

DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE Y LA EPISTEMOLOGÍA:
Sobre héroes y tumbas como marco de un «Informe sobre ciegos»
metaliterario

Enrique Ferrari. Universidad de Valladolid

Resumen: Desde 1961 la crítica literaria ha entendido «Informe sobre ciegos» como un relato independiente de la novela de Sabato *Sobre héroes y tumbas*, sin más conexión con el argumento que la repetición de uno de los personajes. Pero cabe otra lectura, centrada en la autonomía del arte, desde la filosofía, que encuadra el capítulo en la trama central como una reflexión de las posibilidades epistemológicas de la novela, de su capacidad de penetración psicológica, al desentrañar el secreto último de la protagonista.

Abstract: Since 1961 literary criticism explains «Informe sobre ciegos» as an independent story inside Sabato's novel *Sobre héroes y tumbas*. There would be no connection with the argument, except a character. But another interpretation is possible from the philosophical concept of autonomy of art. It frames the chapter in central plot as a reflection about the epistemology of the novel: its capacity of psychological perceptiveness, because it can unravel the main character's last secret.

Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. [...] Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior.

José Ortega y Gasset, *Meditación del marco*.

(0) Alejandra, princesa marco

Con el primero de los capítulos de *Sobre héroes y tumbas*, que plantea la historia de Alejandra a través de sus encuentros con Martín, Sabato remite a la morfología del cuento tradicional (1) para apuntalar la trama existencialista que, en un segundo nivel, abre la reflexión a lo metaliterario. Aunque no busca para el argumento (esa primera lectura sobre la incomunicación y, con ella, sobre la soledad que causa esa incapacidad de llegar al otro y conocerlo) un corsé con la estructura del cuento. Lo que quiere es un contraste: completar la figura raquítica de la princesa de los cuentos infantiles con los rasgos de Alejandra, que llevan el espectro de su carácter hasta las facciones del dragón, con una figura indefinida que toca los dos bordes, como víctima y como agresor: «Como si fuera —escribe— una princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida

de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago» (p. 115)¹. Porque el corpus de temas que da forma a la novela existencialista, que recae en ese Hamlet polifónico (2), funciona como el marco (con los capítulos 1, 2 y 4) para una nueva reflexión sobre las posibilidades de la novela en lo epistémico, que remite también a la princesa de Rubén Darío, como si fuera una clave, con el primero de sus versos («La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?»), que hace posible este juego de planos unidos por el mismo tema. Aunque para Sabato Alejandra Vidal Olmos no es la poesía o la literatura misma, como en el poema de Darío, sino el punto de partida para la reflexión sobre el poder de penetración de la novela: porque su personalidad, tan compleja, forjada con un pasado tan oscuro, incomprensible para Martín, es el motivo que encauza su tesis de las graves limitaciones de la razón pura para conocer globalmente al ser humano y, desde ahí, del papel de la novela para suplir las carencias de lo meramente racional. Así, el «Informe sobre ciegos», la tercera parte del libro, que ha sido leído mayoritariamente como un fragmento autónomo, como una novela corta independiente de la historia de Alejandra y Martín, quedaría justificado como la pieza central de *Sobre héroes y tumbas* (el cuadro acotado por el marco) que explica todo el camino recorrido por Sabato: porque los ciegos que estudia Fernando Vidal, padre de Alejandra, es la imagen del mal, de lo irracional, de lo que es humano pero queda fuera de lo racional: lo que, en el plano epistemológico, solo conoce la novela, que son los rasgos del comportamiento de Alejandra que no puede llegar a entender Martín, pero sí el lector que, con el libro en las manos, completa la escena que le sugiere a Martín el incesto entre padre e hija, sentados los dos en un banco, con las manos cogidas, con la historia del informe de Fernando sobre los ciegos que anuncia, con su búsqueda del mal, su condena a muerte (3). Como escribe Ortega, el marco tiene algo de ventana, porque es el mecanismo que le muestra al espectador una nueva realidad, una abertura de irrealidad que se abre mágicamente, dice, en nuestro contorno real².

Alejandra, princesa y dragón para un cuento existencialista

A la pregunta puramente formalista de Propp³ de qué hacen los personajes, Sabato le superpone otra, con un recorrido existencialista más hondo: por qué lo hacen. Pero con la morfología del cuento apuntala la trama desde el esquema ingenuo de los relatos infantiles para, a cada paso, sacar los rasgos que distorsionan los caracteres planos de los personajes tradicionales a partir de la relación tormentosa de Alejandra y Martín y de los apéndices de la vida de cada uno. Al remitir al cuento con el título del primer capítulo, «El dragón y la

1 La página, como en siguientes notas, hace referencia a la edición de *Sobre héroes y tumbas* de Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, febrero de 1999.

2 Ortega y Gasset, José. «Meditación del marco», *Obras completas*, Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1983 p. 311.

3 Cf. Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001.

princesa», sugiere una estructura mínima, con una trama muy breve, con el encuentro (y desencuentro) del héroe con la víctima y el agresor, que sostiene una reflexión con varias voces que remiten a las vidas de los personajes que funcionan como las figuras que entresaca Propp. Pero Sabato no quiere encajar el hilo narrativo de la novela en la estructura del cuento; sino indicar, con el paralelismo, el siguiente nivel, un nuevo camino para la interpretación del libro en clave metaliteraria, con el contraste que hace patente entre la sencillez maniquea del cuento, que busca solo una lectura de mínimos, hasta las posibilidades de la novela como cauce de conocimiento único (el «Informe sobre ciegos», por ejemplo), para el que la trama, como apuntaba Ortega y Gasset⁴, puede ser también mínima.

El primer encuentro en el parque Lezama arranca la narración sin la historia de los protagonistas detrás: no es el narrador el que desvela al lector la biografía de Alejandra en la novela, sino Martín, o al menos a través de Martín, con sus investigaciones y el diálogo con ella, en los capítulos 1 y 2, que muestran, a la vez, su propia historia. Con lo que se abren dos líneas que convergen en una sola con dos polos en los que bailan las figuras del héroe, el agresor y la víctima, sobre todo estos dos últimos que se solapan (aunque hay otros agresores y otras víctimas⁵) en Alejandra: en un primer nivel con las acciones de los personajes, con

4 Para Ortega el argumento es sólo un mecanismo de articulación —el hilo en un collar de perlas— que relega, en importancia, a un segundo plano en su propuesta de una novela morosa que atienda a un imperativo de autopsia. Es el material con el que el escritor construye un mundo de nuevas relaciones unitarias (O.C. 83, I, 523). Es imprescindible, pero no es objeto del goce estético: “La prueba de ello —escribe en *Ideas sobre la novela*— está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y entonces no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes” (O.C. 83, III, 393).

5 Esteban Polakovic, en *La clave para la obra de E. Sabato* (Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador, 1981 pp. 28-29), clasifica a los personajes también en dos grupos, según su cercanía hacia el bien o hacia el mal: «—*Los que están con el bien*: una Georgina, limpia y pura, femenina; un Bruno, abúlico sí, pero fundamentalmente honesto, contemplativo y comprensivo de las necesidades de los demás hombres, que vive de los recuerdos de un amor perdido (Georgina): un D’Arcangelo que, a pesar de su pobreza, es pura bondad, comprensión y amor al prójimo; un Juancho que se sacrifica en la atención de su padre enfermo: “Bruno con una especie de tierna humildad comprendió que él, que había recorrido tierras y doctrinas, era inferior a aquel hermano que no lo había hecho nunca”, lo que equivale a decir que una buena acción vale más que millones de libros y conocimientos humanos; un Martín que “había dividido el amor en purísimo sentimiento y en repugnante sórdido sexo que debía rechazar, aunque tantas veces sus instintos se rebelaban”; - *Los que estaban con el Mal*: Alejandra presa de la carnalidad; Fernando, de espíritu satánico, nihilista y sádico, perverso por querer ser perverso; los Bordenave, los Molinari; los Pérez Nasif, que llevan una vida hecha de dinero y pasiones carnales (hace milenios había dicho un sabio sánscrito: “Están torturando su alma con deseos insaciables y llenos de decepción, insolencia y orgullo”); Agustina, que no es otra cosa que una nueva edición de Alejandra; Nacho y muchos otros hundidos “hasta el cuello en la basura” que es el método usado por el

los hechos externos de la trama, y en un segundo estrato más psicológico, que carga con el peso de la novela, en torno al conocimiento del otro y de uno mismo, que puede seguirse también con el esquema de héroe, agresor y víctima desde la primera función, con la que el héroe, escribe Propp, se aleja de casa.

En seguida, a las pocas líneas de empezar la novela, el lector conoce lo que Martín piensa de su madre: «Volvía a ver la cara pintarrajeada de su madre diciendo “existís porque me descuidé”. Valor, sí señor, valor era lo que le había faltado. Que si no, habría terminado en las cloacas. *Madrecloaca*» (p. 14). Es una referencia constante, como paradigma (y causa) de aquellas mujeres que detesta, con el recuerdo de su menosprecio, hacia él y hacia su padre, que lo llevan lejos de su casa, a vivir incluso en la calle, con la idea firme de alejarse lo más posible de todo aquello yendo al sur, a la Patagonia. Pero ese alejamiento de la casa, que le viene casi impuesto por la actitud de su madre, es también salir del encierro de sí mismo a partir de la esperanza de comunión que le da Alejandra a cuentagotas, cuando le dice que lo necesita, alternando esa petición suya con la prohibición de verlo más: «Pienso que no debería verte nunca. Pero te veré porque te necesito» (p. 27). Con lo que las dos variantes de la segunda función del cuento tradicional (la orden y la prohibición) aquí crean un juego de ambigüedades que apuntan a la complejidad que subyace en la novela, en torno a las limitaciones que le impone Alejandra para dejarse conocer:

Nunca la conoceré del todo, pensó, como en una repentina y dolorosa revelación.

Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban [...] y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas terribles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas. *Nunca*, pensó, *nunca*.

Pero me necesita, me ha elegido, pensó también. De alguna manera lo había buscado y elegido a él, para algo que no alcanzaba a comprender. Y le había contado cosas que estaba seguro jamás había contado a nadie, y presentía que le contaría muchas otras, todavía más terribles y hermosas que las que le había confesado. Pero también intuía que habría otras que nunca, pero nunca le sería dado conocer. Y esas sombras misteriosas e inquietantes ¿no serían las más verdaderas de su alma, las únicas de verdadera importancia? (p. 70)

Con lo que el héroe, Martín, se encuentra perdido, y turbado, porque también él la necesita a ella. No llega a entender nunca en qué consiste o debe consistir su acción, por qué dice ella que él la ayuda, y por qué tienen que dejar de verse; por qué Alejandra se castiga así, y se menosprecia, sin desvelarle lo que la atormenta. Por eso trasgrede la prohibición (la tercera función para este cuento),

Príncipe de las Tinieblas para encadenar a su carro a los que viven exclusivamente de acuerdo con su carne. El sabio sánscrito había dicho: “Los pecados del Infierno son cadenas del alma”»

e insiste, cuando Alejandra quiere perder el contacto, en mantener la relación, y seguir conociéndola un poco más, cuando se incorporan nuevos personajes, hasta que al final, con el última negativa de ella, la sigue hasta su encuentro con Fernando, que, de algún modo, culmina su conocimiento, tan exiguo. Pero en la trama de *Sobre héroes y tumbas* no aparecen las últimas funciones tradicionales del cuento que deberían continuar la trasgresión de la prohibición que lleva a cabo el héroe: principalmente el enfrentamiento entre el héroe y el agresor, que se decanta del lado del héroe, y la reparación de la fechoría inicial. Porque Sabato le niega a la novela la resolución fácil del cuento. El héroe, Martín, no puede tomar la iniciativa para el último enfrentamiento, que cerraría la trama. Queda —o le dejan— al margen, sin un papel: solo el de espectador lejano, que hace más ambiguo ese título de *Sobre héroes y tumbas*. Es Alejandra la que toma la iniciativa al matar a su padre y prenderse ella fuego. Pero Sabato hace del final de la historia también el principio de la novela, con el recorte de periódico de la noticia, que permite al lector adelantar algunas respuestas. En vez de cerrar de modo concluyente la trama, la deja abierta, con ese movimiento circular, sin una victoria al final, al menos desde la perspectiva de Martín, que tiene que reconocer, ya de manera definitiva, su derrota: «No te entiendo... Nunca te he entendido» (p. 224). El final, con el capítulo 4, que se abre a la esperanza, es su huida, el viaje al sur, a la Patagonia, para alejarse de todo: «Una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada» (p. 476). Como escribe Roberto Bolaño: «Al final de la novela, cuando todos los sueños han caído y parece abocado a la destrucción, decide subirse a un camión y emprender el viaje al sur»⁶. En paralelo a la otra historia de la novela, que aparece intermitente, con la retirada de los restos de la Legión con el cadáver descarnado de Lavalle. Sin una reparación del mal. A lo sumo solo un consuelo, una pequeña vía de escape, como el encuentro con un perro también abandonado, piensa Bruno (p. 154), porque no hay marcha atrás. Como le dice una vez Alejandra a Martín, como un gesto que anuncia la tesis existencialista: «Un escritor puede rehacer algo imperfecto o tirarlo a la basura. La vida, no: lo que se ha vivido no hay forma de arreglarlo, ni de limpiarlo, ni de tirarlo. ¿Te das cuenta qué tremendo?» (p. 108).

Polifonía sobre la incomunicación

Es el desenlace, con el héroe relegado, lo que separa esta novela de la anterior de Sabato, de *El túnel*, en la que Juan Pablo Castel mata a María Iribarne para acabar con una trama tejida también sobre el problema de la incomunicación: «Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté»⁷, escribe el propio pintor al comienzo de su confesión, que es, también, el relato de los hechos, con un primer encuentro que parece casual, la búsqueda

6 Bolaño, Roberto. «El último lugar del mapa», *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2008 p. 255.

7 Sabato, Ernesto. *El túnel*, Madrid, Cátedra, 1998 p. 64.

posterior, la desesperación ante la posibilidad de perderla («Prométame que no se irá nunca más. La necesito, la necesito mucho»⁸) y el final trágico: El de los personajes femeninos, que repiten unos rasgos y una función en las dos novelas: Muy jóvenes, pero con una vida aciaga detrás que les ha dado una personalidad oscura y muy atrayente, funcionan como la única posibilidad de sacar al protagonista masculino de su soledad, de poderse comunicar de un modo casi trascendente, como escribe Castel: «Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo»⁹. Pero en *El túnel* el protagonista es el que mata a María Iribarne. En *Sobre héroes y tumbas* es solo un personaje secundario en la muerte de Alejandra, que afecta a la trama principal (la comunicación entre ambos) pero no forma parte de ella, con lo que es posible una salida para Martín. Las dos novelas responden a la misma obsesión por comunicarse, por encontrar en el otro una verdadera comunión que salve al individuo de la soledad, pero con su segunda novela la trama existencialista no agota las posibilidades del libro, y se constituye como marco de una nueva narración autónoma que ahonda en el conocimiento del mal con un nuevo protagonista y una nueva relación de hechos. Frente al argumento de *El túnel*, el papel secundario de Martín, que apenas interviene, permite resolver el final trágico (inevitable en Sabato) con una trama perpendicular, el «Informe sobre ciegos», y abrir una posibilidad más o menos nítida a la esperanza para el final del libro. Escribe:

Si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo que vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa sobre ella, porque si no todos nos suicidaríamos), ¿no sería que ese Sentido Oculto es más verdadero, por decirlo así, que la famosa Nada? (p. 201)

En una lectura metaliteraria de *Sobre héroes y tumbas* el primero de los dos ámbitos para el conocimiento es la conversación, centrado (aunque hay otras) en la relación de Martín y Alejandra, que tiene un solo sentido, una dirección, porque es solo Martín el que necesita saber de Alejandra, buscando en el diálogo las respuestas que son las pocas brechas que le abre al diagnóstico escéptico del sofista Gorgias sobre la imposibilidad última de la comunicación: lo que permite al lector una primera aproximación, bastante confusa, a los problemas de Alejandra. Porque la réplica al *nada existe, o nada podemos conocer, o nada podemos comunicar*, de Gorgias, con Sabato no puede ser contundente. Escribe: «Aparecía atormentada y parecía como si él pudiese ofrecerle agua o algún remedio, algo que le era imprescindible, para volver una vez más a aquel territorio oscuro y salvaje en que parecía vivir» (p. 42). Porque ella es la pieza fundamental del Hamlet polifónico de la novela: todos en constante reflexión sobre sí mismos, buscándose en ellos y en los demás, con la duda siempre como

8 *Ibidem* p. 83.

9 *Ibidem* p. 162.

incipiente. Con el dilema, de raíz existencial, que resuelve Alejandra también al final con la venganza: «¿Qué es mejor para el alma, sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos, o levantarse en armas contra el océano del mal, y oponerse a él y que así cesen?»¹⁰, como se pregunta el personaje de Shakespeare, para sintetizar todos los temas que recoge la novela a partir de las situaciones límite de los protagonistas, dejando a un lado ese «Informe sobre ciegos» que la lleva a un nuevo plano al desvelar las causas últimas de su comportamiento. En el argumento principal de la novela, detrás de la incomunicación, está el individualismo radical, la soledad, la sensación de fracaso, el dolor, la incertidumbre, el pesimismo, el tedio y la culpa, la derrota y la muerte, que son las tumbas del título de la novela. Pero la inclusión del Informe para el desenlace hace que la tesis de Sabato vaya más allá de un mero tratado existencialista (lo que es *El túnel*) para buscar las respuestas en la metaficción, en la ficción consciente de sí misma, como un segundo nivel cognitivo, que queda enmarcada con la relación de Alejandra y Martín. Porque la novela, solo con su trama principal, con los primeros dos capítulos, queda necesariamente abierta, sin conclusiones absolutas: Un diálogo de voces autónomas, en igualdad de condiciones, sin jerarquías, como defiende Bajtin, no puede conducir a una síntesis superadora de las diferencias con la que echar el cierre.

El papel epistemológico de la ficción

Después de dejar de verse, Martín vuelve a ver a Alejandra dos últimas veces, a lo lejos, una inmediatamente después, tras seguirla, y la otra un poco más tarde, por casualidad. La primera, sentada en un banco, con su padre, Fernando, dados de la mano, y la segunda entrando ella sola en el departamento de Belgrano: dos escenas finales con las que él no puede llegar a reconstruir el desenlace de la vida trágica de la muchacha, del que se entera poco después, pero que para el lector, en la novela, son los dos puntos que abren y cierran el único sentido posible para reconstruir su vida. El «Informe sobre ciegos», con estos dos engarces en la trama primaria, revela, o insinúa, primero, la relación de Alejandra con su padre, y, en tanto que queda determinada por esa relación tortuosa, la propia vida de Alejandra: una explicación última, con el incesto y el asesinato y suicidio por orden de los ciegos. Porque, como elemento autónomo, el Informe es una alegoría surrealista¹¹ sobre el mal, sobre lo irracional, con la investigación de Fernando, pero las dos pinzas con las que se agarra a la novela, que son las dos imágenes últimas con las que se queda Martín, abren la posibilidad de una interpretación metaliteraria.

10 Shakespeare, William. *Hamlet*, Barcelona, Octaedro, 1999, III, i 57-60, pp. 153-154.

11 Escribe en *Hombres y engranajes. Heterodoxia* (Madrid, Alianza Editorial, 2000 p. 73): «La sumersión en lo más profundo del hombre suele dar a las creaciones literarias y artísticas de nuestro tiempo esa atmósfera fantasmal y nocturna que sólo se conocía en los sueños.»

El contenido del capítulo alude al conocimiento de los ciegos, símbolo del mal, que remite, a su vez, al ser humano, pero las dos escenas que insertan el Informe en la novela concentran la atención en Alejandra, como un elemento sustancial en la preparación vital de Fernando para penetrar en el mal, hasta convertirse ella (como él) en víctima y agresor. La explicación no se presenta de manera directa, sino tangencial, porque en el informe escrito por Fernando Vidal, que quiere ser objetivo, el tema central deja fuera a su hija. Pero contextualizado en la novela, Alejandra abre la puerta al Informe para mostrar su historia, porque —escribe Sabato en *Hombres y engranajes*— lo femenino (también María Iribarne en *El túnel*) es la noche, el caos, la inconsciencia, la vida, el misterio, la contradicción, la indefinición, lo romántico, lo existencial¹²: lo que rebasa a Martín, que, con un enfoque masculino (con los rasgos contrarios), no puede ir más allá que entrever los vértices del problema: «Como concentrado en un vasto e intrincado enigma, Martín se repetía tres palabras: Alejandra, Fernando, ciegos» (p. 243). Que es la nueva historia de Edipo buscada por Fernando, primero con su madre y luego con su hija, que se presenta como un informe. Pero que obviamente va más allá, porque para informar de la organización de los ciegos («un mundo de seres abominables»), para conocerla, necesita primero conocerse él, con un ejercicio de introspección exhaustivo, de saberse quién es exactamente, después de adentrarse más allá de los límites del tabú, que lo lleva a lo irracional, con las posibilidades del mal experimentadas por él mismo desde niño, desde que empezó a torturar animales, hasta que llega a identificarse con el mismo mal, que lo destruye (lo mata su hija) poco después de dar con su origen¹³.

Sabato continúa el manifiesto que Rubén Darío esconde en la Sonatina. Escribe el modernista: «Parlanchina, la dueña dice cosas banales, y vestido de rojo piruetea el bufón. La princesa no ríe, la princesa no siente». De pronto es más exigente. No quiere la literatura insustancial, de entretenimiento, vacía; sino la de la introspección, la que funciona como un mecanismo único de conocimiento. En *El túnel* el apunte metaliterario, metaartístico, es una pequeña ventana pintada en uno de los cuadros que abre la posibilidad de comunión entre los dos protagonistas por ser los únicos que perciben las implicaciones (emotivas) de ese elemento, fuera de las líneas racionales que determinan el resto del

12 Sabato, Ernesto. *Hombres y engranajes*. *Heterodoxia*, op. cit., p. 169.

13 Escribe Marina Galvez Acero en *Ernesto Sabato: la novela como conocimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1974 pp. 20-21: «Para resolver este tremendo enigma del origen del mal dominador del mundo, el protagonista se proclama investigador y se cree una persona idónea para este cometido, porque se parece a ellos. Fernando se esfuerza en aclarar que él mismo es un canalla con todos los atributos necesarios al respecto. Aunque se justifica al decir que “¿cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?”, o pensando que “... no se puede luchar durante años contra un poderoso enemigo sin terminar por parecerse a él”. Sus sentidos, interesados durante tanto tiempo en observarlo y estudiarlo, se han ido afinando hasta limitar su campo de acción a ellos. Poco a poco, la identificación va produciéndose hasta convertirse de perseguidor en perseguido y poseído».

cuadro. Pero solo queda apuntada, sin un desarrollo propio, solo con su papel de cupido trascendental en la relación de ambos. En *Sobre héroes y tumbas*, en cambio, el marco (Alejandra) y el Informe tienen un contenido con el que Sabato se recrea con una reflexión estética —al margen de la trama existencial— que aparece también en los ensayos con los que fundamentó su paso a la literatura.

Porque la biografía de Ernesto Sabato queda partida en 1945, con treinta y pocos años, cuando decide abandonar su carrera como físico, que apuntaba muy alto, para dedicarse a la literatura, tras su contacto, en París, con los surrealistas: «Antiguas fuerzas, en algún oscuro recinto, preparaban la alquimia que me alejaría para siempre del incontaminado reino de la ciencia. Mientras los creyentes, en la solemnidad de los templos, musitaban sus oraciones, ratas hambrientas devoraban ansiosamente los pilares, derribando la catedral de teoremas»¹⁴. Ya escribí de ello una vez¹⁵: Las matemáticas eran para él una evasión de su existencia atormentada y apostó por el compromiso, por el testimonio, con las letras. Porque entiende la novela (la llamada novela existencial o existencialista, con una nueva dimensión metafísica¹⁶, no todas) como un modo de indagar en el hombre, de dar con su condición última («la exploración de las simas del corazón humano»), sin subordinarse a la coherencia o la unicidad, sin las limitaciones de la filosofía, que para él es lo puramente conceptual: «Los seres humanos —se defiende— no son piezas de ajedrez. [...] Un ser humano es algo infinitamente más complejo para obedecer a normas meramente lógicas»¹⁷. Por lo que tienen que ser los personajes, como seres encarnados que se desarrollan en diferentes circunstancias (que son los caminos que quedan sin recorrer en la vida con cada elección), al adquirir unas aristas, unos matices nuevos, los que den con ese poder de penetración insólito, que va

14 Sábato, Ernesto. *Antes del fin*, Barcelona, Seix-Barral, 1999 p. 67.

15 Ferrari, Enrique. «El arte, única respuesta a los ciegos. Epistemología en Sábato», *Espéculo* n° 36, Madrid, julio-octubre 2007. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/sabatoce.html>

16 Escribe en *El escritor y sus fantasmas* (Barcelona, Seix Barral, 1997 pp. 82-83): «El *Zeitgeist* que filosóficamente se manifestó en el existencialismo, literariamente lo hizo en ese tipo de creación que en lo esencial se inicia con Dostoievsky, correlato fiel de aquella tendencia filosófica en el terreno de las letras, hasta el punto de que muchos afirman, con ligereza, que “la literatura se ha vuelto existencialista”, cuando en verdad surgió espontáneamente un siglo antes que se pusiera de moda, y siendo que no es tanto que la literatura se haya acercado a la filosofía como esta se ha acercado a la literatura. La novela fue siempre antropocéntrica, en tanto que los filósofos volvieron al hombre concreto precisamente con el existencialismo. Pero la verdad más profunda es que ambas actividades del espíritu concurren simultáneamente al mismo punto y por los mismos motivos. Con la diferencia de que mientras para los novelistas ese tránsito fue fácil, pues les bastó acentuar el carácter problemático de su eterno protagonista, para los filósofos fue muy arduo, ya que debieron bajar de sus abstractas especulaciones hasta los dilemas del ser concreto. Sea como sea, en el mismo momento en que la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievsky, la metafísica comenzó a hacerse literaria con Kierkegaard.»

17 Sabato, Ernesto. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, op. cit., pp. 74-75.

mucho más allá de las ideas del autor que los ha creado¹⁸. Lo que dice Kundera: en las condiciones de las paradojas terminales todas las categorías existenciales cambian de pronto de sentido¹⁹.

En *Sobre héroes y tumbas* Sabato le deja la justificación a Bruno, el personaje más reflexivo: «Todo era tan frágil, tan transitorio. Escribir al menos para eso, para eternizar algo pasajero. Un amor, acaso. *Alejandra*, pensó. Y también: *Georgina*. Pero ¿qué, de todo esto? ¿Cómo? Qué arduo era todo, qué vidriosamente desesperado. Además no solo era eso, no únicamente se trataba de eternizar, sino de indagar, de escarbar el corazón humano, de examinar los repliegues más ocultos de nuestra condición» (p. 152). El hombre no es razón pura, advierte, sino una atribulada mezcla de razón, de emoción y de voluntad. El Informe, con una lectura metaliteraria de la novela en su conjunto, es el caso práctico de la reflexión de Bruno: porque en un segundo nivel en la ficción, como obra literaria en la realidad de la ficción, explica la existencia de Alejandra, se adentra en ella y muestra al lector lo que en el primer nivel, en la realidad de la ficción, ha sido imposible desentrañar: esa dramática pero maravillosa combinación de espíritu y materia, de alma y de cuerpo, escribe²⁰.

Obras citadas

- BOLAÑO, Roberto, «El último lugar del mapa», *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- FERRARI, Enrique, «El arte, única respuesta a los ciegos. Epistemología en Sabato», *Espéculo* n° 36, Madrid, julio-octubre 2007.
- GALVEZ ACERO, Marina, *Ernesto Sabato: la novela como conocimiento*. Madrid: Universidad Complutense, 1974.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, Obras completas* (Tomo III). Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Meditación del marco», *Obras completas* (Tomo II). Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Shylock», *Obras completas* (Tomo I). Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- POLAKOVIC, Esteban, *La clave para la obra de E. Sabato*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, 1981.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 2001.

18 Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 152.

19 Kundera, Milan. *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987 p. 22.

20 Ernesto Sabato, «Poderío e impotencia de Einstein», *Atenea*, año 32, vol. 121, n° 360, Concepción, Chile, 1955.

- SABATO, Ernesto, *Antes del fin*. Barcelona: Seix-Barral, 1999.
SABATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix-Barral, 1997.
SABATO, Ernesto, *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1998.
SABATO, Ernesto, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
SABATO, Ernesto, «Poderío e impotencia de Einstein», *Atenea*, año 32, vol. 121, nº 360, Concepción, Chile, 1955.
SABATO, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Barcelona: Octaedro, 1999.

Enrique Ferrari Nieto
C./ Rastrojo 1, 7ºA
47014 Valladolid
eferrari79@gmail.com