas como el peronismo, a través de la representación del derrocamiento de Perón, con el marxismo, por medio de la crítica a la estética del reflejo y con el anarquismo. El diálogo reconstructivo del héroe, por parte de los personajes sabatianos, adquiere distintas formas, unas veces se expresa como una resonancia colectiva de voces, encargada de reconstruir la Marcha de Lavalle; un viaje de reminiscencia histórica, de reencuentro con el otro, como el que realiza Martín a la Patagonia; un diálogo a distancia entre dos héroes, Lavalle y el “Che o se representa

mediante la refracción del mal entre el héroe liberal y los personajes. Asimismo, los inmigrantes también dialogan con el héroe desde dos distintas perspectivas. La primera comprende un diálogo, construido por el primer grupo de inmigrantes, que llegó a la Argentina, a finales del siglo XIX. Dicho diálogo se traduce en una doble añoranza: la de su tierra natal y la de la época dorada del liberalismo. La segunda, se refiere al último grupo de inmigrantes, que arribó a la Argentina, después de la Segunda guerra mundial. Este diálogo, contrario al del primer grupo, se identifica con el lado oscuro y tenebroso (el mal) de la historia: el fascismo europeo, postura con la que polemiza el héroe liberal. Asimismo, los inmigrantes poseen una forma muy peculiar de dialogar, en la narrativa sabatiana, con el héroe, nos referimos al tango, que también forma parte de la nostálgica añoranza de los inmigrantes, de sus triunfos y sus fracasos en el proyecto liberal.

El liberalismo existencialista, de acuerdo con nuestro trabajo, es la manifestación ideológica del héroe sabatiano, el romanticismo, su estética. Dicha propuesta estética se articula a partir de los principios del romanticismo (búsqueda de la unidad perdida, irracionalismo creador, inmersión en el “yo” e ironía) con otros elementos que se desprenden (como el sueño y la creación), del surrealismo.

Sábato toma del romanticismo, especialmente, el irracionalismo creador, la creación irracional, que encierra al “demonio creador”, que sólo puede ser revelado por medio de la escritura. Esto le permite a este autor proyectar su ideología liberal-existencialista, así como construir un héroe, inmerso en su propia interioridad y en permanente pugna con la “realidad social”. El liberalismo existencialista sabatiano puede considerarse como humanista, porque expresa, a través del héroe liberal, unos determinados valores como estos: solidaridad, lealtad

y, en general, preocupación por el hombre ante la amenaza del avance tecnológico y la anajenación a la que lo conduce la masificación urbana.

Desde la perspectiva de la memoria colectiva del héroe, el mal, en esta narrativa, adquiere varios matices: como crueldad, personificada en el dictador Rosas y su grupo de degolladores, denominado “La Mazorca”; como ceguera (la “multitud enceguecida”), que se encuentra representada por los seguidores del populismo peronista, y como exterminio: la Segunda Guerra mundial, el fascismo, y con él, el avance tecnológico al servicio de la destrucción física y espiritual del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

I OBRAS DE ERNESTO SÁBATO

- SÁBATO, Ernesto, *El Otro Rostro del Peronismo*, Buenos Aires, López, 1956.
- _____, *Tango: discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- _____, *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Crisis, 1973.
- _____, *Abaddón el exterminador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974a.
- _____, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Alfa, 1974b.
- _____, *Páginas Vivas*, Buenos Aires, Kapeluz, 1974c.
- _____, *Itinerario*, Buenos Aires, Sur, 1980.
- _____, *El Túnel* (edición e introducción Ángel Leiva), Madrid, Cátedra, 1984^a.
- _____, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix-Barral, 1984b.
- _____, *Informe sobre ciegos* [edición de Marina Gálvez Acero], Madrid, Anaya, 1994.
- _____, “Uno y el universo”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997^a
- _____, “Hombres y engranajes”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997b.
- _____, “Heterodoxia”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997c.
- _____, “El escritor y sus fantasmas”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997d.
- _____, “Apologías y rechazos”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997f.
- _____, “Entre la letra y la sangre (conversaciones con Carlos Catania)”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997g.
- _____, “Otros ensayos (1956-1996)”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997h.
- _____, “Discurso en la entrega del Premio Cervantes”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997i.
- _____, “Sobre el drama de nuestra civilización”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997j.
- _____, “Sobre Borges”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997k.
- _____, “Ni leyenda negra ni leyenda blanca”, en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997k.

- _____, *Antes del fin*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1999.
- _____, “La gran poeta de un pueblo injustamente humillado,” en *Obra completa (ensayos)*, Barcelona, Seix-Barral, 1997.
- _____, *Informe sobre ciegos* [introducción de Tamara Holzapfel], Buenos Aires, Planeta, 2000.
- _____, *La resistencia*, Buenos Aires, Seix-Barral, 2001.
- SÁBATO, Ernesto y Borges, Jorge Luis, *Diálogos* [compaginados por Orlando Barone], Buenos Aires, Emecé, 1996.

II BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE E. SÁBATO

- AVELLANEDA, Andrés, “Novela e ideología en Sobre Héroes y Tumbas de E. Sábato”, en *Literatura Crítica de la Literatura Americana*, Caracas, Ayacucho, 1997.
- CAMPA, Ricardo, *La ruinoso destreza de la memoria*, Buenos Aires, Gedesa, 1991.
- CATANIA, Carlos, *Genio y Figura de E. Sábato*, Buenos Aires, Universitaria, 1987.
- _____, *Galería de grandes contemporáneos, Retrato de E. Sábato*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- CONSTENLA, Julia, *Sábato, el hombre, una biografía*, Barcelona, Seix-Barral, 1997.
- CORREA, María Angélica, *Genio y figura de E. Sábato*, Buenos Aires, Universitaria, 1971.
- CHUNG, Kyung Won, *El mundo subterráneo de E. Sábato*, Maestría en Literatura Iberoamericana, Tesis, Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1990.
- DELLEPIANE, Ángela, *Sábato, Un análisis integral de su narrativa*, Buenos Aires, Nova, 1970.
- JIMÉNEZ-GULLÓN, Juan, *Anti-Sábato o Ernesto Sábato, un escritor dominado por fantasmas*, Zulia, Universidad de Zulia, 1968.
- KAPELIAN, Susan Beth, *El laberinto metafísico de E. Sábato: un análisis temático de sus novelas*, Maestría en Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1976.
- KLAN, Norma y Corral H. Wilfrido, “Por una novela novelesca y metafísica”, en *Los novelistas como críticos*, México, F. C. E., 1991.

- LANGOWSKI, Gerald J., “La excursión a lo inconsciente (E. Sábato, Sobre Héroes y Tumbas, 1.961), en *El Surrealismo en la Ficción Hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.
- MONTIEL, Luis, *Con los ojos de Perséfone. Una lectura de E. Sábato*, Madrid, Cultura Hispánica, 1989.
- MORENO-DURÁN, Luis, “Realismo, historia y folletín, en Sobre Héroes y Tumbas de E. Sábato”, en *Como halcón peregrino*, Bogotá, Santillana, 1995.
- OLGUÍN, David, *Ernesto Sábato: ida y vuelta*, México, UAM, 1988.
- PAOLETTI, Mario [coord.], *Sábato oral*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984.
- ROSADO, Juan Antonio, *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El Túnel)*, México, UNAM, 2000.
- SÁNCHEZ Moguel, Carmen Beatriz, *Una Visión del hombre contemporáneo en la narrativa de E. Sábato*, Maestría en Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1993.
- SOREANO, Michele, *Ernesto Sábato, gnosis y Apocalipsis: estudio sociocrítico de Abaddón el exterminador*, Madrid, Pliegos, 1994.
- VÁZQUEZ-BIGI, A. M., “El escritor y el hombre” [prólogo], en Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y Tumbas*, Caracas, Ayacucho, 1993.
- _____, [ed.], *Épica dadora de eternidad*, Buenos Aires, Sadamericana, 1985.
- WAINERMAN, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.

III HEMEROGRAFÍA CRÍTICA SOBRE E. SÁBATO

- ALFANO, Roberto, “El escritor y sus fantasmas”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 137-141.
- ANABITARTE Rivas, Héctor, “Un solo túnel oscuro y solitario”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm 391-393, pp. 320-323.
- BACH, Caleb, “Ernesto Sábato, palabras de la conciencia. Un existencialista argentino sondea la tenebrosidad de la naturaleza humana”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 45-52.

- BASUALDO, Sebastián, “Sábato y la epopeya”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 95-97.
- BOCARISSE, Salvador, “Poncho celeste, banda punzo: la dualidad histórica. Una interpretación de Sobre Héroes y Tumbas, de Ernesto Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 438-454.
- BOERO, Mario, “Dios y El Túnel”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 316-319.
- BORELLO, Rodolfo A., “Ironía y humor en Sobre Héroes y Tumbas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 393-411.
- BOTERO, Juan Carlos, “La lucidez salvadora de Ernesto Sábato”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 61-68.
- BUSTOS Arratia, Miriam y Torres J. Raúl, “Juan Pablo Castel entre la neurosis y el crimen,” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1993, núm. 391-393, pp. 282-315.
- CALABRESE, Elisa, “Sábato como problema”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 157-165.
- CAMPA, Ricardo, “La comprensión como ficción”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 7-37.
- CARRICABURO, Norma, “El mirador y las torres en Sobre Héroes y Tumbas”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 107-113.
- CATANIA, Carlos, “El universo de Abaddón el exterminador”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, núm. 391-393, 1983, pp. 498-516.
- CERSOSIMO, Emilse, “De los caracteres de la metafísica”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 193-206.
- CIARLO, Héctor, “El universo de Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 70-100.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel, “El reflejo de la literatura y la vida en E. Sábato”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 248-256.
- CONSTENLA, Julia, “Matilde Sábato, mujer de un solo amor”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 153-156.

- CRUZ, Jorge, “Sábato y la herencia literaria argentina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 691-702.
- CHAVARRI, Raúl, “La metafísica y las metafísicas de E. Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 675-680.
- DAPAZ Strout, Lilia, “Hacia el hombre nuevo. Una antología del folklore antifeminista: mito y mitos sobre el continente negro”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 653-661.
- DELLEPIANE, Ángela, “Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 570-581.
- _____, “Ernesto Sábato: historia de una pasión” en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 217-222.
- _____, “Entrevista con Ernesto Sábato en sus ochenta años”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, pp. 33-34.
- DUBNER, Carlos, “Sábato y compañía”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1.983, núm. 391-393, pp. 253-262.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Ernesto Sábato y la literatura como indagación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 33-45.
- FERREIRA, Ana Paula, “El Túnel de Ernesto Sábato, en busca del origen”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 91-104.
- FRANKENTHALER, Marilyn, “El claroscuro como ambiente totalizador en Abaddón el exterminador, de Ernesto Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 551-569.
- FOTI, Jorge, “Ernesto Sábato: una lectura simbólica de túneles y sótanos iniciáticos”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 129-136.
- FUSS, Albert, “El Túnel, universo de incomunicación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 324-339.
- GÁLVEZ Acero, Marina, “Sábato y la libertad sociológica e histórica”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 455-475.
- _____, “Sábato: la aventura interior”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 167-174.

- GARCÍA REY, José Manuel, “Prostíbulos y catedrales”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 234-241.
- GEORGESCU, Paúl Alexandru, “Ensayo de soteriología sabatiana”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 621-644.
- GUEREÑA, Jacinto Luis, “Breves comentarios a las apostillas y notas que se leen en algunos trabajos de E. Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 217-230.
- HOLZAPFEL, Tamara, “Sobre Héroe y Tumbas, novela del siglo”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 177-182.
- INIESTA, Amalia, “La literatura Argentina en Ernesto Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 703-718.
- KESNER, Norberto, “Metafísica y soledad: un estudio de la novelística de Ernesto Sábato,” en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 105-114.
- KOREMBLIT, Ezequiel, “Encogerse de hombros...Sábato o el arte de un intelectual”. En *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 51-61.
- LOJO, María Rosa, “Simbolismo del ritual erótico en Abaddón el exterminador”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 551-569.
- _____, “La mujer simbólica en Abaddón el exterminador”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1983, núm. 158, pp. 183-192.
- _____, “Las barbaries en la ficción sabatiana”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 83-94.
- MADRID, Alberto, “Sábato: la búsqueda de la esperanza”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo 1983, núm. 391-393, pp. 231-247.
- MADRID, Lelia, “Sábato-Borges. Sobre el cielo y el infierno”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 207-216.
- MAHIEU, José Agustín, “Sábato y el cine”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 686-690.
- MASOLIVER, Juan Antonio, “El Túnel a manera de prólogo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 259-281.

- MATAMORO, Blas, “En la tumba de los héroes”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 485-497.
- MATURO, Graciela, “Sábato, la búsqueda de la salvación”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 602-620.
- _____, “El arte como resistencia ante la deshumanización”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 35-50.
- _____, “Vida y obra: la poética humanista de E. Sábato”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1993, núm. 158, pp. 53-60.
- MOLAR, Ben, “Ernesto Sábato, escritor, poeta, humanista... letrista de tangos”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 105-106.
- MONTIEL, Luis, “Sábato, Summa”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1993, núm. 158, pp. 233-246.
- MORILLAS, Enriqueta, “Leer a Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 585-601.
- MUJICA, Hugo, “Ernesto Sábato: La humilde esperanza de otro mañana”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 153-160.
- NOVACEANU, Darie, “El arte de Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 427-437.
- OMIL, Alba, “La problemática espacio-tiempo en Sobre Héroes y Tumbas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 476-484.
- ORTEGA, José, “Las tres obsesiones de Ernesto Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 125-151.
- PACURARIU, Francisco, “Ernesto Sábato o las inquietudes del mundo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 202-208.
- PRADA ORAPEZA, Renato, “Texto, contexto e intertexto en Abaddón el exterminador”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1983, núm. 391-393, pp. 517-525.
- REQUENI, Antonio, “Sábato y la educación”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 55-61.
- RIVADAVIA, Bernardino, “Sábato pintor”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 175-176.

- ROBERTS, Gemma, “Presencia de lo demoníaco en Abaddón el exterminador, de Ernesto Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 526-535.
- ROGGIANO, Alfredo, “Crono-bio-bibliografía seleccionada y comentada de E. Sábato: itinerario del hombre y del escritor...”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 15-32.
- ROMANO, Eduardo, “Sobre héroes y tumbas en sus contextos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 361-392.
- RUANO, Manuel, “Los fantasmas que perturban a Sábato”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 122-124.
- SATUE, Francisco, “Ernesto Sábato: la tristeza meditativa”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 101-121.
- SAUTER, Silvia, “Proceso creativo en la obra de Ernesto Sábato”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 115-152.
- SEGRE, Cesare, “Ernesto Sábato o la lucha por la razón”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 223-232.
- SEGUI, Agustín, “Los cuatro sueños de Castel en El Túnel de E. Sábato”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 69-80.
- SOTO DE OZAETA, Armando, “Sábato: síntesis entre la geometría y la selva”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 152-165.
- STEENMEIJER, Maarten, “Neurosis epistemológica. El Túnel como novela Modernista”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 81-90.
- STURNIOLO, Norma, “El símbolo de la mujer en la obra de Ernesto Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 662-67
- SUÑEN, Luis, “Ernesto Sábato: la novela y la noche”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 645-652.
- TEODERESCU, Paul, “El camino hacia la gnosis”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 46-69.
- URBINA, Nicasio, “La estructura narrativa de Sobre Héroes y Tumbas”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, enero-marzo, 1992, núm. 158, pp. 161-176.

- _____, “La lectura en la obra de Ernesto Sábato”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, octubre-diciembre, 1987, pp. 823-836.
- _____, “Ensayo y novela en Ernesto Sábato”, en *Proa*, Buenos Aires, mayo-julio de 2001, pp. 29-32.
- VARELA Jácome, Benito, “Función de los modelos culturales en la novelística de Sábato”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 166-201.
- VÁZQUEZ-BIGI, Ángel Manuel, “Sobre Héroes y Tumbas: épica trágica, épica vital para una nación joven”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero-marzo, 1983, núm. 391-393, pp. 412-426.

IV BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA GENERALES

- ALTMANN, Werner, *El Proyecto Nacional Peronista*, México, Contemporáneos, 1979.
- ARLT, Roberto, *Los siete locos* [edición de Flora Guzmán], Madrid, Cátedra, 2003.
- ARROYO, Anita, *Narrativa hispanoamericana actual*, Barcelona, Montaña, 1980.
- BAJTÍN M., Mijaíl, *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1993.
- _____, *Estética de la Creación verbal*, México, S. XXI, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, “El infinito literario: el Aleph”, en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, [edición de Jaime Alazraki], Madrid, Taurus, 1987.
- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.
- BÉGUIN, Albert, *El Alma Romántica y el Sueño*, México, F.C.E., 1994.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989.
- CORRAL, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a los siete locos y los lanzallamas de Roberto Arlt*, México, F.C.E., 1992.
- DARE Davinson, Samuela, “La novela Argentina de Apocalipsis”, en *Estudios de Madrid: literatura Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1982.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.

- DUMOLIÉ, Camille, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero. La cautiva*, Buenos Aires, Losada, 1984.
- JITRIK, Noé, “Soledad y Urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del Romanticismo en Argentina”, en *Ensayos de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.
- _____, “Para una lectura de Facundo de Sarmiento”, en *Ensayos de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970, pp. 20-33.
- LAFFORGUE, Jorge y Rivera B., Jorge, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- MALLEA, Eduardo, *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961.
- MARSON, Gary Saul [comp.], *Bajtín, ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM, 1993.
- MARTÍNEZ Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- MOHILLO, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, F. C. E., 2001.
- PERUS, Françoise, *De selvas y selváticos, ficción, autobiografía y poética narrativa en Jorge Isacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá Plaza & Janes, 1998.
- _____, “La constitución de la ficción: mito y realidad en Don Segundo Sombra”, en *Historia y crítica literaria*, Cuba, Casa de las Américas, 1982, pp. 179-265.
- _____, “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Año XXI, No 42, Lima- Berkeley, 2do. Semestre, 1995, pp. 29-44.
- _____, “La conceptualización de la novela. Su relación con el estudio de la narrativa hispanoamericana”, en *Plural*, México, 1988, núm. 204, pp. 53-58.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.
- RAMA, Ángel, “La narrativa en el conflicto de las culturas”, en *Argentina Hoy*, Alain Poriqué [comp.], México, Siglo XXI, 1982.

- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI, 1998.
- RAMOS, Jorge Abelardo, *La era del peronismo*, Buenos Aires, San Martín, 2001.
- RAMOS, Julio, “Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de Sarmiento”, en *Desencuentros de la modernidad en América latina, literatura y política en el siglo XIX*, México, F. C. E., 1989.
- ROMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, México, F.C.E., 1965.
- _____, *Breve historia de argentina*, México, F. C. E., 2000.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, Caracas, Ayacucho, 1985.
- SCHEINES, Graciela, *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- SUANCES, Manuel y Villar, Alicia, *El irracionalismo*, Madrid, Síntesis, 2000.
- SVAMPA, Maristella, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994.
- TABORSKY, Edwina, *El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo, diálogos y fronteras*, [Renán Alvarado y Laura Zavala, compiladores], UAM, Puebla, 1993.
- THOMPSON, John, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM, 2002.
- VIÑAS, David, *Literatura Argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- YÁÑEZ, Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza, 1993.
- ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondodari, 1988.