



HAL
open science

The conflict between reason and irrationality in the novels and essays of Ernesto Sábato

Marco Fonseca

► **To cite this version:**

Marco Fonseca. The conflict between reason and irrationality in the novels and essays of Ernesto Sábato. Literature. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Español. NNT : 2018USPCA022 . tel-02138978

HAL Id: tel-02138978

<https://theses.hal.science/tel-02138978>

Submitted on 24 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes
(CERC)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Auteur : Marco Fonseca

LE CONFLIT ENTRE RAISON ET IRRATIONALITÉ
DANS LES ROMANS ET LES ESSAIS D'ERNESTO
SÁBATO

Thèse dirigée par
Mme Florence OLIVIER

Soutenu le

Jury :

Mme Florence OLIVIER, Professeur des universités. Université Sorbonne-
Nouvelle (Paris 3)

**LE CONFLIT ENTRE RAISON ET IRRATIONALITÉ
DANS LES ROMANS ET LES ESSAIS D'ERNESTO
SÁBATO**

Résumé en français

Ce travail de recherche traite de la mise en scène du conflit entre raison et irrationalité qui se produit dans les romans et essais de l'écrivain argentin Ernesto Sábato (1911-2011), du point de vue de la formation, de la consolidation et de la synthèse apparente de ladite confrontation symbolique.

Notre objectif est principalement d'examiner la représentation de ce conflit, dans le cadre duquel ses particularités seront analysées, ainsi que la relation qu'il établit avec des thèmes tels que la dichotomie entre connaissance scientifique et création artistique, la représentation littéraire de l'irrationnel et l'expérimentation avec les genres du roman et de l'essai que l'auteur a entreprise tout au long de sa carrière littéraire.

Dans ce contexte, notre attention se porte particulièrement sur les trois romans de l'auteur *El Túnel (Le Tunnel)* (1948), *Sobre Héroes y Tumbas (Alejandra)* (1961) et *Abbadón el exterminador (L'ange des ténèbres)* (1973), tout comme sur ses quatre principaux essais, *Uno y el universo (Un et l'univers)* (1945), *Hombres y engranajes (Hommes et engrenages)* (1951), *Heterodoxia (Hétérodoxie)* (1953) et *El escritor y sus fantasmas (L'écrivain et la catastrophe)* (1963).

Cette étude sera réalisée à travers les connexions et les liens établis entre les textes en question à partir du thème commun de la mise en scène du conflit entre raison et irrationalité, en réfléchissant aux manières particulières dont chacun d'entre eux, dans son propre discours et par rapport aux autres, génère un fil conducteur qui les relie et les unifie sous une même unité thématique.

Cette analyse nous permettra d'établir que la représentation symbolique du conflit entre raison et irrationalité dans les romans et essais d'Ernesto Sábato constitue la base de son travail littéraire.

Pour cette raison, il a été pertinent de réfléchir aux thèmes susmentionnés, traités dans la perspective de celui qui était considéré comme l'un des écrivains latino-américains les plus importants et les plus représentatifs de la seconde moitié du XXe siècle.

Mots-clés : conflit, raison, irrationalité, mise en scène

**THE CONFLICT BETWEEN REASON AND
IRRATIONALITY IN THE NOVELS AND ESSAYS OF
ERNESTO SÁBATO**

Abstract

This research work deals with the staging of the conflict between reason and irrationality that occurs in the novels and essays of the Argentine writer Ernesto Sábato (1911-2011), from the point of view of the formation, consolidation and apparent synthesis of said symbolic confrontation.

Our objective is primarily to examine the representation of this conflict, within which its particularities will be analyzed, as well as the relationship it established with topics such as the dichotomy between scientific knowledge and artistic creation, the literary representation of the irrational and the experimentation with the novelistic and essayistic genres that the author undertook throughout his literary career.

In this context, our attention is focused in particular on the three novels by the author *El Túnel* (1948), *Sobre Héroes y Tumbas* (1961) and *Abbadón el exterminador* (1973), as well as in his four main essays, *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953) and *El escritor y sus fantasmas* (1963).

This study will be carried out through the connections and links established between the texts in question based on the common theme of the staging of the conflict between reason and irrationality, reflecting on the particular ways in which each one, in his own discourse and in relation to others, generates a common thread that connects and unifies them under the same thematic unit.

This analysis will establish that the symbolic staging of the conflict between reason and irrationality in the novels and essays of Ernesto Sábato is the basis of his literary work.

For this reason, a reflection on the aforementioned issues has been relevant, treated under the perspective of who was considered one of the most important and representative Latin American writers of the second half of the 20th century.

Key words: conflict, reason, irrationality, staging

Remerciements

Je remercie ma famille pour tout le soutien apporté pendant la longue période de préparation de ce travail de recherche ; je tiens tout particulièrement à remercier mon père, Marco Antonio Fonseca Ramos, pour sa précieuse activité de relecteur de ces pages en termes d'écriture et de style.

Je voudrais également remercier ma directrice, Mme Florence Olivier, pour sa patience et sa collaboration tout au long de ce processus de recherche, ainsi que pour ses conseils et ses recommandations qui ont permis de mener à bien ce travail de thèse.

SOMMAIRE

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| SOMMAIRE | 7 |
| Introducción | 10 |
| PRIMERA PARTE: EL ORIGEN DEL CONFLICTO EN EL DILEMA DEL ESCRITOR ENTRE LA CIENCIA Y LA LITERATURA EN EL TÚNEL Y EN UNO Y EL UNIVERSO | 16 |
| Introducción de la primera parte | 17 |
| Capítulo 1. La expresión de la realidad en sus múltiples dimensiones en El Túnel | 19 |
| 1.1. La novela: ámbito de lo racional y de lo irracional | 19 |
| 1.2. La proyección y la justificación de la locura en El Túnel | 40 |
| 1.3. El dominio de la subjetividad | 62 |
| Capítulo 2. La aparición del discurso ensayístico en Uno y el Universo | 71 |
| 2.1. El ensayo: confesión del desencanto con la ciencia en Uno y el Universo | 71 |
| 2.2. Limitaciones del saber científico | 79 |
| 2.3. Elogio de la imaginación y de la subjetividad en el discurso científico | 90 |
| Capítulo 3. El abandono del mundo científico: del ensayo a la novela..... | 97 |
| 3.1. Crítica de la razón en las dos obras | 97 |
| 3.2. La lógica y el rigor de la ciencia trasladados a la ficción | 108 |
| 3.3. La expresión de la tensión entre la ciencia, el arte y la literatura en el ensayo y la novela | 115 |
| Conclusión de la primera parte | 129 |
| SEGUNDA PARTE: LA CONSOLIDACIÓN DEL CONFLICTO EN SOBRE HÉROES Y TUMBAS, HOMBRES Y ENGRANAJES y HETERODOXIA..... | 131 |
| Introducción de la segunda parte | 132 |
| Capítulo 4. La tensión entre lo racional y lo irracional en Sobre Héroes y tumbas... | 134 |
| 4.1. Acercamiento a las corrientes estéticas y filosóficas que sirven la escenificación del conflicto en Sobre Héroes y Tumbas..... | 134 |
| 4.2. El discurso de la sinrazón en la literatura | 164 |
| 4.3. Libertad de la ficción novelesca | 170 |
| 4.4. Dinámica del conflicto en la novela | 172 |
| Capítulo 5. La prefiguración del conflicto en Hombres y Engranajes y Heterodoxia | 177 |
| 5.1. La expresión de la racionalidad del escritor en Hombres y Engranajes y Heterodoxia | 177 |
| 5.2. La diferenciación entre el ensayo y la ficción en la poética de Sábato | 184 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5.3. Experimentación con las formas ensayísticas | 186 |
| Capítulo 6. Figuras del conflicto en las tres obras..... | 194 |
| 6.1. Los enfermos de la razón..... | 194 |
| 6.2. La falsa ilusión del progreso..... | 209 |
| 6.3. La teoría del problema del mal | 214 |
| 6.4. Crítica del poder absoluto..... | 226 |
| Conclusión de la segunda parte..... | 229 |
| TERCERA PARTE: SÍNTESIS DEL CONFLICTO EN ABBADÓN EL EXTERMINADOR Y EL ESCRITOR Y SUS FANTASMAS | 231 |
| Introducción de la tercera parte..... | 232 |
| Capítulo 7. El concepto de la novela total en Abbadón el exterminador | 234 |
| 7.1. Culminación y fragmentación del relato en Abbadón el exterminador..... | 234 |
| 7.2. Metaliteratura, metaficción, autoficción y fusión del ensayo con la novela | 246 |
| 7.3. Cuestionamiento de los géneros | 259 |
| 7.4. El concepto del personaje escritor..... | 263 |
| 7.5. El trastorno de la realidad: entre el sueño y la pesadilla | 271 |
| 7.6. La novela total como síntesis y exorcismo..... | 291 |
| Capítulo 8. Escritura y liberación en El escritor y sus fantasmas | 303 |
| 8.1. Cuestionamiento, definición y poética del género novelesco..... | 303 |
| 8.2. La revelación de la escritura..... | 316 |
| 8.3. Crítica a la nueva novela francesa | 323 |
| Capítulo 9. Superación del conflicto: ¿eventual resolución o feliz tensión? | 334 |
| 9.1. El abandono de la escritura de ficción..... | 334 |
| 9.2. La repetición de ideas y planteamientos en la obra ulterior | 338 |
| 9.3. ¿Pérdida de prestigio de la obra de Ernesto Sábato en los medios literarios argentinos?..... | 340 |
| 9.4. Contrastes de la recepción de la obra de Sábato en el ámbito crítico y literario | 343 |
| Conclusión de la tercera parte..... | 348 |
| Conclusiones Generales..... | 350 |
| BIBLIOGRAFÍA | 358 |
| RESUMEN EN FRANCÉS/RÉSUMÉ EN FRANÇAIS | 371 |
| TABLE DES MATIÈRES | 452 |

La razón debe reconocer las fuerzas irracionales que tan hondamente remecen los pensamientos y las conductas de los hombres, sin que éstos se percaten siquiera; como siempre lo han comprendido, de un modo instintivo, los escritores dotados de verdadera imaginación.

Alfonso Reyes, *Las agonías de la razón*.

Introducción

Ernesto Sábato (1911-2011) es considerado junto con Jorge Luis Borges y Julio Cortázar como uno de los escritores más importantes del siglo XX en Argentina y en América Latina durante el mismo período histórico. Su nombre alcanzó a posicionarse como un referente ineludible de la literatura latinoamericana tanto por su producción literaria como por el papel que jugó en su país al encarnar la figura del intelectual comprometido con la problemática de la nación argentina, hasta el punto de que se convirtió, para algunos, en una suerte de guía espiritual. Aunque a su obra, -novelística y ensayística-, no se le ha dado el relieve monumental que consiguió la de Jorge Luis Borges en el plano de la innovación que ésta introdujo en la producción literaria del siglo XX; aunque Sábato no ha fijado en los lectores una mitología tan arraigada y entrañable como la que ofrece la obra de Julio Cortázar; aunque, finalmente, la producción literaria del propio Sábato no haya alcanzado las dimensiones de autores tales como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes en lo que concierne a la abundancia de publicaciones y de temas tratados desde diversas perspectivas, debemos considerar la obra de Ernesto Sábato como un caso aparte, casi único en el panorama literario latinoamericano contemporáneo, en la que coinciden de manera notable tanto una cualidad intrínseca de la escritura, como la expresión literaria de una serie de obsesiones y temáticas relacionadas con su visión particular de la literatura y de sus propias experiencias como escritor, provenientes no sólo de sus vivencias personales, sino también de los grandes problemas de fondo que han afectado y aún afectan al mundo contemporáneo.

Ernesto Sábato perteneció a la generación de escritores argentinos que empezó a publicar a mediados de la década de 1940. Para entonces, ya habían aparecido en Argentina las obras más importantes de Jorge Luis Borges y en ellas se evidenciaba un cambio notable en la concepción de la literatura que correspondía con la renovación de la literatura que se estaba gestando tanto en Argentina como en el resto de América Latina. Se trataba de un grupo de escritores que en los años cuarenta, cincuenta y sesenta contribuyeron a la consolidación definitiva de la literatura latinoamericana en el panorama internacional, abriendo nuevos horizontes que desembocarían en el llamado *Boom*.

Los aportes de Sábato a la consolidación de la modernidad literaria latinoamericana; el reconocimiento en Europa y en especial en Francia, país en el que se le han dedicado varias obras críticas de gran importancia, y el haber recibido en 1984 el premio Cervantes, el galardón más importante otorgado a un escritor en el ámbito de las letras en lengua española, condujeron a que el nombre de Sábato ocupara un lugar importante en el universo literario hispanoamericano.

Una de las particularidades que distingue a Ernesto Sábato de los demás escritores contemporáneos fue su formación científica. En efecto, Sábato estudió física en la Universidad de la Plata y recibió una beca que le permitió trabajar en el laboratorio Curie en París antes del estallido de la Segunda guerra mundial. Al regresar a la Argentina abandona la ciencia y se dedica a la literatura para dar cabida a las obsesiones que lo habían perseguido desde niño, entre las que se destaca, especialmente y por encima de todas las demás, el influjo de las pulsiones irracionales provenientes del inconsciente y la consecuente manifestación de la irracionalidad en la configuración de lo real.

Considerando la literatura y especialmente la novela como la forma de conocimiento más amplia que puede existir, ya que en ésta se da por igual lo racional y lo irracional, Ernesto Sábato desarrolló una narrativa y también una ensayística con acercamiento al ensayo filosófico y a un tipo de novela que él mismo denominó “total” en la medida que ésta pretende integrar todos los aspectos que componen la condición humana. Ello puede apreciarse, especialmente, en las tres novelas que escribió y publicó a lo largo de su carrera como escritor *El Túnel* (1948), *Sobre Héroes y Tumbas* (1961) y *Abbadón el exterminador* (1974), así como en sus ensayos más relevantes *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953) y *El escritor y sus fantasmas* (1963), los cuales complementan de manera argumentativa lo planteado ficcionalmente en las tres novelas.

Sábato comparte con Borges y Cortázar, según la crítica argentina Angela Dellepiane, la necesidad de articular en una unidad coherente y orgánica la ficción y el ensayo como forma de expresión de los temas recurrentes en sus respectivas obras literarias; por ello, no se pueden tratar de manera separada e independiente, las novelas o cuentos de estos autores de sus ensayos, sin fijarse en las conexiones que aparecen y surgen entre los textos, pues esto generaría una ruptura y un desconocimiento de la totalidad a la que sus autores aspiraron en su escritura, ya fuera esta de corte ficcional o ensayístico:

En estos tres creadores es igualmente inseparable la prosa de ficción de la de pensamiento que ilumina, por así decir, lo que las ficciones expresan en términos casi siempre metafóricos. Por ello abarcar la totalidad de la obra sabatiana es proponerse una suerte de alquimia de vasos comunicantes, ya que en Sábato es imposible separar los ensayos de las novelas. Es más, yo diría que para gustar a fondo las tres novelas uno debe adquirir primero el conocimiento de las ideas que él vino expresando en ese *corpus* ensayístico, cuyo primer ejemplo *-Uno y el universo-* data de 1945. En Sábato -como en Borges y Cortázar- la ficción y la prosa discursiva forman un *continuum*. Sus ensayos y sus narraciones emanan de un mismo sistema de ideas obsesivas. (Dellepiane, 1992: 217)

En el caso particular de Sábato, esta unificación de temáticas y obsesiones expresadas en sus novelas y ensayos justifica la problemática de este trabajo de investigación en la medida que permite analizar cómo, a partir de esta red de vasos comunicantes que constituye la totalidad de la obra sabatina, se inicia, se desarrolla, se representa y se consolida por medio de la escenificación el conflicto entre la racionalidad y la irracionalidad en el plano literario.

Por ello, en este trabajo de investigación, nos propusimos analizar la narrativa y la ensayística de Ernesto Sábato como la expresión central de esa obsesión por la razón y lo irracional que caracterizó al escritor argentino y que fue la base que le sirvió para la elaboración de su obra literaria, al tiempo que ilustraba desde su particular perspectiva el quiebre de los discursos de la modernidad en Occidente tal como han sido concebidos y elaborados a lo largo de la historia: en particular la crisis y cuestionamiento de la razón como vía suprema para comprender por medio de la ciencia la realidad, abordando temas como el influjo de la irracionalidad en la elaboración de lo real, la relación entre lo irracional y lo literario y el papel de las pulsiones provenientes del inconsciente como formas de conocimiento alternativas a las impuestas por la racionalidad y la lógica. Se trata, en fin, de caracterizar el papel que la razón y la irracionalidad juegan dentro de la narrativa y ensayística de Ernesto Sábato, de apreciar la articulación que estas dos facetas imprimen al resto de temáticas y motivos que constituyen su obra literaria, y, por último, de formular una interpretación y valoración de la novelas y ensayos analizados a partir del conflicto de la razón-sinrazón.

Así pues, al analizar la representación de la razón y la irracionalidad en la obra de Ernesto Sábato como líneas claves de interpretación, nos proponemos ir más allá del mero análisis literario, dándole un giro interpretativo en donde quepan no sólo la literatura crítica acerca

del autor, sino también el psicoanálisis y las nociones de la narratología y de la teoría literaria en nuestra investigación, para de esta forma ampliar su alcance e impacto a nivel investigativo. Así, abordaremos tanto el estudio argumental de temas, personajes y de historia, aspectos narrativos concernientes a las novelas, como los matices argumentativos, estéticos y discursivos de los ensayos, en función de su utilidad para presentar el sistema de vasos comunicantes que constituye la unidad y totalidad conceptual de la obra literaria de Ernesto Sábato.

A lo largo del trabajo de investigación se procura seguir una estructura más o menos homogénea. Si bien durante el análisis nos remitimos de manera sistemática y constante a los trabajos de los teóricos literarios que se siguen, se intenta dejar claro que se recurre, sobre todo, a las nociones de la narratología de Gerard Genette, ahora muy divulgadas, son de los más coherentes y claros en la teoría literaria contemporánea. De la teoría psicoanalítica se han tomado como nociones fundamentales los conceptos de lo consciente y de lo inconsciente y sus respectivas diferencias según las obras de Sigmund Freud; igualmente se siguen como referencia las definiciones de las enfermedades y patología mentales definidas por Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, por Georges Brabant y otros expertos en el tema, quedando claro que se trata aquí de la aproximación de un investigador en literatura general y comparada, no de un experto en psicología, psiquiatría o medicina. Finalmente, hemos tenido presentes sobre todo los textos más relevantes de la crítica literaria acerca de la obra de Ernesto Sábato que se refieren al conflicto entre la razón y la irracionalidad presente en las novelas y ensayos del autor, deteniéndonos en aquellos que a nuestro juicio poseen mayor importancia en la incidencia y desarrollo del análisis que se pretende llevar a cabo.

Siguiendo el enfoque planteado, hemos estructurado este trabajo de investigación en tres grandes apartados. El primero, titulado “El origen del conflicto en el dilema del escritor entre la ciencia y la literatura en *El Túnel* y *Uno y el universo*”, se centra en la presentación del inicio del conflicto entre la razón y la irracionalidad en las dos primeras obras literarias de Ernesto Sábato: la novela *El Túnel* y el ensayo *Uno y el universo*. El conflicto se presenta en este primer apartado como el dispositivo que inicia la escritura de las novelas y ensayos de Sábato y como la temática principal recurrente a lo largo de éstos. Este apartado está dividido en tres capítulos. El primer capítulo se enfoca en la presentación y el análisis de las manifestaciones de la sinrazón en *El Túnel*. El segundo capítulo presenta la visión de Sábato

acerca de lo racional en *Uno y el universo*. El tercer capítulo presentará la crítica tanto a la razón como a la irracionalidad que se hace en las obras analizadas, así como la conexión que se establece entre ambas por medio del conflicto razón-sinrazón y, finalmente, la tensión que se da en el arte, la ciencia y la literatura y que conlleva a que Sábato abandone la ciencia para dedicarse a la literatura.

En el segundo apartado, titulado “La consolidación del conflicto en *Sobre Héroes y Tumbas, Hombres y engranajes y Heterodoxia*”, se analiza la consolidación y representación en su máxima intensidad del conflicto entre la razón y la irracionalidad en la novela *Sobre Héroes y Tumbas* y en los ensayos *Hombres y engranajes y Heterodoxia*, enfrentamiento que continuó siendo el eje sobre el cual Sábato prosiguió en la elaboración de su obra novelística y ensayística. Este apartado está dividido en tres capítulos. En el primer capítulo se presenta la tensión entre lo racional y lo irracional, y el estallido que estos dos opuestos generan en la segunda novela de Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y Tumbas*. En el segundo capítulo el enfoque estará en los ensayos *Hombres y engranajes y Heterodoxia*, en su visión racional y en la experimentación con las formas que Sábato realiza en estos textos. En el tercer capítulo se presentan y se analizan las figuras y motivos que desencadenan el conflicto entre la razón y la irracionalidad en las dos obras, es decir, en *Sobre Héroes y Tumbas, Hombres y engranajes y Heterodoxia*, haciendo énfasis en el *Informe sobre ciegos*, tercer capítulo de *Sobre Héroes y Tumbas*: este capítulo se centra en particular en el personaje Fernando Vidal Olmos, personaje que encarna la dicotomía entre la razón y la sinrazón por medio de la escritura del *Informe sobre Ciegos*.

En el último apartado, titulado “Síntesis del conflicto en *Abbadón el exterminador y El escritor y sus fantasmas*”, se hace el análisis de la aparente síntesis y superación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en la última novela de Ernesto Sábato, *Abbadón el exterminador* y en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*. Este apartado consta de tres capítulos. En el primer capítulo se presenta el análisis de la novela *Abbadón el exterminador* y la fusión entre lo racional y lo irracional que se da en ésta, así como la definición del concepto de “novela total” que representa el intento de síntesis y superación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en el plano de la ficción literaria. En el segundo capítulo se analiza la poética de la literatura y más específicamente de la novela en el ensayo *El escritor y sus fantasmas*, estableciendo una serie de conexiones con el capítulo anterior que reafirman

la revelación que constituye la creación literaria para Ernesto Sábato, especialmente en el caso del conflicto entre la razón y la sinrazón. Luego, en este mismo capítulo, se hará una breve revisión con respecto a la crítica que Ernesto Sábato realiza en *El escritor y sus fantasmas* acerca de la obra de Alain Robbe-Grillet y de la Nueva Novela Francesa. Por último, en el tercer capítulo de este apartado se intentará establecer hasta qué punto con estas obras Sábato logró una síntesis que permitiera en el plano literario la superación de la tensión entre la razón y la sinrazón que constituyó la base y origen de su obra como escritor. Igualmente, se hará énfasis en la aparente pérdida de vigencia y desinterés por parte de determinados círculos académicos de la obra de Ernesto Sábato en su país natal, la Argentina, así como de las perspectivas y contrastes que la crítica literaria ha hecho más recientemente acerca de su obra.

**PRIMERA PARTE: EL ORIGEN DEL CONFLICTO EN
EL DILEMA DEL ESCRITOR ENTRE LA CIENCIA Y
LA LITERATURA EN *EL TÚNEL* Y EN *UNO Y EL
UNIVERSO***

Introducción de la primera parte

La primera parte de este trabajo de investigación se centrará en el análisis del inicio del conflicto entre la razón y la irracionalidad tal y como Ernesto Sábato lo escenifica en sus novelas y lo examina críticamente en sus ensayos.

Nuestra hipótesis de trabajo es que la primera parte de la obra literaria de Ernesto Sábato inicia y sostiene una fuerte crítica tanto a la racionalidad como a la sinrazón, al choque de estos dos polos que conforman la mente humana y al dominio que una de estas dos partes puede tener sobre la otra de manera arbitraria y dictatorial. Esto genera un conflicto que es permanente y recurrente a lo largo de las novelas y ensayos del escritor argentino. Para esta investigación se ha utilizado la crítica existente sobre estos dos textos, así como elementos de la teoría psicoanalítica y varios conceptos y nociones de la literatura general y comparada. Por consiguiente, este trabajo se abordará según tres ejes: irracionalidad, racionalidad y enfrentamiento entre las dos. Ello nos permitirá tener una visión de conjunto de la problemática que pretendemos desentrañar, a saber, hasta qué punto la creación literaria de Ernesto Sábato no sólo se inicia con este dilema, sino que también está totalmente construida y articulada sobre el tema de la pugna entre la razón e irracionalidad.

El primer capítulo presenta las diversas formas a través de las cuales se expresa la sinrazón en sus múltiples dimensiones en la novela *El Túnel* (1948). Se ha escogido iniciar con el análisis de este libro, debido a que en él se puede comprobar un dominio excesivo de lo irracional, disfrazado de lo racional, a través de la visión perturbada y enloquecida del personaje- narrador Juan Pablo Castel. Igualmente, se quiere comprobar cómo en la novela se desarrollan de manera más amplia en la ficción premisas que ya Sábato había esbozado en su primer ensayo *Uno y el universo*. Primero se mostrará cómo la novela es el ámbito ideal para la activa escenificación de un discurso irracional. Después se hará énfasis en la proyección y justificación de la locura en el personaje-narrador Juan Pablo Castel; finalmente, se concluirá con el dominio que la subjetividad impone a lo largo de la novela, a pesar del intento del protagonista-narrador de presentarla como un relato regido por criterios lógicos y racionales.

El segundo capítulo ofrece el análisis de la visión de lo racional en el ensayo *Uno y el universo* (1948). Se ha escogido de segundo este ensayo para presentar el dominio

equivocado que la razón, a través de la ciencia, ha implantado en el pensamiento occidental a lo largo de los siglos, así como el tipo de ensayo que Ernesto Sábato pretende escribir para expresar sus ideas. Estas premisas serán muy importantes tanto para la escritura de *El Túnel* como para los restantes libros de Ernesto Sábato. Se analizará, primero, la importancia del discurso ensayístico y las limitaciones de la ciencia desde la perspectiva de Ernesto Sábato, científico desencantado de su labor; posteriormente, se resaltará la importancia que Sábato da a la subjetividad y a la imaginación, componentes irracionales que no son tomados en cuenta por los científicos a la hora de realizar sus investigaciones y descubrimientos pero que resultan fundamentales para el avance y desarrollo de la ciencia. Finalmente, se hablará de la relación que esta obra ha tenido con la ensayística latinoamericana de la época.

El tercer capítulo mostrará, finalmente, la crítica a la razón y la irracionalidad en ambas obras; la conexión de ideas que se establece y vincula a los dos textos, las cuales se responden y amplifican en su premisa del choque de los dos polos analizados y, por último, la tensión entre la ciencia, el arte y la literatura que harán que Sábato abandone el mundo científico para dedicarse a la creación literaria. Igualmente, en la segunda parte de esta investigación se mostrará cómo el conflicto sigue latente, sin resolución aparente, en la obra de Ernesto Sábato

Capítulo 1. La expresión de la realidad en sus múltiples dimensiones en *El Túnel*

1.1. La novela: ámbito de lo racional y de lo irracional

Ernesto Sábato empieza su producción novelística con *El Túnel*, novela publicada en 1948. Es importante destacar brevemente, antes de iniciar el análisis de esta obra, que en este período histórico de América Latina, o sea, durante las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX, se inicia con autores contemporáneos a Sábato, tales como sus compatriotas Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea o el uruguayo Juan Carlos Onetti, la llamada modernidad de la literatura latinoamericana, es decir el período en el que las letras hispanoamericanas se insertan en las corrientes literarias modernas de Occidente; esta modernidad se caracterizaría por la experimentación con las formas de la narrativa, los juegos con el lenguaje y el estilo, así como la indagación en temas y motivos de diversa índole, tales como la construcción y la psicología de los personajes literarios, las rupturas temporales, entre otros, que en su gran mayoría no habían sido abordados por los anteriores escritores latinoamericanos del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y sí por los más importantes escritores europeos y norteamericanos. Así lo presenta Ángel Leiva en la edición crítica de *El Túnel* de la editorial *Cátedra*:

Para esta gran cantidad de novelistas latinoamericanos contemporáneos la crítica ha señalado en cada caso, las influencias más evidentes y generales. James Joyce, William Faulkner, Hemingway, Dostoievski, Proust, Kafka, W. James y otros actúan inevitablemente como puntos de referencia, antecedentes insoslayables, o bien como fuentes indiscutidas. Son los fundamentos de la novela moderna. Novela de tonalidades múltiples, de tendencias variadas, pero que se reconoce como un nuevo enfoque de la vida. Además, el estilo literario de la novela moderna es inconfundible. (Leiva, 1977: 33)

A todo esto, cabría agregar la necesidad imperiosa para estos escritores y sus sucesores de adecuar estas temáticas a lo que se vive en América latina y, por ello, su escritura, a pesar de

sus diferencias, tendrá como base el tema más importante y fundamental de la literatura moderna, a saber, la representación de la condición humana. Según el crítico Donald L. Shaw: “El primero de tales imperativos es, desde luego, el de ir produciendo novelas genuinamente autóctonas, que reflejan la situación humana tal como es en América; es decir, buscar lo universal en un contexto específicamente americano” (Shaw, 1981: 13). Esta corriente, además de preparar la llegada del llamado Boom novelístico latinoamericano en la década de los años sesenta del siglo pasado, constituye fundamentalmente una rebelión contra la noción de lo que se considera la realidad y la manera como esta es interpretada y representada en la literatura, es decir, una crítica y reacción al realismo que hasta ese entonces se había practicado en la narrativa hispanoamericana de la época; este movimiento moderno, proveniente de las tendencias literarias y artísticas de los Estados Unidos y Europa a comienzos del siglo XX, influyó notablemente en los escritores latinoamericanos en la elaboración de sus creaciones, entre ellos Ernesto Sábato, como bien lo ha señalado Maarten Steenmeijer en su artículo sobre *El Túnel* como novela moderna en el sentido anglófobo del término *modernism*¹:

Como ya he dicho, defino el modernismo como el movimiento que entre 1910 y 1940, dominó la narrativa europea y que fue una de las tendencias más importantes de la narrativa norteamericana. Fue, en gran medida, una reacción al realismo. No es que los modernistas dieran la espalda a la realidad, sino que la enfocaban desde una perspectiva radicalmente distinta que los realistas. Para ellos, la realidad fue una noción problemática: compleja, polifacética, incoherente y, además mucho menos accesible de lo que suponían los realistas. Valiéndose de las ideas de, entre otros, Nietzsche, Freud y Bergson, los modernistas estimaban que la realidad era una experiencia subjetiva, condicionada por las señas de identidad del intérprete: su formación, su cultura, su inteligencia, su sensibilidad, sus circunstancias, sus pasiones, sus angustias, sus obsesiones... En síntesis, la realidad, era, según ellos, más bien una interpretación de la realidad. (Steenmeijer, 1992: 84)

Por cierto, hay que aclarar que este influjo de la modernidad y de la representación de lo humano y de la realidad en la literatura latinoamericana estuvo marcado por la tradición

¹ Es necesario diferenciar el término anglófobo *modernism* para designar la novela moderna de la primera parte del siglo XX, del término *modernismo*, movimiento literario poético de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX que renovó la literatura en lengua española y en el que participaron Rubén Darío, José Asunción Silva y Amando Nervo entre otros. Por ello y para evitar confusiones, se utilizará de ahora en adelante el término novela moderna para referirnos al tipo de novela que practica Ernesto Sábato.

cultural imperante en las regiones del continente, las cuales eran diferentes ya que, como ocurre en el caso del Río de La Plata, esta es de origen eminentemente europeo, mientras que en otras zonas geográficas, tales como México, América Central o las Antillas, los referentes culturales son de origen indígena o bien mestizos, productos de la fusión de varias culturas. Al respecto precisa y hace la siguiente distinción Donald L. Shaw:

Pero no hay que pasar por alto la evidencia diferente que existe entre autores como Mallea, Borges o Sábato (es significativo que todos sean argentinos) que se preocupan, ante todo, de la condición humana en sí, y que se proclaman herederos de una larga tradición europea, y escritores como Asturias y Carpentier, quienes, a pesar de sus lazos importantes con la cultura europea, parecen haber encontrado su propia identidad ya en el *Popol Vuh*, ya en el tipo de observación cuasi antropológica que produce *Ecue-Yamba-O*. (Shaw, 1981: 12)

En el caso particular de los autores de la región del Río de la Plata sobresaldrá el influjo de las corrientes filosóficas modernas, tales como el existencialismo y el psicoanálisis, en la concepción y elaboración de la obra literaria. Con respecto a esto Ángel Leiva afirma:

Para Emir Rodríguez Monegal la ruptura que se detecta en la década de los cuarenta va unida al existencialismo, y todos los escritores centran su problemática alrededor de casi las mismas cuestiones, que son cuestiones de orden metafísico y ético. De esta manera, superan la concepción de la literatura como un arma, un compromiso de tipo político. Sus búsquedas -el destino, la esencia del ser, la relación del ser con el mundo-, aunque iluminadas por concepciones anteriores, tales como el pensamiento de Sartre, el surrealismo, las ideas de Heidegger, Céline, Faulkner, Jarry, Lautréamont, Artaud, están íntimamente ligadas a la realidad latinoamericana. (Leiva, 1977: 34-35)

El modernismo literario en el sentido anglosajón del término pretendió ante todo controvertir y refutar la idea de que es posible lograr una objetividad absoluta de lo que se relataba y describía en la ficción, ya que lo que podríamos denominar real en todo su sentido siempre ha sido imposible de obtener y representar en su totalidad, especialmente en lo que se refiere a la creación artística pues esta, finalmente, está sometida a la visión subjetiva del autor que la crea de acuerdo a sus percepciones, obsesiones y rasgos estilísticos particulares. Por lo tanto, la modernidad puso en tela de juicio todo lo que se puede considerar la realidad y su representación en las artes y la literatura, enfatizando especialmente en el caso de la novela, tal como lo precisa Maarten Steenmeijer:

Los modernistas, pues, levantaron un muro entre el hombre y el mundo, dudando de su capacidad de conocer, describir, explicar y dominar la realidad. Persuadidos de estas limitaciones epistemológicas del hombre, los modernistas no concebían la novela como una representación de la realidad sino como una búsqueda de ella. Entendían la literatura como un foco que intentaba iluminar una fracción de la realidad, dándose perfecta cuenta de que el resultado no podía aspirar a ser más que una visión restringida, parcial y provisional. (Steenmeijer, 1992: 84)

Así pues, la modernidad literaria de la cual Sábato forma parte terminará por concluir que la realidad en la literatura no es más que una serie de elaboraciones en las que interviene ante todo la mente humana, siendo esta su principal creadora. Por consiguiente, la tarea del escritor será intentar representar en su obra la construcción mental que cimienta y da forma a lo real con sus múltiples aspectos y facetas, según Maarten Steenmeijer:

No es de extrañar, pues, que se produjera un gran cambio temático: más que la realidad misma, a los modernistas les interesaba la creación de la realidad en la mente humana. Si los realistas pretendían registrar la realidad (pretensión de objetividad), los modernistas más bien proyectaban la realidad, o mejor dicho, una realidad (perspectiva subjetiva). Además, no tomaban al ser humano como ‘todo un hombre’ sino como una personalidad fragmentada, con partes insondables e incontrolables. (Steenmeijer, 1992: 84)

Esto último que señala Steenmeijer acerca de la fragmentación de la personalidad en la ficción moderna es muy importante para comprender la obra literaria de Ernesto Sábato, ya que una particularidad que lo diferencia de los demás escritores latinoamericanos contemporáneos es el hecho de haber realizado una carrera científica como físico antes de abandonarla para dedicarse definitivamente a la literatura. Para Miguel Tapia, esta faceta de hombre de ciencia tendrá también un peso notable en el cuestionamiento de lo que para él son los múltiples aspectos y niveles de la realidad que se encuentran en sus novelas, ya que en ellas y en su elaboración y concepción no sólo influirá su visión de escritor, sino también la del científico, profesión que define el mundo de manera radicalmente diferente a la del artista:

Il est le seul à avoir suivi une formation scientifique de haut niveau et le seul aussi à avoir travaillé en tant que chercheur avant de décider de mettre fin à sa carrière scientifique pour se consacrer à l'écriture littéraire. L'auteur argentin reconnaîtra explicitement par la suite, dans ses textes de fiction mais aussi

dans des essais et des interviews, l'influence que cette formation scientifique a eue sur sa vision du monde, sur son écriture et sur l'idée qu'il se fait du rôle de la littérature dans sa vie. (Tapia, 2011: 151)

Según el mejicano Miguel Tapia, doctor en estudios ibéricos e hispanoamericanos de la Universidad Sorbonne Nouvelle 3, autor de la tesis doctoral: *Sujet scientifique et connaissance objective dans la littérature hispano-américaine (1940 - 1965)*, el pensamiento científico de Sábato, presente también en sus ensayos, se caracteriza en sus novelas por ser ambiguo y poco definido:

Les réflexions de Sábato au sujet de la science, exposées dans des différents volumes d'essais –*Uno y el universo, El escritor y sus fantasmas, Heterodoxia*, entre autres- ne nous permettent pourtant pas d'anticiper quel sera le rôle de la pensée scientifique dans son œuvre de fiction. Elle se caractérise d'abord par son ambiguïté, par la place peu définie qu'elle prend, parmi d'autres formes de connaissance, au sein des récits. Sa présence est d'ailleurs peu évidente et ne consiste qu'en de vagues références à une intention superficielle de 'scientificité' de la part de certains personnages. (Tapia, 2011: 152)

Si bien estamos de acuerdo en principio con tal afirmación, creemos que esta presencia de científicidad no es tan vaga y superficial como él pretende afirmar: precisamente, en sus novelas Sábato crea un tipo de personaje que se caracteriza por su irracionalidad y locura, que a su vez son legitimadas por esquemas lógicos y racionales cercanos a los métodos de la ciencia; el componente científico se trasladaría a los terrenos de la ficción, donde su discurso se combinaría con lo irracional y la incapacidad de interpretar de una manera puramente objetiva el mundo. Por ello, lo novedoso de la obra de Sábato, tal como lo plantea Miguel Tapia, sería el análisis y cuestionamiento del valor universal de lo científico en la ciencia y en la literatura, y cómo la incidencia de este factor contribuye a la elaboración de la realidad. Dado que esta se caracteriza por su naturaleza múltiple y cambiante en la mente de las personas, este tipo de pensamiento científico interactuará con otros de origen psíquico, haciendo que la novela sea el ámbito por excelencia del choque entre la razón y la sinrazón:

Cette intention est pourtant très présente tout au long des trois romans de l'auteur et constitue une contrepartie continuelle au premier rôle joué par des éléments oniriques, physiques, voire occultistes. Des réflexions, des mises en rapports d'éléments symboliques et des conversations entre les personnages confirment cette opposition entre une vision rationaliste et une autre plus intuitive et à

l'écoute de pulsions profondes du sujet psychologique ; entre une connaissance objective et une connaissance subjective ; entre l'autorité du savoir scientifique et le rôle marginal d'autres types de connaissance. (Tapia, 2011: 152)

Una vez hecha esta breve introducción en la cual se ha vinculado a Ernesto Sábato y a su obra con la modernidad de la literatura latinoamericana del siglo XX, y destacando la relación que la ciencia ha tenido en su elaboración, tema que será de fundamental importancia para esta investigación, vamos a analizar la novela como ámbito de lo racional y lo irracional.

Juan Pablo Castel, el narrador- protagonista de *El Túnel*, pintor que ha matado por celos a su amante María Iribarne es recluido en un asilo mental, en donde redacta el texto que relata su historia y las motivaciones que lo llevaron a cometer el homicidio: “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 se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona” (Sábato, 1948: 11). La novela lleva como título *El Túnel* por la constante fijación del protagonista narrador a lo largo de la narración por los túneles y los pasadizos, símbolos que representan lo oscuro y tortuoso de su relación con María, hasta el punto de que el epígrafe que da inicio a la novela, escrito por el propio Castel, hace referencia a esta estructura arquitectónica que remite a su propia locura: “...en todo caso había un solo túnel oscuro y solitario: el mío” (Sábato, 1948: 9). El discurso de Castel al narrar su historia se caracteriza desde el principio por esclarecer y hacer entender al lector su confesión de la forma más clara, lógica y precisa posible lo ocurrido; para ello apela, según Marteen Steenmeijer, siempre a su punto de vista subjetivo y a las vivencias que ha experimentado, tratando de establecer la verdad de los hechos en un tono de carácter confesional y abierto, con el cual intenta convencer recurriendo a varias estrategias discursivas que van más allá del mero relato de unos sucesos:

Hay que tener presente, sin embargo, que a primera vista el discurso de Juan Pablo Castel da la sensación de que no es nada tentativo ni hipotético, sino más bien apodíctico: más de una vez su relato de una trágica historia de amor que termina en un homicidio se aproxima al discurso científico y, además, tiene rasgos de la novela policial: el narrador se empeña en descubrir una realidad velada sirviéndose de un riguroso racionalismo. (Steenmeijer, 1992: 86)

Desde el inicio de la novela, Castel se empeña en encontrar una explicación a todo lo que le ha acontecido desde el momento que conoció a María Iribarne en una exposición de sus

cuadros hasta el trágico desenlace que lo llevó a cometer el crimen, mostrándose obsesionado de manera extrema en hallar un planteamiento lógico que le permita ordenar la falta de coherencia que presenta la realidad humana, sin poder infortunadamente obtener esta explicación. Esto se da según Anna Teresa Tymieniecka en la búsqueda incesante de Castel por darle un sentido racional a todo lo que le ocurre:

Nuestro protagonista tiene plena conciencia de estar poseído de la necesidad de comprender todo: interconexión de acontecimientos ora planeados, ora casuales; interrelaciones humanas; tendencias; posibilidades de todo orden. No se le oculta su constante esfuerzo por desenredar, planear, manipular y razonar todo en su existencia. Busca el ‘sentido de la vida’ intentando encontrar la ‘razón de todo’.
(Tymieniecka, 1985: 94)

Un buen ejemplo de este afán de comprensión y explicación absoluta, donde tanto lo racional como lo irracional se manifiestan, lo encontramos en el primer capítulo del libro: Castel se presenta, le recuerda al lector que él ha matado a su amante y acto seguido inicia una digresión sobre la maldad en el mundo: en esta rebate la posibilidad de que la realidad humana sea algo agradable en el momento presente en el que transcurre la obra, es decir, rebate la idea de un estado que ha ido mejorando y perfeccionándose a través del tiempo y de la historia para provecho de la humanidad, pues ante la cantidad de hechos atroces y terribles que ocurren, han ocurrido y seguirán ocurriendo, no es posible suscribir semejante afirmación de manera categórica, afirmación que refuta de forma contundente en sus propios términos:

La frase ‘todo tiempo pasado fue mejor’ no indica que antes sucedieran menos cosas malas, sino que –felizmente- le gente las echa en el olvido. Desde luego, semejante frase no tiene validez universal; yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar perfectamente los hechos malos y, así, casi podría decir que 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, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbró un sórdido museo de la vergüenza. (Sábato, 1948: 11)

Con estas digresiones que serán frecuentes a lo largo de su texto que coincide con el de la novela, Castel pretende justificar su punto de vista, que, a pesar de estar disfrazado con un

reiterado tono en apariencia racional y lógico, no es sino la expresión de la locura que está en su mente, sumergida en el caos que trata desesperadamente de superar y que cree poder disimular apelando a una supuesta racionalidad con la que busca la comprensión y empatía de su lector:

La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o a explicar una actitud mía, y casi siempre termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. Esa ha sido justamente la causa de que no me haya decidido hasta hoy a hacer el relato de mi crimen. (Sábato: 1948, 19)

Esta estrategia narrativa del uso constante de la digresión trae consigo una ruptura del orden convencional de la narración, pues se sirve de múltiples reflexiones que detrás de la apariencia lógica y el orden que el narrador les imprime, salen a relucir como una serie de tentativas desesperadas por comprender una realidad que se mueve desordenadamente entre lo racional y lo irracional, generando cierta inestabilidad en la manera en la que se relata la historia de la novela, tal como lo afirma Michèle Soriano :

Les digressions, dont l'extension diminue, ne disparaissent pas pour autant, et maintiennent l'instabilité du discours et récit. Les ruptures fréquentes, construisent un certain antagonisme entre discours et récit. La multiplication des niveaux de discours, la théâtralisation de l'énonciateur, les modélisations autonymiques –parenthèses, discours direct, exclamations, interrogations, phrases en italiques, majuscules, etc. – figurent les fissures et les méandres d'un flux d'écriture plus proche du flux de conscience d'un être peu cohérent que des déroulements structurés d'une narration destinée à être publiée. Mais ces niveaux successifs dessinent également un jardin aux mille et une bifurcations du sens, toujours lacunaire, toujours ailleurs. (Soriano, 2013: 21)

Una prueba de las afirmaciones de Michèle Soriano es el discurso de Castel a lo largo de la novela, el cual sólo revela al final cómo asesinó a María Iribarne, aunque ya desde los primeros capítulos el protagonista declare quién es, e igualmente haga pública su intención de narrar cómo llegó a cometer el crimen que originó la escritura de *El Túnel*, intenciones que se combinan con sus reflexiones y con sus opiniones personales, intercaladas con la narración de los hechos:

Como decía, me llamo Juan Pablo Castel. Podrán preguntarme qué me mueve a escribir la historia de mi crimen (no sé si ya dije que voy a relatar mi crimen) y, sobre todo, a buscar un editor. Conozco bastante bien el alma humana para prever que pensarán en la vanidad. Piensen lo que quieran; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres. (Sábato, 1948: 13)

Estos testimonios que oscilan entre el caos y el orden demuestran el interés y las dificultades de Castel para llegar a una conclusión sólida al final de su relato, el cual, sin embargo, es en apariencia ampliado y desbordado en su objetivo principal, o sea, la descripción y explicación de un asesinato. De acuerdo a lo planteado por Michèle Soriano:

La discontinuité ainsi introduite tend à exhiber une composition volontaire et consciente qui correspondrait à une narration maîtrisée. Néanmoins les digressions récurrentes qui fragmentent l'histoire, les récits répétitifs — proleptiques ou analeptiques — qui prolifèrent et anticipent ou rappellent les mêmes événements, les justifications incessantes et les prétéritons opacifient le propos, en oblitérent le sens, et contribuent au contraire à créer la mimésis d'un discours dont l'agencement demeure une énigme. (Soriano, 2013: 20)

Cabe destacar que el uso de estas categorías narrativas, tales como la utilización abundante de las analepsis a lo largo del relato de Juan Pablo Castel, permite crear en la novela una unidad que nos acerca a la personalidad turbulenta e inestable psicológicamente del protagonista narrador de *El Túnel*, incapaz de narrar cronológica y causalmente los acontecimientos por el conflicto entre la razón y la sinrazón que se produce en su mente, disponiendo a su conveniencia el orden como discurren los sucesos temporales de la historia. A pesar de ello, la secuencia de la historia sigue siendo discernible y coherente hasta el final, ya que el orden de la disposición de los eventos así lo permite sin caer en la ilegibilidad y en la incoherencia, tal como lo indicaría un análisis cuidadoso de los elementos que componen el relato de acuerdo con los planteamientos narratológicos de Gérard Genette:

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer d'un tel ou tel indice indirect. (Genette, 1983: 23)

Gracias a esta escenificación del discurso del personaje y pese a las constantes digresiones y saltos al pasado en la narración, para luego regresar al presente y al futuro de la historia,

estos mecanismos de orden narrativo permiten que el lector de la novela distinga un claro fluir del tiempo y de sus múltiples facetas con el objetivo no sólo de llegar al momento y a las causas del crimen que motiva la narración, a saber, el asesinato de María Iribarne, sino también de seguir la evolución de la mente enferma de Castel a lo largo del período narrado. Genette lo define de esta manera: “Mais les notions mêmes de rétropections ou d’anticipations, qui fondent en ‘psychologie’ les catégories narratives de l’analepse et de la prolepse, supposent une conscience temporelle parfaitement claire et des relations sans ambiguïté entre le présent, le passé et l’avenir” (Genette, 1983 : 72). A través del discurso racionalista, el cual le sirve al personaje para explicar y defender sus manías y fobias, tales como su odio por los grupos y asociaciones, alegando lo desagradable que son estos conjuntos de personas por sus características, encontramos en Castel una clara referencia al escritor Ernesto Sábato, su creador: poco antes de la publicación de *El Túnel*, Sábato acababa de abandonar la ciencia para dedicarse a la literatura, pero no podía aún deshacerse de toda la estructura científica que había dominado su pensamiento hasta ese momento; sin embargo, esta visión científica y racional estará siempre presente en su obra literaria, como se verá en el transcurso de este trabajo de investigación, aspecto que ha sido resaltado por Daniel-Henri Pageaux:

Castel ilustra un doble fracaso: el de la razón, porque quiere aplicarse precisamente a la actividad razonadora a la vida, que no sabría encerrarse en casos, variantes, ecuaciones, curvas, etc. (podría reconocerse sin dificultad al Sábato que, en esa misma época, enseña a sus estudiantes la teoría de los cuanta). (Pageaux, 1985: 115)

Este anhelo de querer entender la vida solamente por medio de la racionalidad, tal como lo intenta llevar a cabo Castel en la novela, termina a la larga fracasando de manera estrepitosa. Su razón exacerbada solamente tiene en cuenta estructuras de conocimiento y de pensamiento que pueden ser válidas para la eventual explicación científica de los hechos y fenómenos del universo, pero que no sirven a la hora de acercarse a la inmensa complejidad de lo humano en todas sus formas; esto legitimaría la importancia del arte y la literatura como los medios pertinentes para la comprensión de la realidad en su totalidad, por encima de la ciencia, tal como lo afirma Daniel-Henri Pageaux:

Hay en *El Túnel* una prodigiosa presencia de la actividad razonadora (habría que contar las instancias, incontables, del término ‘posibilidad’) que no ocurre sino para mejor mostrar hasta qué punto la razón es derrotada por alguna cosa (‘algo’, la otra palabra que se repite hasta la saciedad) que no es superior a la razón, pero se sitúa en un plano muy otro del de la ‘simple razón’: ese algo tendrá por nombre la vida; o el arte, puesto que en *El túnel* arte es sinónimo de vida. ¿De qué modo? (Pageaux, 1985: 110)

Castel es un artista que busca desesperadamente salir de su soledad y de su incomunicación con los otros. Por eso, a pesar de su obsesión por la racionalización absoluta de todo lo que lo rodea, acude al arte, y particularmente a la pintura, que es su medio de expresión, para expresar todo aquello que escapa al dominio de la razón y que se acerca de manera intuitiva y secreta a la vida y a sus componentes irracionales. De esta manera siente que María Iribarne lo ha comprendido cuando ha mirado la ventanita que forma parte del cuadro *Maternidad* en la exposición donde la ve por primera vez, fragmento de la obra al cual el resto de los asistentes no ha prestado la debida atención que, según Castel, debería requerir: recordemos que, según las palabras del propio Castel, esta pintura, dividida en dos escenas, la primera que corresponde al primer plano de la obra, donde aparece una mujer que ve jugar a un niño, y la segunda, que presenta a una mujer solitaria que ve el mar, representa, especialmente por la segunda escena, un cambio fundamental en su obra pictórica, modificación que desea ansiosamente que sea plenamente percibida:

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado *Maternidad*. Era por el estilo de muchos otros anteriores: como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo ‘cierta cosa profundamente intelectual’. Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita se veía una escena pequeña y remota: una playa remota y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante, La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta. (Sábato, 1948: 16)

Recuérdese que Castel se ha fijado en que María ha sido la única persona que ha detallado la imagen de la mujer que mira por la ventana con cuidado, provocándole una gran ansiedad, ya que siente en ese momento que ella se ha fijado en un detalle de vital importancia para él en el cuadro, detalle que no es capaz de explicar en términos racionales:

Nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como algo secundario. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. Fue el día de la inauguración. Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela. (Sábato, 1948: 16)

Vale la pena destacar que a partir de ese momento surge la obsesión de Castel con María. Por ello, la pintura *Maternidad* es un dato que estará omnipresente en el análisis a lo largo de la primera parte de la investigación, no sólo por la importancia que tiene como motivo que representa las pulsiones irracionales de Castel, sino también como símbolo de la importancia del arte como ámbito que se contrapone a la supuesta racionalidad exhibida por el protagonista-narrador de *El Túnel*. Si bien la crítica se ha fijado en la importancia de este encuentro como el inicio de la fijación enfermiza que siente Castel por María, es importante recalcar en este episodio el inicio de su conducta desesperada, propia de una persona que no es capaz de reflexionar adecuadamente acerca de los impulsos que la dominan y la llevan a actuar de una manera precipitada, sin medir las consecuencias de sus actos. Es, por consiguiente, el primer brote de irracionalidad que observamos en el personaje, tendencia que será permanente en él a pesar del supuesto modo lógico de pensar del que hará gala en los siguientes capítulos:

La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla. ¿Miedo de qué? Quizá, algo así como miedo de jugar todo el dinero de que se dispone en la vida a un solo número. Sin embargo, cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires. Esa noche volví a casa nervioso, descontento, triste. (Sábato, 1948: 16)

Por ello, durante su segundo encuentro en el parque, le confiesa a María que ese cuadro que ha pintado después de haber leído la historia de una persona que fue obligada a comer una rata viva en un campo de concentración, le produce una extraña sensación de inquietud que no es capaz de explicar en términos racionales, la cual va más allá de la angustia que le genera el sinsentido de la condición humana: “-Esa escena de la playa me da miedo –agregué

después de un largo rato-, aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa más profundamente a *mí*... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí” (Sábato, 1948: 43). Parece que hay un alto grado de irracionalidad en el arte que practica Castel, en este caso en la pintura *Maternidad*, que lo obliga después de largas reflexiones a reconocer ante María que ha pintado el cuadro y más exactamente la escena de la ventanita impulsado y motivado por fuerzas que provienen de su inconsciente. Esta pulsión que se apodera de él está perfectamente representada por la figura del sonámbulo que menciona en su dialogo con María, figura que será de mucha importancia en el resto de la obra de Sábato, ya que varios personajes de sus dos novelas posteriores, tales como Alejandra Vidal Olmos, Fernando Vidal Olmos y Sabato padecerán de la misma condición clínica, a la cual la crítica no ha prestado hasta ahora la atención que merece en su conjunto, ya que el sonámbulo simboliza precisamente el dominio absoluto de lo irracional, de lo inconsciente en el durmiente que no se da cuenta de los actos que realiza estando dormido, como si estos le fueran dictados por una instancia que está dentro de sí, pero a la que no es capaz de acceder ni controlar : “¿Qué era, verdaderamente? Nunca, hasta ese momento, me había puesto a pensar en este problema; ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo” (Sábato, 1948: 42).

Esto demuestra, según Marten Steenmeijer, que la parte racional de Castel no puede impedir el influjo de lo irracional que escapa al discurso racionalista imperante en la mente del personaje, influjo que se hace patente en sus actos y pensamientos: “A pesar de la camisa de fuerza racionalista que trata de ponerse, Castel no es capaz de negar del todo a su otro yo. Es más: a través de la pintura y a través del amor trata de comunicarse con su lado oscuro, a lo mejor a pesar suyo.” (Steenmeijer, 1992: 87). Antes de referir el reencuentro con María, narrado en el capítulo VI, Castel dedica la primera parte de sus relato, que ocupa varios capítulos de la novela, a emitir sus juicios hipotéticos, destinados a probar que es posible volver a ver a la mujer de una forma u otra; esto permite que dicho relato se sumerja en el mundo irracional del protagonista, mundo que se encuentra oculto en el discurso lógico y racional que elabora para justificarse e impedir el desorden mental que se abalanza sobre él de manera inexorable:

No recuerdo ahora todas las variantes que pensé. Sólo recuerdo que había algunas tan complicadas que eran prácticamente inservibles. Sería un azar demasiado portentoso que la realidad considera luego

con una llave tan complicada, preparada de antemano ignorando la forma de la cerradura. Pero sucedía que cuando había examinado tantas variantes enrevesadas, me olvidaba del orden de las preguntas y de las respuestas o las mezclaba, como sucede en el ajedrez, cuando uno imagina partidas de memoria. Y también resultaba a menudo que reemplazaba frases de una variante con frases de otra, con resultados ridículos y desalentadores. (Sábato, 1948: 26)

Efectivamente, a través de estas meditaciones y planteamientos, se reconoce el conflicto interno de Castel y su lucha por no caer en los abismos de la locura, los cuales se esbozan de manera inquietante por el uso constante y reiterativo del discurso racionalista. Este a su vez se transforma en un arma de doble filo que no impide su paulatina degradación, puesto que es incapaz de entender el objeto de su obsesión, María Iribarne y su relación con ella. Por ello, Marten Steenmeijer afirma:

Como él mismo va dándose cuenta, acude al discurso racional por desesperanza: se sirve de él para conjurar el caos que amenaza apoderarse de él, el caos de los planos irracionales de su psique, o sea, su otro yo, regido por pasiones, deseos, angustias e impulsos desconocidos e imprevisibles, ante los cuales se siente indefenso. (Steenmeijer, 1992: 87)

Las variantes, hipótesis y constantes razonamientos a los que se ve sometida la mente de Castel a lo largo del relato simbolizan ese choque entre lo racional e irracional que es palpable en la novela, conflicto que constituye una herramienta que permite al lector ahondar y profundizar en la dualidad razón-sinrazón que compone y elabora al ser humano, representada de manera extrema y peligrosa en la dolorosa condición mental del protagonista. Esto es recalado por Daniel Castillo Durante:

L'on voit ici que l'intelligence de l'artiste tourne à vide. L'on arrive à un paradoxe si l'on rappelle l'importance que Juan Pablo Castel accorde à la raison. Ses spéculations suivent toujours un ordre logique rigoureux et ses stratégies de séduction face à la jeune femme font toujours appel à des principes clairs et précis même dans les moments de plus grande dépression. (Castillo Durante, 1995: 31)

Según Ana Paula Ferreira, este estado se va deteriorando progresivamente por la incapacidad de Castel para distinguir entre lo real y lo irreal, debido a que su mente se encuentra escindida entre la sinrazón y lo que él plantea y justifica como lógico desde su

perspectiva particular de individuo trastornado, que sólo le sirve para justificarse ante sí mismo y ante los demás por las consecuencias de sus actos: “Dirigiéndose a esa imagen exterior y distinta a sí mismo, Castel se pierde así en largas digresiones cuyos objetivos parecen ser los de defender y a la vez, convencer” (Ferreira, 1992: 93). Este afán de convencer conduce a Castel a desarrollar una teoría sobre la casualidad, sosteniendo que no existe lo aleatorio, sino que todo lo que le ocurre, en este caso su encuentro con María, obedece a un orden profundo y subterráneo, oculto pero todopoderoso, que determina de manera invisible las acciones y actos humanos. A través de esta serie de planteamientos, además de justificar su obsesión con María Iribarne, Castel intenta legitimar un sistema que va más allá de lo racional:

Existen en la sociedad estratos horizontales, formados por las personas de gustos semejantes, y en estos estratos los encuentros casuales (?) no son raros, sobre todo cuando la causa de la estratificación es alguna característica de minorías. Me ha sucedido encontrar una persona en un barrio de Berlín, luego en un pequeño lugar casi desconocido de Italia y, finalmente, en una librería de Buenos Aires. ¿Es razonable atribuir al azar estos encuentros repetidos? (Sábato, 1948: 24)

Esta teoría proviene del concepto elaborado por André Breton del llamado “azar objetivo”: según la idea surrealista de Breton, analizada por Maxime Abolgassemi, existiría una causalidad entre fenómenos imprevisibles que en apariencia no tienen nada en común pero que ocurren y cuya relación no puede ser medible ni entendible según los parámetros de la lógica y la razón con los que estamos acostumbrados a actuar en la vida cotidiana; por ello, esta fuerza sería llamada “azar objetivo” pues presupondría, a pesar de lo paradójico y contradictorio de su nombre, de una objetividad en las circunstancias aparentemente absurdas y sin sentido que le ocurren a los individuos, y que podría ser comprobada en medio del caos y la falta de orden que rigen los hechos fundamentales de la existencia humana:

On peut alors soutenir que la démarche du hasard objectif procède d'une remise en cause de cette opposition du contingent et du nécessaire lorsqu'elle en inverse les termes les plus évidents (le *contingens* est étymologiquement « ce qui arrive par hasard »). Mais surtout elle s'avance sur un terrain théorique vierge, puisqu'il n'est pas question de tester la validité d'un système structuré sur un événement, comme le ferait une expérience scientifique, mais au contraire de rapprocher plusieurs faits frappants, parfois en effet très précisément des objets fragmentés et résiduels (la *trouvaille*), tout à fait

déconnectés d'une quelconque logique les subsumant, pour les faire s'entrechoquer de manière signifiante et nouvelle. (Abolgassemi, 2008: 4)

Para Breton es en el inconsciente en donde se realiza ese descubrimiento de relaciones que la razón no podría conectar, previendo de manera anticipatoria y misteriosa a través de símbolos los hechos que ocurrirán en la realidad, acontecimientos que necesariamente deben acontecer. Todo esto se daría fundamentalmente en la esfera del deseo, pues sería la manifestación de lo que el individuo desea inconscientemente y de pronto ocurre en la realidad sin ningún tipo de explicación, tal como puede ser el encuentro entre dos desconocidos que luego se enamoran, encuentro que ha sido precedido por una serie de señales que lo prefiguran tales como sueños o premoniciones de uno de ellos o de ambos, tal como lo afirma Breton en *L'amour fou*: “Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud)” (Breton, 1937: 690-691). Así, la idea de lo fortuito quedaría abolida, puesto que el sueño y los sentimientos, pulsiones y sensaciones que surgen del inconsciente prefigurarían un orden que en apariencia no tiene sentido, el cual se presenta como incoherente en primera instancia para aquél que trata de interpretarlos, que no es comprensible hasta que los acontecimientos se dan; esto genera una percepción distinta de lo real, dividido entre aquello que podemos percibir de manera clara, y aquello que sólo se nos presenta oscuramente a través de los complejos procesos que se dan en nuestra mente durante la inconsciencia. Al respecto, Sophie Bastien afirma:

C'est là qu'intervient Breton. Dépourvue de support matériel, la vie psychique ne relève pas de l'ordre des événements, mais ses répercussions n'en sont pas moins indéniables, selon lui : elle entretient avec la réalité extérieure des rapports certains, même s'ils sont à première vue lointains. Plus précisément, elle concourt à créer les circonstances du hasard, à tracer le chemin qu'il empruntera. Envisagée de la sorte, elle devient déterminante. « Plus rien n'est fortuit », affirme Jean Roudaut dans son article au titre éloquent : « Le hasard objectif comme providence ». La vie humaine serait tendue entre la réalité immédiate, d'une part, et des virtualités révélées par des signes mystérieux, d'autre part. Certaines conditions mentales favorisent les irruptions de ces signaux : l'ouverture à l'inconnu, la réceptivité, l'« abandon acquiesçant », selon la formule de Roudaut, installent un état second qui anticipe le hasard. Et quand celui-ci survient, il ne paraît pas fortuit, mais signifier quelque chose. (Bastien, 2005: 3)

En el caso de *El Túnel* la representación del ‘azar objetivo’ se daría a través del cuadro *Maternidad*, obra de arte que representaría el encuentro y la posterior relación entre Castel y María, hechos que se darían por medio de la conexión que se establece entre los dos personajes gracias a la pintura, tal como lo demuestra Daniel-Henri Pageaux: “La réaffirmation du principe canonique de l’esthétique surréaliste, le ‘hasard objectif’ renvoie à la trame même du roman : il n’y pas de hasard dans la rencontre de Castel et María” (Pageaux, 1989 : 36). El cuadro *Maternidad* será, según Daniel-Henri Pageaux, el dispositivo que desencadene el tormentoso romance de los dos protagonistas de la novela, pues gracias a él Castel encuentra aparentemente a la mujer que podía entender el mensaje escondido en su pintura y, de acuerdo con su interpretación, destinada a convertirse en parte fundamental de su vida:

Le tableau comme représentation prémonitoire du destin est un principe essentiel du surréalisme, comme le sont aussi la rencontre nécessaire, l’absence du hasard, l’image de la Femme primordiale, tout à la fois mère, compagne, sœur, double, amante et muse. C’est à partir de ces références qu’il faut entendre les appels que Castel lance à María, le besoin vital qu’il a d’elle, sa présence de chaque instant nécessaire. (Pageaux, 2011: 3)

Así, el cuadro *Maternidad* sería la proyección de esa pulsión irracional que se apodera de Castel, de ese deseo por lo femenino que encarna María y que desencadenaría ese ‘amor loco’ que se apodera del narrador-protagonista de la novela, reminiscencia trágica del concepto de ‘amour fou’ acuñado por Breton en su libro *L’amour fou*, el cual consistiría según el análisis de Marie Alice Villaume, en el encuentro de dos amantes que se han conocido gracias al azar objetivo, y a medida que se van conociendo, afianzan sus lazos afectivos y amorosos de manera simultánea, haciendo que su amor se vaya haciendo real a la par que carnal por medio de la comunicación de sentimientos recíprocos:

Au fil du roman, Breton découvre et définit peu à peu l’amour fou : il s’agit selon lui de l’association de la communication des cœurs (cela signifie que lorsqu’ ils croient en leur amour simultanément, il devient réel : ainsi naît le sentiment d’espérance) et de l’amour charnel. (Villaume, 2013: 17-18)

Ahora bien, este amor pasional y desenfrenado, compartido por la pareja de amantes y sustentado en la idea del azar objetivo que lo origina, no ocurre en su totalidad en el caso de

Castel y de María, ya que la relación termina en el conflicto, los celos y el asesinato, no en la unión total afectiva de los amantes llevados por el deseo, tal como lo establece Breton en su obra. Se podría decir, por consiguiente, que si bien el mecanismo del azar objetivo cumple en la novela de Sábato el papel de dispositivo que legitima la obsesión de Castel por María, acercándolo en apariencia a la noción del amor loco de Breton, este no se cumple y se diferencia de la idea de amor comprensivo del surrealismo, dado el carácter paranoico de Castel que impide la comunión total de sentimientos que implica; también podría decirse que el azar objetivo es malinterpretado por la manía ultra-racionalista de Castel, que lo lleva a caer en el error de creer que María es la destinataria del mensaje que él piensa que ella ha interpretado y reconocido en el cuadro, cuando en realidad no es así, o por lo menos no lo es del todo, tal como él lo piensa. Por todo esto la unión de ambos no se completa, tal como se esperaría de una relación marcada por el signo del ‘amor loco’ bretoniano.

Además de estas teorías e hipótesis, en su afán enfermizo de racionalización absoluta Castel está constantemente comparando sus procesos mentales con aparatos y mecanismos de precisión y medición tales como relojes y máquinas de calcular o, por ejemplo, con el extraño simbolismo del gusano ciego dentro de un automóvil: “Mi pensamiento era como un gusano ciego y torpe dentro de un automóvil a gran velocidad” (Sábato: 1948, 29). Este símil podría remitir al surrealismo por la extraña combinación de carácter onírico y absurdo que hay en él, siendo la primera mención que existe de la ceguera y los ciegos en la obra de Sábato. Puede referirse a la incapacidad de los procesos mentales de Castel para lograr la claridad que tanto anhela, representada en la dicotomía de la ceguera del gusano, un animal que remite a lo subterráneo y a lo oculto, con el motivo del automóvil que encarna el progreso, el producto de la civilización y en este caso de la máquina creada por la ciencia, la técnica y la razón: sería pues el encuentro entre lo irracional y lo racional. También es pertinente recordar que la ceguera representa la negación del conocimiento, un estado de confusión y negación de la realidad, que se contrapone con la visión de los ojos, instrumento primordial e insustituible para conocer el mundo; esta faceta será muy importante en la obra de Ernesto Sábato a través de la secta de los ciegos y de los personajes obsesionados con este mal, que incluso puede llegar a representar la muerte, tal como lo ha demostrado el crítico ciego Kenneth Jernigan en su estudio sobre la representación de la ceguera en la literatura occidental, *Blindness: Is literature against us?* : “In virtually all of these symbolic treatments,

there is an implied acceptance of blindness as a state of ignorance and confusion, of the inversion of normal perceptions and values, and of a condition equal to if not worse than death” (Jernigan, 1974: 8). Hasta ahora la crítica no ha resaltado que esta es la primera mención en la obra novelística de Sábato de la ceguera, como subversora de la realidad, a través del contraste entre el automóvil y el gusano ciego, es decir, un claro indicio de alto grado de irracionalidad de Castel. Todas estas comparaciones y metáforas resaltan de manera palpable lo grotesco que resulta en el personaje su obsesión de llevar a extremos irracionales, y que van en contra de la misma razón, su manía racionalista. Esta manía lo va transformando en un ente inhumano y cosificado, que sufre una metamorfosis a lo largo de la novela, que lo aleja paulatinamente del resto de la humanidad. Finalmente, Castel entroniza a la razón de una manera absoluta y la termina legitimando como el único medio válido y confiable para conocer la realidad, negando el papel fundamental de lo intuitivo y lo inconsciente, componentes de su personalidad que deberían ser las características primordiales de un artista como él. Reconocerlos y aceptarlos le permitiría comprender mejor el mundo que lo rodea y su relación con María Iribarne y los demás:

Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet: a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco. (Sábato: 1948, 27).

De igual manera, de acuerdo con lo planteado por Anna Teresa Tymieniecka, los interrogatorios de Castel que tratan de reducir los aspectos irracionales de una relación amorosa a un esquema lógico-racionalista, conllevan a que la ultra-racionalidad exhibida por el personaje no sea el método adecuado para descifrar los enigmas que se esconden en su relación afectiva y amorosa, los cuales no se pueden cuantificar y medir como él pretende hacerlo: “Estos interrogantes nos llevan al cuestionamiento del papel de la razón dentro del enigma de una relación humana. ¿Qué es la verdad? ¿Puede establecerse racionalmente? Y luego, ¿Cuánta verdad puede admitir un ser humano y aun sobrevivir?” (Tymieniecka, 1985: 91-95). Por otro lado, si Castel representa esa escisión de la unidad de lo racional y lo irracional, ruptura que lo lleva a él y a los otros protagonistas de la obra sabatina a caer en la locura, María Iribarne es una clara exponente de la sinrazón que caracteriza a varios de los personajes femeninos que protagonizan las novelas del escritor argentino y rechazan en sus

actos y en su comportamiento todo intento de racionalización o comprensión por parte del hombre. Un buen ejemplo de esta actitud por parte de María lo tenemos en el capítulo XIX de la novela, cuando Castel la asedia con preguntas acerca de la verdadera relación que sostiene con su marido Allende; recordemos que Allende es ciego, parece estar al tanto de las infidelidades de María y aceptarlas, causando tanto en el lector como en Castel sorpresa y perplejidad. Castel intenta comprender de manera desesperada lo que se esconde detrás de esa fachada que supone representa la vida conyugal de María y Allende, sin lograr resultados, ya que aquella se niega de manera contundente a responder sus interrogatorios, impidiéndole resolver ese misterio que escapa a su lógica enfermiza, pues María no ve ninguna diferencia entre querer a Allende como una persona a la que se tiene gran estima y cariño, con la cual se puede convivir, aunque no en el sentido de la clásica relación marido-mujer establecida por la sociedad, y tener al mismo tiempo un amante. Esto genera la reacción airada de María cuando trata de explicarle a Castel en sus propios términos su particular concepción de su relación con Allende:

-¡Explicado! –exclamó con amargura-. Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no admiten explicación y ahora me decís que explique algo tan complejo. Te he dicho mil veces que Allende es un gran compañero mío, que lo quiero como un hermano, que lo cuido, que tengo una gran ternura por él, una gran admiración por la serenidad de su espíritu, que me parece muy superior a mí en todo sentido, que a su lado me siento un ser mezquino y culpable. ¿Cómo podés imaginar, pues, que no lo quiera? (Sábato: 1948-75)

La actitud de María se relaciona con la idea que expone Sábato en sus novelas y ensayos, en la que define de manera simbólica al género femenino como un claro exponente del repudio de la abstracción; esta vertiente de lo femenino está asociada a una forma de conocimiento e inteligencia más intuitiva y menos racional, en contraposición a la tendencia masculina orientada hacia la abstracción y la racionalización absolutas, encarnadas en *El Túnel* en el personaje de Castel: “El hombre *tiende* al mundo de la abstracción, de las ideas puras, de la razón y de la lógica. La mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo irracional, de lo intuitivo” (Sábato, 1951: 105). Esta dicotomía, presente a lo largo de la obra sabatina, que sirve de canalizadora del conflicto entre la razón y la irracionalidad, potencia, según Juan Antonio Masoliver, las diferencias de pensamiento y la

manera de concebir el mundo y la realidad entre ambos géneros y permite que este sea el ámbito donde se desarrolla este choque que constituye una de las obsesiones primordiales del escritor argentino:

El hombre persigue ideas puras, abstractas, 'suele partir de premisas lógicas y realistas para remontarse a sus verdaderas locuras' (p.15) y quiere aplicar la lógica a la vida: creo que aquí encontramos una definición exacta de Castel; la mujer es noche, misterio, contradicción y siente indiferencia y repugnancia por la abstracción, lo que explica los constantes interrogatorios de Castel mientras que, para María, por el contrario, es innecesario hacer o hacerse preguntas. (Masoliver, 1983: 276)

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que Juan Pablo Castel sólo conoce a María a través de los comentarios y acciones que ella realiza en su presencia, nunca directamente desde su interioridad, ya que no puede acceder a su mente, a diferencia de lo que ocurre en su propio caso en que nos confiesa por medio del acto de escritura de *El Túnel* su tortuosa relación con ella; la mente de María, sus pensamientos y los motivos que la llevan a comportarse de una determinada manera quedan por consiguiente ambiguos y sin explicación, lo que genera confusión y misterio en torno a sus actuaciones, que parecen irracionales y carentes de todo sentido a los ojos de Castel, aunque también cabe recalcar que el lector puede leer más allá de la versión que Castel da de los hechos y juzgar la relatividad de sus opiniones como el producto de la perturbada subjetividad del protagonista-narrador. Todo parece indicar que María actúa y se guía en su relación con el mundo y con los otros de una forma que escapa a la comprensión de Castel, que lo obliga a refugiarse en razonamientos que conducen a ninguna parte:

Naturalmente, puesto que se había casado con Allende, era lógico pensar que alguna vez debió sentir algo por ese hombre. Debo decir que este problema, que podríamos llamar 'el problema Allende' fue uno de los que más me obsesionaron. Eran varios los enigmas que quería dilucidar, pero sobre todo esos dos: ¿lo había querido en alguna oportunidad?, ¿lo quería todavía? Estas dos preguntas no se podían tomar en forma aislada: estaban vinculadas a otras: si no quería a Allende, ¿a quién quería? ¿A mí? ¿A Hunter? ¿A alguno de esos misteriosos personajes del teléfono? ¿O bien era posible que quisiera a distintos seres de manera diferente, como pasa en ciertos hombres? Pero también *era posible que no quisiera a nadie* y que sucesivamente nos dijese a cada uno de nosotros, pobres diablos, chiquilines, que éramos el único y que los demás eran simples sombras, seres con quienes mantenía una relación superficial o aparente. (Sábato: 1948, 74)

Por consiguiente, podemos apreciar en *El Túnel* el inicio de la escenificación del conflicto entre la racionalidad y la irracionalidad que se despliega a lo largo de la novela en la figura de Castel: en sus constantes deducciones, hipótesis y planteamientos de carácter lógico y analítico, y en la relación obsesiva que sostiene con María. Ella, por su parte, aparece como un personaje irracional a ojos de Castel que a través de sus particularidades en la relación amorosa, desbarata la noción de lo coherente y lo normal: todo esto escenifica esa gran obsesión que atraviesa la obra novelística y ensayística de Ernesto Sábato, es decir, el papel que juegan la razón y la sinrazón en la construcción de la humanidad y el conflicto que estos dos componentes de la mente humana ha generado en la modernidad, palpable en el caso de Castel, personaje incapaz de realizar una síntesis que le permita liberarse y entender la problemática en la cual se encuentra inmerso, abocándolo definitivamente a la locura.

1.2. La proyección y la justificación de la locura en *El Túnel*

Paradójicamente, este esfuerzo constante de rigor y lógica al que se somete el protagonista desembocará en la locura, convirtiendo el discurso racionalizador de Castel en la expresión de la irracionalidad con consecuencias catastróficas para él. Su razonar ininterrumpido y obsesivo carece de los mecanismos necesarios para obtener un equilibrio que le permita alcanzar un estado de lucidez y tranquilidad con el cual pueda afrontar la problemática a la que se enfrenta, es decir, los celos enfermizos que generan su relación de pareja; de acuerdo con Silvia Sauter esto lo confirma su obsesión de hacer concordar de manera precisa e inapelable todo lo que ocurre a su alrededor con su visión demencial de los hechos que se relacionan con su amante, y cuando esto no ocurre, empiezan a aparecer los síntomas del desequilibrio mental que lo aquejan:

Pese a su inteligencia, sensibilidad e intuición creadora, como individuo urbano moderno, cínico y superracional (sic), Castel es incapaz de detener la maquinaria intelectual; quiere entenderlo y explicarlo todo. En su incesante diálogo consigo mismo se preguntaba, ‘acaso yo no razonaba’ y responde: ‘Por el contrario, mi cerebro estaba constantemente razonando como una máquina de calcular’ (39) Justo en el momento en que está a punto de desplazar la razón por la intuición, automáticamente vuelve a la racionalización, la duda y el temor que lo dejan más desorientado. (Sauter, 1992: 119)

Cuando trata de impedir que la locura se apodere de él por el uso excesivo de lo racional, Castel genera el proceso inverso, pues en vez de protegerse, lo que hace es que irrumpen en su mente todas aquellas obsesiones, pulsiones y pasiones que se desbordan y terminan tomando el control de su aparato psíquico, sin que pueda evitarlo. Estas fuerzas han sido desatadas precisamente por el dominio abrumador, casi dictatorial, que él mismo le ha impuesto a la razón; y uno de los símbolos que expresa con mayor claridad esta inmersión en el caos y en la confusión que trae consigo la racionalización desmesurada es el del laberinto, referido por el mismo Castel durante su segundo encuentro con María en el parque que se narra en el capítulo IX, donde se demuestra que el cerebro del protagonista no funciona de manera correcta a pesar de sus premisas y planteamientos lógicos: “-Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas. No, no era eso...” (Sábato: 1948, 40). Sin embargo, se advierte en el siguiente párrafo que Castel regresa inmediatamente a la razón, tratando de legitimarse e intentando de manera desesperada no caer en el desvarío con el que lucha a lo largo de la narración, con el fin de mantenerse cuerdo en todo momento:

Me sentía bastante tonto: de ninguna manera era esa mi forma de ser. Hice un gran esfuerzo mental: ¿acaso yo no razonaba? Por el contrario, mi cerebro estaba constantemente razonando en todo momento como una máquina de calcular; por ejemplo, en esta misma historia ¿no me había pasado meses razonando y barajando hipótesis y clasificándolas? Y, en cierto modo, ¿no había encontrado a María al fin, gracias a mi capacidad lógica? (Sábato: 1948, 40)

Desde el momento en que empieza su relación con María, los numerosos incidentes que la caracterizan, tales como las cartas de un antiguo amante que se suicidó, la relación sospechosa con su pariente el arquitecto Hunter, la ceguera y la aparente complicidad del marido de María, Allende, en la infidelidad de ella, aumentarán en Castel su obsesión por desentrañar el misterio que se esconde detrás de María. Para ello apelará a la aplicación constante de su racionalidad desmedida que supera en forma notable los límites de la normalidad, acercándolo peligrosamente a la locura de manera exacerbada e incontrolable, forzando a que la realidad se parezca o trate de parecerse a lo que él piensa que debe ser, sin ninguna clase de atenuante u obstáculo que se interponga:

En la época en que yo tenía amigos, muchas veces se han reído de mi manía de elegir siempre los caminos más enrevesados: Yo me pregunto *por qué la realidad ha de ser simple*. Mi experiencia me ha enseñado que, por el contrario, casi nunca lo es y que cuando hay algo que parece extraordinariamente claro, una acción que al parecer obedece a una causa sencilla, casi siempre hay debajo móviles más complejos. (Sábato: 1948, 56)

Podemos afirmar que el comportamiento de Castel ejemplifica el peligro de una racionalización excesiva y sin control de los hechos que escapan a la comprensión en nuestra vida y en nuestra relación con los demás. Esta actitud en apariencia sana que consiste en mantener una postura lógica y racional ante todo lo que nos rodea, trata de protegernos y resguardarnos de la irrupción de lo reprimido en nuestra mente, pero al predominar una parte de nuestra estructura psíquica sobre la otra de manera absoluta, en este caso el raciocinio, se propicia de forma subterránea y oculta la invasión de lo irracional, que agazapado detrás de la razón, irrumpe y termina por controlar la conducta y las acciones del individuo. Tal proceso se ve encarnado en Castel, un personaje que no puede percibir hasta qué punto la razón se convierte en sinrazón, y cuando lo hace, no se halla en condiciones de revertirlo: “Mis dudas y mis interrogatorios fueron envolviéndolo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama” (Sábato: 1948, 69). De acuerdo con el análisis que realiza Marco Antonio Fonseca de los motivos y temas de *El Túnel*, esta imagen que evoca el testimonio del propio Castel en uno de los momentos críticos de su relación con María, resulta sumamente esclarecedora, pues revela su incapacidad para dominar ese peligro que se cierne sobre él, oculto pero latente en su obsesión por explicar y entenderlo todo desde su punto de vista racional; este comportamiento, además de dejarlo insatisfecho, lo va llenando de ansiedad y frustración, cercándolo cada vez más hasta destruirlo por completo:

En efecto, el tema principal –la temática- que aglutina a todos los demás temas de *El túnel*, ordenándolos y cohesionándolos dentro de la novela, es la irrupción del inconsciente en la conducta de Castel con respecto a su relación con María, invasión que termina desequilibrando por completo al personaje principal, llevándolo a la pérdida de la razón. El tema de la novela de Sábato sería, por lo tanto, la manera en la cual los deseos reprimidos, las obsesiones insatisfechas, hacen mover a nuestra mente y, en algunos casos simbólicos, como el de Castel, terminan por asumir el control que nuestra razón está constantemente protegiendo y resguardando. (Fonseca, 2008: 22)

La relación que sostiene Castel con María se caracteriza por esa serie de inquietudes e interrogantes respecto a la fidelidad de la mujer que asedian constantemente al protagonista de la novela, sumiéndolo en un estado permanente de celos y paranoia que transforma la vida de la pareja en un infierno sin escapatoria que termina con la muerte de María a manos de Castel. En efecto, Castel quiere controlar y dominar todo lo concerniente a su relación con María, desentrañar a toda costa y sin importar el precio que implique todos aquellos aspectos oscuros de la vida de ella que permanecen ocultos para él y, por consiguiente, también para el lector, destinatario de su confesión; por ello se dedica sin descanso a interrogar a su amante, sin obtener las respuestas que espera encontrar: "Mis interrogatorios, cada día más frecuentes y retorcidos, eran a propósito de sus silencios, sus miradas, sus palabras perdidas, algún viaje a la estancia, sus amores" (Sábato: 1948, 70). Los interrogatorios de Castel que tratan de reducir los aspectos irracionales de una relación amorosa a un esquema lógico-racionalista, muestran según el análisis de Anna Teresa Tymieniecka que la ultra-racionalidad exhibida por el personaje no es el método adecuado para descifrar los enigmas que se esconden en su relación afectiva y amorosa, los cuales no se pueden cuantificar y medir tal como él pretende hacerlo: "Estos interrogantes nos llevan al cuestionamiento del papel de la razón dentro del enigma de una relación humana. ¿Qué es la verdad? ¿Puede establecerse racionalmente? Y luego, ¿Cuánta verdad puede admitir un ser humano y aun sobrevivir?" (Tymieniecka, 1985: 91-95).

Otro punto importante de la irrupción y la justificación de la locura en *El Túnel* es el rumbo que toma la pintura de Castel después de conocer y volver a encontrarse con María a raíz de la contemplación de la mujer del cuadro *Maternidad*. Recuérdese que ya en la concepción en apariencia lógica y racional de la pintura que subrayan los críticos de los que se mofa Castel en el tercer capítulo de la novela, se esconde una inversión de valores reflejada en el motivo de la ventana, inversión que anuncia la irrupción de lo irracional en la existencia del pintor expresada por medio de su arte, y que vaticina, de acuerdo con los planteamientos de María Rosa Lojo de Beuter, la importancia que tendrá este componente a lo largo de la obra novelística de Ernesto Sábato, ya que desde su misma posición espacial, el lado izquierdo del cuadro, encarna la irracionalidad, en contraposición del lado derecho y sus connotaciones simbólicas de orden y racionalidad:

Frente a la lógica imperante en la obra, frente a su presunta racionalidad estructural, la ventanita es un elemento discordante, un incipiente brote de la próxima subversión o deformación de la pintura casteliana. Nótese, en primer lugar, que la ventanita está situada a la izquierda (dirección espacial tan grávida de valores simbólicos en la narrativa sabatiana, donde se asocia a lo inconsciente, a lo tenebroso, lo vital, lo irracional, lo numinoso, lo ignoto o impenetrable a la razón). (Lojo de Beuter, 1997: 23-24)

Esta inversión la notamos en la poderosa influencia que tendrá el motivo de la ventana en el desarrollo posterior de la obra de Castel, hasta el punto de transformarse en el motor que lo impulsa a iniciar una nueva etapa de su creación pictórica, tal como lo confiesa al final del capítulo III, cuando, después de la exposición, pierde la esperanza de volver a ver a María y se dedica a pintar impulsado por su recuerdo, que a su vez es condicionado por la escena de la ventana que ella ha mirado fijamente: “Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra” (Sábato, 1948: 17). Esto conduce a afirmar que hay un cambio en la pintura de Castel debido al influjo de María y su contemplación de la ventana; si bien, el trabajo de Castel como pintor pasa a un segundo plano excepto en contadas ocasiones a lo largo de la novela, ya que prima más la relación entre él y María y su conflicto permanente, hay un momento en el cual este reaparece de forma un tanto perturbadora, o por lo menos extraña: ocurre en el capítulo XXII cuando Castel lleva a una prostituta rumana a su taller. La mujer se ríe de las pinturas de Castel, quien, en un tono más grave, se refiere a que su obra ha sufrido un cambio dramático, que no duda en llamar de “cataclismo cósmico”.

A la madrugada la llevé al taller. Cuando llegamos se puso a reír de un cuadro que estaba sobre un caballete. (No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente: era como si los seres y cosas de mi antigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico. Ya hablaré de esto más adelante, porque quiero relatar lo que sucedió en aquellos días decisivos.) La mujer miró, riéndose, el cuadro y después me miró a mí, como en demanda de una explicación. Como ustedes supondrán, me importaba un bledo el juicio que aquella desgraciada podría formarse de mi arte. (Sábato, 1948: 126)

Si bien no sabemos qué clase de imágenes pinta ahora Castel, de sus palabras y de la reacción de la prostituta se podría inferir que estas se acercan a lo irracional, a lo absurdo,

desafiando la arquitectura y el orden que caracterizaban su anterior etapa, llegando incluso, dada su inmersión en lo irracional, a alcanzar aquello que desafía toda lógica y orden racional, ya que la pintura es el reflejo más preciso de la personalidad psicótica de Castel, que sale a flote y se expresa a través de su arte. Aquí se podría considerar que entra la idea de lo siniestro tal como fue formulada por Sigmund Freud, denominada “unheimlich” en alemán y “L’inquiétant étrange” en francés, como aquello que está oculto y no debe ser revelado, pero termina manifestándose en contra de lo familiar y natural, en alemán “heimlich”. Por lo tanto, la paradoja de lo “unheimlich” formula la irrupción de lo inquietante en lo familiar, de la irrupción de “lo otro” del sujeto en sí mismo, es decir, en este caso de las fuerzas de lo irracional que se pueden desatar en el plano narrativo a través de lo fantástico o de lo insólito, y que van en contravía de lo que se puede explicar por medio de la razón y de la lógica, o sea, se trata de una clara transgresión de los parámetros establecidos del pensamiento racional en el relato :

Nous voilà avertis, en somme, que le mot « heimlich » n'a pas un seul et même sens, mais qu'il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de ce qui est caché, dissimulé. « Unheimlich » ne serait usité que dans le sens du contraire de la première signification du mot et non de la deuxième. Sanders ne nous apprend pas si l'on peut tout de même admettre un rapport génétique entre ces deux sens. Par contre, notre attention est sollicitée par une observation de Schelling qui énonce quelque chose de tout nouveau sur le contenu du concept « Unheimlich ». Nous ne nous attendions certes pas à cela. « Unheimlich » serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste. (Freud, 1919: 12)

Si se toma en cuenta lo expresado por Freud en su definición de lo siniestro, consideramos que en la aparición de imágenes perturbadoras o extrañas que son las que está pintando Castel al final de la novela en el momento de mayor conflicto en su relación con María, se refleja todo lo reprimido en su inconsciente, lo que no se atreve a aceptar, ni a exteriorizar de otra forma que no sea en la pintura; esto, a su vez, genera una perturbación en el arte del protagonista-narrador, perturbación a la que no duda en llamar de manera dramática como cataclismo cósmico, lo cual significaría un asomo de lo siniestro que prefiguraría la catástrofe final que conducirá a Castel a cometer el asesinato de su amante, pues indicaría que las pulsiones asesinas que están en él y deberían estar ocultas ya han sido reveladas en sus

pinturas. Ello indicaría la presencia de lo angustiante en las pinturas de Castel, tal como lo reconoce el propio Freud, en la medida en que aparece en ellas esa deformación de lo cotidiano y de lo habitual que se vuelve extraño y amenazador por su aparición inesperada, que desafía los mecanismos represores de la mente humana, transformándose en lo siniestro que conduce a la angustia:

L' « Unheimliche », l'inquiétante étrangeté, est l'un de ces domaines. Sans aucun doute, ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec « ce qui provoque l'angoisse ». (Freud, 1919: 6-7)

La etapa final de la pintura de Castel prefiguraría curiosamente a la propia pintura de Ernesto Sábato; recuérdese que al final de su vida el escritor argentino se dedicó a pintar una serie de cuadros en donde plasmó los ambientes de pesadilla que ya habían sido recurrentes a lo largo de sus tres novelas. Por lo tanto, ya en las pinturas de Castel al final de *El Túnel*, puede afirmarse que hay una conexión con ese mundo de lo siniestro y de lo angustioso que será tan importante para Sábato, tanto en sus novelas, como en su obra pictórica final, siendo esta última, posiblemente, la que demuestre el mayor grado de irracionalidad del escritor, liberado ya de las ataduras de la racionalidad y de la lógica, tal como lo afirma Gustavo Fares en su artículo sobre la obra pictórica de Sábato:

Volviendo a Sábato y a sus obsesiones, el escritor en lugar de dictar una visión de las cosas como lo haría Borges en sus últimos años, las pinta. ¿Y qué es lo que ve? Podemos ver desde ya que ve lo siniestro. Para Sábato no es tan sólo una de las encarnaciones de la estética, sino, y sobre todo, un modo de conocimiento. Como tal, se opone al de la ciencia, familiar para Sábato a partir de su práctica profesional de la física. El modo de conocimiento que brinda la ciencia, en especial a través del lenguaje de la matemática es claro, racional, preciso. El del arte, opuesto a aquél, enfatiza, no a la lógica que ilumina, sino la oscuridad, las tinieblas, lo tenebroso como sinónimo de lo siniestro, lo oculto, la luna, la noche. (Fares, 1992: 257)

Por consiguiente, lo siniestro que en lengua española se ubicaría del lado izquierdo, en contravía de la derecha, símbolo del orden y de la racionalidad, es representado precisamente por el motivo de la ventanita de la pintura *Maternidad*; para Raquel Fernández Cobo esta

desencadenaría el lado maligno y escondido de la personalidad de Castel, aspecto inquietante y prohibido que se va revelando de manera incontrolable en los actos del personaje-narrador, así como en su obra pictórica, desembocando irremediabilmente en el dominio del mal en él:

Pero lo curioso es que él no sabe por qué la necesita ni tampoco lo puede advertir el lector, simplemente percibimos que la escena de la ventana ha desencadenado una gran fuerza inconsciente en el interior del personaje que a medida que avanza la novela se va haciendo más intensa, oscura y violenta. A medida que Juan Pablo Castel va explorando en lo más profundo de su ser va emergiendo al mismo tiempo algo maligno, casi demoníaco. (Fernández Cobo, 2011: 27)

En un primer tiempo, Castel, al pintar, sólo da rienda suelta a su intuición e imaginación, su respuesta a María no indica que esté loco, sino que no controla intencionalmente su creación. Al no controlar de manera consciente su pintura, Castel se asemeja más al Sábado científico y matemático de esta época, el cual, tal como lo destaca Daniel-Henri Pageaux, a pesar de haber abandonado la ciencia, aún busca en sus métodos la explicación del mundo y de la realidad, olvidándose de la parte intuitiva e inconsciente que expresa el arte no sólo como manifestación de su inconsciente, sino también como instrumento de conocimiento: “Castel est aussi un ‘double’ de Sábado, en ce sens qu’il est persuadé de la valeur de sa logique, de son raisonnement, de ses déductions, : c’est l’autre face de Sábado qui apparaît ici, celle du mathématicien et non plus de l’artiste. (Pageaux, 1989: 38)”. Y, de hecho, según el planteamiento de Daniel-Henri Pageaux, la novela plantea la cuestión del arte en este sentido, como producto de lo irracional, factor que Castel no alcanza a comprender plenamente en un primer momento, generando en él una confusión que persistirá a lo largo de la narración.

Et le malentendu apparaît parce que Castel veut comprendre la raison pour laquelle il a peint son tableau et surtout comprendre quelles idées (approche toute intellectuelle) il exprime. Il veut expliquer son tableau d’une façon rationnelle et, bien sûr, il se trompe, en essayant de retrouver les causes (on pourrait même dire les sources) de son inspiration, comme si l’explication génétique et logique pouvait être de quelque secours. (Pageaux, 1989: 40)

Al pintar la ventana y el mismo cuadro *Maternidad*, Castel se porta como artista y ahonda en el tema del arte, planteándolo en su discurso frente a María como expresión de lo inconsciente que no alcanza a entender y que cree que puede definir desde un punto de vista aplicable a la conciencia y a la lógica y a la razón:

-¿Pero entonces no piensa usted sus cuadros?

-Antes los pensaba mucho, los construía como se construye una casa. Pero esa escena no: sentía que debía pintarla así, sin saber bien por qué. Y sigo sin saber. En realidad, no tiene nada que ver con el resto del cuadro y hasta creo que uno de esos idiotas me lo hizo notar. Estoy caminando a tientas, y necesito su ayuda porque sé que siento como yo. (Sábato: 1948, 42)

Sin embargo, para el crítico Albert Fuss, Castel no reconoce, ni asimila de manera sana, esa pulsión que lo ha llevado a pintar la ventanita del cuadro *Maternidad*, es decir, no es capaz de entender, por medio de su propia creación artística el papel fundamental que juega el inconsciente en la elaboración de su arte: “El cuadro simboliza la experiencia vital de Castel: una racionalidad absorbente, siempre en primer plano, reprime el mundo inquietante de lo inconsciente (Fuss, 1983: 336)”. El cuadro *Maternidad* y más específicamente, el motivo de la ventanita, encarnan ese choque que se da en la psique de Castel; la racionalidad absorbente de la conciencia, tal como la denomina Albert Fuss, actúa como obstáculo contra lo inconsciente e impide a través del arte, en el caso de Castel, la fusión y síntesis de las dos facetas, generando en un primer momento lo que parecía ser una neurosis obsesiva que desembocará en el comportamiento enfermizo y neurótico del personaje. De esta forma, Castel encarna de manera exagerada y extrema el racionalismo que, si bien es parte fundamental de la labor del artista, no puede ser por sí mismo el motor del arte, pues es necesaria la intervención de lo irracional para su plena elaboración y concreción. De ahí que el arte y, en este caso particular, la pintura, sean creados a partir de la sinrazón, con el fin de conmover y no de comunicar un mensaje. La obra de arte no puede ser comprendida únicamente por medio de los parámetros de la lógica y de la razón, pues proviene en parte del inconsciente y de sus pulsiones y escapa al raciocinio consciente del ser humano. Este irracionalismo no sólo se refleja en el arte, sino en la vida misma, en la experiencia cotidiana, pues estas son controladas y dominadas por las pulsiones inconscientes de la mente humana, tal como ocurre, según Daniel-Henri Pageaux, con la misma relación entre Castel y María:

Il y a dans *Le La Tunnel* un malentendu tragique dont Castel est, à ce point, uniquement responsable. Castel croit en la force de sa capacité logique (cf. en particulier au chapitre IX) alors que le récit rétrospectif qu'il dresse de son aventure avec María est l'exposé de la déroute totale de sa 'raison' par 'quelque chose' ('algo' dit le texte espagnol) mot redit à satiété, qui n'est pas supérieur à la raison, mais qui est d'un autre ordre. (Pageaux, 1989: 38)

Así pues, vale la pena, antes de proseguir con el análisis de la irrupción y la justificación de la locura en *El Túnel*, recordar aquí la diferencia que hace Freud entre lo consciente y lo inconsciente, ya que Castel está tratando de nombrar lo irracional desde una perspectiva de racionalización que le dificulta, y a la larga le impide, la comprensión cabal de sus procesos psíquicos internos, tanto en el arte como en su existencia.

Freud afirma en su *Introducción al psicoanálisis* (1916) que los procesos psíquicos de la mente humana ocurren en su mayor parte en el inconsciente, siendo, por el contrario, aquello que denominamos conciencia, sólo una parte mínima, exterior y fragmentaria que se manifiesta de la psique en su totalidad, la cual permanece oculta pero latente, controlando nuestros actos, impulsos, obsesiones, etc:

D'après la première de ces désagréables prémisses de la psychanalyse, les processus psychiques seraient en eux-mêmes inconscients ; et quant aux conscients, ils ne seraient que des actes isolés, des fractions de la vie psychique totale. Rappelez-vous à ce propos que nous sommes, au contraire, habitués à identifier le psychique et le conscient, que nous considérons précisément la conscience comme une caractéristique, comme une définition du psychique et que la psychologie consiste pour nous dans l'étude des contenus de la conscience. (Freud, 1916: 15-16)

Las palabras de Freud son contundentes: los procesos psíquicos más importantes de la mente son los que ocurren en el inconsciente y no al revés. En este aspecto, según Freud, la psicología tradicional estaba equivocada, ya que aspiraba a entender el comportamiento humano por medio del análisis y descripción de los actos que los seres humanos creen que pueden ser explicados de una manera lógica y racional porque son conscientes de ellos; sin embargo, estos son apenas una manifestación mínima y visible de tales procesos. Por consiguiente, al pertenecer la mayoría de los procesos mentales, tales como los deseos, obsesiones, pasiones, pensamientos y sentimientos al inconsciente, lo lógico y lo razonable entran en un territorio en el que sus parámetros no son aplicables ni válidos:

Cette identification nous paraît même tellement naturelle que nous voyons une absurdité manifeste dans la moindre objection qu'on lui oppose. Et, pourtant, la psychanalyse ne peut pas ne pas soulever d'objection contre l'identité du psychique et du conscient. Sa définition du psychique dit qu'il se compose de processus faisant partie des domaines du sentiment, de la pensée et de la volonté ; et elle doit affirmer qu'il y a une pensée inconsciente et une volonté inconsciente. (Freud, 1916: 16)

Esta oposición y diferenciación que plantea Freud entre la conciencia y el inconsciente es de suma importancia para este trabajo de investigación concerniente al conflicto entre la razón y la irracionalidad en la novelas y ensayos de Ernesto Sábato, que de una forma u otra se refieren al contraste entre estos dos elementos constitutivos de la mente humana en aspectos que van desde los personajes y planteamientos de las ficciones hasta el discurso ensayístico como tal. Por ello será retomado a lo largo de la tesis.

En el caso de Castel, hay que recalcar que los intentos infructuosos del protagonista narrador de la novela por comprender sus propios actos y su comportamiento, incluyendo el acto de haber pintado la ventanita en el cuadro *Maternidad*, así como sus celos enfermizos, no van más allá de lo consciente. Castel no indaga lo suficiente en las pulsiones irracionales de su mente, factores psíquicos que realmente controlan y dominan su ser, siendo estos últimos apenas vislumbrados por él. Si bien sabe que hay una fuerza que lo empuja a percibir y a interpretar la realidad de determinada manera, no la acepta, cree que es parte de su conciencia que se manifiesta clara y racionalmente en sus pensamientos. Estalla el conflicto entre lo consciente y lo inconsciente, haciendo que los dos componentes choquen con resultados catastróficos para su personalidad, sin que el arte o los sentimientos que experimenta por María puedan ayudar a remediarlo. Por eso, sólo después al combatir Castel activamente esa “ventana” en la que no aparece lo conceptualizado sino lo imaginado, al combatir lo inconsciente por el temor irracional a la pérdida de control mediante una racionalización desbocada, típica aún no de la paranoia sino de la neurosis obsesiva, incurre el personaje en la paranoia. Esta condición patológica es caracterizada por su obsesión con María y el anhelo de que ella le ayude a entender el mensaje cifrado detrás de la ventanita, ya que no es capaz de hacerlo por sí solo en los términos que antes regían su concepción de la realidad. Por consiguiente, Castel trata desesperadamente de que María lo entienda por medio de la relación que se establece entre ellos, que para Castel nació cuando vio a María observar detenidamente su cuadro en la exposición, fijándose en detalles que habían pasado

desapercibidos para el resto de los espectadores. Ya el título mismo de la obra, *Maternidad* indica y representa ese anhelo de comunicación y amor que busca Castel, anhelo que erróneamente cree que María encarna. Esto lo obliga, según Ana Paula Ferreira, a buscarlo en ella a como dé lugar, utilizando todos los mecanismos a su alcance, es decir, su razón enloquecida: “Juan Pablo construye mentalmente toda una serie de posibles reencuentros con la imagen captada en su exposición de pintura. Nótese, de paso, que el proceso mental del protagonista se caracteriza por su lógica y razonamiento excesivos” (Ferreira, 1992: 93). Este uso exacerbado de lógicas y razonamientos excesivos fueron catalogados como síntomas de paranoia, tal como lo han señalado en determinadas oportunidades varios críticos de la obra de Sábato tales como Ángel Leiva, José Ortega o Agustín Seguí, paranoia que se caracteriza precisamente por un excesivo racionalismo por parte del enfermo. Recordemos brevemente la definición de paranoia propuesta por Laplanche y Pontalis:

Psychose chronique caractérisée par un délire plus ou moins bien systématisé, la prédominance de l'interprétation, l'absence d'affaiblissement intellectuel, et qui n'évolue généralement pas vers la détérioration. Freud range dans la paranoïa non seulement le délire de persécution mais l'érotomanie, le délire de jalousie et le délire des grandeurs. (Laplanche y Pontalis, 1967: 299)

Todos estos síntomas enumerados que conforman la paranoia están presentes en el comportamiento del protagonista- narrador de *El Túnel*, incluyendo además los delirios de los celos y de persecución que juegan un papel importante en la construcción de la racionalización excesiva de Castel y en la justificación de su actitud frente al mundo y la realidad, actitud que es legitimada en sus premisas lógicas sustentadas en su locura, tal como lo resalta Ángel Leiva: “Castel acusa en sus actos y elaboraciones de la realidad una marcada paranoia, y una obsesiva tendencia a enfrentar las situaciones con una serie de premisas bien estructuradas para corregir la dislocación del mundo exterior” (Leiva, 1977: 41). Estas características de un tipo determinado de enfermedad mental como la paranoia han sido recurrentemente analizadas y descritas por varios de los críticos mencionados. Desde luego, resulta ocioso querer llegar a una conclusión determinante y definitiva acerca de la locura de Castel desde el punto de vista psiquiátrico: por ello hay que ser cautelosos en este aspecto del aparato crítico y no atribuirle valor de verdad absoluta a sus comentarios. José Ortega, por ejemplo, ha llegado a equipararla incluso con la esquizofrenia:

Esquizofrenia que se origina, pues, en la lucha que se entabla entre la parte irracional y afectiva, y en la obsesión del personaje por aplicar criterios fijos y abstractos a la cambiante realidad. Esquizofrenia que en último análisis es la consecuencia de una falsa conciencia que resulta de la ruptura dialéctica del 'yo' y el mundo. (Ortega, 1983: 128)

Sin embargo, aunque la interpretación de José Ortega es acertada en lo referente a la ruptura de Castel con el mundo que lo rodea, es un tanto extremo usar como él lo hace en su análisis la noción de esquizofrenia para caracterizar el trastorno del personaje, fundamentalmente porque éste no llega al deterioro progresivo y a una ruptura absoluta del 'yo' con el mundo en medio de sus delirios sistemáticos, tal como lo definen Laplanche y Pontalis; recuérdese en este aspecto que Castel es consciente de sus actos a pesar de su tendencia paranoica, se entrega voluntariamente a las autoridades después de asesinar a María y redacta *El Túnel* para registrar y revelar al público su relación con María de la manera que él juzga más clara y objetiva posible, aunque tal manera se revela altamente sintomática de su patología.

Todas estas características de unos tipos determinado de psicosis mental como la esquizofrenia y la paranoia, que la crítica suele atribuir a Castel, nos remiten, en efecto, a un aspecto que los estudiosos de la obra de Sábato no han indagado, a nuestro parecer, con suficiente profundidad para interpretar la caracterización del personaje, a saber, la relación que tuvo el mismo Sábato con el psicoanálisis. Sábato demuestra haber leído a Freud, tal como se infiere de la mención que se hace del fundador del psicoanálisis en el apartado *Des-Mitificar y Des-Mitificar* de *El escritor y sus fantasmas*, donde resalta, por una parte, la importante labor que acometió Freud con su método de análisis reivindicando la importancia que tiene la irracionalidad proveniente del inconsciente en la mente humana; sin embargo, por otro lado, también critica el excesivo cientificismo y positivismo del mismo Freud en su método de investigación, subrayando así una dualidad en el escritor y médico austriaco en la que confluyen y chocan la razón y la sinrazón, la primera representada por la ciencia y la segunda por su fascinación por el inconsciente y todo lo que este representa. Según Sábato, esta división en Freud no sólo representaría un choque similar al que se ve en sus propias novelas y ensayos entre la racionalidad y la irracionalidad, sino también una falta de profundidad por parte de mismo Freud, que quiso reducir el conflicto entre la razón y la sinrazón a un mero análisis científico sin tener en cuenta lo irreductible de los fenómenos

culturales que escapan a la comprensión de la ciencia tales como el mito, fenómeno que es utilizado para expresar el inconsciente:

Freud fue un genio poderoso pero bifronte, pues por un lado hay en él esa intuición de la inconsciencia que lo emparentaba con los románticos, y del otro lado aquella formación positivista de la ciencia y la medicina de su tiempo. Se observa así en él una tendencia a reducir cualquier fenómeno cultural al conocimiento científico, un poco como también sucede con los marxistas. (Sábato, 1963: 192)

Hay que resaltar también que este mismo pensamiento con respecto a Freud será reutilizado por el mismo Sábato en su última novela *Abbadón el exterminador*: en el capítulo *Salió del café y volvió al parque*, Sabato, el personaje escritor alter-ego de Ernesto Sábato en la novela conversa con Silvia, una joven, sobre varios temas relacionados con la escritura de ficciones; en un momento dado, al hablar de la importancia del mito en la literatura, Sabato hace un comentario similar al consignado en *El escritor y sus fantasmas*, comparando esta vez a Freud con el doctor Arrambide, personaje de *Abbadón* que encarna el positivismo científico que Sabato desprecia. La reincidencia de esta opinión sobre Freud en *Abbadón* confirmaría la importancia que tuvo éste en la elaboración de la obra de Sábato, aunque el mismo Sábato no estuviera de acuerdo con el científicismo del propio Freud, tal como lo reflejan los textos que hemos citado

Por otro lado, este exceso de racionalismo del psicoanálisis y especialmente el carácter de secta o cofradía que proyectan sus practicantes, a ojos de Sábato, será criticado por Juan Pablo Castel en *El Túnel*, que verá en estos una especie de alienación:

Diré, antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, gusto, de gusto o de manía semejante. Estos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto. (Sábato, 1948: 19)

Castel enfatiza su crítica en el uso del lenguaje particular del psicoanálisis, el cual aísla y separa a sus practicantes del resto de las personas que no lo conocen; aquí puede verse un comentario a los mecanismos de un lenguaje especializado, que, según el personaje, en el caso particular del psicoanálisis, termina degradando al conjunto de sus practicantes:

Después está el asunto de la jerga, otra de las características que menos soporto. Basta examinar cualquiera de los ejemplos: el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias; todos me son repugnantes. Tomo el ejemplo que se me ocurre en este momento: el psicoanálisis. (Sábato, 1948: 20)

Precisamente en capítulo IV de *El Túnel*, en el que Castel hace estas digresiones con respecto al psicoanálisis, hay una caricaturización de esta disciplina científica a través del personaje del doctor Prato, conocido de Castel, que lo invita a una celebración de la Sociedad Psicoanalítica, que ha sido aceptada por la Sociedad Norteamericana de Psicoanálisis en Chicago. Ante ciertas preguntas de Castel con respecto a qué Sociedad se trata, Prato, según el punto de vista de Castel, lo trata como si fuera un loco que estuviese dudando de las afirmaciones del médico psicoanalista: “-La Sociedad Psicoanalítica, hombre -respondió mirándome con esos ojos penetrantes que los freudianos creen obligatorios en su profesión, y como si también se preguntara: ‘¿qué otra chifladura le está empezando a este tipo?’” (Sábato, 1948: 21) Aquí, Sábato, por medio de la ridiculización del personaje Prato, enjuicia un tipo de conocimiento como el del psicoanalista, que emite juicios de valor basándose en una observación personal sustentada tal vez en las prácticas de su disciplina que verían en todo aquel que les lleva la contraria en sus opiniones a un posible demente; por consiguiente, el psicoanálisis se convertiría en una especie de dictamen racionalista que cosificaría a sus mismos practicantes, impidiendo un conocimiento más amplio de las personas por el excesivo rigor con el que emiten sus juicios. En este mismo capítulo, Sábato sigue poniendo en tela de juicio, en la escena del cóctel de la Sociedad Psicoanalítica a la que Castel asiste con el doctor Prato, la supuesta eficiencia del psicoanálisis como terapia que cura los padecimientos mentales, con la breve aparición de otro personaje psicoanalista, el doctor Goldberg, que ha sido internado en un manicomio junto con una de sus pacientes a la que había intentado curar. La relación entre locura y curación se consigna y representa aquí de una manera irónica y burlesca que se hace patente en esta otra crítica a la disciplina instaurada por Freud, en la que lo que se apunta en últimas por medio de los comentarios de Castel, es a lo difusos y poco establecidos que pueden llegar a ser los límites que definen en qué consiste la cordura desde un punto de vista psiquiátrico:

Luego salimos y fuimos en automóvil hasta el local. Había una cantidad de gente. A algunos los conocía de nombre como al doctor Goldberg, que últimamente había tenido mucho renombre: a raíz de haber intentado curar a una mujer los metieron a los dos en el manicomio. Acababa de salir. Lo miré atentamente, pero no me pareció peor que los demás, hasta me pareció más calmo, tal vez como resultado del encierro. Me elogió los cuadros de tal manera que comprendí que los detestaba. (Sábato, 1948: 21)

Esta sátira del mundo del psicoanálisis llega a su punto cumbre con la descripción que realiza Castel de una conversación entre dos asistentes al cóctel, una mujer joven y un hombre, en la que hablan como si se tratara de lo más normal, de la fase anal, un término psicoanalítico acuñado por Freud:

Y, sin embargo, la sensación de grotesco que experimentaba no era exactamente por eso sino por algo que no terminaba de definir. Culminó cuando una chica muy fina, mientras me ofrecía unos sándwiches, comentaba con un señor, no sé qué problema de masoquismo anal. Es probable, pues, que aquella sensación resultase de la diferencia de potencial entre los muebles modernos, limpiísimos, funcionales, y damas y caballeros tan aseados emitiendo palabras génito-urinarias. (Sábato, 1948: 21-22)

Recuérdese brevemente que la fase anal o estadio sádico-anal corresponde según la teoría elaborada por Freud, al período en el que el niño entre los dos y cuatro años siente placer en la expulsión de las heces y en control de sus intestinos, adquiriendo los excrementos y todo lo relacionado con estos una significación simbólica; este estadio, tal como lo definen Laplanche y Pontalis se relaciona con el sadomasoquismo:

Stade Sadique-Anal. Deuxième stade de l'évolution libidinale, selon Freud, qu'on peut situer approximativement entre deux et quatre ans ; il est caractérisé par une organisation de la libido sous le primat de la zone érogène anale ; la relation d'objet est imprégnée de significations liées à la fonction de défécation (expulsion-rétention) et à la valeur symbolique des fèces. On y voit s'affirmer le sadomasochisme en relation avec le développement de la maîtrise musculaire. (Laplanche y Pontalis, 1967: 460-461)

El sadomasoquismo es una perversión sexual, conformada por el sadismo y el masoquismo, que consiste en obtener satisfacción sexual por medio de la crueldad ligada al sufrimiento de

la otra persona; esta disfunción de la sexualidad humana proviene de opuestos que surgen de la evolución de la vida pulsional, tal como lo definen Laplanche y Pontalis:

Expression qui ne souligne pas seulement ce qu'il peut y avoir de symétrique et de complémentaire dans les deux perversions sadique et masochiste, mais qui désigne un couple d'opposés fondamentaux aussi bien dans l'évolution que dans les manifestations de la vie pulsionnelle. (Laplanche y Pontalis, 1967: 428-429).

Como puede deducirse de la mención de la fase anal y del sadomasoquismo en *El Túnel*, esta enfatiza el hecho de que Sábato, tal como ya ha sido subrayado, poseía amplios conocimientos acerca de la terminología de la psiquiatría, en este caso de la teoría freudiana, y que los utilizaba no sólo para ridiculizar el ambiente de los psicoanalistas, sino también para recalcar que el psicoanálisis se encarga de explicar lo irracional de la mente y que en el caso de la conversación entre el hombre y la mujer que presencia Castel, esta función del psicoanálisis les interesaría; sin embargo, precisamente, por no ser capaces de entender que los problemas que analizan van más allá de la ciencia y el cientificismo y que estos pueden ser entendidos y explicados de manera no racional, los psicoanalistas de la Sociedad Psicoanalítica no llegan a percibir el conflicto entre la razón y la sinrazón, que sí está latente en Castel. Es decir, la problemática de Castel es todo lo opuesto, de manera exagerada, claro está, de la actitud de estos psicoanalistas que ven en una disfunción sexual problemática como la del sadomasoquismo un simple comentario de salón.

En efecto, si bien Castel crítica y ridiculiza el psicoanálisis en varios momentos de su narración, no puede asimilarse su discurso al del autor. Hay que recordar, antes que nada, que Castel es un enfermo mental, no es una persona cuerda, aunque pretenda presentarse como tal ante el lector, y su propio discurso delata su confusión a lo largo de la novela. Un análisis detallado de su discurso como personaje-narrador, muestra que trata infructuosamente de legitimar sus opiniones, a pesar de las múltiples contradicciones en las que incurre al enunciar juicios de valor, como cuando intenta justificar que debía encontrar a María en alguna actividad relacionada con la pintura, conclusión que surge por el hecho de que la vio por primera vez en la exposición en donde se exhibían sus cuadros; sin embargo, él mismo señala que eso no probaba de modo automático que María asistiera a ese tipo de eventos con frecuencia, o que le gustaran y por lo tanto fuera aficionada a la pintura: esto le

genera un estado de ira y rabia anormal con respecto a sus propias aseveraciones. Este desequilibrio en sus alegatos acusa en Castel una incapacidad para mantener de manera coherente sus opiniones y pensamientos, actitud que comprueba su enfermedad mental:

Me he apartado de mi camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos. ¿A qué diablos explicar la razón de que no fuera a salones de pintura? Me parece que cada uno tiene derecho de asistir o no, si le da gana, sin presentar un extenso alegato justificatorio. ¿A dónde se llegaría, si no, con semejante manía? (Sábato, 1948:23)

También, es probable que su aversión al psicoanálisis se deba fundamentalmente a su incapacidad de entender su enfermedad mental, la cual podría ser curada, o al menos mitigada, con un tratamiento psiquiátrico que indague en sus perturbaciones mentales; además, la sátira al medio psicoanalítico y a la gente snob que accede a él no es necesariamente una condena a esta disciplina por parte de Sábato. El hecho, tal como se señaló en las líneas anteriores, de que en *El escritor y sus fantasmas* y *Abbadón el exterminador* Sábato catalogara a Freud como un genio por su apertura e indagación del inconsciente humano, reflejan la admiración de Sábato por este y la importancia que tuvo la disciplina para la comprensión y entendimiento del ser humano. Ello nos lleva a concluir que más allá del aspecto ridículo o elitista que desprecia Castel en *El Túnel*, se esconden esas pulsiones inconscientes, esa paranoia, que no logra sublimar adecuadamente y que lo obligan a ver el mundo y la realidad de una manera cuadriculada y rígida que corresponda a sus juicios de valor errados y demenciales.

Por otro lado, estas menciones al psicoanálisis en la novela, así como el comportamiento obsesivo, neurótico y enfermizo de Castel para con María y el mundo que lo rodea, han sido elementos que la crítica ha juzgado pertinente analizar y comprender desde un punto de vista psicológico y psicoanalítico, tal como se ha visto a lo largo de la primera parte de este trabajo de investigación. En este sentido, de acuerdo con el análisis realizado por Martín Kazmierczak, buena parte de la crítica ha interpretado *El Túnel* a través del concepto freudiano del complejo de Edipo, representado en la ausencia de la madre de Castel y la mención de una relación lejana y distante entre ésta y protagonista-narrador: el título del cuadro *Maternidad* y su contenido, así como el deseo enloquecido de poseer a María y los celos enfermizos que conducen a su asesinato a manos de Castel:

En cualquier caso, entre los conceptos precedentes del psicoanálisis y explorados en la novela habría que destacar una particular elaboración literaria del complejo de Edipo, cuya presencia latente se percibe a lo largo de la narración: desde la primera alusión de la madre en el contexto de la muerte, pasando por la evidente alusión incluida en el mismo título del cuadro a través del cual Castel ha expresado la angustia, “La maternidad”, y terminando por su necesidad obsesiva podríamos decir *infantil* del afecto por parte de María, cuyo nombre, además, también puede constituir otra evocación simbólica de la maternidad. (Kazmierczak, 2010: 74)

El complejo de Edipo, según la definición de Laplanche y Pontalis, es el deseo amoroso que el niño siente hacia sus padres en la más temprana infancia:

Ensemble organisé de désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents. Sous sa forme dite positive, le complexe se présente comme dans l'histoire d'Œdipe-Roi : désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé. Sous sa forme négative, il se présente à l'inverse : amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent du sexe opposé. En fait ces deux formes se retrouvent à des degrés divers dans la forme dite complète du complexe d'Œdipe. (Laplanche y Pontalis, 1967: 79)

Si bien estamos de acuerdo que puede haber, tal como la crítica ha señalado, una elaboración particular de algunas características del complejo de Edipo en *El Túnel* resulta obvio que en el caso particular de Castel su locura sobrepasa los elementos de este que pueden existir en su conducta y en sus comportamientos enfermizos. El complejo de Edipo es el motivo que le permite a Sábato elaborar el inicio del conflicto entre la razón y la irracionalidad en su obra novelesca. A través del deseo por la madre que forma parte de la obsesión incontrolable de Castel con María, Sábato más que hablar del incesto presenta esas pulsiones incontrolables e indefinibles del ser humano que no solamente son sexuales, porque en ellas también pueden estar latentes otro tipo de sentimientos, obsesiones y pasiones que también pueden estallar en cualquier momento, disfrazadas de racionalidad y legitimadas por un uso inadecuado y falso de esta. Estas pulsiones serían, en definitiva, las que gobernarían la psiquis humana y su falta de reconocimiento es sumamente peligrosa pues desembocarían en una catástrofe como la que ocurre en *El Túnel*. Es por ello, que Castel termina asesinando a María, dado que es un psicópata incapaz de controlarse y dominarse, inhabilitado para sublimar sus instintos más primarios que han sido recubiertos por una apariencia de lógica y racionalidad a lo largo de la novela. Y es que, para impedir esta invasión de la sinrazón, se necesitaría el

contrapeso de la razón, pero no una razón viciada por la locura como la que padece Castel, sino una razón también manejada de manera equilibrada por el individuo que reconozca la importancia y necesidad de las funciones de la parte inconsciente para obtener el equilibrio de la mente. Sólo así, según Albert Fuss, es posible impedir este tipo de peligros, que pueden presentarse bien a través del complejo de Edipo o por medio de otras psicopatologías extremas que conducen a la irrupción y el dominio de la locura en el sujeto:

Interpretar *El túnel* exclusivamente como una ‘crítica a la razón pura’ a la manera sabatiana sería demasiado parcial. Muy a menudo a la razón se le oponen como fuerzas antagónicas el inconsciente, los sufrimientos, las emociones y los presentimientos que, como veremos, son tan peligrosos como la razón misma. Un estudio más profundo del carácter de Castel revela que él es víctima de su inconsciente al que no es capaz de controlar. (Fuss, 1983: 335)

Es fundamental insistir en esto que afirma el crítico Albert Fuss: *El Túnel* ha sido muchas veces analizado, de manera un tanto superficial, por no decir equivocada, como una crítica a la capacidad de razonar del ser humano cuando, tal como se ha analizado y expuesto a lo largo de esta primera parte del trabajo de investigación, la razón y la lógica pertenecen a la consciencia y esta última es sólo una parte mínima de la totalidad de la mente humana, la cual es regida por el inconsciente, que va más allá de lo consciente, tal como lo expresa Freud:

Discuter la question de savoir si l'on doit faire coïncider le psychique avec le conscient ou bien étendre celui-là au-delà des limites de celui-ci, peut apparaître comme une vaine logomachie, mais je puis vous assurer que l'admission de processus psychiques inconscients inaugure dans la science une orientation nouvelle et décisive. (Freud, 1916: 15)

Castel no es capaz de reconocer este dominio abrumador de lo inconsciente que, si no puede ser controlado en su totalidad, si puede ser comprendido y mitigado mediante un buen uso de la racionalidad que le ayudaría a equilibrar el fuerte choque y oposición entre lo consciente y lo inconsciente.

También cabe destacar que el complejo de Edipo, tal como lo exponen Laplanche y Pontalis, es superado en la edad adulta al ser identificado con otro objeto del deseo; en el caso de Juan Pablo Castel en *El Túnel*, el hecho que no pudiera superar el deseo por su madre

y que asesinara a ese objeto de deseo que lo reemplaza, objeto personificado en María, demuestra claramente la incidencia de las pulsiones inconscientes que van contra toda racionalidad y lógica que prohibirían y condenarían el asesinato que comete Castel. Este acto estaría originado, como ya se ha dicho, en los celos enfermizos, cuya fundamentación se origina no sólo en el deseo de Castel por María, sino también en el predominio del análisis y de la interpretación excesiva por parte de Castel de los hechos que lo rodean en su relación con María Iribarne y que adquieren además de la suspicacia con la que trata a su amante, un giro con respecto a la manera de entender a Allende, el marido de María. Recuérdese que Allende parece estar al tanto de las relaciones que sostiene María con Castel y otros hombres, e incluso parecería, según lo que relata Castel, que las permite y las alienta. Ahora bien, dado que Allende es ciego, aquí asoma la obsesión con la ceguera y los ciegos que se desarrollará con mayor profundidad en las siguientes dos novelas de Ernesto Sábato, es decir, en el *Informe sobre ciegos*, parte fundamental de *Sobre Héroes y Tumbas*, escrito y protagonizado por Fernando Vidal Olmos, y en *Abbadón el exterminador* con el personaje Sabato: estos tres personajes, Castel, Vidal Olmos y Sabato, se caracterizarán en mayor o menor medida por proyectar su locura a través de una serie de teorías con las que pretenden comprobar y justificar ante sí mismos y ante el mundo que es real lo que la enfermedad mental les hace ver y creer. En el caso de Castel en *El Túnel*, en su encuentro con Allende, quien le entrega una carta de María para que la lea en su presencia, se percibe una conducta paranoica exacerbada que ve a los ciegos como seres repugnantes e inhumanos, en los que no se debe confiar por su ceguera y sus características físicas que guardan secretos inquietantes. Si a esto se le agrega la ruptura de la realidad normal que caracteriza a la ceguera de manera simbólica como la negación de la razón, se entiende la desconfianza de Castel ante un personaje que podría llegar a representar la oscuridad de la mente que este se niega a aceptar:

Dije que ya tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos como las víboras. Si se agrega el hecho de leer delante de él una carta de la mujer que decía *Yo también pienso en usted*, no es difícil adivinar la sensación de asco que tuve en esos momentos. (Sábato, 1948: 53)

Esta sensación de asco que siente Castel también se relaciona con la humanidad en general, a la que detesta y desprecia, salvo unas cuantas excepciones. Esta actitud refuerza su cada vez más notoria incapacidad de adaptación al medio social en el que vive, sumiéndolo paulatinamente en la degradación con respecto al entorno que lo rodea:

Creo haber dicho que me he propuesto hacer este relato en forma totalmente imparcial y ahora daré la primera prueba, confesando uno de mis peores defectos: siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada; nunca he soportado las playas en verano. (Sábato, 1948: 46)

Otro ejemplo de esa irrupción y justificación de la locura que se va apoderando rápidamente de Castel lo podemos ver en los cuatro sueños descritos por el protagonista narrador a lo largo de la novela. En el primer sueño, citado a continuación, es evidente el estado de paranoia en el que se encuentra Castel, al mismo tiempo que es notable su excesiva racionalización de lo inconsciente, que le impide aceptar la sinrazón que podría equilibrar su trastorno psicológico:

Como decía, pasé unos días muy agitados y mil veces volvieron a mi cabeza las ideas oscuras que me atormentaban después de la visita a la calle Posadas. Tuve este sueño: visitaba de noche una vieja casa solitaria. Era una casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia, de manera que al entrar en ella me guiaban algunos recuerdos. Pero a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás o de gentes que cuchicheaban y se burlaban de mí, de mi ingenuidad. ¿Quiénes eran esas gentes y qué querían? Y sin embargo, y a pesar de todo, sentía que en esa casa renacían en mí los antiguos amores de la adolescencia, con los mismos temblores y esa sensación de suave locura, de temor y de alegría. Cuando me desperté, comprendí que la casa del sueño era María. (Sábato, 1948: 58)

Tal sueño es ejemplar de lo ‘unheimlich’: lo extraño y lo amenazador dentro de lo familiar. El segundo sueño de Castel consiste en su metamorfosis en pájaro, acto que se debe a los poderes mágicos de un mago que lo transforma sin que las personas que lo acompañan se percaten de ello y él mismo pueda hacer algo para impedirlo; en el tercero, se trata del recuerdo borroso de una pesadilla en la que sueña que camina por los techos de una catedral; y, finalmente, en el cuarto y último se ve sentado a sí mismo en medio de una habitación sombría, sin muebles, donde detrás de él se encuentran María y Hunter, que se miran, según

sus propias palabras, con ‘expresiones de diabólica ironía’. Todos estos sueños, según la interpretación de Agustín F. Seguí, son un claro reflejo del proceso de degradación mental que padece Castel, anuncian la presencia de la demencia que se agrava en la vida real por su incapacidad de aceptar la irracionalidad de su comportamiento en su interacción con el mundo que lo rodea, especialmente en su relación tormentosa con María Iribarne:

Todo lo antedicho muestra claramente la presencia de rasgos paranoicos en Castel, aunque quizás no en todos. La interpretación psiquiátrica de los mismos contribuye, entonces, a una comprensión más completa de los mismos. Ello no significa, sin embargo, que esta interpretación sea imprescindible para comprender la novela; más bien se trata de un complemento que confirma, eso sí, la existencia de lo patológico en *El túnel*. (Seguí, 1992: 77)

A través de los sueños, de la obsesión con la pintura y, en fin, de todos estos rasgos paranoicos de la personalidad de Castel que son síntomas inequívocos de la locura, es posible adentrarse en el dominio de la subjetividad sobre el personaje, otro aspecto fundamental del conflicto entre la razón y la irracionalidad representado a lo largo de la novela.

1.3. El dominio de la subjetividad

A pesar de la manía y los afanes racionalistas con los que Castel intenta someter y controlar su personalidad perturbada, la subjetividad de su mente enferma brota a través de la alucinación y la paranoia exacerbadas, tal como ocurre en el capítulo XVI cuando María y Castel se reencuentran en la Recoleta de Buenos Aires. En ese reencuentro, a lo largo de la conversación que sostienen, se manifiestan de manera palpable los síntomas paranoicos de Castel, quien llega a creer que María no es lo que parece ser ante sus sentidos alucinados:

Tuve una rara intuición: encendí rápidamente otro fósforo. Tal como lo había intuido, el rostro de María sonreía. Es decir, ya no sonreía, pero había estado sonriendo un décimo de segundo antes. Me ha sucedido a veces darme vuelta de pronto con la sensación de que me espiaban, no encontrar a nadie y sin embargo sentir que la soledad que rodeaba era reciente y que algo fugaz había desaparecido, como sin un leve temblor quedara vibrando en el ambiente. (Sábato, 1948: 63)

A pesar de esta serie de actos ambiguos y poco claros que ocurren a lo largo de *El Túnel* con la proyección subjetiva del deseo de poseer de manera absoluta a María Iribarne, Castel intenta aproximarse al ideal de una mujer que lo ame apasionadamente, al mismo tiempo que esta encarna la figura de la madre y de la amante que le es fiel en todos los aspectos. Sin embargo, en la novela estos anhelos no ocurren de acuerdo con sus expectativas, desbordando por consiguiente la sinrazón que se ha apoderado de él, llevándolo a considerar el mundo y la existencia de una manera atroz y horrible, simbolizada en la imagen de la cueva o caverna oscura en la que el protagonista se va hundiendo paulatinamente, motivo que se repite a lo largo de la novela y que representa las fuerzas del yo irracional de Castel que lo dominarán por completo:

¡Cuántas veces esta maldita división de mi consciencia ha sido la culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduce de él y me acusa a mí mismo de lo que denunció en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad. En fin, ya era tarde, de todos modos, para cerrar la herida abierta en el alma de María (y esto me lo aseguraba sordamente, con remota, satisfecha malevolencia el otro yo que ahora estaba hundido allá, en una especie de inmunda cueva) ya era irremediabilmente tarde. (Sábato, 1948: 78)

Esta división aflorará al final de la novela, cuando Castel vea reflejada la irracionalidad del comportamiento humano al comprobar que María lo está engañando con Hunter. La repetición de la expresión ‘sin embargo’ y del verbo saber conjugado en el pasado, refuerzan esa decepción que experimenta Castel al comprobar que la actitud de María es, en apariencia la de alguien que está gozando con su sufrimiento en ese momento; esto refuerza la noción de relación impura y maligna con María que Castel ha ido construyendo a lo largo de la novela a partir de las múltiples evidencias de la infidelidad de su amante. En ese momento, el razonamiento abstracto que ha conducido a esta premisa adquiere, al igual que en otros momentos de la narración, la forma de algo demoníaco y turbulento, el infierno, escenario perfecto para expresar ese descenso definitivo a la locura disfrazada de pensamiento racional:

Bajaron lentamente como quien no tiene ningún apuro. ‘¿Apuro de qué?’ pensé con amargura. Y, sin embargo, ella sabía que en ese mismo momento yo la necesitaba, que habría sufrido inútilmente cada

uno de los minutos de breve espera. Y, sin embargo, ella *sabía* que en ese mismo momento en que gozaba en calma yo estaría atormentado en un minucioso infierno de razonamientos, de imaginaciones. ¡Qué impecable, qué fría, qué inmundada bestia puede haber agazapada en el corazón de la mujer más frágil! (Sábato, 1948: 132)

Cuando Castel se da cuenta de que María es alguien tan imperfecto como él, es decir, una persona que puede llegar a engañar a sus semejantes y está llena de bajas pasiones e instintos como cualquier otra, este hallazgo definitivo hace que el caos se apodere irremediabilmente de su mente, ya que, al verse reflejado en ese espejo de sinrazón e irracionalidad que es su amante, cae definitivamente en la locura que se ha ido acumulando en él, locura que refleja en últimas, de acuerdo a la interpretación de Donald L. Shaw de *El Túnel*, la imposibilidad de entender a los otros de acuerdo a parámetros lógicos y racionales que expliquen de manera adecuada y en su totalidad los motivos de los actos de los seres humanos:

A otro nivel, *El túnel* ofrece un estudio originalísimo de un caso de locura, contado desde dentro. Aquí lo fundamental no es el aspecto freudiano de la relación entre Castel y María. Lo esencial es el *motivo* por el cual Castel mata a la mujer, que representa su única esperanza de reconciliarse con la vida. Ese motivo nace de su sospecha de que ella también (como él) abrigaba en el fondo de sí misma una fuente de ignominia, ‘bajas pasiones’ de repelente abyección. Su acto, al matarla, es un acto de rebelión contra el absurdo de una existencia que crea en nosotros hondas aspiraciones espirituales a la vez que quita toda posibilidad de cumplirlas. (Shaw, 1981: 53)

En el capítulo final, el XXXIX, Castel, recluido en el manicomio, termina la escritura de su confesión apelando a la figura del encierro, ya no representada en el símbolo de la caverna o de la cueva oscura; ahora se evoca la imagen del infierno, lo que significaría que la locura y todo lo que esta representa, se han apoderado de él por completo, sin que pueda escapar, ni encontrar la comprensión y la empatía de los otros “Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos” (Sábato, 1948: 137). Esto justificaría, según Riccardo Campa, el asesinato de María: al no poder apoderarse de ella por completo, expresando así su desgarrada subjetividad en su relación de amante, no le queda más remedio que cometer el crimen, y con ello la destrucción y eliminación del objeto amado, el cual no correspondía en su totalidad a sus obsesiones, borrando de esta manera todo rastro de lógica y sentido común en su comportamiento:

El delito y la pasión parecen extinguir en *El Túnel* el pensamiento sistemático, consecuente: el protagonista, Castel, persigue una idea –considerada quizás sin razón, matriz generadora de su universo mental, erótico, de ficción- y la convierte continuamente en emoción: María –la idea madre perseguida- enfurece con esa actitud de claroscuro –relativista dice Sábato-en la que se hunden las grandes estaciones del alma, la epopeya del sueño, las vibraciones arcaicas, los sedimentos del ser. *El túnel*, en efecto, es la novela de la ambigüedad, perseguida en la única dimensión expresable, en el comportamiento silencioso, crítico, alusivo. El enigma que personifica el ‘alrededor’ de Castel es inmotivado: sirve para indicar la frecuencia para los que no se reconocen en una situación que objetivamente los sobrepasa. (Campa, 1983: 10)

El dominio de la locura, de la subjetividad y de la irracionalidad nos ofrece, por lo tanto, un atisbo de la visión del mundo de Castel hecha a su medida. Nunca sabemos lo que piensan los otros de él, ya que todo lo que ocurre en la novela es relatado por el narrador protagonista, sin que ninguna versión distinta de los hechos se interponga, o matice e interprete sus pensamientos y sentimientos. De ahí surge su necesidad imperiosa de querer comprender todo más allá de las apariencias que cree le impiden encontrar la verdad absoluta, tal como lo afirma Marteen Steenmeijer:

Castel sufre de una neurosis epistemológica; está dominado por una ‘manía de querer encontrar’ (Sábato 1979: 63) Dominado por un fanatismo enfermizo, continuamente está indagando e interpretando, en busca de verdades que no puede alcanzar. El lector es su cómplice, ya que el punto de vista que se le ofrece es el de Castel: en líneas generales, no dispone de más información que la que le transmite el protagonista. O sea, la estrategia narrativa de *El Túnel* es, sin duda la de forma impedida. (Steenmeijer, 1992: 87)

La obsesión enfermiza de Castel por querer entenderlo ‘todo’ es un aspecto esencial que permite analizar no sólo lo que ocurre en la mente enferma del protagonista, sino también comprender los términos de la estrategia narrativa del relato: al confiar Sábato la narración única y exclusivamente a Castel, excluyendo las focalizaciones en los demás personajes, la novela impone, al parecer, esta visión de mundo del personaje-narrador, sin embargo, el lector accede desde esta misma narración a una clara consciencia de la locura del protagonista. Genette define la focalización así:

Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de 'champ', c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*, terme qui, en fiction pure, est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à 'savoir', puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par *information complète*- muni de quoi c'est le lecteur qui devient 'omniscient'. (Genette, 1983: 348-349)

Así pues, la focalización es el grado de información que el lector obtiene de la narración a través del narrador o de los narradores que narran la historia. En el caso de *El Túnel*, el tipo de focalización que hay es una focalización interna, o sea, según la definición de Genette, la información de la narración coincide con la de un personaje que se convierte en el relator de la historia dentro de esta; este narrador puede escoger narrar todo lo que le ocurre a él desde su punto de vista y desde las experiencias que lo afectan, o simplemente seleccionar los hechos y sucesos que le interesa destacar en su narración:

L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un *foyer situé*, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation : Marcel sur son talus derrière la fenêtre de Montjouvain. En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le 'sujet' fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit *peut* alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense. (Genette, 1983: 349)

Esta focalización interna incide en la estructura narrativa de la novela en la medida que la narración de *El Túnel* está a cargo única y exclusivamente de Castel según Ángel Leiva: "La estructura narrativa de *El túnel* está conformada sobre una situación única y desde la conciencia de una sola persona, Castel. Éste es el narrador y el personaje de su propia historia" (Leiva, 1977: 40). Al conocer la visión de los hechos dada por él, y, fundamentalmente, su interpretación y juicio de estos, en los que, por la focalización del relato no intervienen los otros personajes del relato, sino desde el punto de vista parcial y fragmentario de Castel, el lector nunca llega a saber a ciencia cierta si lo que ha narrado Castel es cierto; añádase a esto la composición narrativa de la novela, llena de digresiones, la cual es, como ya se ha afirmado a lo largo de esta primera parte del trabajo de investigación, un claro ejemplo de la demencia de Castel, a pesar de la supuesta racionalidad que pretende imponer a su discurso y a su relato. Así se refiere Ángel Leiva a este aspecto:

Novela eminentemente subjetiva, sólo conocemos de las personas y los hechos que entran dentro de la experiencia del narrador. Y el narrador es un ser ambiguo, conflictuado por la conciencia de sus desequilibrios; por tanto, la reconstrucción de la realidad tiene esas mismas características. (Leiva, 1977: 41)

Esta estrategia de focalización interna permite al lector descubrir la locura de Castel por las propias palabras del personaje, que lo introducen en su mundo alucinante y desequilibrado, el cual, según sus propios términos, no es más que una fantasmagoría en determinadas ocasiones, o sea, esto quiere decir que su visión de la realidad está compuesta de alucinaciones y delirios, producto de su mente enferma y paranoica. Un buen ejemplo de esta estrategia narrativa en donde se pone de relieve la enfermedad mental de Castel ocurre el capítulo XVII de la novela; Castel está con María en un acantilado al borde del mar, y en un momento dado empieza a escucharla hablar. El discurso de María, que parece un monólogo, lo transmite Castel al lector de manera entrecortada y sin un hilo lógico y coherente en su argumentación, mientras que él se sumerge en una especie de delirio en donde equipara al mar con algo monstruoso, al tiempo que su instinto paranoico y homicida se manifiesta con el deseo de matar a María por su infidelidad:

El mar se había ido transformando en un oscuro monstruo. Pronto la oscuridad fue total y el rumor de las olas allá abajo adquirió sombría atracción: ¡Pensar que era tan fácil! Ella decía que éramos seres llenos de fealdad e insignificancia; pero, aunque yo sabía hasta qué punto era yo mismo capaz de cosas innobles, me desolaba el pensamiento de que también ella podía serlo, que *seguramente* lo era. ¿Cómo? -pensaba-, ¿con quiénes, cuándo? Y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojlarla al mar iba creciendo en mí. (Sábato, 1948:102)

El lector nunca llegará a saber si esta situación, al igual que el resto de acontecimientos de la novela, ocurrieron o son deformaciones de los verdaderos hechos que Castel quiere presentar como reales y no como derivaciones de su imaginación enloquecida. Esto hace que el lector se convierta en cómplice hasta cierto punto del relato de Castel y de sus argumentos, pues todos estos recursos narratológicos como la focalización interna o las digresiones están constantemente sembrando la confusión en la lectura: el lector, en determinados momentos, puede convertirse en víctima de la manipulación a la que pretende someterlo Castel por medio de su recurso a la lógica y a la razón, es decir, por la tentativa de fingir que es una

persona mentalmente sana: que el asesinato de María se debió única y exclusivamente a motivos legítimos y racionales, y que ello puede ser explicado de manera argumentativa y rigurosa. Sin embargo, dado que *El Túnel* carece tanto de las focalizaciones de los otros personajes de la novela, como de la focalización externa de un narrador omnisciente en tercera persona que pudiera narrar los acontecimientos del relato desde un punto de vista distinto al de Castel, la estrategia de la focalización interna es un mecanismo que induce a una lectura crítica por parte del lector que refuerza la idea de que Castel no es una persona lucida, aunque quiera demostrar lo contrario, tal como lo demuestra el ejemplo anteriormente citado de la escena en el acantilado. Finalmente, ese desequilibrio se sustenta ya desde el inicio de la novela en el discurso de Castel como narrador exclusivo de la historia: Castel quiere explicar por qué mató a María Iribarne, y al mismo tiempo justificar el asesinato como un acto que debe realizarse por el bien de la humanidad; este tipo de contradicciones, características de sus digresiones y reflexiones a lo largo de la novela, lejos de despertar la connivencia del lector, suscitan de entrada la convicción de que los alegatos y aseveraciones del personaje atañen a la denegación de su propia locura:

¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Esto es lo que yo llamo una *buena acción*. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco. (Sábato, 1948: 11-12)

Por otra parte, para Graciela Maturo, Castel es una mezcla entre intelectual y artista, un hombre atormentado e incapaz de encontrar su lugar en la vida a causa de su locura y que intenta expresar su compleja personalidad a través de su relato, buscando desesperadamente una redención del mal que lo ha dominado, que consiste en la no aceptación de su enfermedad mental y en su aislamiento de todo aquello que lo rodea:

Sábato nos está retratando –sin ahorrarse ciertos rasgos autobiográficos– al intelectual, típicamente divorciado del mundo y de la vida a través de la distanciamiento crítica y analítica. Conjeturas, preguntas, dudas, razonamientos sin fin, acosan a Castel a lo largo de la experiencia relatada. Es el hombre en crisis: el intelectual que hace de toda realidad un problema, pero a la vez el creador que ya ha iniciado su proceso de integración consigo mismo y con el mundo. (Maturo, 1983: 74-75)

Vale la pena destacar que Castel es doblemente artista: por un lado, es un pintor reconocido, y una vez encerrado después de cometer el crimen se transforma en escritor al escribir las memorias que coinciden con la totalidad del relato de la novela. En las dos vertientes de su faceta artística, Castel expresa su obsesión con respecto a María Iribarne, tanto en la pintura como en la escritura, testimonios ambos del conflicto entre la razón y la sinrazón de su mente. Es importante resaltar que este choque de las dos facetas sólo afecta a Castel, puesto que María es caracterizada como un ser que escapa a cualquier tipo de definición, ya que la función de definir y entender al otro sólo corresponde a la perspectiva subjetiva del protagonista. Así, José Amícola subraya que:

Juan Pablo Castel es evidentemente un paranoico, pero a diferencia de lo que le sucedía a Schreber, su objeto libidinal es una mujer (María Iribarne) en la que une en un extraño conglomerado un mensaje cifrado acerca de una poética pictórica y el objeto libidinal insuficiente. El arte en estas memorias de subsuelo modernas está codificado a través de la paranoia: todo artista es un obsesivo con respecto a su proyecto creativo, parece decirnos el texto. Así, el artista fálico (masculino, por antonomasia) es un individuo paranoico. El texto no deja, por supuesto, lugar para imaginar que una mujer pueda ocupar esa posición. Los varones son los racionales, pero también los dueños de la irracionalidad creativa. Su forma por excelencia no es la pintura —que parecería el tema de la novela—, sino la confesión (ante nosotros presentada como oral bajo el artificio de la escritura), dado que hay una transposición de un arte en el otro. (Amícola, 2013: 14)

En definitiva, la subjetividad del artista, lado que encarna perfectamente la sinrazón de Castel, choca con la excesiva importancia que él da a la lógica y a la razón como las únicas formas válidas para intentar descifrar su relación con su amante. Cae Castel en un estado que oscila entre la irracionalidad que lo va destruyendo, y la “supuesta” racionalidad de sus actos y pensamientos que pretende salvarlo o, por lo menos, mantenerlo a flote en la terrible situación en la que se encuentra. Todos estos elementos representan en menor o mayor medida el conflicto que el escritor Ernesto Sábato plasma de manera ficcional en *El Túnel*, una vez ha abandonado la ciencia para dedicarse a la literatura.

Una vez hecho este análisis de la manera en la que Ernesto Sábato expresa su concepción de la realidad en sus múltiples dimensiones en *El Túnel*, pasaremos al análisis de su primer libro publicado, el ensayo *Uno y el Universo* (1945), en el que a través de su reflexión en torno al problema del conocimiento científico se empieza a esbozar la problemática del

conflicto entre la razón y la irracionalidad que será fundamental en el posterior desarrollo de la obra literaria de Ernesto Sábato.

Capítulo 2. La aparición del discurso ensayístico en *Uno y el Universo*

2.1. El ensayo: confesión del desencanto con la ciencia en *Uno y el Universo*

En 1945, el primer libro publicado por Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, constituye un ensayo donde el joven físico empieza a dudar seriamente de la validez universal e indiscutible de la razón como el único instrumento para conocer en su totalidad la realidad, así como de los alcances y fundamentos de la ciencia que ha venido practicando. El título del ensayo, *Uno y el universo*, es bastante elocuente y revelador en ese sentido, pues se refiere a esa relación simbólica que ese Uno, en este caso Ernesto Sábato, establece con esa totalidad que es el Universo, a la que pretende interrogar desde diversas perspectivas que van más allá de la científica. Sin embargo, *Uno y el universo* no pretende, en un principio, hacer una crítica y juicio totales de la ciencia. Más bien intenta plantear interrogantes mediante una escritura de tipo aforístico, no exenta de humor e ironía en muchas ocasiones, en la que ante todo predomina la necesidad de consignar todas las incertidumbres que asaltan al autor en ese momento de su existencia en el que duda en proseguir con su carrera científica. Así lo señala Sábato en la *Advertencia* de la primera edición de 1945, donde expresa su alejamiento de cualquier tipo de sistematización absoluta:

Este libro es el documento de un tránsito y, en consecuencia, participa de la impureza y de la contradicción, que son los atributos del movimiento. Imagino la irritación que producirá a los fanáticos del sistema, que tienen la curiosa pretensión de ser propietarios de la Verdad, frente a los otros mil sistemas, como por alguna especie de arreglo personal con el Organizador del Espectáculo. Por mi parte, reconozco no tener vinculaciones tan influyentes. (Sábato, 1945: 15-16)

Antes de proseguir, es conveniente recordar la definición del género literario del ensayo para comprender la importancia que Ernesto Sábato le ha otorgado a lo largo de su carrera literaria. Según la formulación de John Skirius: “El ensayo es una meditación escrita en estilo

literario; es la literatura de ideas y, muy a menudo, lleva la impronta personal del autor” (Skirius, 2006: 9). Además, el ensayo literario, tal y como lo define Irène Langlet, se caracteriza fundamentalmente por ser un tipo de escritura no ficcional, la cual, a pesar de no ser ficticia, posee una gran ambición literaria que la emparenta con otro tipo de textos escritos tanto en poesía como en prosa:

Texte non-fictionnel, l'essai littéraire est rapproché des textes scientifiques ou journalistiques qui disent le monde sans passer par le filtre d'une invention, d'une création fictive qui le représenterait (thèse, traité, biographie, article, feuilleton). Mais comme il se distingue visiblement de ces types prosaïques par son ambition littéraire, il est comparé à des formes poétiques de la prose (caractère, portrait, aphorisme, poème en prose. (Langlet, 2015: 47)

Para Sábato, el ensayo no fue solamente un medio de escritura para la expresión de sus ideas, al contrario, a lo largo de su obra ensayística superó este postulado inicial y básico, que, si bien es fundamental tenerlo en cuenta, puede ir más allá de esta premisa inicial. *Uno y el Universo* fue, según Daniel-Henri Pageaux, el intento de plasmar toda una estructura de pensamiento que refleje lo que el autor es, transformando por consiguiente el libro en una profunda indagación acerca de su persona y de sus circunstancias en un momento fundamental de su existencia:

Il est curieux de voir que dans son premier essai, *Un et l'univers*, Sábato est loin d'avoir abandonné l'univers de la science : il en parle dans de très nombreux articles, spécialement d'astronomie, et commence à 'régler des comptes' avec l'idéal technique mathématique, scientifique, dont notre monde semble prisonnier. (Pageaux, 1989: 14)

Esto remite a otra característica del ensayo literario, a saber, el marcado punto de vista del autor que se expresa en la estructura y el discurso consignados en el texto ensayístico. Sábato ambiciona llegar a entenderse a sí mismo a través del ensayo, es su visión del mundo la que vemos desplegada a través del texto, visión que declara como propia y personal, enraizada en lo más profundo su ser y que busca desde el principio revelar y afirmar con toda la contundencia y vehemencia posibles a través de sus propias palabras y términos:

Las reflexiones que aparecen aquí por orden alfabético no son producto de la vaga contemplación del mundo: se refieren a entes que he encontrado en el camino hacia mí mismo. (Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno mismo.) Fuera de mi ruta debe de haber otros entes, otras teorías e hipótesis. El Universo del que se habla aquí es mi Universo particular y, por lo tanto, incompleto, contradictorio y perfeccionable; no poseo la más modesta Weltanschauung que pueda satisfacer a una persona respetable o germánica; prohíbo a estos inspectores del urbanismo filosófico que lean este libro (no veo, además para qué habrían de hacerlo). (Sábato, 1945: 15)

Esta presentación nos permite deducir que *Uno y el universo* es una confesión de la incesante búsqueda de Ernesto Sábato por entenderse a sí mismo, apelando a su conocimiento de la ciencia, el arte y la literatura desde la perspectiva particular de su conciencia y sus experiencias, o sea, a partir de su propia vida. Cabe recordar que no es el único autor que ha utilizado el ensayo como instrumento de exploración y afirmación de su yo, ya que esta intención también ha estado presente de manera permanente dentro del campo de acción del género desde sus inicios. Recuérdese que Michel de Montaigne, el fundador del género ensayístico, se dirige al comienzo de sus *Ensayos* en el apartado *Al lector* de la siguiente manera a las personas que lo van a leer: “Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain” (Montaigne, 1580: 47). Notamos, por lo tanto, un claro eco de esta afirmación de Montaigne en las palabras iniciales de Sábato en *Uno y el universo* al declarar el ensayo como el acto de afirmación más pura de la subjetividad de su autor, producto de una reflexión constante que en el caso de Sábato se origina en la crisis espiritual y existencial que padece en el momento de la escritura del libro. Lo que Sábato ambiciona en *Uno y el Universo* es indagar y tratar de precisar por medio de la escritura lo que constituye y define su confusa personalidad, escindida entre lo científico y lo artístico y lo literario, siendo estas dos últimas las verdaderas vocaciones que dominaban al escritor desde su infancia. Y qué mejor forma de hacerlo que recurriendo al aforismo, al capítulo breve, a la sentencia, en fin, a una estructura que juega con todas las posibilidades lúdicas que ofrece el ensayo y que no se quedan en la simple generación de una unidad retórica y tradicional a la usanza académica con un introducción, un desarrollo y una conclusión que buscarían exponer una tesis o una serie de premisas de manera acartonada: al contrario, para Daniel-Henri Pageaux todas estas estrategias que despliega Sábato a lo largo de *Uno y el universo* evocan en la mente del lector numerosas

dudas e interrogantes con respecto a los dilemas e inquietudes que Sábato plantea con humor y erudición, pero también con agresividad y tono polémico en varias ocasiones con el fin de dar legitimidad a sus argumentos: “Sábato affectionne le style incisif, lapidaire, une relation d’agressivité plus ou moins ouverte avec son lecteur. Pour ce premier essai, il choisit l’ordre alphabétique, comme pour mieux mettre en évidence le caractère lacunaire, arbitraire, des titres retenus” (Pageaux, 1989 : 14). Esta búsqueda de la concreción, de la brevedad por medio de la escritura aforística generará en la obra ensayística de Sábato, tal como lo plantea John Skirius, un sello particular en cuanto a la extensión que lo diferenciará notablemente de los otros cultivadores del género en América Latina, caracterizados por ensayos de larga extensión y aliento que pueden llegar a ser demasiado extensos y densos, a diferencia de los escritos por Sábato, más lúdicos y directos en sus planteamientos por las formas breves que utiliza para expresarlos y argumentarlos:

Leer de una sola sentada la *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, resulta extremadamente fatigoso. En el otro extremo, Ernesto Sábato es afecto a escribir pensamientos breves de unos pocos párrafos, algunas veces de sólo unas pocas oraciones, de manera que, por la brevedad, se aproxima al aforismo. (Skirius, 2006: 12-13)

Esta aproximación de Sábato al aforismo a través del ensayo es necesario recalcarla y entenderla, no sólo en relación con el análisis de *Uno y el universo* como texto literario, sino también para la comprensión de sus otros ensayos, con los cuales comparte como una característica común la fusión de la escritura ensayística con textos de tipo aforístico. Irène Langlet, Doctora en literatura general y comparada de la Universidad de Rennes 2, Haute-Bretagne, autora de la tesis *Les théories de l’essai littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone*, distingue en su estudio, basándose en la obra de varios expertos, dos tipos de aforismos con respecto al ensayo: el de inspiración repentina y el de clarificación, los cuales define de la siguiente manera:

Il (Mac Carthy) rappelle, comme Haas, les deux types d'aphorismes distingués par Franz Mautner (1933) : l'inspiration soudaine (Einfall) représente la vision immédiate d'un tout conceptuel, dans laquelle tous les rapports d'un objet et de son contexte apparaissent de façon lumineuse à l'auteur ; la clarification (Klärung) présente de façon ramassée, synthétique, le résultat ou la conclusion éclairante obtenus à la fin d'un processus de réflexion. Haas souligne que le second type s'apparente à l'essai plus

que le premier : c'est à travers sa formulation dans la langue que ce résultat acquiert sa force, de même que la pensée prend sa forme dans le processus d'écriture de l'essai. (Langlet, 2015: 59-60)

Basándose en estas definiciones, se puede considerar que el tipo de escritura aforística que practica Sábato en sus ensayos es la de clarificación. Precisamente, sus textos de corte aforístico remiten a la evolución de una serie de pensamientos largamente reflexionados que esclarecen el contenido de estas disertaciones sobre los temas tratados con la brevedad, claridad y precisión de sus exposiciones. Un buen ejemplo es el apartado *Fantástico* de *Uno y el universo*, en el que explica este concepto: “*FANTÁSTICO*: Es la palabra con la que designamos lo insólito. Por eso se aplica continuamente en los viajes y en la historia del pensamiento. No es que designe otras cosas de contenido mágico: simplemente designa *otras cosas*” (Sábato, 1945:62). Al concluir de esta manera, Sábato logra una revelación brillante que ha seguido todo un proceso de reflexión de forma breve. Asimismo, según Noelia M Senarega, todo esto genera una pluralidad de voces y opiniones, en las que no solamente está la del propio Sábato, sino también la de la tradición cultural y de los referentes a los que apela, estrategia que permite generar una polifonía que dialoga constantemente entre sí, contradiciéndose, afirmándose o refutándose:

El estilo narrativo en el primer libro publicado anticipa lo que se convertiría luego en un sello del escritor. La estética es construida a partir de elementos punzantes, satíricos, por momentos penumbrosos y perturbadores. La contundencia en las ideas transmitidas también es una característica sobresaliente que provoca estupor e impacto en la lectura. El lenguaje, dotado con frecuente terminología, otorga densidad y complejidad a los planteos. Las frases concisas sirven a los mismos fines, son marcaciones elocuentes en inmensas reflexiones. (Senarega, 2015: 105-106)

Por ello, Sábato se inscribe en la ilustre tradición que inicia Montaigne en Occidente, sin olvidar los otros elementos que conforman los objetivos de la corriente ensayística latinoamericana del siglo XX, tales como tratar de informar o persuadir al lector acerca de lo que expone el autor en el texto; para Noelia M Senarega, Sábato también buscará a lo largo de sus ensayos convencer a sus lectores de la validez de sus planteamientos, o por lo menos, intentará hacerles cambiar de opinión, recurriendo a una serie de temas que le preocupan, los cuales son la ciencia, el arte, la historia, la filosofía y la política:

Los temas citados son diversos, tales como breves análisis de personalidades, obras, teorías, hechos históricos, movimientos sociales y políticos, controversias e hitos de la historia del pensamiento, todos ellos dispuestos como respondiendo a ciertos efectos de fragmentación. La suma de los recursos empleados incorpora sucesivas interrupciones, dispuestas con destreza para diseñar la complejidad literaria. (Senarega, 2015: 106)

Esta concepción del ensayo como conocimiento directamente relacionado tanto con el autor como con la tradición a la que pertenece, pero a la que rebate en muchas ocasiones y rechaza o crítica o refuta de manera vehemente con la fuerza de sus argumentos e ideas, genera una polémica constante y un tono de confrontación y controversia en torno a los temas discutidos, formulaciones que pueden en numerosas ocasiones desorientar y chocar al lector por lo heterodoxos y polémicos que resultan sus planteamientos y sus recursos destinados a presentarlos. Esto genera en opinión de Ángela Dellepiane una cadencia que obliga a una lectura fragmentaria y reposada que permita entender lo que Sábato dice y pretende afirmar:

Sábato exhibe en sus ensayos una total mezcla de pensamiento especulativo con estallidos emocionales, una prosa certera, pero también visceral, un lenguaje de alto calibre intelectual junto a expresiones coloquiales, todo ello inflexionado, frecuentemente, mediante un poderoso ritmo en que repeticiones anafóricas, construcciones paralelas y antinómicas y una graduación sabia de la argumentación, crean, en algunos párrafos, angustiosos climas de los que el lector descansa en el remanso verbal y conceptual con que Sábato remata siempre tales *crescendos*. (Dellepiane, 1983: 580)

Finalmente, hay que resaltar que lo que hace Sábato en *Uno y el Universo* es establecer una comunión con el lector en la que el autor se muestra tal y como es, es decir, más allá de ser un científico que posee un enorme conocimiento no sólo sobre su área y que tiene serias dudas sobre esta, es un intelectual que también conoce otros ámbitos del saber y que necesita desesperadamente articularlos en una síntesis que permita salvarlo de la crisis existencial y espiritual en la que se encuentra sumido. Por encima de estas calificaciones, Ernesto Sábato es, ante todo, una persona con dudas e inquietudes con respecto a sí mismo que necesita resolverlas a como dé lugar. Así, *Uno y el universo* genera una serie de vasos comunicantes con aquél que lo lee; por eso, según el análisis de Ángela Dellepiane, Sábato se expresa por medio del género ensayístico, para crear un vínculo que trascienda más allá del mismo texto y logre una repercusión en su receptor:

Porque es, precisamente, rasgo del ensayo el ser el ‘género’ dialogante por excelencia, el ser un texto participatorio compartido con naturalidad, forma peculiar de la comunicación sugestiva de ideas en que éstas abandonan toda pretensión de imparcialidad para adoptar resueltamente las ventajas y limitaciones de su base personal y prejuiciada. (Dellepiane, 1983: 580)

Esté de acuerdo o no el lector con lo expuesto en *Uno y el Universo*, las aseveraciones de Sábato no dejan indiferente a nadie, y este tal vez es otro de los cometidos que el autor argentino busca a través de sus ensayos: romper con las certezas de lo tradicionalmente establecido.

Es por ello que de todos los temas predomina el tema científico, tal vez el más controversial. En el caso particular de lo expuesto en *Uno y el universo* se refieren a la posibilidad de concebir la ciencia de otra forma, sin olvidar una importante reflexión acerca del arte y la literatura, que vaticina el inicio de su carrera literaria y el abandono de la ciencia, tal como lo señala John Skirius: “Confesarse, persuadir, informar, crear arte: cierta combinación de estas cuatro intenciones básicas habrá de encontrarse en la obra de la gran mayoría de los ensayistas literarios de Hispanoamérica en el siglo XX” (Skirius, 2006: 10). También es claro que Ernesto Sábato, al igual que otros escritores de ficción, encontró en el ensayo un medio para expresar de manera elegante y rigurosa sus ideas y planteamientos con respecto a determinadas cuestiones, que posteriormente desarrollaría a máxima potencia en sus novelas. A ello se refiere Bella Jozef en los siguientes términos:

Es en el ensayo donde se puede observar el trazo más característico de su personalidad: la integración del aspecto eminentemente formal y el contenido propiamente dicho, realizando de modo personalísimo el ejercicio pleno de la inteligencia y de la fantasía, con estructuración lógica y brillo en la exposición de las ideas. Los títulos de sus ensayos son indicativos de sus preocupaciones: ya nos hemos referido a *Uno y el universo*, *Intento de reintegración del Hombre*. (Jozef, 1983: 781)

Finalmente, es conveniente no oponer tan categóricamente estos atributos de los géneros dentro de la investigación, ya que el ensayo es subjetivo y por ende encierra recursos que apelan a lo irracional, y la novela es escrita y compuesta con racionalidad aun cuando escenifica a personajes embargados por locuras y obsesiones o al drama del hombre contemporáneo a través de éstos y de sus circunstancias políticas, sociales, culturales e históricas.

El tema principal de *Uno y el Universo* con respecto a la ciencia es el problema de la racionalidad y la lógica como los únicos medios legítimos y válidos que, en Occidente, a partir del Renacimiento y del avance espectacular del progreso científico y tecnológico, se han fijado para conocer al ser humano y al mundo que lo rodea. Para Sábato esta postura ideológica ha conducido a un menosprecio, e incluso a un rechazo generalizado por amplios sectores de la sociedad de aspectos tales como la imaginación, las pasiones o los sentimientos y obsesiones, que pueden llegar a ser, según Sábato, más valiosos que la razón para el conocimiento integral del hombre. Por ello, de acuerdo con Leo Pollmann, Sábato abandonará la ciencia y se dedicará a las artes y a la literatura, área mencionada en numerosos apartes del ensayo:

La decisión de Sábato por la literatura como su futuro medio de conocimiento y de búsqueda está fundada en esta apreciación: él puede aportar lo que en una “ciencia estricta” no halla (error de la fuente) lugar y que pertenece a lo más valioso para el hombre. Los valores humanos que nombra luego –sus emociones, sus sentimientos de arte o de justicia, su angustia frente a la muerte- han permanecido hasta hoy como los valores que mueven al autor, siendo la unión de ‘arte’ y ‘justicia’ especialmente sugestiva. Sábato no está dispuesto a prescindir de este mundo de lo práctico, que es el mundo del hombre con sus interrogantes, sentimientos y emociones. (Pollmann, 1985: 53)

A pesar de las reflexiones en torno a la ciencia, el tono nostálgico y melancólico que respecto a esta se percibe desde las primeras páginas de *Uno y el Universo*, indica la clara voluntad de Ernesto Sábato de despedirse de ella:

La ciencia ha sido un compañero de viaje, durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver algunas de las altas torres que divisé en mi adolescencia y me atrajeron con su belleza ajena de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que esta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana. (Sábato, 1945: 16)

Este desencanto se origina, según María Angélica Correa, en hechos tales como su contacto con los surrealistas en 1938 durante su estadía en París como becario del laboratorio Curie, la impresión que le causó la bomba atómica y sus nefastas consecuencias para la humanidad,

así como la necesidad de expresar sus más hondas obsesiones a través de la creación literaria, anhelo que no podía lograr por medio de la ciencia:

Uno y el universo fue compuesto cuando Sábato tenía alrededor de treinta años, en las circunstancias que se han visto. Aunque atravesaba entonces ‘un momento muy dramático de examen interior’ en el libro, rebotante de ingenio, lo que fundamentalmente se percibe es la euforia del autor moviéndose en su propio terreno, en el mundo de las letras tan largamente deseado y eludido. (Correa, 1971: 133)

El abandono de la ciencia se realiza con cierta tristeza, pero también con la firme convicción de que se está haciendo lo correcto en medio de la incertidumbre:

De todos modos, reivindicó el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres –donde reinan la seguridad y el orden- en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura. Montaigne mira con ironía a los hombres porque son capaces de morir por conjeturas. No veo nada que merezca esa ironía: en eso reside la grandeza de esos pobres seres. (Sábato, 1945: 16)

Aquí aparece una referencia directa a Montaigne, lo que significa que, aunque Sábato rebata una afirmación del autor de los *Ensayos* al inicio de *Uno y el Universo*, este sigue siendo el modelo de la tradición ensayística de Occidente, es decir, el vínculo con este autor continúa impulsando el ejercicio y desarrollo del género a lo largo de la historia de la literatura y Sábato no es una excepción a este hecho.

Ahora bien, los motivos del desencanto y posterior abandono de la ciencia por Sábato, así como las razones profundas de este cambio, son explicados en detalle en *Uno y el universo*, mediante la exposición de los argumentos que lo llevaron de manera crítica a tomar semejante decisión con la que daría inicio a su carrera de escritor.

2.2. Limitaciones del saber científico

Según Sábato, las limitaciones del saber científico se originan en la preeminencia que se le da a la ciencia como fuente única e indiscutible de la verdad:

Durante siglos el hombre de la calle tuvo más fe en la hechicería que en la ciencia: para ganarse la vida, Kepler necesitó trabajar de astrólogo; hoy los astrólogos anuncian en los diarios que sus

procedimientos son estrictamente científicos. El ciudadano cree con fervor en la ciencia y adora a Einstein y a Madame Curie. (Sábato, 1945: 27)

Este dominio absoluto de lo que es considerado la verdad en la modernidad conduce a una abstracción cada vez más profunda y generalizada de los hechos que se investigan en la ciencia, separando al hombre de ciencia y a su visión del universo del mundo cotidiano de lo real y concreto en que vive el ser humano, de su día a día, de manera que el conocimiento abstracto se irá distanciando cada vez más del conocimiento práctico y concreto que proviene de la experiencia de la vida diaria:

Así, a medida que la ciencia se vuelve más abstracta y en consecuencia más lejana de los problemas, de las preocupaciones, de las palabras de la vida diaria, su utilidad aumenta en la misma proporción. Una teoría tiene tantas más aplicaciones cuanto más universal, y por lo tanto cuanto más abstracta, ya que lo concreto se pierde con lo particular. (Sábato, 1945: 29)

El motor de esta abstracción es la razón. Ahora bien, Sábato critica a la razón partiendo del hecho de que esta es relativa, no conduce a un conocimiento absoluto de las cosas y debe ser manejada con cautela para obtener los resultados que se esperan de ella en el terreno científico; buen ejemplo de esta postura lo constituye el capítulo *Sentido Común*, en el que Sábato critica al sentido común, es decir todo lo que puede ser conocido por los sentidos y por la simple experiencia como algo superficial que no va más allá de las apariencias; esta actitud puede generar errores y malentendidos, siendo necesario superar lo aparente por medio del análisis y la investigación cuidadosos y exhaustivos para establecer hechos y realidades que escapan a nuestra experiencia inmediata. Bajo esta vertiente de la razón considerada como sentido común encontraríamos insólitos o imposibles determinados hechos que en realidad no lo son, negándonos a creer en su posible existencia:

El mundo de la experiencia doméstica es tan reducido frente al universo, los datos de los sentidos son tan engañosos, los reflejos condicionados son tan poco proféticos, que el mejor método para averiguar nuevas verdades es asegurar lo contrario de lo que aconseja el sentido común. Esta es la razón por la que muchos avances en el pensamiento humano han sido hechos por individuos al borde de la locura. (Sábato, 1945: 126)

La ciencia para desarrollarse ha tenido que luchar contra el “sentido común” a través de un conocimiento basado en el análisis, el examen, la investigación y la comprobación metódica y rigurosa de premisas y conclusiones que en su momento podrían haber sido consideradas irracionales, dado que iban en contra de lo que la experiencia dictaminaba como normales. Todo esto genera, al mismo tiempo, en palabras del crítico Teodosio Fernández, un predominio de la ciencia que no tiene en cuenta los límites de la racionalidad en cuanto al sujeto, su método, su objeto:

En cualquier caso, quedarían de manifiesto las limitaciones a que se enfrenta el conocimiento científico, bien derivadas de las condiciones de su objeto de estudio, bien de las del sujeto que investiga y los medios empleados. Por otra parte, y también Sábato lo ha señalado, la formidable cantidad de conocimientos parciales aportados por la ciencia moderna ha puesto a prueba la capacidad humana para racionalizar la realidad. (Fernández, 1983: 36)

Asimismo, la abstracción generalizada hace que la ciencia se transforme en algo incomprensible e inalcanzable para los que no son científicos, hasta un punto en que el hombre de la calle, tal como lo denomina Sábato, se ve forzado a desarrollar una especie de “fe” en los adelantos científicos, dada su incapacidad para entenderlos y asimilarlos. Bajo estas circunstancias la ciencia y la razón se convierten en nuevas doctrinas religiosas del pensamiento: “*La razón-motor de la ciencia y de la filosofía- habría desencadenado finalmente la fe*, pues el hombre de la calle, totalmente incapaz de comprender, suplantaría la comprensión por el fetichismo y la fe.” (Sábato, 1945: 121). Además, incapaz de comprender el mundo que le rodea desde otra perspectiva que no sea la racional, la ciencia construye y elabora el concepto de la realidad a partir del uso de la objetividad, método que sirve de primer peldaño para la elaboración de sus investigaciones y teorías. Pero aquella realidad, según Isabel Murtagh, ya no es la de los seres humanos, dotados de pasiones y sentimientos, sino la de los objetos que se analizan y comprenden como tales, cosas que aparentemente se encuentran por fuera de la mente humana, las cuales no participan de la interioridad del hombre ni de sus conflictos mentales y psíquicos:

La ciencia, cuyo paradigma es la física, se fundamenta en dos grandes pilares. El primero es la *objetividad*. Le interesa solamente el objeto, que está fuera del hombre; la ciencia trata de conquistar

el mundo objetivo, trata de ver cómo es el espacio y cómo es el tiempo y que leyes rigen el mundo de las cosas, de aquello que es ajeno a la interioridad del hombre. (Murtagh, 1974: 19)

Esta concepción de la objetividad como sustento exclusivo del conocimiento y de la verdad, fundamenta también el uso excesivo de la razón como el otro pilar de la ciencia, el cual niega, olvida y rechaza otras formas de saber que no tengan que ver con ella o con la objetividad en la búsqueda de la verdad. Como consecuencia, siguiendo el planteamiento de Isabel Murtagh, se considera que lo que se encuentra por fuera de lo objetivo y de lo racional va en contravía no sólo de la ciencia, sino también de la forma adecuada y legítima que debe adoptar la especie humana para entender todo lo que la rodea:

El segundo pilar es la *racionalidad*. Solamente se puede hacer ciencia de lo racional. Eso ya lo había explicado Aristóteles y toda la ciencia lo ha confirmado luego. Pero en los seres humanos lo más importante es el ámbito de los sentimientos y las emociones y esto no puede ser captado por la razón pura. Por lo tanto, los sentimientos y las emociones quedan por fuera de ese orden científico (objetivo y racional) que pretende resolver todos los problemas del hombre. (Murtagh, 1974: 19)

Para Sábato, la especialización a la cual las disciplinas científicas se han visto obligadas durante los últimos siglos con el fin de alcanzar sus objetivos ha ido en detrimento de lo concreto en favor de una creciente abstracción, hasta un punto en que los propios científicos se han convertido en especialistas que sólo conocen su campo de investigación, y son incapaces de entender otras áreas del conocimiento que no sean la suya:

¿Por qué suponer que estos dilemas marcan el límite de lo racional y no el límite de la capacidad humana agobiada por el peso de una formidable masa de conocimientos y de hechos que es necesario hacer entender en el Rompecabezas? Puede suponerse que es una incapacidad práctica y no teórica para racionalizar la realidad. El desarrollo de la física ha llegado a ser tan vasto que ha impuesto una especialización en cada uno de los capítulos, con el agravante de que esos especialistas cada día se entienden menos entre sí: uno que mide espectros puede ser incapaz de comprender a otro que se ocupa de las teorías del núcleo. (Sábato, 1945: 116)

Esto genera, de acuerdo con Pablo Sánchez López, un análisis excesivo de los hechos y de los fenómenos, caracterizado por una racionalización absoluta, que se aleja tanto del conocimiento metódico, como de la realidad de los seres humanos:

En *Uno y el Universo* predomina la preocupación por el problema del conocimiento y es fácil comprobar la proximidad del pasado científico de Sábato, ya que el autor plantea la problemática de las posibilidades cognoscitivas de la ciencia, pero, sobre todo, la de la creciente abstracción del saber científico, cada vez más analítico, más alejado de la cotidianidad de los temas humanos. (Sánchez López, 2003: 428)

En *Uno y el universo* no hay todavía, según Pablo Sánchez López, una crítica total y absoluta a la racionalidad excesiva, debido a la perspectiva científica bajo la cual ha sido escrito el libro, pero ya se encuentra planteado este interrogante acerca del papel de lo racional y de lo irracional que en las obras siguientes del escritor argentino, tanto en sus novelas como en sus ensayos será constante y permanentemente enriquecido por su perspectiva de hombre de ciencia y novelista, a quien este problema no ha dejado nunca de inquietarle, lo que lo llevará a acercarse a corrientes de pensamiento tales como el existencialismo o el surrealismo en obras posteriores:

En este primer ensayo (*Uno y el universo*) está generándose la adhesión a las propuestas metafísicas, básicamente del existencialismo, pero la tendencia dominante es la del racionalismo, conectado con las corrientes de la filosofía y de la ciencia que buscaron la fundamentación epistemológica del aparato de las ciencias (por ejemplo, Bertrand Russell, junto con el mismo Whitehead). Hay, efectivamente, más ciencia que literatura en las reflexiones diversificadas de esta obra; Sábato, ya como ex –científico, pero todavía no como novelista, plantea la primera tentativa de indagación subjetivista por medio del ensayo, pero no estaba todavía familiarizado con la reacción crítica que el existencialismo significaba. (Sánchez López, 2003: 428)

Sin embargo, este dominio absoluto de la ciencia en todas las áreas del conocimiento terminaría transformándose en una nueva especie de religión dominante y dictatorial que suplantaría las creencias religiosas, ya que las personas sólo creerían como verdaderos e irrefutables los métodos científicos que pretenden explicar la realidad y, por consiguiente, sus resultados, dejando de lado cualquier otro tipo de explicación que se aparte de estos. A partir de esa idea, la ciencia se convierte en algo misterioso, una construcción social que es incomprendible para la mayoría de la humanidad que sólo puede contemplar con admiración y desconcierto sus prodigios, sin llegar a entenderlos y a integrarlos en su vida:

Era un acontecimiento previsible: la ciencia se ha hecho crecientemente poderosa y abstracta, es decir, misteriosa: para el ciudadano se ha convertido en una especie de magia, que respeta tanto más cuanto menos la comprende. Este nuevo esoterismo tiene por dignidades el Miedo y el Poder, y estas dos fuerzas engendran siempre supersticiones. (Sábato, 1945: 45)

En su artículo *Einstein según Ernesto Sábato: el poder y los límites del conocimiento científico*, Mario Gustavo Martínez afirma que esta actitud generaría, en palabras de Sábato, una nueva irracionalidad en torno al culto a la ciencia que produciría paradójicamente una exacerbación de aspectos irracionales de la mente humana tales como la superstición y el miedo, los mismos que la ciencia pretendía combatir gracias al debate y la discusión de las ideas y puntos de vista que iban en contra de la opinión generalizada:

Sábato afirma que existen dos atributos que contribuyen a otorgar prestigio ante las masas: la oscuridad y el poder, que pueden ser referidos a la ciencia misma en calidad de componentes que favorecen la condición para su idolatría. Con respecto a la oscuridad inherente al conocimiento científico, esta se origina –según el autor– como resultado de un proceso de desnaturalización de la realidad, de hechos concretos, que a su vez ha contribuido a forjar una abstracción creciente a través del tiempo, brindando prestigio popular a la actividad científica impulsado por esa misma oscuridad. (Martínez, 2014: 125)

Por consiguiente, la ciencia, el estandarte de la razón y de la lógica, se habría transformado en una doctrina incomprensible que en determinados aspectos y por sus mismos procedimientos y resultados, alejados del mundo real de lo concreto, terminaría también reflejando la oscuridad, el absurdo y el sinsentido que supuestamente caracterizan a la sinrazón que la misma ciencia ha tratado de combatir a lo largo de su historia para probar sus planteamientos: “El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresiva evanescencia del mundo cotidiano. Llega a ser monarca, pero, cuando lo logra su reino es apenas un reino de fantasmas.” (Sábato, 1945: 29). Al utilizar el término “reino de fantasmas” Sábato se refiere, según Teodosio Fernández, al grado de abstracción absoluta que necesita la ciencia para explicar y expresarse, necesario para sus fines, que se separa de la experiencia concreta del ser humano y del lenguaje cotidiano, a pesar de que la misma abstracción científica intenta explicar los elementos que componen esa realidad en la que habita la humanidad:

El reino de fantasmas que domina el hombre de ciencia estaría habitado por entes abstractos, por generalizaciones de realidad dudosa o ideal, difuminada y en todo caso ajena al mundo de lo cotidiano. Pero el problema no es exclusivo del lenguaje científico, y se hace fácilmente extensivo a todo lenguaje con pretensiones de rigor denotativo. La capacidad de abstracción o de generalización es, sin más, una cualidad inherente del lenguaje, su posibilidad de ser, Sábato se muestra consciente de su condición en diversas ocasiones, como su dura crítica a la literatura conductista de Robbe-Grillet. De esa capacidad de abstracción depende tanto el poder de la ciencia como la operatividad del lenguaje en sí, frente a la caótica e inabarcable realidad de los hechos concretos. (Fernández, 1983: 37)

Esta idea de la realidad relacionada, fundamentada y ante todo construida a partir del lenguaje es muy importante. Esto significaría que tanto el arte como la ciencia, en el fondo, no son más que formas y emanaciones del lenguaje por medios distintos y con fines diferentes, pero que en últimas convergen en su tentativa de aprehender y explicitar qué es lo real; gracias al lenguaje y a todas sus variantes, la humanidad ha podido nombrar y dar sentido en su mente a su percepción del mundo que la rodea, tal como lo dice Sábato en el apartado *Lenguaje de Uno y el universo*: “El lenguaje comienza siendo un simple gruñido para designar todas las cosas: luego se va diversificando y especializando; este proceso se llama enriquecimiento y es alentado por los padres y profesores de lenguas” (Sábato, 1945: 95). En esta elaboración, lo abstracto jugaría un papel sumamente importante, a saber: la abstracción permitiría la articulación del lenguaje y del conocimiento en distintos niveles de aproximación y explicación de aquello que no tiene nombre, puesto que lo abstracto significa alguna cualidad con exclusión del sujeto. Esto sería más obvio en el caso de la ciencia por el uso constante de conceptos, hipótesis y teorías, los cuales requieren y necesitan de una concreción cada vez más amplia para ser comprobados y verificados por los científicos. Sin embargo, Sábato advierte en el apartado *Ciencia de Uno y el universo* que precisamente esa conceptualización excesiva de la misma ciencia se aleja, como ya lo hemos subrayado, de lo definido, y entra en el terreno de lo indefinido, de lo que es posible, pero no es comprobable por medio de la experiencia cotidiana. Sábato de nuevo apela a Whitehead, quien asegura que la ciencia, para volver a entender lo singular de la realidad y de esa forma lograr su cometido de explicarla, tendría que volver a enunciar por medio del lenguaje, especialmente a la manera de la poesía, los conceptos que aún no están cargados de abstracción hasta el punto de volverlos inentendibles e imposibles de explicar para la mayoría de las personas:

El matemático y filósofo inglés A. N. Whitehead nos dice que la ciencia debe aprender de la poesía; cuando un poeta canta las bellezas del cielo y de la tierra no manifiesta las fantasías de su ingenua concepción del mundo, sino los hechos concretos por la experiencia ‘desnaturalizados por el análisis científico. (Sábato, 1945: 27)

También el arte y la literatura, al ser manifestaciones del lenguaje humano como la ciencia, desarrollan un grado de abstracción para acercarse a la realidad y hacerse inteligibles al entendimiento humano. Sin embargo, la abstracción en el arte no excluye al sujeto de modo constante pues, a diferencia de lo que se plantea en el uso de la abstracción en la ciencia que intenta excluir al sujeto, en el caso artístico esto no es totalmente posible, ya que el arte no puede ser completamente abstracto y ajeno al individuo y a su subjetividad que son los que elaboran las manifestaciones artísticas y tiene que existir forzosamente un vínculo entre el sujeto y la cualidad del objeto enunciado, en este caso el poema o la obra de arte que crea: esto significaría que la abstracción en el caso del arte no puede separarse del individuo que la expresa y la recrea en su labor artística, ya que es, indiscutiblemente, una expresión de su ser y de sus pulsiones mentales inconscientes, además de su propio raciocinio. En cambio, esta relación desaparece en la ciencia al volverse tan dependiente de la abstracción, tal como lo explica Sábato, contraponiendo el ejemplo del hombre de la calle que sin entender a la ciencia, acepta todo lo que le dice, con el del científico, el experto y verdadero conocedor, quien se da cuenta de que precisamente lo abstracto es el motor de la ciencia, pero que también es lo que la aleja de la aprehensión de aquello que quiere entender, a saber, los fundamentos de lo existente:

Probablemente, este desencuentro entre el profesional y el profano se debe que el desarrollo de la ciencia a la vez implica un creciente poder y una creciente abstracción. El hombre de la calle sólo ve lo primero, siempre dispuesto a acoger favorablemente a los vencedores; el teórico ve ambos aspectos, pero el segundo comienza a preocuparle en forma esencial, hasta el punto de hacerle dudar de la aptitud de la ciencia para aprehender la realidad. Este doble resultado del proceso científico parece contradictorio en sí mismo. En rigor es la doble cara de una misma verdad: *la ciencia no es poderosa a causa de su abstracción sino justamente por ella.* (Sábato, 1945: 27)

La literatura, a contraposición de la ciencia, denota con mucha más claridad aquello que quiere nombrar por medio de las figuras literarias a las que recurre. Sin embargo, al igual que

la ciencia, no es más que elaboración mental, construcción del intelecto y del pensamiento que puede caer también en el abismo de una abstracción generalizada que la distancia y separa de lo que quiere dar a entender. Así lo define Teodosio Fernández:

Sumadas estas consideraciones a las ofrecidas a propósito del conocimiento científico, podrían extraerse conclusiones de largo alcance: que todo conocimiento no va más allá de las ideas que nos formamos de las cosas, e incluso, llevando tales conclusiones a los dominios del lenguaje, que nuestros conocimientos y pensamientos son inseparables de los esquemas lingüísticos en que se formulan. Sábato no avanza por este camino, pero algo queda de manifiesto, reiterado una y otra vez: el inevitable componente subjetivo de nuestros conocimientos. (Fernández, 1983: 37-38)

Por otra parte, consideramos que el comentario del crítico Teodosio Fernández que califica de ‘conductista’ la literatura de Alain Robbe-Grillet y del Nouveau Roman es ligero y peca de falta de profundidad en cuanto a sus planteamientos, porque según lo expuesto por él mismo en su artículo *Ernesto Sábato y la literatura como indagación*, todo lenguaje necesita un cierto grado de abstracción para denotar aquello que necesita ser nominado con el fin de adquirir inteligibilidad. Al denominar conductista a Robbe-Grillet, Fernández olvida que también toda literatura, es también un producto del lenguaje humano como ya afirmamos, abstracción en cierta medida de lo real. Precisamente, según el artículo, *Qu’est-ce que le Nouveau Roman?* de César Arguedas y Renato Ulloa, el *Nouveau Roman*, la escuela literaria a la que perteneció Robbe-Grillet buscaba una nueva manera de aproximarse a la realidad a través de la escritura de un tipo de novela que superara los elementos tradicionales del género novelesco:

Ce nouveau mouvement refuse complètement, ou d’une certaine manière, les éléments traditionnels qui ont caractérisé le genre romanesque depuis ses origines : l’intrigue, le personnage et le réalisme vont voir limitée leur importance dans les nouvelles productions de cette époque. Comme dirait plus tard Alain Robbe-Grillet dans son livre *Pour un nouveau roman* (1963), ‘les formes romanesques doivent évoluer pour rester vivantes’. (Arguedas y Ulloa, 2013: 169-170)

El hecho de que en el Nouveau Roman fuera más palpable una búsqueda por superar la psicología presente en la novela, no la convierte en una literatura meramente conductista, tal como lo plantea Fernández; recuérdese que la novela describe por medio de la ficción actos

de seres ficticios que de una u otra forma se parecen a los reales, pero no lo son y, por lo tanto, sobrepasan a una mera descripción de la conducta. Para Mario Vargas Llosa el hecho de omitir la descripción de los aspectos psicológicos de los personajes de una novela significa indagar de otra manera en su comportamiento, hacer abstracciones de estos para entenderlos mejor y ver la realidad desde otra perspectiva, es decir, por medio de una visión más depurada:

En su libro de ensayos *Por una nueva novela (Pour un nouveau roman)*, Robbe-Grillet explica que su pretensión es depurar la novela de todo psicologismo, más todavía, de subjetivismo e interioridad, concentrando su visión en la superficie exterior, física, de ese mundo objetalizado, cuya irreductible realidad reside en las cosas, ‘duras, tercas, inmediatamente presentes, irreductibles’. (Vargas Llosa, 1997: 86)

Lo que recalcan con más insistencia Robbe-Grillet y los otros autores del *Nouveau Roman*, según César Arguedas y Renato Ulloa, es precisamente la artificialidad de lo literario, el hecho de que lo que ocurre en una novela no es más que invención y por ello debe ser tratado como tal, no como si fuera algo que hubiera ocurrido en la realidad:

Cette nouvelle particularité par rapport à la description de la vie des personnages devient un élément très important pour les nouveaux romanciers, qui prétendaient chasser le réalisme de leurs œuvres littéraires de manière à ce que le lecteur cesse de penser que vraiment le personnage a existé en dehors de l’histoire et qu’il avait une vie, comme celle des êtres humains. (Arguedas y Ulloa, 2013: 171)

Por lo tanto, Robbe-Grillet y los otros autores del *Nouveau Roman* buscaban ante todo generar una nueva representación del realismo en la ficción, representación que no se ajustara a una imitación de la realidad en todos sus detalles, tal como lo pretendía la novela realista del siglo XIX, que aspiraban a un retrato verista del individuo de la época. De esta manera lo definen César Arguedas y Renato Ulloa:

D’après Allain Robbe-Grillet, les romans dans lesquels les personnages jouent un rôle principal appartiennent plutôt au passé, vu que cette caractéristique était très importante pour des écrivains comme Balzac, qui a écrit pendant l’apogée de l’individu, mais non pas pour les auteurs du Nouveau Roman. (Arguedas y Ulloa, 2013: 170)

Esta antigua visión de la novela decimonónica ya no es aplicable a la literatura del siglo XX, porque el mismo concepto de realidad ha evolucionado, se ha vuelto más abstracto, tal como lo demuestra el desarrollo de la ciencia, es mucho más difícil de aprehender y comprender, puesto que los parámetros que la definen están en constante cambio y modificación. Por lo tanto, puede ser legítimo hacer una literatura como la del Nouveau Roman que problematice el tema de lo real por medio de estrategias que refuercen la abstracción predominante en la noción de lo real y la imposibilidad de certezas absolutas, utilizando mecanismos narrativos tales como la negación a describir al personaje y el nulo desarrollo sus características psicológicas.

No vamos aquí a extendernos más en este debate acerca de Robbe-Grillet y el Nouveau Roman porque será tema de vital importancia en la tercera parte de nuestra investigación, cuando se aborde el punto de vista de Ernesto Sábato acerca de este movimiento literario francés. Sin embargo, queremos resaltar que precisamente, y por lo expuesto anteriormente, el pensamiento del crítico Teodosio Fernández es reaccionario y ligero; Fernández no ve en la obra de Robbe-Grillet el mismo grado de abstracción que, según el énfasis puesto por él mismo en su artículo sobre Sábato, necesita todo lenguaje para ser operativo y funcional, por lo que termina incurriendo en una flagrante contradicción en sus propios términos.

Por último, cabría destacar que la necesidad de síntesis y concreción de la misma ciencia a la hora de indagar, investigar y entender en su totalidad el universo, al dividir las disciplinas que la componen de acuerdo con sus especialidades, y al impedir el diálogo entre ellas y el resto de la humanidad que no forma parte del estamento científico, ha ido desterrando paradójicamente de sus propios terrenos a la figura que podría dar una visión de lo real en todas sus dimensiones, o sea, el sabio:

El universo es diverso, pero también es uno: por debajo de la infinita diversidad ha de haber una trama unitaria que debe ser descubierta mediante esfuerzos de síntesis; pero cada día que pasa va siendo más difícil realizar las síntesis por la creciente abstracción, complejidad y masa de hechos diversos que hay que abarcar; y cuando surge alguno capaz de un esfuerzo de universalidad –como Whitehead- es parcialmente entendido y equivocadamente juzgado. (Sábato, 1945: 111)

2.3. Elogio de la imaginación y de la subjetividad en el discurso científico

Frente a este problema, aparece la figura, cada vez más escasa, del sabio capaz de lograr una síntesis entre lo abstracto y lo concreto, al mismo tiempo que se interesa por aspectos del conocimiento que no forman parte de sus disciplinas, incluso que están alejados de la ciencia, tales como el arte o la literatura. Según Sábato, este hombre universal está encarnado por figuras como Aristóteles o Leonardo da Vinci, quienes pudieron abarcar en su momento histórico, en virtud de su subjetividad e imaginación desbordantes, una totalidad de saberes que hoy no puede dominar una sola persona. Una muestra de esto, según Sábato, es el fracaso del físico Whitehead en su intento por elaborar una teoría que sintetizara los infinitos procesos que ocurren en el universo, pues no logró, a pesar de su esfuerzo, una visión total y completa del cosmos en la que concurrieran y participaran de manera satisfactoria todas las disciplinas de la física, ya que la especialización hace imposible la unificación de todas las formas de conocer:

Por otra parte, un Whitehead no es universal en el sentido en que lo era Leonardo, quizá el más completo de esta fauna en extinción. Esta clase de hombres se interesa por el universo total; por lo concreto y por lo abstracto, por lo intuitivo y por lo conceptual, por el arte y por la ciencia. Pero el desarrollo de estas distintas fases de la actividad humana ha ido obligando a la especialización. (Sábato, 1945: 111-112)

También cabe recordar que para derribar las apariencias y llegar a probar la verdad de su teoría, el científico ha tenido que apelar a su imaginación hasta el punto de correr el riesgo de ser tildado de loco, al sostener algo que iría en contra de lo que el común de la gente considera como verdad:

El mundo de la experiencia doméstica es tan reducido frente al universo, los datos de los sentidos son tan engañosos, los reflejos condicionados son tan poco proféticos, que el mejor método para averiguar nuevas verdades es asegurar lo contrario de lo que aconseja el sentido común. Esta es la razón por la que muchos avances han sido hechos por individuos al borde de la locura. (Sábato, 1945: 126)

Esta rebeldía ha producido, paradójicamente, según Paul Teodorescu, las grandes revoluciones de los paradigmas científicos, tal como ocurrió en los casos de Galileo y Copérnico, que se negaron a seguir los modelos y dogmas de la ciencia de su época:

Las parejas científicas entre la teoría y la observación, aunque siempre cuantitativas, obligan a los científicos honestos a abandonar los antiguos paradigmas y a cambiar de modelos. Un semejante cambio de modelos, inclusive cuando parezca una locura para los contemporáneos inadvertidos, es, en el fondo, el avance de la Ciencia. Copérnico abandonó el paradigma 'la Tierra está en el centro del Universo' y creó un nuevo modelo de universo; tal cambio radical fue una verdadera revolución científica. (Teodorescu, 1983: 54)

No obstante, a pesar de su visión pesimista de la especialización y de la abstracción y racionalización excesivas, Sábato reconoce en *Uno y el universo* el valor de la razón si esta es usada de manera mesurada y prudente para los fines que se propone, es decir indagar el cosmos y su secreto ordenamiento; un buen ejemplo de esto lo constituye el capítulo llamado *Método Científico*: Sábato recurre al ejemplo de Galileo que mediante el pensamiento lógico y racional derribó las teorías aristotélicas sobre la rotación del sol y de los planetas, basadas en meras observaciones empíricas e inductivas que se habían transformado en silogismos obligatorios e irrefutables, lo que significó una gran revolución en el ámbito de las ciencias, pues implicó el inicio de una investigación que pudiera superar lo que dictaminaban las meras apariencias y el "sentido común":

Galileo indaga las leyes naturales superando las malas observaciones, los hechos empíricos en bruto, por medio del pensamiento. La razón, manejada con prudencia, le permite llegar mucho más allá de la apariencia sensible, que tienta al error. Esto es verdaderamente, el método científico. (Sábato, 1945: 100)

Sábato, como futuro novelista, equipara la inteligencia del científico a la del detective que está resolviendo un misterio en una novela policial, que ejecuta para lograr su fin todas las estrategias y recursos con los que cuenta. El detective se vale de la lógica, pero también de la imaginación para desentrañar el enigma, que en el caso de la ciencia implica ir más allá de las apariencias para llegar a la verdad:

Como una especie de detective secular en una Gran Novela Policial, la inteligencia persigue interminablemente a la verdad, buscándola hasta en los lugares menos sospechosos; está abierta a todas las posibilidades y por eso debe combatir a cada instante contra la rutina, el lugar común, el dogma y la superstición, que pretenden en cada caso haber aclarado el enigma, ignorando o queriendo ignorar que la verdad tiene infinitos cómplices e infinitos lugares diferentes. (Sábato, 1945: 93)

Bajo esta perspectiva, la búsqueda de la verdad por parte de los científicos también tendría un componente de carácter fuertemente subjetivo, el cual está compuesto a su vez por elementos irracionales que influyen en la mente del científico en la medida en que se niega a aceptar los modelos establecidos previamente y, para lograr sus objetivos apela a veces sin percatarse de ello a la intuición y al instinto, vertientes de la irracionalidad. Por ello, en el planteamiento de Teodosio Fernández acerca de la relación entre la ciencia y la literatura en la obra de Sábato, la elección de métodos o de hipótesis estaría también influenciado por factores inconscientes que se escapan al razonamiento objetivo que pretende la ciencia, factores que esta no toma en cuenta e incluso pretende negar o desdeñar apelando al alto nivel de racionalismo que maneja, pero que finalmente también son fundamentales y necesarios para obtener sus logros:

Tal componente subjetivo aparece como evidente en el caso de la historia (selección de unos datos en perjuicio de otros, valoración de los mismos.) pero queda también apuntado a propósito de la ciencia, por cuanto factores como el método, el procedimiento o la posición del observador parecen acabar con toda pretensión de objetividad absoluta. (Fernández, 1983: 39)

Así, el dogmatismo dentro de la misma ciencia también se convierte en una especie de irracionalismo que niega la verdad de los hechos, y sería derribado por la inteligencia del científico capaz de derrotar esa serie de dogmas que se interponen en su camino, apelando a lo imaginativo y a lo subjetivo, en contravía de aquellos que construyen sectas en torno a nociones que logran ser rebatidas:

Porque combate contra *todos* los dogmas y supersticiones, la inteligencia es capaz de comprender lo que hay de verdad en cada uno de ellos; un hombre inteligente no se caracteriza porque no comete errores sino que está dispuesto a rectificar los cometidos: los hombres que no cometen errores y que tiene todo definitivamente resuelto son los dogmáticos: se caracterizan por tener una Iglesia, una

Ortodoxia, un Papa infalible, una Inquisición; no hay que creer que estas organizaciones sólo aparecen para defender a Dios; algunas aparecen para demostrar su inexistencia. (Sábato, 1945: 93)

Sábato propone una reivindicación del científico como ser humano también poseído por las pasiones y pulsiones irracionales de su mente, alejado del modelo de un ente regido únicamente por la lógica y la razón, tan humano como cualquier otro:

En todas las épocas de la historia, los enemigos más encarnizados del Dogma se han reclutado entre los partidarios de un Dogma diferente, quemándose, ahorcándose o crucificándose mutuamente. El auténtico espíritu libre está abierto a todas las posibilidades, incluyendo los dogmas y las supersticiones. Este espíritu debería ser la esencia del pensamiento científico y psicológico; y lógicamente lo es, pero es raro que psicológicamente lo alcance a ser: los hombres de ciencia y los filósofos son hombres de carne y hueso y no están desposeídos de los vicios de los demás mortales; tienen mayor dominio y más espíritu crítico, pero es una diferencia de grado, no de esencia. (Sábato, 1945: 44)

Por ello, la ciencia no puede ignorar los aspectos referentes a la parte humana del científico, incluyendo los irracionales e ilógicos que puedan afectar e incidir en su labor, los cuales se alejan del frío abstraccionismo de sus investigaciones que, al ignorar todo lo que no esté directamente relacionado con sus objetivos, separa irremediamente al científico del resto de la humanidad. Así lo resume Teodosio Fernández:

Desde cualquier perspectiva parece llegarse a la conclusión de que todo conocimiento válido ha de tener en cuenta al ser humano, y que toda indagación ha de constituir, en último término, un intento de profundizar en su compleja condición. Al cabo los razonamientos de Sábato en contra del conocimiento científico –con los abundantes argumentos que le proporcionan las catastróficas consecuencias en que, sobre todo en nuestro siglo, ha desembocado el dogma del progreso- se apoyan en el empobrecimiento que supone en la percepción del universo, ignorante de los sonidos, colores, olores, afectos, pasiones, valores, y, en suma, del hombre. (Fernández, 1983: 40)

Este es, tal vez, el principal objetivo de *Uno y el universo*: mostrar y reivindicar el importante papel que tiene para la ciencia y sus fines el irracionalismo en todas sus variantes. El ensayo pretende señalar cómo los mismos científicos, al negarse a reconocer lo irracional

e incorporarlo en sus actividades de investigación, niegan un aspecto de la condición humana que también poseen, el cual es, en últimas, fundamental para su labor.

Por último, para Ángela Dellepiane, la originalidad de *Uno y el Universo* radica en los problemas que plantea el texto acerca del arte, la literatura y la historia, y en el uso y experimentación de nuevas formas que sirvieran para expresarlos. Esta tentativa es similar a la propuesta de autores argentinos como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, quienes por la misma época estaban haciendo una renovación total de los géneros literarios, incluyendo el ensayo. Al igual que Borges, quien antes de escribir ficción practicó el ensayo y perfiló allí los temas que luego desarrollaría en los cuentos que le darían reconocimiento mundial, o Cortázar, autor de una serie de ensayos tan importantes como sus cuentos y novelas, Sábato construye junto con sus coetáneos un nuevo rumbo del ensayo en América Latina, caracterizado por el sello particular que imprimen a sus ideas personales, conectándolas posteriormente con su propia obra ficcional:

Es muy significativo que los tres escritores más representativos de las letras argentinas del presente siglo -Borges, Sábato y Cortázar- hayan coincidido en los géneros en los cuales han escrito su obra, particularmente en lo que se refiere a la prosa. Y aún más: que en el ensayo los tres hayan producido formas inéditas -en la América Hispana- de expresar sus ideas ya que es bien sabido cuán *sui generis* son las prosas ensayísticas de estos tres escritores. (Dellepiane, 1992: 217)

Así, Borges, Cortázar y Sábato articulan en torno del ensayo una estructura de pensamiento que no puede ser separada de la ficción escrita por estos autores. Con esto, más allá de crear polémica o controversia, los temas que preocupan a estos escritores son revisados y enriquecidos desde dos perspectivas complementarias, a saber, la ensayística y la novelística, las cuales se responden y complementan una a la otra. En el caso particular de Sábato, las ideas de *Uno y el universo* son posteriormente plasmadas de manera obsesiva y repetitiva en sus novelas y ensayos, creando así una unidad inseparable de las ópticas de lo ficcional y lo ensayístico.

Al igual que Borges, Cortázar y otros autores latinoamericanos del mismo período, Sábato busca en *Uno y el universo* una pluralidad de nociones, conceptos e ideas que pueden ser ora aceptadas, ora rebatidas, pero que no son, en todo caso, elevados a la categoría de verdades universales, de dogmas indiscutibles e irrefutables. Más bien se trata de establecer por medio

del ensayo, un debate y una discusión en torno a lo planteado, que generen resultados fructíferos de nuevo conocimiento. Recuérdese además que *Uno y el universo* se escribe al final de un período tan convulsionado para la historia de la humanidad como fue la segunda guerra mundial, que generó gran incertidumbre acerca del destino del hombre. En Argentina es, además, una época de choques sociales a raíz del gobierno del coronel Juan Domingo Perón. Estas circunstancias culturales e históricas que afectan a Ernesto Sábato también hacen de *Uno y el universo* un texto que se conecta con la problemática del momento histórico en el que es escrito, sin adscribirse, tal como lo menciona Teodosio Fernández, a un tipo de razonamiento particular:

Desde luego, no se trata de adscribir a Sábato a ninguna corriente precisa del pensamiento, lo que difícilmente toleraría, ni siquiera en su época de madurez, cuando parece profundamente emparentado con los planteamientos existencialistas. Se pretende poner de manifiesto su consciencia de problemas de indiscutible vigencia, y que buena parte del pensamiento y de la literatura contemporáneos han puesto de actualidad. (Fernández, 1983: 38)

Este rechazo a adherirse de manera ciega a cualquier corriente de pensamiento, a ojos de Teodosio Fernández, hace que *Uno y el universo* sea también el cuestionamiento de una visión de la realidad y del mundo que ya no parece válida debido a las innumerables contradicciones que hay en sus modelos y paradigmas:

De sus reflexiones sobre el conocimiento científico se podría deducir que éste se concibe -desde una óptica emparentable con el pragmatismo (William James)- más como una creencia operativa que como comprobación científicamente verdadera, y los problemas que plantea en torno a la verdad histórica vienen a enriquecer la complejidad de un pensamiento profundamente afectado por la crisis epistemológica de nuestro tiempo. (Fernández, 1983: 38)

Sin embargo, a pesar de su fuerte espíritu crítico y polémico, *Uno y el universo* fue un libro que el mismo Sábato rechazó posteriormente, rehusándose a que fuera reeditado hasta 1968, fecha en la que escribió un prólogo en el que explicaba su decisión:

Durante muchos años me negué a reeditar este librito, a pesar de las insistencias de editores y amigos. Estoy tan lejos de las ideas expuestas en él que siento, al reexaminarlas, la misma tierna ironía con que

miramos las viejas fotos familiares: sí, claro, ahí está uno, ciertos gestos lo delatan, quizá una misma inclinación de la cabeza o una forma de colocar las manos. (Sábato, 1968: 11)

Esto demuestra que Sábato, con el paso del tiempo y fundamentalmente con el desarrollo de su obra novelística y ensayística, rechazó varias de las premisas expresadas en *Uno y el universo*, ideas relacionadas, tal como él mismo lo dice en el prólogo de 1968, con la política y el arte, las cuales luego refutó, o por lo menos expresó desde otra perspectiva en sus restantes libros. De acuerdo con Olga Put lo importante de *Uno y el universo*, en todo caso, es reafirmar la posición de Sábato como científico que está a punto de abandonar la ciencia y ya no se siente cómodo en esta área del conocimiento, pues ve que ella es insuficiente para explicar en su totalidad la realidad de los seres humanos en sus complejidades y múltiples matices, postura que lo llevará a dedicarse a la literatura para allí plasmar de manera más honda y profunda sus inquietudes y obsesiones:

En este primer libro Sábato no termina de definir su posición frente a la ciencia, es todavía más un escritor que un científico, aunque un científico amargado y decepcionado. Un poco desorientado, no sabe si elogiar a la ciencia por su abstracción y alejamiento del mundo cotidiano, o condenarla. La experiencia le hace ver su ambigüedad, admite que se equivoca parcial o totalmente, habla de la 'mortalidad' del conocimiento, pero ya no es posible filosofar sin ella; a lo mejor es la que tiene escondidas las respuestas a las grandes preguntas, pero a lo mejor no. (Put, 2008: 125)

Una vez hecho el análisis del discurso ensayístico en *Uno y el Universo*, pasaremos a confrontarlo con *El Túnel*, haciendo énfasis en la crítica que se hace a la razón en las dos obras, y recalcando la tensión entre la ciencia, el arte y la literatura que llevarán a Sábato a abandonar el mundo científico.

Capítulo 3. El abandono del mundo científico: del ensayo a la novela

3.1. Crítica de la razón en las dos obras

Una vez se han explicado la manera como se expresa la realidad en sus múltiples dimensiones en *El Túnel*, y la aparición del discurso ensayístico en *Uno y el universo*, se puede empezar a analizar con mayor profundidad la crítica que realiza Ernesto Sábato en estas obras.

En *El Túnel*, el uso excesivo de la razón por parte de Castel significa que la aplicación de la racionalidad desmesurada en sus procesos mentales ha invadido y dominado por completo sus pensamientos, impidiéndole una aproximación distinta de lo que sucede a su alrededor, que no se encuentre regida por lo racional de forma absoluta. Castel sería en ese aspecto una representación exagerada por medio de la ficción de esos científicos deshumanizados que critica Sábato en *Uno y el universo*, investigadores que se guían exclusivamente por un método racionalista para sus fines, sin percatarse de que la parte irracional de la mente juega un papel de suma importancia: “Como dije, volví a casa en un estado de profunda depresión, pero no por eso dejé de ordenar y clasificar las ideas, pues sentí que era necesario pensar con claridad si no quería perder para siempre a la única persona que evidentemente había comprendido mi pintura” (Sábato, 1948: 36). Sin embargo, este planteamiento de Castel desemboca inevitablemente en la constatación de que el uso excesivo de la razón, o sea, la racionalización a ultranza que caracteriza a los procesos de denegación de las neurosis obsesivas es similar a la resistencia del neurótico obsesivo en la cura psicoanalítica y se dirige, en su caso, hacia el objetivo de una meta que él mismo no es capaz de explicar en términos racionales y lógicos, y menos aún comprender plenamente. Recuérdese que el neurótico obsesivo padece una neurosis que se caracteriza entre otros síntomas, por la aparición constante en la mente del enfermo de una serie de ideas obsesivas y recurrentes. En el caso de Castel, tales ideas son todas las concernientes a su complicada relación con María Iribarne, las cuales, a pesar de su carácter absurdo, buscan de una manera inconsciente

asegurar su tranquilidad mental en contra de la angustia y la agresividad que lo dominan. Por ello, así define Georges Brabant la neurosis obsesiva :

-La *névrose obsessionnelle* présente un tableau très variable où peuvent figurer des idées obsédantes, parfois incompréhensibles, des rituels complexes dans lesquels le sujet doit exécuter, en certaines occasions, tels ou tels gestes, prononcer telles ou telles formules, qui seuls le préservent d'une violente angoisse, ou encore des doutes, des scrupules, dont il ne peut se délivrer, bien qu'il les juge absurdes. (Brabant, 1970: 102)

Estos síntomas se manifiestan con reforzada intensidad cuando el neurótico rechaza el psicoanálisis y su tratamiento, tal como lo afirma Freud en el capítulo *Resistencia y Represión* en la *Introducción al psicoanálisis*. En este libro, Freud constata la negativa del neurótico obsesivo a aceptar su enfermedad durante el tratamiento psicoanalítico, y, por ende, su posible curación por medio de la eliminación de los síntomas de su neurosis, generando así una fuerte resistencia que proviene de aquellas pulsiones inconscientes que en un momento dado produjeron la perturbación mental que lo están afectando; por ello, el neurótico no las quiere reconocer como tales y se esfuerza por desmentirlas al oponerse a su manifestación a cualquier precio:

Le malade se défendant avec tant d'énergie contre la suppression de ses symptômes et le rétablissement du cours normal de ses processus psychiques, comment expliquons-nous ce fait ? Nous nous disons que ces forces qui s'opposent au changement de l'état morbide doivent être les mêmes que celles qui, à un moment donné, ont provoqué cet état. Les symptômes ont dû se former à la suite d'un processus que l'expérience que nous avons acquise lors de la dissociation des symptômes nous permet de reconstituer. (Freud, 1916: 46)

De este rechazo surge el proceso de represión al que se refiere Freud. La represión se caracteriza por un proceso psíquico inconsciente que por alguna razón no pudo ser llevado a su fin de manera normal, es decir, volverse consciente. Este proceso, según Freud, al permanecer latente dentro del inconsciente del neurótico es el que causa los síntomas de su dolencia mental, impidiendo que el enfermo logre su curación al convertir lo inconsciente en material consciente, denominándose por ello represión:

Il a dû se manifester une violente opposition contre la pénétration du processus psychique jusqu'à la conscience ; aussi ce processus est-il resté inconscient, et en tant qu'inconscient il avait la force de former un symptôme. La même opposition se manifeste, au cours du traitement contre les efforts de transformer l'inconscient en conscient. C'est ce que nous percevons comme une résistance. Nous donnerons le nom de *refoulement* au processus pathogène qui se manifeste à nous par l'intermédiaire d'une résistance. (Freud, 1916: 47)

En la racionalidad desmesurada e incontrolable de Castel se esconden mecanismos de defensa que se originan en los procesos de rechazo y represión generados en su mente al no querer aceptar las pulsiones que provienen de su inconsciente en relación con su obsesión con María. Recuérdese que los mecanismos de defensa son, según Laplanche y Pontalis: “Différents types d'opérations dans lesquelles peut se spécifier la défense. Les mécanismes prévalents sont différents selon le type d'affection envisagée, selon l'étape génétique considérée, selon le degré d'élaboration du conflit défensif, etc” (Laplanche y Pontalis, 1967 : 234). Entre los mecanismos de defensa de las enfermedades mentales se pueden presentar dos procesos o procedimientos que son característicos y recurrentes a lo largo del discurso de Castel en la novela, los cuales pueden parecer a primera vista similares, pero que hay que diferenciar y distinguir: la intelectualización y la racionalización: la intelectualización se caracteriza, según Laplanche y Pontalis, por ser un : “Processus par lequel le sujet cherche à donner une formulation discursive à ses conflits et à ses émotions de façons à les maîtriser” (Laplanche y Pontalis, 1967 : 204). Por medio de la intelectualización, es decir, a través de una formulación discursiva elaborada, Castel busca dominar, de manera infructuosa, el conflicto que lo domina, las fuertes pulsiones del inconsciente que se desatan por su obsesión con María Iribarne. Es muy importante destacar, tal como lo hace Henri Chabrol en su artículo *Les mécanismes de défense*, que este mecanismo de intelectualización puede llevar a un alto grado de abstracción en el neurótico que lo evade de la realidad, favoreciendo así las ideas y la lógica de los planteamientos con los que se manifiestan la neurosis: “**L'abstraction** permet de s'évader d'une réalité pénible en privilégiant le monde des idées et du raisonnement logique. L'intellectualisation a donc une forte composante cognitive” (Chabrol, 2005: 37).

Por otro lado, la racionalización, consiste, según Laplanche y Pontalis en el uso de la lógica y la razón por parte del enfermo para explicar y legitimar las ideas obsesivas y recurrentes

que son síntomas de su neurosis, y que pueden llegar como en el caso de Castel, a una sistematización marcada en las fases de delirio:

Procédé par lequel le sujet cherche à donner une explication cohérente du point de vue logique, ou acceptable du point de vue moral, à une attitude, une action, une idée, un sentiment, etc., dont les motifs véritables ne sont pas aperçus ; on parle plus particulièrement de la rationalisation d'un symptôme, d'une compulsion défensive, d'une formation réactionnelle. La rationalisation intervient aussi dans le délire, aboutissant à une systématisation plus ou moins marquée. (Laplanche y Pontalis, 1967: 387)

Es muy importante recalcar, tal como lo plantean los expertos en psicoanálisis, que la racionalización busca suplantar las verdaderas motivaciones del inconsciente, finalidades que no son percibidas por la consciencia: esta última, al no ser capaz de asimilarlas de manera adecuada en el caso de la neurosis, genera la racionalización como mecanismo de defensa, el cual no debe ser tomado como un engaño consciente por parte del neurótico, pues este es incapaz de comprender los verdaderos fundamentos que se esconden detrás de sus razonamientos obsesivos, tal como ocurre con Castel, siguiendo el planteamiento de Henri Chabrol:

La rationalisation est une justification tendancieuse recourant à la logique ou à la morale permettant au sujet de se cacher ses véritables motivations qui ne sont pas perçues par la conscience. La rationalisation, en tant que mécanisme inconscient et involontaire, est à distinguer de la falsification délibérée utilisée pour tromper, manipuler et tenter de dissimuler aux autres ses véritables intentions dont le sujet a pleinement conscience. (Chabrol, 2005: 38)

Tanto la intelectualización como la racionalización se presentan a lo largo del discurso de Castel, reflejadas en los permanentes argumentos y digresiones aparentemente lógicas y racionales con los que el personaje intenta acomodar los hechos que percibe del exterior a su enferma y perturbada visión de la realidad. Estos mecanismos de defensa, manifestaciones de la demencia del Castel con los que intenta desprenderse y negar su locura, son también síntomas palpables de su enfermedad mental que enfatizan de manera desmesurada y sarcástica el alto grado de deterioro psíquico en el que se encuentra sumergido el personaje: un buen ejemplo la intelectualización y la racionalización es cuando Castel elogia su 'uso'

equivocado de la lógica para tratar de desentrañar el sentido de su relación con María después de haberse peleado con una prostituta rumana en el capítulo XXXII de la novela:

Mi cerebro funcionaba ya con la lúcida ferocidad de los mejores días: vi nítidamente que era preciso terminar y que no debía dejarme embaucar una vez más por su voz dolorida y su espíritu de comediante. Tenía que dejarme guiar únicamente por la lógica, y debía llevar, sin temor, hasta las últimas consecuencias las frases sospechosas, los gestos, los silencios equívocos de María. (Sábato, 1948: 120-121)

La abstracción, la lógica y la razón se convierten precisamente en signos inequívocos del alto grado de irracionalidad que domina a Castel, sinrazón producto del deseo que lo invade desde el inconsciente y que choca con la rigidez de su personalidad consciente, generando el conflicto que se manifiesta a través de los mecanismos de defensa adoptados, a saber, la intelectualización y la racionalización desbordadas, los cuales son factores que Georges Brabant define de la siguiente forma:

La psychanalyse nous a appris à reconnaître dans toutes ces manifestations l'expression conjuguée d'un désir et d'une défense. Elle s'efforce aussi d'expliquer leur diversité, et de déterminer comment un individu en vient à 'adopter' tel type de manifestation plutôt que tel autre. Sans se prétendre en mesure d'appréhender tous les facteurs qui entrent en jeu dans la détermination du type de névrose, elle considère qu'il y a eu lieu de tenir compte simultanément de la nature du désir qui cherche à se faire jour, des identifications qui ont structuré la personnalité, et du mode de défense adopté. (Brabant, 1970: 102)

Sólo se conoce el mecanismo de defensa que adapta Castel para combatir su neurosis obsesiva, a saber, la racionalización excesiva, pero no se sabe qué lo originó, puesto que en la novela esto no es revelado; este dato escondido impide que el lector obtenga información concerniente a la infancia de Castel o a la relación con sus padres que permitan hacer una reconstrucción del posible origen y evolución de su perturbación mental. Ello permite deducir, utilizando los planteamientos psicoanalíticos de Georges Brabant para nuestro análisis, que Sábato, al dotar a Castel de este mecanismo de defensa que consiste en el uso excesivo del raciocinio, utilizó de manera consciente o inconsciente, una característica fundamental de las neurosis que radica, según el psicoanálisis, en clasificar y definir a los neuróticos a partir de los modos de defensa que los distinguen e individualizan, en vez de

concentrarse en la descripción de sus síntomas: “On en arrive ainsi à caractériser les névroses par les modes de défense qui leur sont propres plutôt que par des symptômes. Ceux-ci d’ailleurs peuvent être absents, et les mêmes modes de défense se traduire dans des habitudes de comportement ou des traits de caractère” (Brabant, 1970 : 103). Esto significaría que incluso la misma racionalidad tiene en cierta forma un aspecto irracional que se oculta por debajo de los fines que persigue, y sólo se manifiesta, paradójicamente, en su falta de explicación racional justificada. Es decir, como síntoma neurótico, mecanismo de defensa que está impidiendo que las pulsiones inconscientes se manifiesten en la consciencia de una manera que no sea traumática. Esta constatación termina por desconcertar y perturbar a Castel, que así lo comenta a María:

-¡No es que no sepa razonar! Al contrario, razono siempre, razono siempre. Pero imagine usted un capitán que en cada instante fija matemáticamente su posición y sigue su ruta hacia el objetivo con un rigor implacable. Pero *que no sabe por qué va hacia ese objetivo*, ¿entiende?

Me miró un instante con perplejidad; luego volvió nuevamente a mirar el árbol.

-Siento que usted será algo esencial para lo que tengo que hacer, aunque todavía no me doy cuenta de la razón. (Sábato, 1948: 40)

Ahora bien, este mecanismo de defensa contra las pulsiones del inconsciente también forma parte de los procesos mentales y psíquicos de una persona normal, el cual sirve para preservar y mantener lo inconsciente, evitando su desbordamiento hacia la conciencia. El neurótico, en este caso Castel, se diferenciaría de una persona normal desde el punto de vista psicoanalítico, por la rigidez y la energía excesiva que utiliza en los mecanismos de defensa para impedir ese desborde de lo inconsciente. Por ello, Georges Brabant define al neurótico de la siguiente forma:

Si longuement analysé fût-il, l’homme ‘normal’ possède un inconscient, dont l’existence et le maintien impliquent l’utilisation, encore actuelle, de pareilles défenses. C’est leur degré de rigidité, la nécessité où le sujet de leur consacrer une part considérable de son énergie, dont il ne dispose plus par ailleurs, qui fait de lui un névrosé. (Brabant, 1970: 103)

Precisamente esta rigidez y exceso de energía de la que habla Brabant se manifestaría en Castel a través de la racionalidad desmesurada e incontrolable que exhibe el personaje, la

cual excede incluso el mecanismo de defensa necesario para lograr una relación armónica y equilibrada entre la conciencia y el inconsciente.

La prueba palpable de este mal uso de la razón, uso que es un claro síntoma neurótico, son los celos que se apoderan de Castel a medida que se va desarrollando su relación con María, y descubre que está casada con el ciego Allende, que ha tenido un amante que se ha suicidado y que mantiene también una relación en apariencia amorosa con su primo, el arquitecto Hunter:

Quedaban al parecer las hipótesis patológicas. ¿Era posible que María sintiera placer en emplear a Allende de intermediario? ¿O era él quien buscaba esas oportunidades? ¿O el destino se había juntado uniendo dos seres semejantes? De pronto me arrepentí de haber llegado a esos dos extremos, con mi costumbre de analizar indefinidamente hechos y palabras. (Sábato, 1948: 57)

Todo esto conduce a Castel una serie de análisis enfermizos, producto de su neurosis obsesiva. Estos son contruidos por medio de conjeturas e hipótesis de corte racionalista que pretenden explicar sin lograrlo el comportamiento de María, como si ella pudiera equipararse a un fenómeno natural sólo comprensible desde un punto de vista racional. Así, no la entiende como un ser humano que actúa de una manera que no obedece sólo a un esquema lógico y, no se da cuenta de que sus pseudo razonamientos no son sino la manifestación exacerbada de los síntomas de su neurosis y su paranoia. Esto se nota en el capítulo XXVII, donde Castel intenta desentrañar, apelando a la razón, la enigmática relación que sostienen Hunter y María, resaltando los indicios que para él pueden llegar a ser concluyentes de su infidelidad:

Nos quedamos en silencio y Hunter no hizo ningún esfuerzo por atenuar los efectos de esa frase. Concluí que tenía algo contra María. Pero como antes que saliéramos para la costa no había nada de particular, inferí que *ese algo* contra María había nacido durante nuestra larga conversación; era muy difícil admitir que no fuera *a causa* de esa conversación o, mejor dicho, a causa del largo tiempo que habíamos permanecido allá. Mi conclusión fue: Hunter está celoso y eso prueba que entre él y ella hay algo más que una simple relación de amistad y parentesco. (Sábato, 1948: 104)

Esta actitud ultra-racionalista, síntoma neurótico que se distingue claramente de una utilización ecuánime y ponderada de la razón, culminará en el asesinato de María Iribarne, crimen justificado por Castel en una serie de apariencias que para él incriminaban a María de

no serle fiel, autorizándolo a matarla. Estas supuestas verdades que nunca pudieron ser comprobadas reafirman, de acuerdo con lo planteado por Marteen Steenmeijer, que las incesantes racionalizaciones del protagonista-narrador lo han conducido a un estado de demencia y locura que le permite actuar de una manera contraria y opuesta a los postulados racionales que ha enarbolado a lo largo de la novela, convirtiéndose en un asesino demente:

Que le falten los datos imprescindibles para conocer la verdad, no le impide a Castel sacar algunas conclusiones de gran alcance. Las consecuencias son trágicas, ya que son estos razonamientos precipitados los que motivarán su crimen: Castel se convence a sí mismo de que María lo engaña, conclusión que, repito, saca, sin disponer de pruebas fehacientes (recuérdese, sobre todo, como Castel se persuade a sí mismo de que Hunter es el amante de María). (Steenmeijer, 1992: 87)

El asesinato, por lo tanto, podría interpretarse, siguiendo el planteamiento de Marteen Steenmeijer, como un acto de deformación del pensamiento, originado en la excesiva importancia que le otorga Castel a la razón como único instrumento de conocimiento de lo real, racionalización que en el fondo esconde la fuerte carga de la neurosis obsesiva que perturba al protagonista; con ello comprende e interpreta la realidad de una forma equivocada, y por consiguiente, irracional, lo que desemboca en la tragedia, pues lo real no se ajusta a sus parámetros racionalistas:

Pero, aun así y todo, muchas de las preguntas que se hace quedan sin respuesta. De ahí que pulule la frase ‘no sé’ en su autoconfesión. No hay ni que decir que con esto queda claramente expuesto el carácter hipotético de su discurso y que se evidencian los límites de su visión de la realidad, así como los de su enfoque racionalista, como luego se especificará. (Steenmeijer, 1992: 86)

Estas limitaciones que el racionalismo excesivo como síntoma neurótico impone a Castel en su visión de la realidad, desde luego no se confunden con las restricciones de la razón para el conocimiento de la ciencia. Estas últimas se deben distinguir y diferenciar de la locura que padece Castel por ser producto más bien de las dificultades del conocimiento científico a través de la vía de lo racional, expuestas y criticadas por Sábato en *Uno y el universo*. En efecto, observó de manera notable en su ensayo que los descubrimientos científicos amplían cada día nuestra concepción del universo a tal punto que estos sumen a la humanidad en una serie de dudas e interrogantes que posiblemente nunca podrán ser resueltos, ni siquiera

apelando al uso de la razón y de la lógica imperantes en la ciencia, ya que estos fenómenos podrían contradecir sus postulados e incluso rebatirlos de manera tajante:

Cada día nos enteramos de que una nueva teoría, un nuevo modelo de universo, acaba de ingresar en el vasto continente de nuestra ignorancia. Y entonces sentimos que el desconocimiento y el desconcierto nos invaden por todos lados y *que la ignorancia avanza hacia un inmenso y temible porvenir*. (Sábato, 1945: 122)

A raíz de esto, lograr una comprensión total del universo por parte de la razón absoluta, resulta cuando menos imposible según Sábato: “Pero cada unificación ha sido más difícil que la anterior, y a medida que se ha ido avanzando ha parecido que se acercaba al límite de lo racionalizable. En un momento se creyó que los *cuantos* eran ese límite; más allá se extendía el vasto y extraño continente de lo irracional” (Sábato, 1945:115). Esta irrupción de lo irracional agravaría precisamente la preeminencia del dominio de lo racional en la ciencia. Los científicos, desesperados ante hechos que no comprenden y escapan a los postulados con los cuales han venido elaborando sus teorías, terminarían de manera paradójica, y para salir de este callejón sin salida, elaborando hipótesis que serían a pesar de su origen fundado en la racionalidad y la lógica, nuevas muestras de la sinrazón a la que se enfrenta el ser humano en su intento por desentrañar los misterios del cosmos: “La física de antaño, clara y lógica, cumplía con su misión fundamental: explicaba y preveía. Ahora, los hechos son raros y a menudo vienen sin que nadie los espere; luego, los teóricos inventan complicadas hipótesis para justificarlos.” (Sábato, 1945: 115). Todo esto implicaría que la razón no es, siempre, necesariamente, el instrumento idóneo para entender determinados aspectos de la realidad que no son comprensibles racionalmente. Esto significa que es necesario, según Paul Teodorescu, un examen detenido que evalúe la concepción de lo real desde nuevos ángulos y perspectivas que no estén condicionados por los parámetros de la racionalidad y de la lógica:

Para Ernesto Sábato, que no admite (tal como hemos visto anteriormente) lo real como una simple cosa cuantificable, el paralelo teoría-realidad obtuvo valor cualitativo, que puede parecer herejía. Cuando, hoy en día, un paradigma como ‘la velocidad de la luz no se puede superar’ deja de ser una ley, mientras el movimiento de las galaxias desborda la imaginación y la aparición de fenómenos como ‘los hoyos

negros' o los quasars están más allá del borde de la relatividad, el cambio de modelos que se requiere implica desde ya un extraño modo de pensar, una nueva filosofía. (Teodorescu: 1983, 54)

Por esto, tanto la visión exacerbada y enfermiza, síntoma neurótico hinchado de racionalismo de Juan Pablo Castel en *El Túnel*, como la crítica al uso excesivo de la razón por parte de los científicos, expuesta en *Uno y el Universo*, comprobarían finalmente que la racionalidad necesita también del reconocimiento y de la participación activa de su contraparte, la irracionalidad. Sin la intervención de esta última, y con la utilización predominante y dictatorial de lo racional a la hora de entender el mundo, será muy complicada la elaboración de ese concepto tan complejo y en muchas ocasiones tan difícil de precisar que es la realidad, a la que se enfrenta el ser humano en todos los ámbitos de su existencia. Al respecto, Teodosio Fernández afirma:

En cualquier caso, quedarían de manifiesto las limitaciones a que se enfrenta el conocimiento científico, bien derivadas de las condiciones de su objeto de estudio, bien de las del sujeto que investiga y los medios empleados. Por otra parte, y también Sábato lo ha señalado, la formidable cantidad de conocimientos parciales aportados por la ciencia moderna ha puesto a prueba la capacidad humana para racionalizar la realidad. (Fernández, 1983: 36)

En medio de esta incapacidad humana para racionalizar la realidad, sobresale de manera simbólica y extrema la tentativa frustrada de Castel, manifestación de sus síntomas neuróticos, por llegar a la verdad de los hechos que lo rodean. Su intento es inútil, pues además de estar cargadas de locura e irracionalidad, las hipótesis que emite de manera frenética el protagonista-narrador de *El Túnel* son imposibles de comprobar. Jamás podrá saber a ciencia cierta si son correctas las teorías que emanan de su cerebro enloquecido, nunca llega a confirmarlas, no le es posible corroborarlas, porque Castel carece de una estructura científica y de un auténtico método de investigación analítico y riguroso que las respalde o, por lo menos, que sugiera su probabilidad de existencia; ejemplo de esto ocurre en el capítulo XXIV de *El Túnel*, cuando Castel llega a la estación de tren del pueblo en donde será recogido por un chofer que lo llevará hasta la estancia en donde se encuentran Hunter y María; al ver que María no está y que ha venido a recogerlo un chofer, Castel niega que es él, pero se ve obligado a confirmar su identidad, y cuando se entera de que María no ha venido por él,

empieza a elaborar una serie de hipótesis de la ausencia de su amante que al final no llevan a ninguna conclusión lógica:

Decidí dejarme arrastrar a la estancia. Además, ¿qué pasaría en caso de volverme? Era fácil de prever porque sería la repetición de muchas situaciones anteriores: me quedaría con mi rabia, aumentada por la imposibilidad de descargarla en María, sufriría horriblemente por no verla, no podría trabajar y todo en honor a una hipotética mortificación de María. Y digo *hipotética* porque jamás pude comprobar si verdaderamente la mortificaban esta clase de represalias. (Sábato, 1948: 86-87)

Es por ello, que las conjeturas de Castel, dictaminadas por la neurosis obsesiva que controla su mente, no consiguen elaborar un compendio que dé una respuesta satisfactoria a las dudas que lo atormentan, son incapaces de construir en conjunto una tesis que arroje luz desde una posición segura y sólida, ya que sólo refuta las hipótesis que emite sin contrastarlas. Castel no obtiene, a raíz de su demencia y falsa racionalidad, síntomas neuróticos exacerbados, una verdadera contraposición y equilibrio sistemático de sus ideas desde todas las perspectivas posibles del conocimiento, y esto impide que alcance el rigor y profundidad en sus planteamientos necesarios para obtener la verdad. Como lo observa Albert Fuss:

El pensamiento de Castel funciona de forma antitética. Se limita a negar una tesis sin llegar a una síntesis que englobe a ambas, tesis y antítesis. Su pensamiento resulta, en última instancia, destructivo. Asesina a la única persona que hubiera podido rescatarle de su soledad. Una síntesis presupone una perspectiva totalizante que Castel no consigue alcanzar nunca, posiblemente porque carece de una escala sólida de valores sin la cual la síntesis resulta inútil y sin sentido. (Fuss, 1983: 328)

Esto conduce a una exacerbación extrema de lo que Albert Fuss ha denominado ‘animal rationale’, o sea el animal racional, a saber, una metáfora que caracteriza el exceso de pensamiento que convierte a Castel en un ente regido única y exclusivamente por la razón y la lógica mal empleadas, es decir, a través de las manifestaciones de su neurosis obsesiva:

Tal tipo de afirmaciones, que podríamos continuar citando, caracterizan a Castel ‘como animal rationale’, cuyo pensamiento forma parte, por así decir, de las funciones de su sistema vegetativo. Todo el resto de sus capacidades, especialmente la emocional, se hallan reprimidas o al menos deterioradas por el predominio de la razón. Podría incluso afirmarse que Castel sólo vive cuando piensa y porque piensa. La decisión más importante de su vida, matar a María es una decisión razonada y lógica. (Fuss, 1983: 329)

Hay que resaltar, sin embargo, que una cosa es el uso patológico de la razón para evitar a toda costa y en vano el retorno de lo reprimido, síntoma neurótico exagerado en la ficción a través de la locura de Castel, y otra cosa el uso común de lo racional en la ciencia, aplicación que tiene también sus limitaciones y desventajas para aprehender y comprender la realidad. Para Sábato negar las imperfecciones de lo racional puede convertirse en algo limitante para el conocimiento humano, especialmente cuando el raciocinio se transforma en la única manera de entender e interpretar el mundo que nos rodea, negando asimismo su relación con lo irracional. De esta posibilidad nos alertan tanto *El Túnel* como *Uno y el universo* en su crítica a la racionalidad irreflexiva y desmedida.

3.2. La lógica y el rigor de la ciencia trasladados a la ficción

Un buen ejemplo de la manera en que Sábato traslada la lógica y el rigor de la ciencia a la ficción, en este caso a la novela *El Túnel*, es la tendencia invariable a lo largo de la narración del protagonista-narrador Juan Pablos Castel a realizar de manera obsesiva y rigurosa hipótesis y planteamientos de carácter lógico, hasta el punto de que actúa más como un científico que como un artista; tal vez la muestra más extrema de esta actitud por parte de Castel se encuentra en el capítulo VII, cuando espera que María salga del edificio en donde han tenido un breve encuentro después de haberla visto y seguido por la calle. En esta escena, Castel elabora un esquema de posibilidades que pretenden explicar por medio de diversas variantes, la situación en la cual se encuentra inmerso:

Durante una hora estuve esperando sin resultado. Analicé las diferentes posibilidades que se presentaban:

1. La gestión era larga; en ese caso había que seguir esperando.
2. Después de lo que había pasado, quizá estaba demasiado excitada y habría ido a dar una vuelta antes de hacer la gestión; también correspondía esperar.
3. Trabajaba allí; en este caso había que esperar hasta la hora de la salida.

‘De modo que esperando hasta esa hora –razoné– enfrente las tres posibilidades’ (Sábato, 1948: 34)

Tales razonamientos lógico-deductivos se emparentan cómicamente más con los análisis detectivescos de la novela policial que con los procedimientos científicos, según Ángel

Leiva: “El relato aparece montado sobre los recursos más acostumbrados de la novela policial” (Leiva, 1977: 40). Hay que poner de relieve, sin embargo, que, a pesar de esta innegable similitud de *El Túnel* con la novela de detectives, Sábato criticó la novela policial en *Uno y el Universo*, particularmente en el apartado *Borges*, en el que hace varios comentarios de la obra de Jorge Luis Borges, centrándose en el análisis del cuento policiaco de este, *La muerte y la brújula* y en la afición por este género literario. Sábato destacó en la literatura policial una marcada tendencia por la lógica y la racionalización absolutas en su naturaleza interpretativa, tendencia que podía servir para las ciencias puras, pero no para explicar la conducta de los seres humanos, los cuales no se guían en sus comportamientos por parámetros tan estrictos:

Sólo en ciertas novelas de aventuras-preferentemente en las policiales, inauguradas por Poe-existe ese rigor que se puede lograr mediante un sistema de convenciones simples, como en una geometría o en una dinámica; pero ese rigor implica la supresión de los verdaderamente humanos. Si en la realidad humana hay una Trama o Ley, debe ser infinitamente compleja para que pueda ser aparente. (Sábato, 1945: 23)

Sábato prosigue en su crítica contra la excesiva lógica de tipo geométrico y matemático que se presenta en los cuentos policiales de Borges, a la hora de resolver los crímenes y situaciones enigmáticas, afirmando que estas convenciones racionales no pueden ser aplicados a la realidad, aunque sea representada ficticiamente en un relato policiaco, tal como lo pretende hacer Borges en *La muerte y la brújula*, puesto que no sólo la psicología humana, sino la misma realidad en su totalidad, es tan compleja y diversa que escapa a los patrones dictaminados por la lógica y la razón:

La necesidad y el rigor son atributos de la lógica y de la matemática. Pero ¿cómo ha de ser posible aplicarlos a la psicología si ni siquiera son aptos para aprehender la realidad física? Como dice Russell, la física es matemática no porque sepamos mucho del mundo exterior sino porque lo que sabemos es demasiado poco. (Sábato, 1945: 23)

Ello transformaría un texto policiaco como *La muerte y la brújula* de Borges en una exacerbación de los métodos analítico-deductivos del género utilizados para esclarecer un crimen, convirtiéndolo en una especie de ecuación matemática que se busca resolver en sí

misma, tal como lo afirma Miguel Tapia, haciendo eco del análisis de Sábato en *Uno y el Universo* acerca de Borges:

Si la littérature policière a toujours été subjuguée par les méthodes des sciences, il est plus rare de voir comment un texte policier se transforme sous nos yeux jusqu'à devenir un exercice de calcul géométrique. Ce qui semblait être les éléments de l'intrigue policière devient, vers la fin du texte, les variables d'une équation qui se révèle être l'origine même de la nouvelle en tant que fiction indépendante et autosuffisante. (Tapia, 2011: 89-90)

Asimismo, esta exacerbación de lo racional en la novela policíaca conduciría, siguiendo los planteamientos críticos de Sábato en contra de este género literario, a la negación del irracionalismo que caracteriza a los seres humanos en situaciones relacionadas con el crimen y la muerte en forma violenta. Por ello, la novela policial no cumpliría con el atributo fundamental de la novelística según Sábato, a saber, la representación de la irracionalidad como componente fundamental de la condición humana, tal como lo plantea Daniel Castillo Durante:

En lo que a racionalidad se refiere, se produjo el curioso fenómeno de la novela policial científica, a partir de ese aficionado a las ciencias que era Edgar Poe, y cierto tipo de fantasía poética de carácter leibniziano (sic) en Borges. En ambos se trata de una ficción genuina, que de una manera u otra satisface necesidades del espíritu humano. Pero en los dos mediante el sacrificio de los valores “meramente” humanos: los personajes acaban siendo títeres simbólicos que para ejecutar una trama perfecta deben perder sus contradictorios e irracionales atributos humanos. De manera que no sólo la novela a secas no pudo impedir el influjo racionalista, sino que se convirtió en el bastión del irracionalismo que es inevitable a la condición del hombre (Castillo Durante, 2005: 86-87)

A diferencia de Borges o de Bioy Casares, otro gran cultivador del género policial en Argentina, Sábato utiliza lo policiaco en *El Túnel*, no sólo para generar una sátira llena de humor negro e ironía de estos procedimientos que exacerban la racionalidad en los textos de los autores mencionados; más allá de esta crítica, que a su vez remite al exceso que puede llegar a tener el trasladar la lógica y la razón a la ficción de manera desmesurada, lo que logra Sábato a través de los delirantes planteamientos detectivescos de Castel que al final lo conducen a ninguna parte, es superar la estructura clásica policial en *El Túnel* para mostrar la imposibilidad de racionalizar al extremo, y por consiguiente de interpretar la existencia

humana basándose únicamente en lo racional, utilizando para ello esquemas tan rígidos como los de la novela policíaca, basados en análisis que buscan emular los procedimientos de las ciencias y las matemáticas para lograr sus fines. Así lo afirma Alejandro Roop Martín en su artículo *Ernesto Sábato y la técnica novelesca cervantina*:

Pues efectivamente Sábato contraponen de un modo existencial las férreas certezas lógicas que vertebran el relato policial, con la irracionalidad de la existencia, creando una objetivación de las tensiones en el personaje, que ya no es propia del molde casi estereotipado del relato policial, sino de la complejidad de un texto novelesco en toda regla. (Roop Martín, 2007: 603)

Hay que subrayar que Castel para justificar sus ideas, apela a un método que le permite organizarlas e impedir que el desorden y el caos que trastocan su pensamiento derrumben el aparente sistema lógico sobre el que fundamenta sus delirios. Este método es muy similar al de la ciencia, en la medida que desde el principio es identificado con un análisis cuidadoso el problema o fenómeno que se debe estudiar, comprender y resolver, el cual sería, en este caso, la relación de Castel con María Iribarne:

Traté de ordenar un poco el caos de mis ideas y sentimientos y proceder con método, como acostumbro. Había que empezar por el principio, y el principio (por lo menos el inmediato) era, evidentemente, la conversación por teléfono. En esa conversación había varios puntos oscuros. (Sábato, 1948: 53)

Notamos que Castel aplica esta observación metódica y en apariencia razonada de los hechos, como si fuera un científico empírico que, carente de instrumentos de observación más sofisticados, utiliza las evidencias que puede obtener por medio de su experiencia con María y los otros personajes de la novela para sacar conclusiones, e igualmente intenta ir perfeccionando por etapas, a través de análisis más complejos, su teoría, con el fin de llegar a la verdad que espera encontrar, es decir, comprobar que María es infiel. Pero Castel no supera su teoría, sino que simplemente la acomoda. Se trata, obviamente caricaturizado a través de la ficción, de la aplicación del procedimiento utilizado por la ciencia que Sábato define en *Uno y el universo*, en donde, además del uso de la razón y de la observación, una teoría es suplantada por otra que explica mejor lo que su predecesora no pudo:

En la ciencia hay un elemento eterno y otro mortal: el primero es el método, que consiste en observación cuidadosa y el razonamiento; la parte mortal es, en cambio, el conocimiento mismo. La teoría de Tolomeo fue superada por la de Copérnico, ésta por la de Einstein y la de Einstein ha de ser superada por otra más compleja. (Sábato, 1945: 45)

Para Gustav Siebenmann esta aplicación metódica y analítica de un método destinado a resolver enigmas es palpable en el uso del lenguaje que Castel utiliza para escribir su confesión; por medio de un lenguaje que intenta ser lo más preciso y racional posible, el protagonista-narrador intenta acercarse en su escritura a la elaboración de un informe científico que legitimaría y justificaría por medio de sus premisas en apariencia racionales, que la única solución para resolver su problemática, es decir, los celos, era cometiendo el asesinato de su amante:

A pesar de tratarse en esta novela de un caso patológico, Sábato logró en ella una de las descripciones más exactas y representativas de ese fenómeno tan insondable de los celos. Con el lenguaje preciso y sobrio del científico, con precaución sistemática y pertinente, en este libro se analiza más que se narra, se pondera y se motiva, se investiga la propia actitud hasta llegar al final a la terrible conclusión 'lógica' que es el crimen, ofreciéndose éste como solución única e ineludible, como el resultado impecable de una complicada operación matemática. (Siebenmann, 1982: 291-292)

No obstante, este planteamiento de Gustav Siebenmann sólo pone de relieve la estrategia novelesca, pues la conclusión a la que se refiere está sustentada por la demencia y la locura de Castel, que le impiden reconocer el terrible error en el que incurre al matar a María, basándose únicamente en sus suposiciones. Desde luego, Castel no resuelve después de la muerte de María el enigma de si ella le era infiel o no, pues la supuesta lógica que exhibe no permite la resolución de los misterios del comportamiento humano, comportamiento impermeable a un análisis de tipo matemático y científicista; tampoco la aplicación de un supuesto método científico y racional justifica su proceder a pesar de las múltiples deducciones analíticas que a lo largo de la novela ha elaborado para dar legitimidad a su acto delictivo. Por todo ello, sólo él puede comparar con una operación matemática el homicidio de María.

También cabe destacar que desde que el primer encuentro que los dos amantes tienen en el parque, Castel trata por todos los medios de entender quién es esa mujer de la que se ha

enamorado de manera tan apasionada. Para ello, según el análisis de Juan Antonio Rosado, su método no sólo utiliza sus razonamientos de tipo deductivo e hipotético, sino que también emplea las preguntas con que interroga a María con el objetivo de comprender el fenómeno del comportamiento de una persona con la que sostiene una relación que escapa a los esquemas que constituyen su mente perturbada:

En la tercera etapa, el pintor experimenta, sin saberlo, lo que Sábato llama ‘culto irracional de la Razón’. Aquí se producen los sucesivos interrogatorios y la escena de María y de Castel en la oscuridad, cuando el pintor enciende una serie de fósforos por su necesidad de mirar a la mujer, de contemplar sus facciones para apropiárselas. (Rosado, 1999: 99)

Este ‘culto irracional de la razón’ llega a su extremo en el capítulo XXXII: Castel ha enviado una carta hiriente a María, donde le echa en cara que es amante de Hunter; y después intenta recuperarla en el correo sin resultado, vuelve a su casa, habla con María por teléfono, sin lograr nada y finalmente sale a la calle y encuentra en un bar a una prostituta rumana. Cuando intenta tener relaciones sexuales con ella, Castel la insulta llamándola puta, la prostituta lo muerde, él la saca a puntapiés de su casa y después que la mujer se va, Castel más calmado, empieza a reflexionar sobre el incidente que ha tenido y con rigor y lógica aparentes, luego de haber analizado el hecho, termina por concluir que María y la prostituta son similares pues ambas simulan placer en el acto sexual:

Poco a poco logré poner el cerebro en pleno funcionamiento. Traté de pensar con absoluto rigor, porque tenía la intuición de haber llegado a un punto decisivo. ¿Cuál era la idea inicial? Varias palabras acudieron a esta pregunta que yo mismo me hacía. Esas palabras fueron: rumana, María, prostituta, placer, simulación. Pensé: estas palabras deben de representar el hecho esencial, la verdad profunda de la que debo partir. Hice repetidos esfuerzos para colocarlas en el orden debido, hasta que logré formular la idea en esta forma terrible, pero indudable: *María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta.* (Sábato, 1948: 120)

El uso absurdo y disparatado del método silogístico por parte de Castel genera un notable efecto de comicidad a expensas del personaje: este es, efectivamente, uno de los momentos de la novela en donde es necesario señalar cómo la creciente locura de Castel se percibe a

expensas de su propio discurso y en ello reside un humor negro, a veces sarcástico, que no le atañe al personaje, sino al efecto involuntariamente auto-delator de su discurso, que deja traslucir su forcejeo con las pulsiones reprimidas de su inconsciente. Además, a partir de este uso equivocado de la razón y de la rigurosidad de la aplicación de un método aparentemente científico, Castel llega a elaborar un silogismo con el cual equipara a María con una prostituta; con esta sentencia, en apariencia inapelable para él, Castel pretende confirmar de manera contundente y exacta, sus sospechas con respecto a su amante. Juan Antonio Rosado afirma al respecto que:

Este silogismo, aparentemente racional y aristotélico, constituye la transición entre el ‘culto irracional de la Razón’ y la irracionalidad total, aunque ésta ya se había manifestado con el envío de la carta. Tras este frío silogismo, el pintor ya había caído en la irracionalidad, cuarta etapa de su trayectoria hacia el asesinato. (Rosado, 1999: 100)

En el caso de Castel su silogismo parte de una actitud que para él era similar en María y en la prostituta, la simulación de placer, de lo que concluye que María es una prostituta.

Ahora bien, el silogismo fue el método fundamental de la ciencia en Occidente, tal como lo demuestra Sábato en *Uno y el Universo*, hasta que fue derribado por Galileo, a partir de la superación del método empírico y de la observación cuidadosa de los hechos. Esto convertiría al silogismo en una tautología, es decir, una fórmula bien formada que resultaría verdadera para cualquier interpretación: “Con el método silogístico se cree averiguar verdades nuevas, cuando en el fondo tales verdades están ya contenidas en las premisas que se aceptan alegremente; de este modo todo se convierte en una tautología (Sábato, 1945: 99). Por lo tanto, Castel estaría aplicando la lógica y el rigor de la ciencia, pero de una manera equivocada, incluso anticuada, para hacer coincidir sus ideas con los actos y hechos que observa e interpreta erróneamente. Precisamente, a diferencia del ideal del científico que se caracterizaría hipotéticamente por impedir que todo aquello que sea considerado como subjetivo e irracional interfiriera con su labor, Castel, un enfermo mental, deja que su paranoia dictamine sus observaciones y conclusiones. Con ello, Sábato, estaría mostrando por medio de un personaje ficticio la idea de que es imposible que lo irracional y lo ilógico no afecten de una manera u otra a la ciencia y a sus objetivos:

Estrictamente, los juicios de valor no tienen cabida en la ciencia, aunque intervengan en su construcción; el científico es un hombre como cualquiera y es natural que trabaje con toda la colección de prejuicios y tendencias estéticas, místicas y morales que forman la naturaleza humana. Pero no hay que cometer la falacia de adjudicar estos vicios del *modus operandi* a la esencia del conocimiento científico. (Sábato, 1945: 31)

Por consiguiente, en la aparente lógica y rigor que utiliza Castel a lo largo de *El Túnel* para sacar y legitimar sus erróneas conclusiones, Sábato contrapone la racionalidad y rigurosidad del método científico, con la actuación de todos aquellos actores irracionales tales como los prejuicios y tendencias estéticas y morales que forman parte de la naturaleza humana, factores cuya influencia en su propia teoría, así como en los propios científicos niega la ciencia.

3.3. La expresión de la tensión entre la ciencia, el arte y la literatura en el ensayo y la novela

La tensión entre la ciencia y el arte, incluida la literatura, se plantea primero en *Uno y el Universo* en la crítica que Sábato realiza a los procedimientos científicos que reducirían el mundo por medio de sus investigaciones a una serie de fenómenos que solamente son entendibles y medibles a partir de parámetros que no tendrían en cuenta las sensaciones o los efectos que la naturaleza produce en los seres humanos: “El universo que nos rodea es el universo de los colores, sonidos y olores; todo eso desaparece frente a los aparatos del científico, como una formidable fantasmagoría”. (Sábato, 1945: 30). Precisamente, en el apartado *Ciencia de Uno y el Universo*, Sábato contrapone una estrofa del poema de Fray Luis de León, *Vida retirada*, que habla sobre los efectos estéticos y espirituales que produce la contemplación de la naturaleza en el hombre, en este caso la vista de un paisaje campestre, con el análisis científico que se realizaría de los fenómenos naturales de los que habla el poema, utilizando para tal fin la terminología y procedimientos propios de la ciencia; el resultado es el despojamiento del efecto estético y poético de la pieza literaria, transformada en un frío informe que describe los componentes físicos y matemáticos del sonido del viento y del verdor de los árboles, alejado de cualquier tipo de sentimiento, distanciado y separado

de la emoción que suscitaría en un lector y, finalmente, incapaz de comprender las metáforas de las que habla el texto, ya que estas no son equiparables al lenguaje de la ciencia:

Pero el análisis científico es deprimente: como los hombres que ingresan en una penitenciaría, las sensaciones se convierten en números. El verde de aquellos árboles que el aire menea ocupa una zona del espectro alrededor de las 5000 unidades Angström; el manso ruido es captado por micrófonos y descompuesto en un conjunto de ondas caracterizadas por un número; en cuanto al olvido del oro y del cetro, queda fuera de la jurisdicción del científico, porque no es susceptible de convertirse en matemáticas. (Sábato, 1945: 30)

Según este planteamiento, la ciencia, en su afán de comprender el mundo, ha terminado por no aceptar todas aquellas interpretaciones de la realidad que no concuerden con su noción de la lógica y la razón, imponiendo un conjunto de interpretaciones que niega lo subjetivo y lo irracional, componentes que caracterizan y diferencian al arte como una manera distinta y única de ver y concebir lo real. La visión científica, a través de sus procedimientos, terminaría empobreciendo considerablemente la interpretación humana de las cosas y los hechos, al reducirla a una serie de variables matemáticas que sólo tienen en cuenta sus postulados:

De este modo, el mundo se ha ido transformando paulatinamente de un conjunto de piedras, árboles, sonetos de Petrarca, cacerías de zorros y luchas electorales, en un conglomerado de sinusoides, logaritmos, letras griegas, triángulos y letras de probabilidad. Y lo que es peor: *nada más que en eso*. Cualquier científico se negará a hacer consideraciones sobre lo que podría estar más allá de la mera estructura matemática. (Sábato, 1945: 31)

En cambio, en *El Túnel* a pesar de la fuerte presencia del pensamiento lógico y racional en la locura de Castel, este no deja de ser ni de considerarse un artista a lo largo de la novela, siendo primero un pintor prestigioso, y luego un escritor que escribe sus memorias desde la cárcel. Precisamente a pesar del rigor casi científico y aparentemente racional con el que Castel emite sus análisis y conclusiones precipitadas, escudadas y legitimadas en la racionalidad imperante en su discurso, existen momentos en los que el personaje se deja llevar por la subjetividad de sus sentimientos amorosos, por todo aquello que escapa a la razón como son las pasiones que en él despierta su relación tormentosa con María:

La tristeza fue aumentando gradualmente; quizá también a causa del rumor de las olas, que se hacía a cada instante más perceptible. Cuando salimos del monte y apareció ante mis ojos el cielo de aquella costa, sentí que aquella tristeza era ineludible; era la misma de siempre ante la belleza, o por lo menos ante cierto género de belleza. ¿Todos sienten así o es un defecto más de mi desgraciada condición? (Sábato, 1948: 100)

La fuerza de las pulsiones irracionales que surgen en este instante, cuando María y Juan Pablo están contemplando el mar en el capítulo XXVII, adquiere una carga poética y literaria en las descripciones de las imágenes por parte de Castel y se convierte en un anticipo de la irracionalidad total que se apoderará al final del libro del protagonista y que acabará por completo con sus pretensiones de racionalidad y lógica que ha tratado de mantener a lo largo de la narración, pretensiones que son los fundamentos y bases de la ciencia:

Yo no decía nada. Hermosos sentimientos y sombrías ideas daban vueltas en mi cabeza, mientras oía su voz, su maravillosa voz. Fui cayendo en una especie de encantamiento. 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. (Sábato, 1948: 101-102)

Por ello, debemos tomar en cuenta la importancia que para Castel tiene el arte, en este caso su obra pictórica, pues es gracias a ella que conoce a María, cuando ella asiste a la exposición y ve el cuadro *Maternidad*, fijándose en el detalle de la ventanita que para el resto de los espectadores ha pasado desapercibido. Aunque Castel se afane por entender a María a través de sus deducciones e hipótesis, en verdad su vinculación afectiva con su amante, el vínculo que los ha unido, se logra a través de la pintura *Maternidad* y de las sensaciones y sentimientos que esta genera en los dos, aspectos que no pueden ser reducidos a la lógica y la razón características de la mentalidad científica. Con respecto a este planteamiento del papel del arte como conexión en *El Túnel* se refiere Eva Janděčková en los siguientes términos:

Es significativo que el contacto entre Juan Pablo y María se establece mediante una obra de arte. Conviene recordar que, en sus ensayos, Sábato afirma que es precisamente mediante el arte que se puede comunicar lo más precioso y lo más importante para un ser humano, y también que es

precisamente el arte, así como el mito, lo que puede unir las oposiciones, ya que como hemos dicho en la introducción, el arte es el producto del alma. (Jandečková, 2010: 11)

Cuando Castel le confiesa a María en el capítulo IX, durante su primer encuentro en el parque, la importancia que para él tiene que ella haya sido la única persona que se fijó detenidamente en el detalle de la ventana en el cuadro, este se percata de que su relación con aquella mujer tiene un fuerte componente irracional que ni siquiera se puede expresar en palabras, tal como él mismo lo confiesa en el diálogo que sostiene con ella:

Me miró un instante con perplejidad; luego volvió nuevamente a mirar el árbol.

-Siento que usted será algo esencial para lo que tengo que hacer, aunque todavía no me doy cuenta de la razón.

Volví a dibujar con la ramita y seguí haciendo un gran esfuerzo mental. Al cabo de un tiempo, agregué:

-Por lo pronto sé que es algo vinculado a la escena de la ventana: usted ha sido la única persona que le ha dado importancia. (Sábato, 1948: 40-41)

La obsesión de Castel llega a tal punto que en el mismo diálogo equipara su pensamiento con respecto al cuadro con el de María. Al ponerse en el lugar de su amante, Castel realiza una incierta operación mental en donde se equipara con otro sujeto, pero, a pesar de su esfuerzo, no logra en últimas concluir con precisión que tanto él como María pensaban lo mismo; con ello, Sábato demuestra que los postulados racionales de la ciencia no servirían para comprender la subjetividad que generaría en el individuo la obra de arte, pues no hay forma de que estas emociones, sensaciones y pulsiones sean medibles por los parámetros científicos:

La mire ansiosamente; pero su cara de perfil era inescrutable, con sus mandíbulas apretadas. Respondí con firmeza:

-Usted piensa como yo.

-¿Y qué es lo que piensa usted?

-No sé; tampoco podría responder a esa pregunta. Mejor podría decirle que usted *siente* como yo. Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar. No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo. (Sábato, 1948: 41-42)

El arte, y en el caso de Castel, la pintura, estarían por fuera del orden lógico y racional al cual aspira la ciencia para entender el mundo desde su perspectiva. Es, por ello, que la expresión artística choca con el rigor científico, al ser en parte la obra de arte expresión de elementos inconscientes de la mente del autor que, como ha afirmado Sábato en *Uno y el Universo*, son ignorados y desdeñados por los científicos, cuando estos sí importan e influyen en su trabajo. El artista realiza su creación a diferencia, en apariencia del científico, a partir de la irracionalidad que se apodera de él y no es capaz de explicar. Raquel Fernández Cobo lo define de la siguiente manera:

Para Sábato, los escritores, más que inventores de historias, son exploradores o descubridores. Por ello, cuando Castel pinta su cuadro no sabe bien por qué debía pintarlo de ese modo; podemos decir que lo pinta en un acto de automatismo psíquico puro y de la misma manera que los surrealistas realizaban esa escritura automática, Castel pinta algo que no puede expresar de una manera ordenada y lógica, porque lo que ha pintado está totalmente fuera de la razón. Ha pintado el funcionamiento real de su pensamiento. De este modo es evidente la conexión tan cercana e innegable entre el protagonista de *El Túnel* y los postulados surrealistas. (Fernández Cobo, 2011: 13)

Esta idea del artista o escritor como un explorador que se deja llevar por la irracionalidad de su arte es expresada por Castel en el inicio del capítulo XV, cuando espera impaciente la primer carta que María le envía desde la estancia; en este párrafo, Sábato desarrolla a través de Castel la incertidumbre a la cual se enfrenta el artista, estado previo a la creación de su obra de arte en la que expresará sin comprenderlo el lado irracional o inconsciente de su mente y que se equipara a la imagen del explorador que inicia su expedición en un territorio desconocido: “En los días que precedieron a la llegada de su carta, mi pensamiento era como un explorador perdido en un paisaje neblinoso: acá y allá, con gran esfuerzo, lograba vislumbrar vagas siluetas de hombres y cosas, indecisos perfiles de peligros y abismos” (Sábato, 1948: 59). Si bien este pasaje se identifica con la ansiedad que le causa a Castel la espera de la respuesta de María, aquí podemos comprobar también cómo, siguiendo los planteamientos de Juan Antonio Rosado, a pesar del rigor y la precisión de los pensamientos lógicos que caracterizan a Castel, surgen imágenes subjetivas que desbordan su capacidad de comprensión, por lo que no le queda más remedio que buscar otros medios para expresar su sentimiento amoroso y pasional, como son la pintura y la escritura, tratando de buscar una armonía que equilibre el excesivo uso de la razón característico en él:

En Castel, se da la herencia cultural del amor-pasión, muy explotada por el Romanticismo. Sin embargo, este amor-pasión, este solipsismo en el amor, posee una base profunda: Castel, argentino inconscientemente atormentado por una 'crisis' en la que interviene la ausencia de un pasado histórico grandioso, de una transición propia, y el predominio de la Razón y la *tecnolatría*, busca como Sábato, un orden lógico, una Armonía que la pintura le da en parte, pero sin salvarlo. (Rosado, 1999: 103)

Es precisamente en la pintura *Maternidad* de Castel donde la parte irracional e inconsciente del personaje-narrador busca expresarse y hacerse evidente a los ojos del otro, de aquel que sea capaz de captar su mensaje, mensaje que en apariencia es recibido por María, objeto posterior de la obsesión. Según Eva Lukavská en las imágenes del cuadro y en lo que este representa se acumulan una serie de dualidades que prefigurarán el desarrollo de la relación conflictiva entre los dos amantes, marcadas por la incomunicación, la soledad y los celos, elementos irreductibles a la razón y a la lógica:

De este modo, la pintura *Maternidad* funciona como un *elemento estructural central* de la novela, que, al constituir una oposición binaria '*maternidad cumplida/maternidad frustrada*' predetermina toda una serie de oposiciones binarias en el nivel semántico: *alma gemela/ser desconocido, amor/odio, comprensión/incomprensión, carne/espíritu, hijo/madre, hombre/ mujer, imperfección de la existencia/perfección de la muerte, etc.* (Lukavská: 1995: 22)

Por ello, Castel toma la decisión de destruir sus pinturas, cuando la locura provocada por los celos se ha apoderado de él. En este acto, no sólo reafirma el grado de demencia en el que se encuentra, sino que también critica a la supuesta arquitectura e intelectualidad que los críticos habían resaltado en su obra pictórica, clara referencia a su tendencia al orden y al rigor que podrían equipararse con la lógica y la racionalidad de la ciencia:

Iba a salir corriendo, cuando tuve una idea. Fui a la cocina, agarré un cuchillo grande y volví al taller. ¡Qué poco quedaba de la vieja pintura de Juan Pablo Castel! ¡Ya tendrían motivos para admirarse esos imbéciles que me habían comparado a un arquitecto! ¡Como si un hombre pudiera cambiar de verdad! ¿Cuántos de esos imbéciles habían adivinado que debajo de mis arquitecturas y de la 'cosa intelectual' había un volcán pronto a estallar? Ninguno. ¡Ya tendrían tiempo de sobra para ver esas columnas en pedazos, estas estatuas mutiladas, estas ruinas humeantes, estas escaleras infernales! Ahí estaban, como un museo de pesadillas petrificadas, como un Museo de la Desesperanza y la Vergüenza. (Sábato, 1948: 126-127)

El punto culminante de esta tensión es la destrucción de la pintura *Maternidad*, acto en el que Castel refleja el triunfo y el dominio del conflicto razón-sinrazón que se ha apoderado de su mente, y que ha tratado de resolver tanto por medio de la creación artística, como a través de sus procesos mentales y lógicos para entender la realidad, pero sin llegar a un equilibrio que pueda restablecer su salud mental y psíquica deteriorada:

Pero había algo que quería destruir sin dejar siquiera rastros. Lo miré por última vez, sentí que la garganta se me contraía dolorosamente, pero no vacilé: a través de mis lágrimas vi confusamente cómo caía en pedazos aquella playa, aquella remota mujer ansiosa, aquella espera. Pisoteé los jirones de tela y los refregué hasta convertirlos en guñapos sucios. ¡Ya nunca más recibiría respuesta aquella espera insensata! ¡Ahora sabía más que nunca que esa espera era completamente inútil! (Sábato, 1948: 127)

Precisamente la destrucción de la obra pictórica de Castel por su propia mano y el posterior asesinato de María, reflejan que si no existe un equilibrio sano y simétrico entre la parte irracional del individuo, representada en este caso en la pintura, la escritura y el arte, y la parte racional, representada en el rigor lógico de los juicios y opiniones, es decir sin que haya un orden sano en donde ninguna de las dos partes prevalezca de manera excesiva, impidiendo así su choque, no se logra evitar la locura. Esto no ocurre en el caso de Castel por el desbordamiento sin control de las dos vertientes de su pensamiento, y por el hecho de que ninguna ha podido ser una contraparte lo suficientemente fuerte de la otra. Según Silvia Sauter:

Entregado doblemente al arte, falla como pintor al no poder reproducir la realidad psíquica subyacente en la escena del cuadro. Falla también en su intento de comunicación total con María, lo cual genera su escritura: confesión retrospectiva de su fragmentación y de su crimen. Al matar a María, Castel rompe el puente entre el incesante racionalizar que lo ciega y aísla y la posibilidad de conexión con la otredad, autoconocimiento o trascendencia mediante la integración del principio femenino (*ánima*), que el proyecta primero en la escena del cuadro y después en la figura de María con quien la escena queda identificada. Con la destrucción de su cuadro clave y asesinato de María, Castel cierra la avenida que podría haberlo sacado de su encierro cerebral. Tampoco en la escritura de su novela encuentra la salida a su unilateralidad racionalista. (Sauter, 1992: 118)

A pesar de su obsesión con la lógica y el rigor del pensamiento racionalista que aspira acercarse a los juicios científicos, obsesión que domina su comportamiento y su manera de

razonar, Castel al final de la novela, reconoce antes de matar a María, que es en el arte y la pintura donde en realidad ha expresado fielmente su ser y su anhelo de comunión y amor apasionado, simbolizado en el motivo de la ventanita de la pintura *Maternidad*:

Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado. (Sábato, 1948: 130)

Este descenso hacia lo inconsciente, exploración que sólo se puede dar plenamente en el ámbito de la creación artística, no concierne únicamente a Castel, aunque este no se percate de su significado e importancia hasta el final de *El Túnel*; también simboliza para Marteen Steenmeijer el proceso de abandono de la ciencia del propio escritor Ernesto Sábato y su ingreso en el mundo de la creación literaria, acto con el cual intentó expresar la parte irracional de su mente que no encontró cabida ni sentido para desarrollarse como él deseaba en el mundo científico y sí halló su expresión más amplia y total, primero en la literatura, y luego en la pintura, de igual forma que le ocurre a Castel en la novela:

Pero hay más. A mi juicio, esta escena representa profundamente a Castel justamente porque éste no es capaz de interpretarlas plenamente; así, el cuadro marca el primer paso del descenso a lo desconocido que da el pintor, o sea, el descenso a su otro yo (la manifestación más inmediata del Otro). Es de notar que Castel lo hace a través del arte, refugio de los modernistas, como queda dicho. (Steenmeijer, 1992: 89)

Agregamos también que Ernesto Sábato confesó posteriormente en su ensayo *Heterodoxia* de 1953, en el apartado “Sobre *El Túnel*”, que la redacción de esta novela tomó caminos imprevistos que modificaron por completo sus planes originales de escritura. Resulta sumamente interesante ver cómo en el caso del autor, la irracionalidad terminó afectando el proceso de creación literaria, generando precisamente el énfasis en temas tales como los celos o las obsesiones, temas que representan ese choque entre lo racional y lo irracional que se dan en Castel. Sin embargo, este hecho generó en primera instancia inquietud en el escritor, acostumbrado por su formación científica a prever los resultados de los proyectos que

emprendía, es decir, a creer que en la escritura de ficciones ocurrirían los planes que de manera minuciosa había trazado con anterioridad:

Mientras escribía esta novela, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos inconscientes, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto, Y, sobre todo, me intrigaba la creciente importancia que iban tomando los celos y el problema de la posesión física. Mi idea inicial era escribir un cuento, el relato de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido a través de su pintura. Pero al seguir al personaje, me encontré con que se desviaba considerablemente de este tema metafísico para ‘descender’ a problemas casi triviales de sexo, crímenes y violencia. Esta derivación no me agradó nada y repetidas veces pensé abandonar un relato que se apartaba tan decididamente de lo que me había propuesto. (Sábato, 1953: 144)

En este mismo apartado de *Heterodoxia*, Sábato descubre que no es posible hablar de ideas puras, de abstracciones y conceptos cuando se trata del comportamiento impredecible de los seres humanos, tal como pretendía hacerlo según sus propias palabras en *El Túnel*. La conclusión a la que llega Sábato será de suma importancia para esta investigación: que los personajes de una novela encarnan de manera simbólica y extrema, como ocurre en el caso de Castel, a personas que también en la vida real se mueven entre las pulsiones del inconsciente y los imperativos de la razón. Por consiguiente, la tarea fundamental del escritor será la de consignar esta oscilación por medio de la ficción, oscilación que puede resultar catastrófica si no hay un equilibrio psíquico que impida su choque:

Más tarde, comprendí la raíz del fenómeno. Es que los seres de carne y hueso no pueden nunca representar las angustias metafísicas al estado de ideas puras: lo hacen siempre encarnando esas ideas, oscureciéndolas de sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre este extraño que sirve de mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue sus dramas. (Sábato, 1953: 144)

Para lograr una representación fidedigna de esta tensión entre los polos opuestos de la razón y de la irracionalidad, fue necesario para Sábato que Castel narrara *El Túnel* en primera persona y desde su perspectiva particular de artista e individuo enajenado mentalmente. En ello radica el énfasis que hace Sábato de las palabras *subjetividad total*, escritas en cursiva,

pues estas representan la visión del protagonista-narrador de la novela del mundo y de la realidad que lo rodean, realidad que es una fantasmagoría tal como la llama Sábato, pues está marcada por la locura y la imprecisión de un sujeto atacado por alucinaciones y delirios:

Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos, porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos subjetivamente, desde un corazón y una cabeza, desde una *subjetividad total*. De manera que el mundo externo apareciera al lector como al existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa entre nuestros dedos y razonamientos. (Y hay críticos que me han reprochado cierta imprecisión fantasmagórica en el mundo exterior a Castel). (Sábato, 1953: 145)

Las palabras de Sábato con respecto a *El Túnel* consignadas en *Heterodoxia* son esclarecedoras y nos remiten a un tema que ya el autor argentino había consignado años atrás en *Uno y el Universo*: el problema de la representación de lo externo, es decir, de lo que se considera como la realidad, en la obra de arte, en este caso más precisamente en la pintura. Para Sábato, el proyecto del realismo resulta ingenuo y no puede ser aplicado en la creación artística, ya que toda representación de la realidad que consignamos en nuestro cerebro es una elaboración mental que no puede ser separada de los procesos psíquicos que la generan:

La causa de tantas interminables discusiones sobre el realismo en el arte hay que buscarla en la tendencia en la mente a dividir y cristalizar lo que está unido y en movimiento. Los realistas ingenuos parten de la base de que fuera del hombre hay un mundo que puede ser conocido o descrito o pintado independientemente de nuestras características sensoriales e intelectuales. (Sábato, 1945: 122)

Ya no basta con el término “realidad” para definir lo que está por fuera de nosotros, pues esta, es decir, lo que denominamos como realidad, no es más que una construcción de la mente, una representación que hace el ser humano de los estímulos que recibe del exterior, los cuales son modificados y elaborados por él mismo para su debida comprensión e interpretación; esto se hace más evidente en el caso del arte, debido a que la pintura es la manifestación de la subjetividad del artista, quien no sólo ha plasmado en el cuadro su visión particular del mundo, sino también el uso de estímulos ópticos que llamamos arbitrariamente colores, fenómenos físicos a los que damos un valor arbitrario y subjetivo que va más allá de la manera en la que la ciencia los define y explica:

Pero la realidad no está solamente fuera sino también dentro del hombre, constituida por una unidad sujeto objeto que no puede ser escindida. El conocimiento es la manifestación de esta interacción entre el mundo exterior y el hombre. Y en cuanto al arte, la ingenuidad de dar cuenta de la realidad externa sin contaminación humana es todavía más evidente; el mundo de la pintura es el mundo de los colores, y los colores *no existen* en la naturaleza; fuera de nosotros hay quizás ciertos corpúsculos que viajan a una velocidad fantástica, acompañados por ‘ondas pilotos’ de naturaleza matemática. (Sábato, 1945: 122-123)

Por lo tanto, esta construcción mental a la que llamamos realidad es, en últimas, una arbitrariedad en la que intervienen tanto nuestra sensibilidad como nuestra subjetividad, así como toda una serie de construcciones culturales e históricas. Esta unión de factores termina creando y determinando de manera positiva o negativa las impresiones exteriores que llegan hasta nosotros. En este sentido, tal como lo afirma Sábato, todos los seres humanos somos en cierta forma creadores de lo real, al dotarlo de atributos y características que provienen de nuestra propia interioridad:

Como dice Whitehead, la naturaleza es una cosa triste, sin colores, ni sonidos, ni fragancias; todos estos atributos son puramente humanos, forman parte de *nuestra* manera de sentir el mundo exterior. Radical e inexpugnablemente, nuestra visión de ese mundo exterior es subjetiva; cada uno de nosotros en un continuo acto de creación está llenando el ámbito de colores y música, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra propia sensibilidad. (Sábato, 1945: 123)

Estas afirmaciones de *Uno y el universo* que conjeturan que la realidad es una creación subjetiva de la mente humana, semejante a la plasmada en la obra de arte, serán fundamentales años después para la elaboración de *El Túnel* y para justificar, por lo tanto, el uso del narrador-protagonista en la persona de Juan Pablo Castel: esta elección del tipo de narrador y de su punto de vista particular justifican la inserción de la novela en la modernidad literaria latinoamericana, al tiempo que sustenta la tesis de Sábato de que no es posible obtener una visión totalmente objetiva de lo real y de lo externo al ser humano, ya que esta se encontrará siempre condicionada por la subjetividad del sujeto que la elabora. De ahí viene, según Ángel Leiva, el uso de los recursos narrativos que la crítica ha destacado en la novela, recursos que ayudan y enfatizan no solo en la problemática existencial y mental de Castel, sino también en la imposibilidad de representar de manera fidedigna la conciencia

humana, siempre cambiante y fluctuante, en últimas, elaboradora ella misma de su propia realidad:

Esta realidad nueva que nos presenta es una realidad reflejada por la conciencia sobrecargada del drama humano que padecen los hombres en las sociedades modernas. La utilización del narrador en primera persona, la técnica del punto de vista, el monólogo interior (con todas sus variantes), la importancia del factor tiempo (el tiempo subjetivo, no el de los relojes), el rescate del lenguaje coloquial, son los medios con los que el escritor quiere dar testimonio real de la angustia del hombre, del absurdo del mundo y de la ambigüedad de la realidad. Esta novelística no pretende dar soluciones, sino problematizar al lector sobre la realidad. La memoria en la cual se inscriben los recuerdos es de fundamental importancia, así como el mundo de los sueños, la alucinación; lo maravilloso y fantástico de la realidad. (Leiva, 1977: 33)

A través de la crítica al realismo en *Uno y el universo*, y de la locura de Castel en *El Túnel*, locura que crea la realidad en la que se mueve el personaje-narrador de la novela, Sábato habla de la imposibilidad de conocer el mundo y su totalidad de manera objetiva y rigurosa, tal como lo pretendería hacer la ciencia. Igualmente, esto representaría la necesidad de replantear por parte de la civilización occidental la validez de conceptos tales como la realidad o lo real, los cuales no pueden seguir siendo elaborados y regidos por los parámetros de la lógica y de la abstracción, ya que aquellos también serían, en últimas, meras elaboraciones de la mente humana.

Finalmente cabe resaltar que ya en el inicio de la novela, Castel había confesado que lo que lo había impulsado a escribir *El Túnel* era la necesidad de comunicarse con los otros y por consiguiente lograr su comprensión, o por lo menos, su empatía hacia él. Nótese aquí una necesidad de expresar sentimientos y sensaciones por medio de la escritura de ficciones, conexión que según Sábato no se lograría a través del frío mundo de la ciencia y de sus fórmulas matemáticas y físicas, pues estas no logran expresar en su integridad las partes racionales e irracionales del ser humano:

Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y 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.
(Sábato, 1948: 14)

Por consiguiente, es en el acto de la escritura y de la creación literaria en donde Castel intenta encontrar un orden que le permita equilibrar las tensiones entre lo racional y lo irracional que se han dado en él, llevándolo a locura y a cometer un homicidio. A través del lenguaje literario, tanto la racionalidad y la lógica de sus opiniones, como la irracionalidad de sus pasiones y emociones, intentarán encontrar un punto intermedio que no incentive más el conflicto entre la razón y sinrazón que se ha generado en su mente, dejando así mismo un testimonio de su totalidad como individuo. Para Marteen Steenmeijer esto se da cuando, Castel emprende la redacción del texto de *El Túnel* en el manicomio:

Es de suma importancia advertir que en su soledad Castel no sólo sigue pintando, sino que también se pone a escribir. Con esto, acude al lenguaje simbólico por antonomasia: el mismo lenguaje, que trasciende de la singularidad del individuo y que crea las distinciones y las diferencias: un elemento (una palabra) sustituye a otro elemento (la cosa misma). El lenguaje es, pues, la estructura del orden simbólico. (Steenmeijer, 1992: 89)

Hay que señalar, finalmente, como se ha hecho a lo largo de esta primera parte de la investigación que, en lo patológico, o sea, en las racionalizaciones e intelectualizaciones de Castel en la novela, no puede verse una directa ilustración ficticia de las limitaciones del pensamiento científico ante la complejidad de lo humano. Castel es un personaje ficticio que representa la irrupción de la locura disfrazada de racionalidad. Sábato indudablemente elaboró su personaje de manera simbólica a partir de la frustración que le deparó su experiencia como científico al comprobar que la realidad no se dejaba asir con las fórmulas y patrones claramente estructurados de la lógica matemática y científica. El tema seguirá siendo de suma importancia en sus posteriores obras literarias, como lo comenta Daniel Henri-Pageaux: “Sans qu’il y ait aucun souvenir ou interférence, *Le Tunnel*, à sa façon, pratique une ‘avancée’, dénonce la faillite du rationalisme (et Sábato va continuer après dans ses essais)” (Pageaux, 1989 : 47). Asimismo, más allá de ello se encuentra reflejado el gran temor al inconsciente humano y a todas las neurosis y obsesiones que puede esconder, las cuales se pueden desatar de un momento a otro si no hay una adecuada estructura psíquica y mental que las asimile para el bienestar del ser humano, tal como lo afirma Jerzy Kühn:

El túnel, de no más de cien páginas –cuento más que novela-, es un estudio de alienación, de pasión, de vehemencia, desesperación y delirio, que de acuerdo con lo que dicen algunos psiquiatras, no es otra cosa que una condensación de determinados fines y predisposiciones que aparecen en menor concentración en la mente del hombre. (Kühn, 1983: 772)

Por otro lado, el ensayo *Uno y el universo* señala que la misma ciencia necesita de lo irracional para cumplir con sus objetivos, los cuales muchas veces están guiados por esa misma sinrazón que los científicos pretenden desechar de plano, sin darle la importancia que se merece en sus investigaciones.

En definitiva, la tensión entre la ciencia, con su vertiente racional, y el arte y la literatura, expresiones de lo irracional, se resuelven en *El Túnel* por medio de la escritura de Castel que intenta de manera inconsciente hallar una armonía entre los dos extremos. En cambio, en *Uno y el Universo* hay solamente una alusión a la deshumanización que la ciencia provoca en la experiencia humana al tratar de explicar el mundo y el universo sin tomar en cuenta los sentimientos y emociones que la naturaleza provoca en los seres humanos. Este aspecto es palpable en la tendencia a la racionalización excesiva por parte de Castel a lo largo de la novela, pero es contrastado por sus experiencias como pintor y escritor, lo que nos permite identificarlo parcialmente con su creador Ernesto Sábato, un científico que ha escrito *Uno y el Universo* y *El Túnel* con la intención de empezar a expresar a través de estos dos libros, el conflicto entre la razón y la sinrazón que lo aquejaba y que sería el fundamento en que asentaría su posterior obra literaria.

Conclusión de la primera parte

Hemos visto a lo largo de este análisis cómo los dos primeros textos de Ernesto Sábato, *Uno y el Universo* y *El Túnel* reflejan la crisis interior de un hombre que no encuentra ya sentido a lo que hace y duda de que la ciencia sea el medio idóneo para expresar sus obsesiones más recónditas. Por ello, busca finalmente a través de la escritura y de la creación literaria una forma de resolver ese conflicto que se ha apoderado de él y que lo obsesiona, encarnado en el choque entre la razón, representada y simbolizada en el rigor del pensamiento científico y la lógica, con la sinrazón, representada en el arte y la literatura.

Mientras que en *Uno y el universo*, el ensayo le permite a Sábato realizar una crítica exhaustiva y profunda del uso excesivo de la racionalidad a través de la ciencia y la negativa de esta a reconocer la importancia de la irracionalidad para sus propios fines y objetivos, en la novela *El Túnel*, Juan Pablo Castel representa por medio de la ficción novelesca, la exacerbación y entronización de la razón como única manera de entender la realidad y los dilemas a los que enfrenta; al rehusarse a aceptar los aspectos irracionales de la mente que también intervienen en sus pensamientos y en su comportamiento consigo mismo y con los demás, Castel genera un proceso de degradación mental que terminará conduciéndolo de manera irremediable a la locura, a pesar de ser un artista que puede utilizar la pintura para expresar y expulsar en forma sana las pulsiones que lo dominan.

Asimismo, la ciencia y el rigor de sus métodos son caracterizados en Castel de una manera caricaturesca por verse patológica y erróneamente aplicados a objetos que no corresponden a su ámbito tales como los sentimientos, la inspiración y la creación artísticas, las pulsiones inconscientes. En este sentido, y a la luz de los análisis del ensayista Sábato acerca de las limitaciones de la ciencia en cuanto no se acerca al sujeto humano como ser que también desea desde una vertiente irracional, la novela parecería alertar sobre los peligros a los que el exceso de raciocinio puede conducir en determinadas situaciones de orden artístico y emocional.

Por medio del aparato crítico dedicado al análisis tanto de *El Túnel* como de *Uno y el universo*, y gracias a las reveladoras herramientas de la teoría psicoanalítica aplicadas al análisis literario en el caso de la novela, se ha podido comprobar en esta primera parte del trabajo de investigación que Sábato forcejea con sus propias obsesiones y neurosis de manera

brillante, mutándolas en los textos estudiados; por ello, más que verdades absolutas con respeto a la razón y a la irracionalidad, se debe juzgar a ambos libros como el resultado del punto de vista subjetivo del autor y de sus posturas con respecto a los temas expuestos.

La elección de Sábato de una estructura aforística y fragmentada para *Uno y el universo*, así como la estrategia narrativa de *El Túnel*, es decir, el recurso de la voz del narrador-protagonista Castel que narra la historia a través de su visión enloquecida y perturbada de la realidad, visión que le sugiere su conciencia enferma, refuerzan la noción de la pertenencia del autor a la modernidad literaria de América Latina en la segunda mitad del siglo XX, y a la tradición del ensayo en el continente, en la medida que los dos libros se conectan con los cambios que la literatura de aquella época experimentó, modificaciones que fueron particularmente innovadoras en el campo literario latinoamericano, dejando una huella notable. Asimismo, a través de los contrastes y variaciones de la escritura novelística y ensayística, Sábato propone el inicio de un diálogo fructífero entre ambos géneros que se consolidará a lo largo de su obra literaria, diálogo que, a su vez, transformará su escritura en los diversos registros en los que es practicada, obligándolo a adoptar nuevas formas de enunciación tanto en la novela como en el ensayo.

Sólo en el acto de la escritura pudo Sábato empezar a liberarse de esa tensión que lo obligó a abandonar la ciencia para dedicarse completamente a la literatura. Sin embargo, a pesar de sus intentos por conciliar los polos opuestos de la razón y de la irracionalidad en la novela y en el ensayo, el conflicto no quedó solucionado de manera satisfactoria en esta primera etapa de su carrera literaria, tal como lo demuestra su reaparición y ahondamiento en sus tres obras siguientes, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* y *Sobre Héroes y Tumbas*, las cuales serán analizadas en la segunda parte.

**SEGUNDA PARTE: LA CONSOLIDACIÓN DEL
CONFLICTO EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS,*
HOMBRES Y ENGRANAJES y *HETERODOXIA***

Introducción de la segunda parte

En esta segunda parte del trabajo de investigación se analiza la consolidación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato.

Se aborda el estudio con la hipótesis enunciada en la primera parte del trabajo, a saber, que la tensión permanente entre la racionalidad y la sinrazón es el eje sobre el cual Ernesto Sábato ha construido su obra literaria, tanto ensayística, como novelística. Este hilo conductor genera una conexión y un diálogo entre los textos sabatinos que conectan y unifican las novelas y ensayos del escritor argentino bajo una misma unidad temática.

Para ello se ha utilizado el aparato crítico de la obra de Ernesto Sábato con una perspectiva comparatista, aunando la lectura de sus ensayos *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* a la de su segunda novela. Esta doble lectura nos llevará a buscar una interpretación general que satisfaga las preguntas que han surgido: ¿Cuál es la relación que teje Ernesto Sábato, desde la reflexión crítica o de modo muy distinto, manejándolos en la ficción bajo la forma de recursos o temas, con corrientes de pensamiento occidental que han privilegiado lo irracional tales como el romanticismo, el existencialismo y el surrealismo? ¿Qué dicen *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia* acerca del conflicto entre razón e irracionalidad en la obra de Sábato? ¿Se ha intensificado la escenificación de este conflicto en la novela *Sobre Héroes y Tumbas*? ¿Se ha agudizado la reflexión del autor sobre el preeminente valor de verdad del discurso literario? ¿Ha habido o no una resolución satisfactoria y clara para la escenificación de esta tensión entre estos dos polos opuestos que se encuentran en pugna?

Esta parte consta de tres capítulos, numerados como cuarto, quinto y sexto. El capítulo cuarto presenta la tensión entre lo racional y lo irracional cuya escenificación estalla en la novela *Sobre Héroes y Tumbas* (1961). Se ha escogido iniciar el análisis con *Sobre Héroes y Tumbas* por ser la obra literaria más importante de Ernesto Sábato, sin olvidar la intertextualidad que establece con *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*. Primero se muestra la influencia que han tenido las corrientes de pensamiento que han contribuido a la postura de Ernesto Sábato acerca del conflicto de la razón y la irracionalidad. Luego se analiza cómo Sábato se inserta en el discurso de la sinrazón tal como lo ha manejado la tradición literaria. Después se trata sobre la libertad de la ficción novelesca, es decir, en cómo la ficción y

específicamente la novela es el ámbito ideal para la representación del conflicto; esto conlleva en el último apartado a la descripción de la actuación del conflicto en *Sobre Héroes y Tumbas*.

El quinto capítulo se enfoca en el análisis de los ensayos *Hombres y engranajes* (1951) y *Heterodoxia*. (1953). Por un lado, estudia la vertiente racionalista que Sábato practica del género ensayístico y, por el otro, comenta la experimentación con las formas del ensayo: la diferenciación de este con la ficción, y cómo ambos están conectados en la unidad que establece la obra sabatina a partir del conflicto razón-irracionalidad.

En el capítulo sexto se presentan las figuras o motivos que desencadenan el conflicto en *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia* haciendo especial énfasis en el *Informe sobre ciegos*, tercera parte de *Sobre Héroes y Tumbas* y en su protagonista-narrador Fernando Vidal Olmos, personaje que encarna la dicotomía razón-sinrazón en su máxima expresión. Igualmente, en la tercera y la última parte intentaremos evaluar en qué medida la obra de Ernesto Sábato pretende alcanzar una resolución definitiva y satisfactoria para la escenificación del conflicto, puesto que eliminar del todo tal tensión sería infecundo para la escritura.

Capítulo 4. La tensión entre lo racional y lo irracional en *Sobre Héroes y tumbas*

4.1. Acercamiento a las corrientes estéticas y filosóficas que sirven la escenificación del conflicto en *Sobre Héroes y Tumbas*

La segunda novela de Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y Tumbas*, publicada en 1961, trece años después de la publicación de *El Túnel*, fue considerada por cierta crítica una de las novelas más importantes del siglo XX en Argentina, y fue citada a menudo como uno de los ejemplos más sobresalientes de la novelística latinoamericana de la década de los 60. Aunque ahora es poco apreciada en Argentina la obra de Ernesto Sábato, es importante recordar que en los años setenta y ochenta del siglo pasado, *Sobre Héroes y Tumbas* gozó de gran prestigio entre varios críticos literarios de renombre dedicados al estudio de la literatura latinoamericana gracias al impacto que su publicación tuvo en su país de origen y a su posterior difusión a nivel internacional, tal como lo señala la española Trinidad Barrera, experta en la obra de Sábato y gran conocedora de la tradición literaria de América Latina:

En 1961 Sábato publicó *Sobre Héroes y Tumbas*, su segunda novela, con la que consiguió renombre universal, aunque determinados problemas de distribución y traducción retardaron su difusión en países de habla extranjera. Su éxito fue consolidándose poco a poco cada vez con mayor persistencia y hoy en día el número de ejemplares vendidos por la Ed. Sudamericana solamente es realmente escalofriante. (Barrera, 1982: 21)

Un punto importante que explica la relevancia histórica que para cierta crítica tuvo *Sobre Héroes y Tumbas* en el panorama literario latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX fue su cercanía con el *boom*, tanto en el aspecto cronológico como en el temático y estilístico al experimentar Sábato en esta novela con técnicas novelísticas novedosas y a su acercamiento, en su caso, a la realidad e historia de su país natal desde perspectivas nuevas. Por ello, Trinidad Barrera afirma que a pesar de que el propio Sábato hubiera negado su pertenencia al *boom*, su cercanía a este movimiento literario es indiscutible, como acabamos

de afirmar por las similitudes que comparte con los autores que conformaron esta corriente tan importante para la renovación y modernización de la literatura latinoamericana:

A pesar de que a Ernesto Sábato no le gusta ser considerado como perteneciente al *boom* -pues según él, no le gustan los grupos, se considera ‘francotirador’ y, como consecuencia ‘exterior al boom’, además *anterior* como Borges-, *Sobre Héroes* empieza a considerarse como una de las grandes muestras de ese fenómeno de los años 60. Esta novela aparece hoy en la mayoría de los libros que tratan de ese *boom* literario, junto con *Rayuela* del argentino Julio Cortázar, *Cien años de Soledad* de García Márquez, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, y demás. (Barrera, 1982: 21-22)

Otro aspecto importante del aprecio de la crítica por *Sobre Héroes y Tumbas*, tal como lo señala Jerzy Kühn, fue el intento de Sábato de crear en la novela una fusión entre la representación ficcional de la realidad y la historia de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, especialmente la de la década de los cincuenta, con sus particulares obsesiones y temas recurrentes, tales como la escenificación del conflicto razón-sinrazón:

Las tinieblas del inconsciente, ocultas en los rincones del alma humana, son terreno de otra penetración en *Sobre Héroes y Tumbas*, pero en esta novela-río el autor amplía el terreno de las investigaciones sobre los asuntos nacionales incorporándolos así a las pruebas de definición planteadas por la gran literatura latinoamericana. (Kühn, 1983: 772)

En cuanto a la recepción de *Sobre Héroes y Tumbas* y de la obra de Sábato en Francia resaltamos el hecho de que *El Túnel* fue leído por Albert Camus después de su publicación en español. El premio Nobel pidió que el texto fuera traducido al francés por la editorial Gallimard, tal como lo relata el propio Sábato en sus memorias *Antes del fin*. Según lo expresa Ángel Vásquez Bigi: “Al respecto hay que apuntar lo que ya he señalado, que el espaldarazo a Sábato lo dio, al leer *El túnel* a poco de aparecer, Camus -el más famoso novelista francés cuyo lugar nadie ha ocupado desde entonces” (Vásquez Bigi, 2004: XLV). A partir de ese momento se inició una relación entre el escritor argentino y Francia, que tuvo dos interlocutores muy importantes: el crítico Maurice Nadeau y el profesor Daniel-Henri Pageaux.

En su revista *La Quinzaine Littéraire*, Maurice Nadeau elogió muy positivamente *Sobre Héroes y Tumbas*, novela que consideró un delirio que hubiera hecho padecer de envidia a

Lautréamont, crítica que aparece en las ediciones que desde entonces se han hecho de la novela. Así mismo, al igual que otros críticos, tal como lo señaló Angela Dellepiane, Nadeau resaltó en *Sobre Héroes y Tumbas* su potencia y su fuerza, la monumentalidad que la hacen, en su opinión, una de las novelas más importantes de la segunda mitad del siglo XX:

Y fue precisamente esta novela monumental la que colocó a Sábato en la categoría de ‘novelista mayor’ del siglo XX, ganándole premios y lectores extranjeros y juicios tales como el de James Miller –‘A stunning symphony of dissonant themes- a Gothic, a hymn to hope, a tango in hell’, o este atributo que Maurice Nadeau estampó en *La Quinzaine Littéraire*: la segunda novela de Sábato es un ‘mäelstrom’.
(Dellepiane, 1992: 220)

Nadeau también recalcó con respecto a la obra literaria de Ernesto Sábato su capacidad de generar en el lector una nueva forma de ver el mundo y la realidad que lo rodea, de cuestionar las certezas y de producir incertidumbre y dudas de toda índole en sus destinatarios. La opinión de Maurice Nadeau según Darie Novaceanu, indica que: “Ernesto Sábato no es, por consiguiente, un autor cómodo; forma parte de la categoría de aquellos grandes escritores capaces -como observaba hace tiempo Maurice Nadeau- de transformarse a sí mismos mediante lo que escriben y, a la vez, de transformar a los que leen” (Novaceanu, 1983: 427). Finalmente, como lo señala Ángel Manuel Vásquez Bigi, fue el propio Nadeau quien presidió el jurado que le otorgó a Sábato el premio a mejor libro extranjero publicado en Francia en 1974 por la novela *Abbadón el exterminador*, hecho que consolidó aún más las relaciones de Sábato con este prominente autor francés, así como con el público francés en general:

En esta línea, también habría que completar las reacciones de importantes creadores, particularmente de las grandes figuras literarias italianas al aparecer *Sobre Héroes y Tumbas*, y la de los círculos de Francia -donde a *Abbadón, el exterminador* le fue concedido el codiciado premio Prix au Meilleur Livre Étranger, que en París tiene lo máximo que se otorga en su género, con un jurado riguroso presidido por Maurice Nadeau. (Vásquez Bigi, 2004: XLV-XLVI)

El profesor Daniel-Henri Pageaux ha sido el académico e investigador francés que más ha estudiado la obra de Ernesto Sábato, hasta el punto de haber tenido una estrecha relación de amistad con el escritor argentino a lo largo de varios años. En su primer acercamiento a Sábato analizó *El Túnel* desde una perspectiva crítica que privilegiaba una lectura e

interpretación de la novela basadas en el surrealismo, en contravía a la tendencia a interpretar *El Túnel* a través de las corrientes existencialistas y psicoanalítica dominantes. Para ello, Pageaux partió de la incursión de Sábato en el movimiento surrealista antes de que este se dedicara definitivamente a la literatura:

Empezó esta aventura intelectual y humana en 1985 cuando, con motivo de un libro coordinado por A.M. Vázquez Bigi (Sudamérica Planeta, 1985) me animé a escribir sobre *El túnel*. Centrándome en la relación estrecha pero conflictiva entre el arte y la vida, puse de manifiesto la fuerte herencia surrealista (más que existencialista) que latía en la novela, rescatando varios artículos que Sábato entregara a la revista *Sur* y sobre todo el primer texto firmado por él (y también por su amigo el pintor Oscar Domínguez). (Pageaux, 2011: 209)

A partir de ese momento, Pageaux se dedicó al análisis y a la indagación de la obra literaria de Ernesto Sábato, generando nuevos estudios que ampliaban el corpus de investigaciones sabatino. En 1989 Pageaux publicó su ensayo acerca de Sábato, *Ernesto Sábato: La littérature comme absolu*, texto de gran importancia por la interpretación que el académico francés realiza de las tres novelas de Sábato. Esta dedicación tuvo un punto culminante en el encuentro que en 1987 Pageaux organizó en honor a Ernesto Sábato en la Sorbona, homenaje del cual salió el libro *Ernesto Sábato* (1992), editado por Pageaux y en el que se reunían las ponencias de dicho encuentro:

En mayo de 1987 me animé a organizar en la Sorbona un homenaje a Ernesto Sábato en compañía de unos colegas, entre ellos Fernando Aínsa y el italiano Antonio Melis. Hubo una mesa redonda muy cordial bajo el techo dorado de la sala Louis Liard (queda una foto en la cubierta del libro en mi colección “Classiques pour demain”, publicado unos años después en 1992 en la editorial l’Harmattan). (Pageaux, 2011: 210)

Además de estos dos libros ya mencionados Pageaux ha escrito posteriormente varios artículos sobre Sábato que han aparecido publicados en otros textos acerca del escritor argentino; entre estos se encuentra la hasta este momento última gran obra crítica dedicada a Sábato, titulada *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editada por Silvia Sauter y publicada en el 2005 por la editorial Corregidor. En 2011, año del fallecimiento de Sábato, Pageaux volvió a escribir un pequeño ensayo acerca de la influencia

de Dostoievski en Sábato, al tiempo que recalca la incorporación de *El Túnel* a los programas académicos universitarios en Francia:

En este año que es el de la muerte de Sábato, figura *El Túnel* en el programa de oposiciones a cátedra/agrégation en Francia. Me pidieron varias universidades una intervención sobre esta novela. Pero no pude sino repetir lo que había escrito al empezar mi exploración. Entonces quise volver a uno de los modelos favoritos de Sábato: Dostoievski y redacté para un libro de ensayos míos un pequeño texto sobre el tema. (Pageaux, 2011: 211)

La obra crítica del profesor Pageaux es sumamente valiosa y enriquecedora para esta investigación por las numerosas perspectivas que brinda, las cuales, como ya se mencionó en las líneas de arriba, van más allá de las premisas con las que tradicionalmente se ha estudiado la obra literaria de Ernesto Sábato; por ello fue citado en la primera parte de esta investigación, y en las segunda y tercera parte de la misma se continuará citando con el fin de ampliar el conocimiento acerca de cómo Sábato escenificó el conflicto entre la razón y la irracionalidad en sus novelas y ensayos.

También cabe destacar en el ámbito crítico francés el libro de la profesora Michèle Soriano, *Ernesto Sábato: gnosis y apocalipsis: estudio sociocrítico de Abbadón el exterminador*, publicado en 1994 y dedicado a la última obra de Ernesto Sábato, así como su contribución con varios artículos sobre Sábato en varias publicaciones especializadas. El trabajo de la profesora Soriano es muy interesante en la medida que pretende analizar la última novela de Ernesto Sábato desde la perspectiva de la postmodernidad, haciendo referencia en su análisis a los discursos de autores tales como Blanchot, Bourdieu, Derrida y Foucault entre otros, para lograr una síntesis que articule los distintos niveles interpretativos que genera la obra de Sábato a partir de las dicotomías que existen en ella, tal como lo enuncia la propia profesora Soriano en el prólogo de su libro:

El arte es una ‘ontofonía’ sentencia Sábato, acto performativo que distingue dos espacios: uno sagrado, otro profano, un abismo infranqueable los distingue. Preguntemos cuáles son los presupuestos de esa fórmula de transubstanciación: unos pasos preliminares deberían desdevanar la cadena, desembragar el movimiento circular de trascendencia. Recordemos: óntico vs ontológico, distinción heideggeriana, inmanencia vs trascendencia, clave insuperable que cierra el campo de producción simbólica desde Platón: materia vs espíritu, bárbaros vs ciudadanos... marcan el círculo de la civilización occidental más allá del cual se amontonan las masas periféricas. (Soriano, 1994: 13)

Cabe resaltar igualmente que la profesora Soriano hace referencia en su obra, aunque no profundice por completo en ella, ya que no era su objetivo, al tema fundamental de este trabajo de investigación, a saber, la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato como uno de los temas que han llamado la atención de la crítica literaria con respecto a la creación literaria del autor argentino:

Al igual que muchos, este trabajo de P. Alexandru Georgescu destaca unas características claves del espiritualismo sabatino: la soteriología que opone materia y espíritu en una contienda transhistórica, la posición trascendental (que le confieren las trinitades explicitadas) desde la cual el creador-médium opera su obra de salvación, la novedad en la continuidad, el progreso que logra superara la escisión entre el pensamiento lógico y lo irracional, al actualizarse en humanismo fenomenológico. (Soriano, 1994: 24- 25)

Los enfoques y aportaciones de los críticos franceses e hispanohablantes serán tenidos en cuenta en este primer capítulo de la segunda parte de esta investigación, distribuyéndolos de tal manera que sirvan para nuestra argumentación sobre las corrientes estéticas presentes en la elaboración de la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en *Sobre Héroes y Tumbas*, comentando sus enfoques y aportaciones para tal fin.

Todos estos aspectos influyeron en un momento determinado en una recepción favorable por parte de la crítica hacia *Sobre Héroes y Tumbas*, la cual se ha ido perdiendo en las últimas décadas en el ámbito argentino y también en el hispanoamericano, pérdida de prestigio que se debe posiblemente más que a la novela en sí y al resto de la obra del escritor, al papel de Ernesto Sábato como figura pública en su país natal. Esto será tratado con más profundidad en la tercera parte de la investigación.

Recuérdese brevemente que el argumento primero de *Sobre Héroes y Tumbas* narra la historia del amor turbulento y enfermizo entre dos jóvenes argentinos, Martín del Castillo y Alejandra Vidal Olmos, en la primera década de los años cincuenta del siglo XX en Buenos Aires, durante el final convulso del primer período de gobierno del coronel Juan Domingo Perón. Además de esta historia principal, la tercera parte de *Sobre Héroes y Tumbas*, titulada *Informe sobre ciegos*, es un relato independiente del resto de la obra, escrito en primera persona por Fernando Vidal Olmos, padre de Alejandra. Fernando Vidal Olmos es un

personaje demente y paranoico que cree que el mundo está regido por una secta de ciegos y pretende demostrar con el *Informe*, texto lleno de alucinaciones y pesadillas originados en su mente enferma, que su teoría es cierta. Vidal Olmos es asesinado por su hija, con quien ha sostenido relaciones incestuosas; después de matar a su padre, Alejandra se suicida, prendiendo fuego al antiguo mirador de la casa familiar. A raíz de este homicidio es descubierto el manuscrito de *Informe sobre Ciegos*. Posteriormente, Martín del Castillo intenta comprender quiénes fueron Alejandra y Fernando Vidal Olmos con la ayuda de un amigo de ambos, el intelectual Bruno Bassán. Al final de la novela Martín huye de Buenos Aires hacia la Patagonia después de haber intentado suicidarse.

La novela es sumamente compleja, ya que no sólo remite a las situaciones y personajes mencionados en las líneas de arriba, sino que también hace referencia a un hecho histórico del siglo XIX, la derrota y muerte del héroe de la independencia argentina Juan Galo de Lavalle, ocurrida en 1841 durante la llamada marcha de Lavalle, acontecimiento en el que estuvieron involucrados antepasados de Alejandra y Fernando Vidal Olmos y al cual se hacen varias referencias a lo largo de *Sobre Héroes y Tumbas*; asimismo, también hay breves referencias en la novela al asedio, toma y ocupación de Buenos Aires por los ingleses en 1806. Este acontecimiento dio origen a la familia Olmos, ya que un militar británico de apellido Elmtreees que participo en la ocupación de Buenos Aires se casó con una mujer de la aristocracia local y cambió su apellido posteriormente a Olmos, dando inicio a la estirpe de los Olmos. Todos estos hechos históricos que se combinan con la narración de sucesos que ocurren en el presente en el que se desarrolla la mayor parte de la novela, a saber, entre 1953 y 1955, crean una unidad tanto temática como temporal en la que se entrelazan las historias de los personajes con momentos significativos y relevantes que tienen que ver con la historia de la Argentina, remitiendo, tal como lo señala María Luisa Domínguez, a un discurso unificado en la novela que pretende dar cuenta de la totalidad a la que aspira Sábato con ésta, a saber, la combinación ya señalada de sus obsesiones y fijaciones más íntimas con el devenir histórico de su país:

Esta dialéctica presente-pasado se va conformando, como ya apuntamos, en la interferencia de un presente que muestra la crisis y resistencia del peronismo y un pasado bifurcado en el relato de la historia familiar de Alejandra y la narración de la muerte y del destino del cadáver de Lavalle. El significado del episodio de Lavalle en la novela, cuestionado a menudo, se nos ofrece diáfano a la luz

de estos postulados temporales. La lógica temporal de *Sobre Héroes y Tumbas*, construida sobre la pertinencia de la interrelación pasado-presente, legitima la inclusión del elemento histórico. La ‘digresión histórica’ no es gratuita, dejando por ello de ser digresión para convertirse en parte integrante del discurso. (Domínguez, 1993: 221)

Por ello, el título de la novela se refiere de manera simbólica tanto a la tragedia y caída de los héroes de esa historia nacional que han fracasado estruendosamente en su proyecto de construcción de país, la cual es narrada en intervalos a través del relato ficcional, como a los protagonistas de la ficción, los cuales también son presentados como héroes trágicos que sucumben a la sinrazón y que se mueven en un mundo dominado por lo que Salvador Bacarisse ha denominado “la dualidad del hombre”; esta dualidad, es decir, la aparición de las fuerzas irracionales que irrumpen en el plano de la realidad, desafiando a lógica y a la racionalidad que supuestamente deben prevalecer en el comportamiento humano, se presenta en el ámbito histórico de la novela con la descripción de las guerras civiles del siglo XIX en la Argentina y la caída de la dictadura de Perón en 1955, y el escenario ficticio es encarnado en la relación turbulenta y trágica de Alejandra Vidal Olmos y Martín del Castillo, en la decadencia de la familia Olmos y, finalmente, en la locura de Fernando Vidal Olmos:

No es sorprendente que la historia patria sea uno de los temas que con más prominencia figuran en *Sobre Héroes y Tumbas*. El título mismo lo anuncia. La historia de la famosa retirada de Lavalle en 1840-1841 y los trágicos acontecimientos del 16 de junio de 1955, cuando la aviación argentina, rebelada contra Perón, bombardeaba la Casa de Gobierno y la Plaza de Mayo, causando cientos de muertos, y cuando los peronistas buscaban la revancha esa misma noche, quemando iglesias, se articulan de manera altamente significativa en la trama de la relación amorosa. Sábado llama ‘contrapunto’ a los episodios de la narración de Lavalle que figuran en la primera y la cuarta y la última parte de la novela. Pero llamarlos ‘contrapunto’ no es disminuir la importancia que tienen, ya que elaborar formalmente otros temas, los universaliza, o, mejor dicho, los ‘nacionaliza’. Al decir que nacionaliza otros temas me refiero en realidad a uno solo, fundamental en la novela, el tema de la dualidad del hombre. (Bacarisse, 1983: 440)

Asimismo, cabe destacar también que la referencia a las tumbas en el título de la novela menciona ese viaje a ese mundo onírico e irracional del pasado glorioso de la Argentina que representan los miembros de la familia Olmos, travesía que emprende Martín del Castillo cuando conoce a Alejandra Vidal Olmos y que se consolida con la aparición del delirante

Informe sobre ciegos de Fernando Vidal Olmos. Blas Matamoro define este descenso a lo irracional y a lo histórico que simboliza la familia Olmos de la siguiente manera:

Sobre Héroes y Tumbas puede leerse como una gran catábasis, un viaje al mundo inferior de los muertos (mundo, por lo tanto, fundamental y sagrado) que está señalado en el propio título, donde se alude a la tumba de los héroes, espacio sepulcral donde yacen los héroes muertos de la antigüedad argentina y los héroes de la muerte, del Tánatos, de la necrofilia, de la corrupción y de la disolución. (Matamoro, 1983: 486)

La decadencia de la familia Olmos se lee a partir de una reflexión del destino nacional. El mundo de los locos y de los muertos al que pertenecen los Olmos hace referencia de manera simbólica a la decadencia de una clase dominante, fundadora de la nación argentina, que llevó a crear en el país una sociedad moderna y cosmopolita, dominada por las fuerzas económicas y por el empuje de la inmigración europea; sin embargo, estos factores económicos y sociales transformaron por completo a los componentes colectivos argentinos e impusieron nuevos valores de tipo mercantilista y pragmático que iban en contravía del heroísmo, la lealtad hacia la patria, la caballerosidad y la búsqueda del honor que caracterizaban las referencias a los héroes de la independencia y a los fundadores de la república argentina como los modelos que se debían seguir en el proceso de la construcción de la identidad del país. Por lo tanto, el mito de una Argentina romántica y heroica, es destruido, según Blas Matamoro, por la modernidad y por la incapacidad de adaptarse a esta por parte de los Olmos:

La tumba de los héroes es la casa de los Vidal Olmos. Se trata de una familia patricia, de la burguesía fundacional argentina, autora de guerras decimonónicas, criolla, con algo de mestizo, y a la vez confortablemente ligada a los comerciantes y técnicos ingleses. Es la cifra de una Argentina anterior al gran despegue económico finisecular y a la llegada de la plebecía inmigratoria de la Europa pobre, cuyo 'representante' en este tinglado simbólico, sería Humberto J. D. Arcangelo. He aquí un patriciado con rasgos marcadamente señoriles que ha sido ya objeto de evocaciones elegíacas e idealizadoras por ilustres escritores latinoamericanos, como el argentino Borges y el brasilero Gilberto Freyre. (Matamoro, 1983: 487)

Este estado de decadencia en el que se encuentra sumergida la familia Olmos sería semejante a la locura, por su similitud con un estado mental que se encuentra apartado del

supuesto orden y racionalidad que imperan en la sociedad argentina moderna de mediados del siglo XX, dominada por el ansia del mercantilismo, el progreso económico y material y el desprecio por valores morales que ya no tienen ningún sentido en el presente. No resulta extraño, pues, que vivan casi sumidos en la miseria en un caserón derruido, apartados de los miembros de su propia clase social, de espaldas a la modernidad imperante, pues recuerdan el fracaso de una visión de nación que no pudo consolidarse y mantenerse, decayendo forzosamente a causa de los procesos históricos, sociales y culturales que se dieron tanto en la Argentina como en otros países de América Latina a lo largo de los siglos XIX y XX. Por ello, para Jerzy Kühn, los Olmos se asemejan a las otras familias presentes en las grandes novelas de la literatura latinoamericana, como los Buendía de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez entre otros, representantes de la historia y del fracaso de los proyectos de nación de sus respectivos países, así como de la tradición fundacional de estos:

De ahí esta coexistencia de diferentes tiempos y épocas del presente, de la historia y de los mitos en las páginas de las novelas latinoamericanas. De ahí los relatos de familia, porque la historia, ésta de los cuentos, del mensaje, debe concentrarse alrededor de una consigna producida: apellido o persona. De allí todos estos: Buendía, Olmos, Aizcotia, Cruz y otros sin nombre, blancos y mestizos, inmigrantes y autóctonos, que crearon y crean el tiempo presente y que hoy ya empiezan a forjar la historia. (Kühn, 1983: 772-773)

Todo esto hace que en el universo narrativo de *Sobre Héroes y Tumbas*, según el análisis de José Ortega, se acentúe de manera más amplia todavía el conflicto entre la razón y la irracionalidad que en *El Túnel*, pues ahonda con profundidad en la problemática de estas dos fuerzas antagónicas que luchan en la mente del ser humano, conformando precisamente por medio de este choque la concepción del mundo, y en últimas, la realidad en la que habitan los seres humanos:

Las múltiples interpretaciones psicológicas suscitadas por *Sobre Héroes...* demuestran la riqueza de un texto donde se trata de aprehender la complejidad del hombre total. La totalidad de la realidad se logra integrando, por ejemplo, dos niveles fundamentales: el reproductor (historia de Argentina, inclusión de hechos y personajes contemporáneos, etc.) y el irracional u onírico. El realismo de Sábato hay que verlo en función de lo que es real con el sujeto. Esta profundización del 'yo' tiene como consecuencia la dislocación de las rígidas y lógicas coordenadas espacio-temporales. De una forma global los dos

niveles contrapuestos en el texto podrían reducirse al equilibrado orden, representado por Bruno/Martín, y al irracional mundo de la familia de los Olmos. (Ortega, 1983: 134-135)

Precisamente esta tensión en *Sobre Héroes y Tumbas* se logra por medio de tres corrientes de pensamiento que la escenifican y la sustentan, que son el romanticismo, el existencialismo y el surrealismo. En la novela se detectan huellas de las diversas formas en las que se pensaron la racionalidad y lo irracional en la época romántica y que se manifiestan como recursos literarios, rasgos de las formas en que los pensaron el surrealismo y el existencialismo. Como sabemos, el romanticismo es una corriente del pensamiento que surge a finales del siglo XVIII en Europa. Se caracteriza por ir en contravía del espíritu de la ilustración y del racionalismo, por exaltar la irracionalidad, los sentimientos y pasiones, es decir, todo aquello que no puede ser reducido a los esquemas interpretativos de la razón y de su interpretación lógica y coherente. Para Sábato, el romanticismo representa una ruptura con las doctrinas que habían surgido en Occidente a partir del Renacimiento, que exaltaban al progreso como única fuerza de cambio y mejora de la humanidad. Esta noción de progreso, propia del desarrollo del capitalismo, de la técnica y de la ciencia, implica el predominio de la razón, el desarrollo de lo urbano, el crecimiento del comercio y de la industria como las fuerzas dominantes en Occidente, y, los avances tecnológicos y científicos que modifican la manera de elaborar y entender la realidad. Contra todos estos factores se va a alzar el romanticismo, tal como lo señala Sábato en *Hombres y engranajes*:

El romanticismo es una rebelión contra la ciencia y el capitalismo: opone al individuo a la masa, el pasado al futuro, el campo a la ciudad, la naturaleza a la máquina. En su culto del individuo, es pues, un retorno a los ideales del Renacimiento. Pero en su alzamiento contra la ciencia y el capitalismo, se entronca con el espíritu medieval. (Sábato, 1951: 57)

Según este planteamiento, el romanticismo inició en el arte y en la literatura una reivindicación de todo aquello que ya no encajaba con los postulados de una evolución basada en la racionalidad y en la tecnología, muy especialmente se trató de una crítica contra el símbolo tecnológico: la máquina. Fue, por consiguiente, una revuelta contra el científicismo y el maquinismo que habían deshumanizado al ser humano:

La revuelta contra la máquina empezó en el siglo XVIII, cuando está alcanzaba sus triunfos más resonantes. Empezó a soñarse con la humanidad premaquinista, se volvió la mirada hacia las selvas africanas o hacia los mares del sur, se comenzó el descenso al arte popular, al arte primitivo, a las creaciones de los niños y de los locos. La añoranza de otras tierras y de otros tiempos se echa de ver en la obra de Schiller, Goethe, Walter Scott, Hoffmann, Stendhal, Lamartine, Chateaubriand, Merinée. (Sábato, 1951: 58)

A ojos de Sábato, lo más importante es que el romanticismo permitió a los artistas decimonónicos la expresión de las pulsiones y fuerzas irracionales de la mente y de la psique humanas, aspecto que fue continuado por el surrealismo del siglo XX. El argentino subraya así una filiación entre corrientes literarias surgidas en uno y otro siglo:

En cuanto a Nerval, precursor del movimiento surrealista, aspira a internarse en el continente de los sueños, para encontrar la realidad en que la realidad y el ensueño se confunden. El sueño, la locura y la videncia -este reiterado tema de los románticos alemanes- eran los medios de que quería valerse para ese 'descendimiento a los infiernos', que luego será también invocado por Rimbaud y los surrealistas. (Sábato, 1951: 58)

Estos aspectos que tienen que ver con el inconsciente también serán analizados en el siglo XX por el psicoanálisis con un fin médico y terapéutico para curar al paciente enfermo, pero, el romanticismo, precursor del método psicoanalítico al postular la existencia de una parte de la mente humana que se halla oculta y sumergida en la inconsciencia, no buscará la curación de enfermedades mentales, sino más bien a partir de su propia lógica que es irracional, es decir, a partir de la sinrazón, dilucidar y entender una nueva dimensión de lo real que es superior a la que establece la racionalidad. Según Helio Jaime-Ramírez esta existencia oscura de lo inconsciente va más allá de la mera existencia de los individuos para transformarse en una fuerza cósmica que comunica a la humanidad con el Universo:

L'homme qui intéresse essentiellement le romantisme n'est pas l'animal politique d'Aristote (*Politique*, livre I, 2) ni celui qui, selon certaines du siècle passé et chères encore à certaines tendances de notre époque est le résultat d'un système économique ; ou, comme le voit la société libérale capitaliste : un consommateur. Celui qui importe profondément au romantisme est l'homme intérieur dont la constitution biologique, selon la science de l'Allemagne romantique, était formée par deux systèmes organiques : l'un cérébral et l'autre inconscient, ce dernier étant en étroite communication

avec ce que nous pourrions appeler : la connaissance ancestrale de l'univers comme expérience.
(Jaime-Ramírez, 1992: 83)

El artículo *Sábato et le romantisme allemand* del profesor Helios Jaime-Ramírez es sumamente valioso para esta investigación, ya que es el único texto de la amplia bibliografía crítica que existe sobre Ernesto Sábato que se ocupa de manera exclusiva por medio de un interesante análisis comparativo de la estrecha influencia que tuvo el romanticismo, particularmente el movimiento romántico alemán, en la obra literaria del escritor argentino:

Il existe une profonde corrélation entre la pensée de Sábato et la conception de l'univers du romantisme allemand. Lorsque nous disons *profond* nous donnons à ce mot son sens étymologique. En effet, en sanskrit, la racine BHU exprime l'idée de devenir, son dérivé Bhuta peut avoir la signification de *monde* dans son acception d'existence. Les corrélations entre l'écrivain argentin et le romantisme allemand constituent un monde vital de correspondances qui existent au-delà des contingences temporelles car le temps n'est plus chronologique s'il devient l'histoire intérieure de l'homme. Le vécu, à cause de sa transcendance historique, devient légende, et l'homme, par sa conception cosmogonique, en fait un mythe. (Jaime-Ramírez, 1992: 81)

Este texto nos permite extraer la importancia que tiene este tema para esta investigación, a saber, la estrecha relación entre Sábato y el pensamiento romántico; si bien este vínculo ha sido en numerosas oportunidades referido por la crítica, no se le ha dedicado, hasta ahora, un estudio amplio y profundo como se lo merecería. Sin embargo, es conveniente citar el texto del profesor Jaime-Ramírez para iluminar con mayor profundidad la influencia que tuvo el Romanticismo en la conceptualización y elaboración en los ensayos y novelas de Ernesto Sábato de la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad.

Por ello, según las definiciones de Albert Béguin y Helios Jaime-Ramírez, el romanticismo se convierte en una especie de reivindicación mística que pone al ser humano en contacto con su propia naturaleza, que no es ni completamente racional, ni tampoco totalmente irracional, como se ha pretendido clasificar y dividir, sino una combinación de ambas, combinación que necesita un equilibrio armónico para que no entren en choque estas dos facetas. En este aspecto, la inclusión de lo desagradable, lo extraño y lo perturbador de las imágenes del inconsciente, será fundamental para Sábato, que recoge la herencia de los artistas y escritores románticos que lo precedieron, pues éstos no se sirvieron de ellas para

entender los mecanismos de la salud mental, tal como lo hizo el psicoanálisis. Estos motivos fueron manejados por los románticos como la vía fundamental para el autoconocimiento de sí mismos y la expresión de un estado fundamental y trascendental que comparte la humanidad entera, a saber, el inconsciente, que para ellos se conectaba con el concepto del alma que trasciende lo individual para acercarlo a lo infinito. De esta manera lo define Albert Béguin:

Le romantisme, indifférent à cette forme de la santé, cherchera dans les images, même morbides, le chemin qui conduit aux régions ignorées de l'âme : non pas par curiosité, non pas pour les nettoyer et les rendre plus fécondes en vue de la vie terrestre, mais pour y trouver le secret de tout ce qui, dans le temps et dans l'espace, nous prolonge au-delà de nous-mêmes et fait de notre existence actuelle un simple point sur la ligne d'une destinée infinie. (Béguin, 1937: 29)

Para Albert Béguin, esta concepción del romanticismo como conocimiento de la realidad a través de la imaginación, del sueño y de lo irracional continuará precisamente en el siglo XX a través tanto del surrealismo como de otras corrientes artística, entre las que se encuentra la poesía francesa posterior a la segunda guerra mundial, y a través de ellas serán rescatados los estados de la inconciencia que revelan otras maneras de conocer al ser humano, en contravía de los postulados que tratan de definir a la humanidad como una especie que, en apariencia, se rige en su comportamiento sólo por los parámetros de la lógica y de la racionalidad:

Les poètes français, dans l'immédiat après-guerre, s'aventuraient sur des voies étrangement apparentées à celles qu'avaient explorées un Novalis ou un Armin. De nouveau, une génération surgissait, pour laquelle l'acte poétique, les états d'inconscience, d'extase naturelle ou provoquée, les singuliers discours dictés par l'être secret, prenaient rang de révélations sur le réel et de fragments de la seule connaissance authentique. (Béguin, 1937: 15)

Como consecuencia de estas doctrinas que emanan del Romanticismo, sus seguidores, tal como lo demuestra Albert Béguin, considerarán al irracionalismo como el auténtico y único medio válido para acceder a ese conocimiento total de la mente humana, que sólo es posible borrando las difusas fronteras entre lo racional y lo irracional gracias a la inmersión en los productos de la imaginación, tales como el sueño, la alucinación o el delirio:

De nouveau, l'homme voulait accepter pour de valables expressions de lui-même les produits de son imagination. De nouveau, les frontières entre le moi et le non-moi se déplaçaient ou s'effaçaient, et l'on se prenait à invoquer pour critères d'autres adhésions que celles de la seule raison. (Béguin, 1937: 15)

Finalmente, de acuerdo con los planteamientos de Helios Jaime-Ramírez, esto conducirá no sólo a la reivindicación de la sinrazón, sino también a una nueva interpretación de lo que se considera la realidad y la manera en la que esta es construida, concebida y representada en el arte y la literatura, la cual está más allá del análisis y de la lógica racionalistas que sólo conducen a una separación empobrecedora de todos los aspectos que conforman la condición humana:

Nous pouvons observer que les conceptions vitales du romantisme allemand, en fondant une synthèse entre toute forme de connaissance et la vie, entre l'univers et l'homme, s'opposent à la prédominance de l'analyse car, en réalité, l'analyse n'a d'autre sens que celui de trouver la synthèse révélatrice d'harmonie. Les romantiques, comme aujourd'hui Sábato, réagissent contre l'émiettement de l'homme, contre ces théories qui, méthodiquement, essayent de le réduire à des simples particules et de le renfermer dans d'étroites cellules étiquetées. (Jaime-Ramírez, 1992: 86)

Un buen ejemplo de este influjo romántico en *Sobre Héroes y Tumbas* lo podemos ver en la relación tormentosa que sostienen Martín del Castillo y Alejandra Vidal Olmos: Martín es un muchacho desamparado que ha abandonado su hogar, mientras que Alejandra es una joven de una familia distinguida pero arruinada de Buenos Aires que se caracteriza por su fuerza, su magnetismo y un oscuro pasado que no se atreve a revelar a Martín. Recuérdese que es Alejandra la que ha elegido a Martín como compañero, dictaminando ella las pautas del romance de los dos, caracterizado por el enigmático comportamiento de Alejandra que escapa a las convenciones sociales y no puede ser comprendido por Martín. En ese aspecto, la similitud entre Alejandra Vidal Olmos y María Iribarne es evidente, pues nunca se llega a saber cuál es el verdadero pensamiento de las dos mujeres en las dos novelas. Incluso, tal como lo afirma Daniel-Henri Pageaux, se enfatiza en las dos novelas su carácter enigmático y perturbador a ojos de los personajes masculinos que se encuentran enamorados de ellas:

Dans la logique de l'histoire vécue par les personnages, *Alejandra* commence par une 'rencontre' : celle de Martin et d'Alejandra, inexplicée, inexplicable ; leurs destins se croisent ; le couple nous

ramène à Castel et Maria. Sábado lui-même reconnaît que Maria ‘préfigure’ Alejandra, comme Castel ‘préfigure’ Fernando. La métaphore du ‘tunnel ‘ est ici transformée en ‘abîme’ qui sépare les personnages et, comme Maria, Alejandra est (elle le pense) une femme qui fait du mal à tous ceux qui l’approchent. (Pageaux, 1989: 54)

En el primer capítulo de la novela, Martín del Castillo se encuentra en el parque Lezama de Buenos Aires y siente que alguien lo está mirando fijamente por la espalda; se trata de Alejandra. Esto lo obliga a no girarse y a mirar la estatua de la diosa Ceres, en un intento por resistir a este llamado. Esta especie de fuerza sobrenatural que inicia la relación lo hace entrar en una dimensión que no se rige por los mismos parámetros de la realidad ordinaria, constituyendo un descenso a aquellos infiernos que el mismo Sábado señala como fundamentos de la exploración del movimiento romántico:

Hizo un gran esfuerzo por mantener la mirada sobre la estatua. Dijo que en aquel momento sintió miedo y fascinación; miedo de darse vuelta y un fascinante deseo de hacerlo. Recordó que una vez, 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. Y en ese momento le pasaba algo parecido: como si se sintiese impulsado a saltar a través de un oscuro abismo ‘hacia el otro lado de su existencia’ Y entonces, aquella fuerza, inconsciente, pero irresistible le obligó a volver la cabeza. (Sábado, 1961: 20)

Tanto Alejandra como su padre Fernando Vidal Olmos y el resto de los integrantes de la familia Olmos pertenecen precisamente, tal como lo señala José Ortega, a un mundo irracional al que Martín del Castillo y Bruno Bassán intentan penetrar y comprender sin resultado alguno. Esta podría ser la representación de las fuerzas de la sinrazón que en el romanticismo salen a flote del inconsciente humano y son representadas en la literatura y en el arte por medio de la manifestación de lo insólito, de aquello que sobreviene de manera inesperada, cobrando vida y desafiando a la racionalidad que pretende dominarlas, generando una nueva dimensión de lo real que raya en lo fantástico. En palabras de Helio-Jaime Ramírez esto acentúa la clara relación entre el romanticismo alemán y las novelas de Ernesto Sábado:

Nous trouvons une relation stylistique entre les romans de Sábado et la littérature allemande du romantisme. Cette relation peut être manifestée par deux mots qui caractérisent aussi le récit fantastique : le verbe *sich ereignen* et l’adjectif *unehört*. Les significations respectives sont : ‘survenir’

et 'inouï' : Dans le roman *Sobre Héroes y Tumbas*, la rencontre de Martin avec Alejandra est inouïe : lorsqu'il voit la jeune femme, soudain il ressent un élan qui le pousse à une nouvelle vie qui sera très différente de celle que jusqu'alors il avait connue. (Jaime-Ramírez, 1992: 88)

Por ello, en el capítulo IX de la primera parte de *Sobre Héroes y Tumbas*, titulada *El dragón y la princesa*, mientras Alejandra duerme en su habitación en la quinta de la familia Olmos, Martín, quien se encuentra a su lado, piensa en todo lo que ella le ha contado acerca de su primera relación amorosa y de cómo desafió las convenciones morales y sociales de su época. Alejandra, a los ojos de Martín, parece no corresponder a la misma realidad a la que él pertenece. Esto se refuerza con el desagrado que Alejandra ha experimentado cuando Martín menciona accidentalmente la palabra ciegos y su inquietante comportamiento, que provocan las siguientes reflexiones en Martín:

Ciegos, pensó casi con miedo, *Ciegos, ciegos*. La noche, la infancia, las tinieblas, el terror y la sangre, sangre, carne y sangre, los sueños, los abismos, abismos insondables, soledad soledad soledad, tocamos, pero estamos a distancias inconmensurables, tocamos, pero estamos solos. Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en aquel inmenso universo gigantesco. (Sábato, 1961: 87)

Estas reflexiones de Martín hacen aparecer en su discurso una serie de temas y motivos que podrían estar relacionados con el romanticismo, con el descenso al inconsciente, tales como la ceguera, lo fantástico, lo nocturno, los sueños, etcétera. Estos temas y motivos que utiliza Sábato para representar el mundo fantástico de la familia Olmos parecen proceder en este caso de la obsesión del romanticismo por lo oscuro que encarna lo irracional, la cual fue escenificada frecuentemente de manera metafórica en sus poemas y narraciones por medio del símbolo de la noche y de las tinieblas, escenario ideal para esa exploración de lo inconsciente; es por ello que a partir del siglo XIX, lo nocturno será, tal como lo señala Corinne Bayle en su artículo *Pourquoi la nuit?*, el ámbito por excelencia de la búsqueda de una nueva sensibilidad ligada a la sinrazón por parte de los artistas y escritores que surgen del Romanticismo:

Le XIX^e siècle est une étape essentielle dans l'appréhension de la nuit : du romantisme au symbolisme, écrivains, artistes, musiciens, poètes ont cherché à explorer les ténèbres à l'aune d'une sensibilité

nouvelle, essayant de percevoir l'envers des choses et lire dans le noir une autre raison, celle de l'indicible, de l'impalpable, des émotions, de l'irrationnel, de tout ce qui, jusque-là avait été rejeté comme appartenant à un univers mythique marginal, en une époque d'enfance de l'humanité. Toujours, la nuit s'est donnée comme le lieu de l'inquiétude, de l'aveuglement, de la confusion ou des illusions. (Bayle, 2013: 1)

Según Corinne Bayle, la noche y de forma más específica su oscuridad y su negrura, sus tinieblas, su aspecto tenebroso e incógnito, representan ese miedo a lo irracional, a lo inconsciente, a la nada, a esa sinrazón que está agazapada en lo profundo de la mente humana y que se puede desatar en cualquier momento, conduciendo a lo desconocido y a lo incomprensible, representado por lo fantástico, la ceguera o la presencia de la muerte:

Elle (la nuit) est apparue comme devant être combattue : la peur du noir trouble la pensée qui s'y noie, submergée par la mélancolie et la terreur du néant. Cette nuit informe demeure sans cesse à circonvier, voire à vaincre : elle n'a jamais le même aspect étant l'inconnu, sinon l'inconnaissable, toujours mouvante et menaçante. C'est la nuit que le sommeil engendre des rêves ou des cauchemars, des monstres ou des illuminations, abîmant l'esprit en des chimères merveilleuses qui égarent. (Bayle, 2013: 1)

Ernesto Sábato parece retomar en *Sobre Héroes y Tumbas* estos temas y motivos provenientes de la imaginaria romántica de los siglos XVIII y XIX, combinándolos y reactualizándolos con su visión pesimista y trágica de la historia de Argentina representada en la ficción por el trágico destino de la familia Olmos. Así, cuando Martín del Castillo logra salir de la casona de los Olmos, considera que su experiencia ha sido una suerte de sueño absurdo y fantasmagórico, una inmersión en un mundo alejado de la realidad convencional, similar a la experiencia que anhelaban alcanzar en sus obras los artistas y escritores románticos:

Volvió unos pasos hacia la casa y luego se detuvo nuevamente. Miró hacia la verja mohosa, como si esperara algo. ¿Qué? A la luz del día el caserón era todavía más disparatado que de noche, porque con sus paredes derruidas y desconchadas, con los yuyos creciendo libremente en el jardín, con su reja enmohecida y su puerta casi caída contrastaba con más fuerza que de noche con las fábricas y las chimeneas que se destacaban detrás. Como un fantasma es más absurdo de día. (Sábato, 1961: 109)

Estos pensamientos de Martín se conectan inmediatamente con las situaciones vividas esa misma noche con Alejandra y su familia, acontecimientos que bordean la locura y lo insano y que Martín es incapaz de comprender y explicar de una manera racional y satisfactoria:

La noche que había pasado en aquella casa se le aparecía ahora, a la luz del día, como un sueño: el viejo casi inmortal; la cabeza del comandante Acevedo metida en aquella caja de sombreros; el tío loco con su clarinete y sus ojos alucinados; la vieja india, sorda o indiferente a cualquier cosa, hasta el punto de no molestarse en saber quién era y qué hacía un extraño que salía de las habitaciones y que luego subía al Mirador, la historia del Capitán Elmtress; la historia increíble de Escolástica y su locura; y sobre todo, la propia Alejandra. (Sábato, 1961: 109)

Así, se presentaría en *Sobre Héroes y Tumbas* un tema que fue fundamental en el romanticismo, a saber, la dicotomía simbólica del día, símbolo de la claridad de la racionalidad en contravía a la oscuridad de la noche, emblema de las tinieblas de la irracionalidad. Esto lo plasmará con mayor o menor intensidad Sábato tanto a lo largo de la novela como en los planteamientos teóricos de los ensayos *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*. De acuerdo con Corinne Bayle esta dualidad fue de gran importancia para el movimiento romántico pues permitió reivindicar lo irracional como una fuerza creativa capaz de traspasar la barrera del conocimiento lógico y racional para interrogar y representar al ser humano de otra manera:

En privilégiant le primitif comme authentique, le Romantisme a permis de redonner une place à tout cet au-delà du visible et du lisible, en proposant un retournement de la nuit en une force, une énergie, travaillant l'homme et le monde, acceptant le risque du rêve et de la folie dans ce renversement. Cette conversion de la Nuit en puissance créatrice s'est opérée en réaction contre le jour aveuglant de la science érigée en valeur absolue. Le XVIIIe siècle européen s'est tant identifié à la métaphore de la clarté en se disant « Siècle des Lumières » qu'il a été lui-même peu à peu innervé par ce mouvement onirique, ce questionnement de la nuit et ses prestiges : la littérature a alors revisité ses modèles gothiques, a exalté châteaux en ruines et cimetières déserts, brillantes étoiles, reflets incertains, fantômes pâles éclos à la clarté de la lune. (Bayle, 2013: 2)

Ahora bien, esto no significa que Sábato adopte en su totalidad y de manera exacta códigos del romanticismo en la ficción, ya que estos mismos fueron retomados y actualizados por los surrealistas que influyeron en la obra de Sábato; esto se verá más adelante en la interpretación

que se ha hecho del encuentro de Martín y Alejandra al inicio de la novela, más dada a resaltar el influjo surrealista en su elaboración que el romántico. Aun así, serán mencionados en numerosas ocasiones, pues estos se repiten especialmente en el caso del *Informe sobre Ciegos*, combinados con motivos y temáticas de tipo surrealista. En este sentido, es necesario aclarar que la segunda parte de esta investigación no se va a enfocar en un análisis extensivo y exhaustivo de *Sobre Héroes y Tumbas* que abarque toda la novela en su totalidad, sino que va a enfatizar fundamentalmente en el clímax que constituye el *Informe sobre ciegos* de la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad.

La segunda corriente que subyace en la escenificación del conflicto es el existencialismo. Para Sábato, al igual que el Romanticismo, el Existencialismo también surge como una reacción y rebelión contra el exceso de racionalismo y tecnicismo presentes en la civilización occidental desde el Renacimiento, revuelta que se da especialmente en el siglo XX por el desarrollo prodigioso de la industrialización y de la tecnificación, procesos que generaron un culto exacerbado de estos:

Las doctrinas no aparecen al azar: por un lado, prolongan y ahondan el diálogo que se realiza a través de las edades, por otro lado, son la expresión de la época en que se enuncian; así como la filosofía estoica nace del despotismo, así como el marxismo expresa bien el espíritu de una sociedad industrial, el existencialismo traduce el *Zeitgeist* de los hombres que viven el derrumbe de una civilización. tecnolátrica (Sábato, 1951: 61)

Como lo subraya Sábato, debido al formidable avance de la ciencia y la técnica que logran explicar el Universo y sus causas y fenómenos, el ser humano queda disminuido desde un punto de vista existencial, ya que, a pesar del poder de la abstracción que había creado y que podía comprender el cosmos, el hombre moderno se muestra incapaz e impotente de dar soluciones y explicar dilemas tales como el sentido de la vida y de la muerte por medio de la racionalidad imperante en el conocimiento científico y tecnológico, quedando por consiguiente los avances de la razón transformados en una suerte de irracionalidad en la medida en que no resuelven los grandes dilemas filosóficos y existenciales de la raza humana, dilemas que podrán dar sentido a su existencia y a la de sus integrantes:

Frente al marmóreo museo de los símbolos matemáticos, estaba el hombre individual, que al fin y al cabo tenía derecho a preguntarse para qué servía todo ese aparato de dominio de mundo si no servía

para resolver su angustia ante los eternos enigmas de la vida y la muerte. Frente al problema de la esencia de las cosas se erigió el de la existencia del hombre. ¿Tiene algún sentido la vida? ¿Qué significa la muerte? ¿Somos un alma eterna o meramente un conglomerado de moléculas de sal y tierra? ¿Hay Dios o no? Éstos si son problemas importantes. (Sábato, 1951: 63)

Recordemos que el existencialismo es una corriente filosófica que busca la reivindicación del hombre concreto, es decir, concibe al ser humano no a partir de la noción que de este ha elaborado la filosofía desde un punto de vista idealista, enfocado en las ideas y en las cosas, sino a partir de la problemática de la misma existencia humana. Por ello, para Emmanuel Mounier, este tipo de filosofía se llama existencialista, pues su campo de estudio e indagación consiste en tratar de definir qué es la existencia humana y cuál es su sentido por encima de cualquier otra consideración de índole ideológica:

En termes très généraux, on pourrait caractériser cette pensée *comme une réaction de la philosophie de l'homme contre l'excès de la philosophie des idées et de la philosophie des choses*. Pour elle, non pas tant l'existence dans toute son extension, mais l'existence de l'homme est le problème premier de la philosophie. Elle reproche à la philosophie traditionnelle de l'avoir trop souvent méconnu au profit de la philosophie du monde ou des produits de l'esprit. (Mounier, 1962: 7)

En el caso de Ernesto Sábato, el escritor se interesa en el existencialismo, porque éste, al igual que las otras corrientes de pensamiento que escenifican el conflicto entre la razón y la irracionalidad en *Sobre Héroes y Tumbas*, indagó en el irracionalismo de la mente del ser humano y en la incapacidad del raciocinio para elaborar el concepto de la realidad, aunque desde premisas distintas a las freudianas. Esto es muy importante y hay que recalcarlo, ya que la obra literaria de Ernesto Sábato está llena de referencias a esas realidades no racionales de las que habla Emmanuel Mounier, las cuales generan un nuevo tipo de conocimiento que conlleva necesariamente a una revaluación de la idea de lo existente:

L'existentialisme refuse simplement de laisser aux catégories rationnelles le monopole de la révélation du réel. C'est une thèse constante de Heidegger, par exemple (et Sartre la reprendra contre l'Inconscient freudien) que nous sommes affectés par des réalités qui, sans être proprement inconscientes, n'arrivent pas à franchir le seuil de la connaissance. Elles se révèlent alors par des *sentiments fondamentaux* (Stimmung) dont la capacité de révélation est supérieure à la capacité explicative de la connaissance qui les développera. (Mounier, 1962: 25)

En *Sobre Héroes y Tumbas*, a quien le corresponde enunciar juicios de corte existencialista en contra de la razón como vía para explicar la problemática del mundo es al personaje de Bruno Bassán, que cavila constantemente sobre lo absurdo de la existencia y la imposibilidad de la racionalidad para resolver los dilemas que la agobian:

Toda consideración abstracta, aunque se refiriese a problemas humanos, no servía para consolar a ningún hombre para mitigar ninguna de las tristezas y angustias que puede sufrir un ser concreto de carne y hueso, un pobre ser que mira ansiosamente (¿hacia qué o hacia quién?) una criatura que sólo sobrevive por la esperanza. (Sábato, 1961: 234)

Para Bruno Bassán, la racionalidad humana no sirve para explicar los problemas existenciales de la condición humana, tales como el sentido de la vida o la muerte. Es decir, estos problemas no se pueden comprobar y solucionar como sí lo puede hacer la ciencia desentrañando los misterios del Universo, o la técnica mejorando y perfeccionando los inventos y aparatos a través del tiempo y del progreso tecnológico:

Lo que demostraba, a su juicio, la poca importancia de la razón, ya que no es razonable mantener esperanzas en este mundo en que vivimos. Nuestra razón, nuestra inteligencia, constantemente nos están probando que ese mundo es atroz, motivo por el cual la razón es aniquiladora y conduce al escepticismo, al cinismo y finalmente a la aniquilación. (Sábato, 1961: 234)

A través de Bruno Bassán, Sábato crítica y enjuicia a la razón, hasta el punto de que está se vuelve una suerte de sin sentido, una herramienta poco convincente, pues no es capaz de darle al ser humano las respuestas que necesita para entender su existencia en todas sus dimensiones, no sólo en las que interviene la lógica y la abstracción, como la ciencia y la técnica, sino también en las que intentan darle un significado a su vivir; esta manera de interpretar y concebir al mundo termina conduciendo a definir la vida humana como un absurdo carente de explicación, tal como lo señala Emmanuel Mounier en su análisis del existencialismo no cristiano de Heidegger y de Sartre:

Chez l'existentialiste non chrétien, la contingence de l'existence ne prend plus le caractère de mystère provocant, mais d'irrationalité pure et d'absurdité brutale. L'homme est un fait nu, aveugle. Il *est là, comme ça*, sans raison. C'est ce qu'Heidegger et Sartre appelleront sa *facticité*. Chacun de nous, à son

tour, *se trouve là* (Befindlichkeit), là, maintenant, pourquoi là plutôt qu'ici, on ne sait, c'est idiot. Quand il s'éveille à la conscience et à la vie, il est *déjà* là, il ne l'a pas demandé. (Mounier, 1962: 30)

Ante esto, sólo le queda al hombre la irracionalidad para salvarse, debido a que la vida humana no es explicable ni justificable racionalmente:

De modo que no eran las ideas las que salvaban al mundo, no era el intelecto ni la razón, sino todo lo contrario: aquellas insensatas esperanzas de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño grotesco y testarudo heroísmo de todos los días frente al infortunio. (Sábato, 1961: 234)

Pablo Sánchez López subraya que estas ideas del personaje Bruno Bassán se conectan no sólo con la visión existencialista francesa de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus, sino también con las de otros autores franceses tales como los existencialistas cristianos Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel y los rusos Nicolai Berdiaeff y Leon Chestov, sin olvidar el escritor que influyó más en Sábato, el ruso Fedor Dostoievski, quien con su particular visión del absurdo de la existencia humana y la exacerbación de la irracionalidad en la locura, serán de vital importancia para la elaboración de la obra sabatina y de la ideología existencialista que subyace en ella:

En el horizonte intelectual previo a la trilogía novelística sabatiana hay que destacar la importancia del existencialismo cristiano, que, aunque se remonte a Kierkegaard tiene un desarrollo interesante para nosotros en el momento posterior a la Primera Guerra Mundial y a la Revolución rusa. En este período encontraríamos a algunos de los autores claramente defendidos por Sábato en sus ensayos y declaraciones públicas, y con los que muestra una evidente sintonía: sería el caso de los franceses Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel, pero también de dos filósofos rusos traducidos al español en esos años y que comparten entre sí la devoción por Dostoievsky y el rechazo al comunismo soviético: Nicolai Berdiaff y Leon Chestov. (Sánchez López, 2016: 14)

El crítico e investigador español Pablo Sánchez López ha ofrecido en sus artículos e investigaciones, nuevas perspectivas acerca de la obra de Ernesto Sábato, particularmente en su acercamiento a los ensayos *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*, basándose en las influencias intelectuales que fueron determinantes para Sábato en la elaboración de los textos; también ha realizado una aproximación al influjo que tuvieron las diversas corrientes

existencialistas en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato, aunque no llegue a profundizar en éstas en relación a la temática de la escenificación del conflicto razón e irracionalidad que se analiza en este trabajo de investigación. Cabe destacar en este aspecto que al igual que el tema de la relación entre Sábato y el romanticismo, todavía no existe un trabajo crítico que dé cuenta de la influencia del existencialismo y sus diversas escuelas en la creación literaria del escritor argentino. Por ello, es interesante y enriquecedora la aproximación que realiza Pablo Sánchez López acerca de estos temas que, a pesar de haber sido mencionados en repetidas ocasiones por la crítica especializada, no han merecido hasta ahora el análisis que merecen.

La tercera corriente que orienta la escenificación del conflicto es el surrealismo. Es tal vez la más importante de las tres mencionadas para la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en la obra de Ernesto Sábato y a la cual se le han dedicado más textos críticos y análisis en profundidad. Esto se debe a que Sábato frecuentó durante su estadía en París en 1938 como becario del laboratorio Curie a varios miembros del movimiento surrealista que lo introdujeron en los principios del grupo que estaba en sus últimas etapas de disolución, tal como lo señala la doctora Bérengère Blasques en su tesis doctoral *Poétiques romanesques de la fascination (Luis Aragon, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Julien Gracq, Ernesto Sábato)*:

Ernesto Sábato revient dans tous ses écrits critiques sur la grande période de crise où a coïncidé chez lui l'abandon de ses recherches scientifiques lors de son deuxième voyage à Paris avec l'immersion dans ce qui reste du mouvement surréaliste après son temps fort, en 1938. (Blasques, 2011: 160)

Ya hemos señalado que Sábato indicó en *Hombres y engranajes* que el surrealismo, inspirado en los descubrimientos del psicoanálisis de Sigmund Freud acerca del inconsciente humano es un claro descendiente del Romanticismo en la medida en que los surrealistas, al igual que los románticos, buscaron rescatar y reivindicar la importancia de la irracionalidad en el ser humano por medio de la creación artística e intelectual: “Los románticos habían opuesto la Poesía a la Razón, como se opone la Noche al Día y el Sueño a la Vigilia. Los surrealistas, últimos vástagos del romanticismo, llevan esta actitud hasta sus extremos” (Sábato, 1951: 83). Sin embargo, hay una notable diferencia entre el surrealismo y el romanticismo que es necesario recalcar: el romanticismo, tal como lo presenta Robert

Bréchon, fue un movimiento caracterizado por la evasión y la huida de la realidad, no se trató de una tentativa de superar y modificar lo real por medio de la inmersión en lo irracional y lo ilógico:

La différence essentielle, c'est que le romantisme est une fuite vers un passé fabuleux, un mouvement d'involution qui cherche à abolir le temps humain par la négation du réel et le refus de l'action, et aussi un repliement de la conscience sur ce qu'il y a en elle de plus personnel et de plus secret. (Bréchon, 1971: 22)

Así pues, a pesar de descender del Romanticismo en varios aspectos, el Surrealismo aspirará, a diferencia de su antecesor, a la búsqueda de una nueva unidad entre lo consciente y lo inconsciente que permita entender de forma más profunda y sin ataduras las verdades de la condición humana, compuesta por la razón y la sinrazón. Es, por consiguiente, en palabras de Robert Bréchon, un movimiento revolucionario por los alcances de sus tentativas de redefinir y reinventar lo humano:

Tandis que le surréalisme est un mouvement d'espoir et de désir, une nostalgie prospective, un déploiement de conscience, une tentative pour réactiver le temps et repeupler l'espace, une approche de l'universel et de l'Autre; le romantisme, disait Gide, est un état flasque de l'âme; le surréalisme est au contraire une tension, un dynamisme. Il n'y a rien, en un sens, de plus tonique et de plus viril que l'attitude surréaliste en face de la condition humaine : elle ne se veut ni évasion ni résignation, mais réinvention. (Bréchon, 1971: 22-23)

A través del surrealismo, Sábato, al igual que otros escritores latinoamericanos como Julio Cortázar o Octavio Paz, se declara en rebeldía contra la realidad que lo rodea, buscando, por medio de la indagación en la sinrazón y de su recreación en la ficción novelesca, una nueva forma de expresar las obsesiones que lo perturbaban. En esto ayudó el surrealismo al ser una corriente que iba contra las reglas establecidas por el arte y la literatura hasta ese momento histórico:

Para Breton, la imagen vale tanto más cuanto más absurda: de ahí la invocación al automatismo, a la imaginación liberada de todas las trabas racionales, su desdén por las normas y los clásicos, por la belleza y por el sentido tradicional y las bibliotecas. El surrealismo se había puesto fuera de la estética y del arte: era más bien una actitud general ante la vida, una indagación del hombre profundo, por

debajo de las convenciones sociales. De ahí su fervor por Freud y por Sade, por los primitivos y los salvajes. (Sábato, 1951: 83)

Así pues, el surrealismo utiliza, por ejemplo, el sueño como un instrumento de conocimiento por su mismo componente de irracionalidad intrínseco que, tal como lo define Sábato, libera a través de la representación de la imagen absurda, según el ejemplo de Breton, al hombre de las ataduras racionales con las que vive y experimenta su existencia. De esta forma, el surrealismo, según Robert Bréchon, va a ir más allá de la interpretación racionalista del psicoanálisis del sueño, así como de su visión mítica como revelación de verdades que están más allá de la comprensión humana, fusionando estas dos representaciones de lo onírico, sin adherirse a ninguna de ellas por completo:

Le surréalisme oscillera sans cesse entre une conception psychologique et une conception magique du rêve, sans jamais adhérer totalement ni à l'une ni à l'autre. C'est que ce qui l'intéresse, en réalité, n'est exactement ni la signification logique du rêve, comme pour les psychanalystes, ni son savoir ou son pouvoir, comme pour les occultistes et les prophètes, mais bien plutôt son étoffe même, ses matériaux, sa mise en scène, son jeu, c'est-à-dire en fin de compte qu'il recueille, élabore ou délivre. (Bréchon, 1971: 38)

A partir de la influencia del surrealismo, Sábato utilizó en sus novelas una serie de símbolos relacionados con el inconsciente, recalando el influjo de la sinrazón en su obra novelística. Como consecuencia de este uso temático y estético, se considera al surrealismo como la reafirmación absoluta de la negación de la racionalidad y de la lógica imperantes en el mundo contemporáneo a través de la escritura. Así lo afirma Trinidad Barrera:

Los críticos han rastreado en sus obras varios motivos que evidenciarían el eco de los surrealistas: el descenso al inconsciente, la escritura automática, los símbolos, la ceguera, el erotismo, el humor absurdo, el suicidio; mientras que otros se fijan en los presupuestos del montaje o 'collage' de elementos en apariencia absurdamente dispares, así como el amor a las galerías y a los subterráneos del espíritu o los sueños como pesadillas y revelaciones. Sábato se sintió orgulloso de esta huella y así la relató en más de una ocasión en sus novelas y ensayos. (Barrera, 2012: 223)

El aporte de Trinidad Barrera a esta investigación es muy importante, ya que es una de los críticos y expertas más prestigiosos, como se señaló anteriormente, en la obra de Ernesto

Sábato. Sus señalamientos nos permiten continuar reafirmando que el surrealismo fue la corriente de pensamiento y de elaboración artística que más influyó en la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en las novelas y ensayos del escritor argentino, tanto en la forma como en el contenido de éstos, a partir del uso de motivos, recursos y temas que Barrera menciona en su análisis, los cuales serán retomados y profundizados a lo largo de esta investigación.

Por consiguiente, *Sobre Héroes y Tumbas* se puede leer desde el principio, o sea, a partir del encuentro de Martín y Alejandra en el parque Lezama y de la posterior inmersión de Martín del Castillo en el mundo decadente y fantasmagórico de la familia Olmos, como una obra llena de referencias surrealistas, que se combinan, como lo señala Lila Dapaz-Strout, con la realidad de la Argentina de los años cincuenta del siglo pasado:

La novela se convierte en un viaje de exploración del inconsciente, pero con referencias al mundo donde el autor vive. Se mueve rápidamente desde el plano del realismo aparente hacia el nivel de la surrealidad. Se trata de un descenso al Hades, que debe entenderse como un mundo sensible invisible, que los sentidos corporales no perciben. Cuando lo racional se vuelca hacia lo irracional decimos que está en el Hades, abismo u oscuridad, que no pertenece al 'otro mundo' sino a este. (Dapaz-Strout, 1985: 156)

El reverso de ese ámbito cotidiano es, -siguiendo el planteamiento de Lila Dapaz-Strout que condensa de manera sintética y precisa el influjo de lo surreal en *Sobre Héroes y Tumbas* desde su inicio-, ese escenario surrealista al que desciende el lector, descrito y representado en la novela con base en los delirios, pesadillas y alucinaciones de Alejandra, Fernando Vidal Olmos y el resto de la familia Olmos, ambientación en la que Ernesto Sábato escenifica con gran intensidad el conflicto entre la razón y la irracionalidad. Por ello la parte de *Sobre Héroes y Tumbas* en la que se nota la mayor influencia del Surrealismo es en el *Informe sobre Ciegos*, escrito por Fernando Vidal Olmos, aunque, tal como lo señala Bérengère Blasques, con componentes de otras corrientes y doctrinas de pensamiento, entre las que se encontrarían el romanticismo y el existencialismo como hemos señalado en esta investigación:

Certains aspects de sa poétique romanesque héritent ainsi ouvertement de son passage parmi les surréalistes. La troisième partie de *Sobre héroes y tumbas*, le « Rapport sur les aveugles » (« Informe

sobre ciegos ») du personnage paranoïaque de Fernando, en portera les traces. Héritage reconnu donc, même si d'autres influences croisent cette dernière. (Blasques, 2011: 164)

En el primer párrafo del primer capítulo de este texto autónomo de la novela que mantiene una estrecha vinculación con ésta, aunque su narración, historia y personajes no formen parte de la totalidad del relato de *Sobre Héroes y Tumbas*, el mismo Fernando Vidal Olmos, protagonista y narrador de la obra, empieza su narración tratando de recordar cuándo comenzó su investigación, y ello a sabiendas de que terminará siendo asesinado por su hija Alejandra. En ese proceso su escritura recuerda una serie de motivos y temáticas propias del surrealismo. Se observa además una ruptura del pensamiento lógico de lo narrado por medio de una serie de estrategias y recursos que permiten adentrarse en la mente enferma del personaje. Estas estrategias y recursos son, por ejemplo, el uso de la narración en primera persona por parte de Vidal Olmos para contar sus experiencias; la elaboración en forma de diario con rasgos de escritura automática del *Informe sobre ciegos* que permite al lector adentrarse en la psique alucinada y delirante del protagonista-narrador de la obra; y, fundamentalmente, la utilización del método paranoico crítico, estrategia de escritura de los surrealistas para adentrarse en el inconsciente y plasmarlo en sus obras. Así lo señala Marina Gálvez Acero en su artículo *Algunos elementos surrealistas del Informe sobre ciegos de E. Sabato*:

Es el *Informe*, quien, al revelar el extraño mundo creado por su fantasía, parece presentárnoslo como un paranoico. Pero el informe es simplemente, un símbolo para ejemplificar la realidad onírica, nocturna o inconsciente de Fernando. Y esta realidad logra mostrárnosla gracias a una técnica surrealista llamada 'paranoica crítica' o actitud paranoica. Sus fingidos delirios le van a posibilitar la penetración inconsciente, que él explica a través de la secta de los ciegos, y las restantes circunstancias de la simulada incursión. (Gálvez Acero, 1975: 296)

Los argumentos de Marina Gálvez Acero en su artículo son sumamente pertinentes para este trabajo de investigación, ya que tratan de establecer hasta qué punto el surrealismo articula el discurso y la elaboración del delirio mental de Fernando Vidal Olmos durante el relato del *Informe sobre ciegos*. Este enfoque, sin embargo, al igual que él de los otros críticos franceses e hispanohablantes citados a lo largo de esta investigación, no indaga lo suficiente en la manera en la que Sabato articula la escenificación del conflicto entre la razón y la

irracionalidad, por lo que es necesario, a partir de estas y otras aportaciones críticas elaborar de manera más precisa y exacta este punto necesario y fundamental en la producción de la obra novelística y ensayística de Ernesto Sábato.

Recuérdese brevemente la definición del método paranoico-crítico elaborada por Salvador Dalí como un medio espontáneo de conocimiento irracional, que está basado en una serie de asociaciones de fenómenos delirantes, capaz de organizar y producir el azar objetivo surrealista:

L'activité paranoïa-critique est en fait une méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants. La présence des éléments actifs et systématiques propres à la paranoïa garantit le caractère évolutif et productif propre à l'activité paranoïa-critique. Cela ne suppose pas l'idée de pensée dirigée volontairement, ni de compromis intellectuel quelconque. L'activité critique intervient uniquement comme liquide révélateur des images, associations cohérentes systématiques. L'activité paranoïa-critique est une force organisatrice et productrice de hasard objectif. C'est l'organisation systématique-interprétative du sensationnel matériel, expérimental, surréaliste, épars et narcissique. (Dalí, 1935: 240)

En otras palabras, el método paranoico-crítico consiste en una elaboración sistemática y activa de las imágenes surrealistas provenientes del inconsciente en un conjunto coherente que tenga sentido en un aspecto vital y práctico, tal como lo afirma Dalí:

L'activité paranoïaque-critique ne considère plus isolément les phénomènes et images surréalistes, mais au contraire dans un ensemble cohérent de rapports systématiques et significatifs. Contre l'attitude passive, désintéressée, contemplative et esthétique des phénomènes irrationnels, l'attitude active, systématique, organisatrice, cognoscitive, de ces mêmes phénomènes, considérés comme des événements associatifs, partiels, et significatifs, dans le domaine authentique de notre expérience immédiate et pratique de la vie. (Dalí, 1935: 17)

Si se toma en cuenta lo expresado por Dalí en su definición de lo paranoico-crítico, consideramos que en la aparición de las imágenes perturbadoras con las que Vidal Olmos inicia el relato del *Informe sobre Ciegos* se refleja el intento del personaje-narrador por medio de la escritura de ordenar las pulsiones inconscientes de su mente y de darles un sentido lógico, a pesar de su carácter absurdo y delirante:

¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato? Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria: veo caras, ratas en un granero, calles de Buenos Aires o Argel, prostitutas y marineros; muevo el haz y veo cosas más lejanas: una fuente en la estancia, una bochornosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo. Tal vez ahí, pero quién sabe: puede ser mucho más atrás, en épocas que ahora no recuerdo, en períodos remotísimos de mi primera infancia. No sé. ¿Qué importa, además? (Sábato, 1961: 289)

Esto convertiría a Vidal Olmos, en palabras de Marina Gálvez Acero, en una especie de artista surrealista, que busca comprender por medio del recurso del método paranoico-crítico, las pulsiones irracionales de su inconsciente, simbolizadas en la secta de los ciegos:

Para nosotros, en principio, Fernando no sería un paranoico, sino que adopta la actitud surrealista para poder analizar, a través de los simulados delirios paranoicos, el mundo inconsciente que era su objetivo. Para lograrlo era necesario concentrarse al máximo en sus síntomas y estudiarlos minuciosamente. No era otra cosa el *Informe*, nada más que ofrecidos simbólicamente. (Gálvez Acero, 1975: 296)

Sin embargo, en su obsesión con los ciegos, Vidal Olmos se convierte en un explorador de los abismos del inconsciente, llegando a tal grado de locura que ya no es capaz de distinguir si todo lo que le ocurre es real o no, excediendo así las premisas del surrealismo de superar la realidad para llegar a un estado de supra-realidad, tal como el mismo nombre del movimiento lo indica, en el que lo lógico y lo ilógico se fundieran en un solo estado de conocimiento : “-A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto de que ya no estoy seguro; ni siquiera en lo que creo que pasó en los años y hasta en los días precedentes” (Sábato, 1961: 431). Esto genera a lo largo del *Informe sobre ciegos* la construcción de una atmósfera de sueños, pesadillas y alucinaciones, acorde con el carácter transgresor y surrealista del texto que nos alerta del peligro de negar las potencias de lo irracional, pero también de permitir que estas se apoderen del control de nuestra mente, tal como le ocurre a Fernando Vidal Olmos en su locura. Así lo entiende y afirma Bruno Bassán en la cuarta parte de *Sobre Héroes y Tumbas*, titulada *Un Dios desconocido*, al referirse a las páginas del *Informe sobre Ciegos* como la representación de los delirios de un loco que no supo poner límites a su locura: “Parecen revelar sus momentos de alucinaciones y de delirio, momentos que en rigor abarcaron casi toda la última etapa de su existencia, esos momentos en que se encerraba o en que desaparecía” (Sábato,

1961: 460). Esta inmersión en la locura por parte de Vidal Olmos parecería revertir mediante una valoración negativa el elogio de la locura que, según Robert Bréchon, hacía el surrealismo, al considerar la locura el instrumento ideal para superar las fronteras entre la razón y la sinrazón:

Chez les surréalistes, l'éloge de la folie est beaucoup plus qu'une simple critique de la raison, comme il l'était dans l'humanisme classique ; ils proposent d'y voir un modèle de comportement et un moyen d'expression privilégiés. Mais surtout ils y voient la forme la plus radicale de la subversion : en refusant les frontières qui séparent la raison de la déraison, le normal du pathologique, le surréalisme brouille les pistes qui conduisent l'homme à la recherche de lui-même, il veut l'égarer en lui montrant les étranges domaines qu'il côtoie sans le savoir. (Bréchon, 1971: 69)

Estas tres corrientes de pensamiento que influyeron en la obra de Ernesto Sábato deben ser tenidas en cuenta a lo largo de nuestra investigación para entender la evolución de la escenificación del conflicto entre la razón y la sinrazón.

4.2. El discurso de la sinrazón en la literatura

Vale la pena destacar la importancia del discurso sobre el influjo de la sinrazón en la literatura de la modernidad, analizado en el ensayo *Hombres y engranajes*, y presente de manera ficcional en *Sobre Héroes y Tumbas*. Debido a la influencia de las tres corrientes ya mencionadas y a su crítica permanente a la manera de concebir y representar la realidad, Sábato considera que la creación artística y literaria de la modernidad es aquella que se aleja de los referentes naturalistas del siglo XIX que pretendían hacer de la obra de arte una mera copia fidedigna de lo que el artista y el escritor veían en todo aquello que los rodeaba y que pretendían plasmar fielmente en su labor de creación. Sin embargo, la indagación en el inconsciente humano por parte de los escritores y artistas como el mismo Sábato, su inmersión en un territorio que ya no se rige ni es estructurado por los parámetros de la lógica y de lo racional, abre las puertas a una nueva forma de conocer el mundo que caería en el terreno de la locura al no responder a los patrones lógicos con lo que este supuestamente debería ser representado:

Me parece equivocado, pues, juzgar un cuadro de Van Gogh o una novela de Kafka a la luz de un caduco concepto de la realidad. Naturalmente, cuando a pesar de todo se lo hace, -¡y con qué frecuencia!-, se concluye que describen una especie de 'irrealidad', los seres y las cosas del descabellado territorio del hombre enloquecido en su soledad. El artista parece haber abandonado así el mundo de lo real para internarse en la esquizofrenia. (Sábato, 1951: 69)

Por eso la labor del arte y la literatura según Sábato, de acuerdo con los planteamientos expresados en su ensayo *Hombres y Engranajes*, representados de manera ficcional en *Sobre Héroes y Tumbas*, es llegar al fondo de aquello que representa la sinrazón, precisamente la recreación de esa parte oscura que puede llegar a sobrepasar lo racional. El viaje emprendido por artistas y escritores hacia el inconsciente traerá consigo no sólo un descenso a esta parte oculta, pero dominante de la psiquis humana, sino también la necesidad forzosa de hallar una nueva manera de representarla, por medio de lo fantástico y de lo fantasmagórico:

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. Tanto en escritores como Kafka, Julien Green, Faulkner o Dostoievski como en pintores como Chagall, Chirico y Rouault se siente esa nocturnidad. Es que se ha descendido por debajo de la razón y de la consciencia, hasta los oscuros territorios que antes sólo habían sido frecuentados en estado de sueño y demencia. ¿Cómo no ha de llamarnos la atención que estos artistas nos den a menudo un mundo de fantasmas en lugar de aquellas figuras 'reales' bien delineadas, táctiles y diurnas de arte burgués. (Sábato, 1951: 73)

Esto es algo muy importante, pues constituye el núcleo de la esencia de la creación literaria sabatina, tal como lo destaca Pablo Sánchez López:

La teoría literaria de Sábato anticipaba ya en *Hombres y Engranajes* (1961) la trascendencia de esa investigación existencial. En ese ensayo, defendía la literatura del yo y la profundización artística en las pulsiones que anidan en el interior de la conciencia, que según el escritor caracteriza la novela contemporánea. (Sánchez López, 2016: 17)

Esto significa que la sinrazón no puede desligarse de la literatura que se practica en la modernidad que surge, según Sábato, a partir de la obra de Fedor Dostoievski y continúa presente en obras de autores tales como Franz Kafka o William Faulkner; en los textos de estos autores, así como en los del mismo Sábato, se pone en tela de juicio la noción de lo real

a través del quiebre que supone en la narración y en el desarrollo de la historia la locura o la extrañeza en su comportamiento de los personajes que la protagonizan, que no actúan de manera lógica y coherente porque son presas y víctimas de instintos y obsesiones que los dominan sin que ellos pueden controlarlos, llevándolos en muchas ocasiones a la demencia. Asimismo, se presenta en las novelas y cuentos caracterizados por estos rasgos modernos, una visión de la realidad completamente subjetiva y fantasiosa que ya no responde a los parámetros de una sociedad occidental científica e industrializada que se rige en sus conceptos e ideas por la noción de que se puede representar el mundo objetivamente y sin la interferencia de lo irracional:

El arte de hoy es la reacción contra la civilización burguesa y su *Weltanschauung*. Es por lo tanto cierto que se desentiende de su realidad y que a menudo la hace trizas. Pero aun cuando esta actitud haya sido a veces meramente iconoclasta, aun cuando en ocasiones haya lindado con la simple locura siempre ha mostrado que estaba haciendo crisis un anquilosado concepto de la realidad, un concepto que no representa ya nuestras más profundas angustias. (Sábato, 1951: 71)

Hay que destacar en este fragmento la aparición en cursiva de la palabra alemana *Weltanschauung*. Este término, proveniente de la filosofía alemana, significa, según Élodie Boubilil, visión de mundo, concepción de la realidad empírica:

La première occurrence de la notion de *Weltanschauung* apparaît dans l'œuvre critique kantienne, et plus particulièrement au paragraphe 26 la *Critique de la faculté de juger*. La conception du monde, pour Kant, est apparition (*Erscheinung*) phénoménale du monde conçu comme ensemble de la réalité empirique. (Boubilil, 2014: 5)

Sábato lo utiliza en numerosas oportunidades en varios de sus ensayos para referirse a la manera a través de la cual la civilización crea la perspectiva de la realidad que la rodea, imponiéndola como un discurso dominante; en el caso que nos ocupa se refiere a que el discurso de la sinrazón en la literatura va en contravía de esta visión de mundo creada por la modernidad, en la medida que este nuevo enfoque literario que practican Sábato y sus antecesores rebata las premisas y paradigmas con los que se elabora y representa lo humano en la literatura. Ya no pueden pretender basarse las obras en una mera imitación y

reproducción del exterior, pues todo lo que ocurre en el ámbito de la representación artística es producto de la mente y psicología del artista y del escritor.

Un buen ejemplo de cómo se escenifica en la ficción este dominio del discurso de la sinrazón es la familia Olmos y el ambiente que habita. Cuando en la primera parte de la novela Martín va con Alejandra al viejo caserón de la familia Olmos y le escucha las téticas historias de la familia, el joven Martín siente que ha penetrado en un mundo fantasmal, de pesadilla, que parece no regirse por las leyes de la cotidianidad, un mundo, por cierto, similar al pintado o escrito por los pintores y escritores que menciona Sábato en su análisis acerca de la novela moderna en *Hombres y engranajes*:

Y cabeceando empezó a dormitar mientras Martín estaba paralizado por un silencioso y extraño pavor en medio de aquella pieza casi oscura, con aquel viejo casi centenario, con la cabeza del coronel Acevedo en la caja, con el loco que podía andar rondando por ahí. Pensaba: lo mejor es que salga. Pero el temor de encontrarse con el loco lo paralizaba. Y entonces se decía que era preferible esperar la vuelta de Alejandra que no tardaría, que no podía tardar, ya que sabía que él nada podía hacer con aquel viejo. Sentía como si poco a poco hubiese ido ingresando en una suave pesadilla en que todo era irreal y absurdo. (Sábato, 1961: 97)

Así pues, Alejandra Vidal Olmos es vista a través de la perspectiva de Martín del Castillo y de Bruno Bassán como una representante de la sinrazón, de esa irracionalidad que en el relato ficcional de Sábato encarnan las mujeres, que actúan y se comportan de una manera que desafía la lógica y racionalidad de los hombres y de la masculinidad:

No, tampoco Martín veía claro, y en verdad no pudo explicarse ni la forma ni el desarrollo de aquel progreso, aunque cada vez se sentía más inclinado a suponer que Alejandra nunca salió completamente del caos en que vivía antes de conocerlo, aunque llegara a tener momentos de calma; pero aquellas fuerzas tenebrosas que trabajaban en su interior no la habían abandonado nunca, hasta que estallaron de nuevo y con toda su furia hacia el final. Como si al agotarse su capacidad de lucha y al comprender su fracaso, su desesperación hubiese resurgido con redoblada violencia. (Sábato, 1961: 148)

Sin embargo, consideramos que debemos tomar con reservas y espíritu crítico la percepción del personaje Martín del Castillo con respecto a Alejandra y su comportamiento, pues éste nunca llega a conocer lo que en verdad piensa y siente Alejandra, siendo por lo tanto un observador externo de sus actos, tal como lo evidencia el fragmento citado. En este aspecto,

el paralelismo con la relación de Castel y María Iribarne en *El Túnel* es evidente. Asimismo, no hay que confundir la conducta en apariencia irracional de Alejandra con las posturas que Ernesto Sábato plantea en su discurso ensayístico acerca de la relación entre la irracionalidad y lo femenino, ni con las definiciones particulares que desarrolla en *Heterodoxia* de los géneros masculino y femenino, las cuales no se pueden equiparar con un personaje de la ficción, ya sea masculino o femenino.

El personaje de *Sobre héroes y tumbas* que encarna de manera más extrema el discurso de la sinrazón en la literatura de Ernesto Sábato es precisamente Fernando Vidal Olmos, el autor del *Informe sobre Ciegos*. Recuérdese que Vidal Olmos escribe su delirante texto sobre su obsesión con los ciegos en forma de un supuesto informe científico: este empieza, precisamente como una indagación en su inconsciente, es decir en su irracionalidad: “Recuerdo perfectamente, en cambio, los comienzos de mi investigación sistemática (la otra, la inconsciente, acaso la más profunda, ¿cómo puedo saberlo?)”. (Sábato, 1961: 289). Vidal Olmos disfraza de racionalidad y lógica lo que no es más que una inmersión en su psiquis de enfermo mental, justificándola por medio de la escritura de un informe que no es una investigación científica, sino una pieza literaria muy bien escrita, llena de los motivos románticos, surrealistas y existencialistas que encarnan las pulsiones y obsesiones inconscientes con las que su creador, el otrora científico Ernesto Sábato busca y logra expresar pulsiones y obsesiones inconscientes del personaje. Para Vidal Olmos, la sinrazón constituye una especie de despertar, de detonante que dispara el proceso de escritura del *Informe sobre Ciegos*. Esta se da el día que escucha la campanilla de una ciega que vende baratijas en Buenos Aires y este hecho constituye un llamado para que el personaje inicie su exploración en los tenebrosos territorios de la enajenación mental que padece: “Fue un día de verano del año 1947, al pasar frente a la Plaza Mayo, por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad. Yo venía abstraído, cuando de pronto oí una campanilla, como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario” (Sábato, 1961: 289). Tomar conciencia de este despertar se convierte para Vidal Olmos en una nueva forma de ver lo que lo rodea a partir de su demencia agravada y del delirio que deforma y destruye la realidad por la psicosis de su mente perturbada y enferma:

Hasta que de pronto aquel sonido tenue pero penetrante y obsesivo pareció tocar alguna zona sensible de mi yo, algunos de esos lugares en que la piel del yo es finísima y de sensibilidad anormal: y desperté

sobresaltado, como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un reptil. (Sábato, 1961: 289)

Nótese que el inicio del descenso de Vidal Olmos al mundo de los ciegos se parece, utilizando los mismos términos expresados por Sábato en su análisis de la novela moderna, a la visita y exploración de un territorio que solamente había sido entrevisto vagamente y de manera confusa en el sueño o en las alucinaciones antes de que el arte y la literatura modernos se encargaran de sacarlo a luz, exponiéndolo como parte fundamental de la condición humana que había sido negada o por lo menos no analizada con la debida profundidad:

Delante de mí, enigmática y dura, observándome con toda su cara, vi a la ciega que allí vende baratijas. Había cesado de tocar su campanilla; como si sólo la hubiese movido para mí, para despertarme de mi insensato sueño, para advertir que mi existencia anterior había terminado como una estúpida etapa preparatoria, y que ahora debía enfrentarme con la realidad. Inmóvil, con su rostro abstracto dirigido hacia mí, y yo paralizado como por una aparición infernal pero frígida, quedamos así durante esos instantes que no forman parte del tiempo, sino que dan acceso a la eternidad. Y luego, cuando mi conciencia volvió a entrar en el torrente del tiempo; salí huyendo. (Sábato, 1961: 289-290)

Finalmente, y en relación con este análisis, téngase en cuenta que en *Sobre Héroes y Tumbas* el discurso de la sinrazón cobra una notable importancia, no sólo por pertenecer a una tradición literaria moderna en la que se inscribe resueltamente el propio Sábato, sino también por ser un tema ya explorado en *El Túnel* a través del personaje de Juan Pablo Castel. Por consiguiente, este tema adquiere en *Sobre Héroes y Tumbas* un nuevo desarrollo y nuevas variaciones en cuanto a sus planteamientos y alcances, representados primordialmente en la obsesión irracional del personaje Fernando Vidal Olmos con la ficticia secta de los ciegos, delirio que, como se verá más adelante en el análisis de *El Informe sobre ciegos*, amplía y refuerza desde nuevas perspectivas la estrecha conexión que establece este texto con el tratamiento de la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad que se dio en *El Túnel*.

4.3. Libertad de la ficción novelesca

Para Sábato, la ficción que se representa en la novela presupone una opción de libertad en la medida en que los personajes que la protagonizan encarnan las posibilidades vitales y de existencia que la vida le negó al autor; la ficción es una posibilidad para indagar en las temáticas que le interesan, por medio de los personajes que, a su decir, son proyecciones de él mismo y de sus pulsiones y obsesiones inconscientes que adquieren vida al ser escritas: “Los seres reales son libres. Si los personajes de una novela no son también libres, son falsos; y la novela se convierte en un simulacro sin valor” (Sábato, 1953: 199). Esta libertad, según José Ortega, permite al escritor sumergirse en la locura que está latente en él y que puede convertirse en un símbolo de la demencia desbordada que amenaza al ser humano al rechazar y negar la irracionalidad, afirmando únicamente el dominio de lo abstracto y de la razón en la civilización occidental:

Respecto al autor real habría que apuntar que la obra no es simplemente proyección de sus conflictos, sino transformación creativa de unos problemas que afectan a todo hombre. Por otra parte, el artista, amenazado por la castración de fuerzas externas (sociales) y el terror ante un mundo sin futuro, es inducido a una serie de regresiones (desplazamiento de la energía hacia el inconsciente, según Jung) infantiles que son elaborados simbólicamente a través de la obra de ficción. (Ortega, 1983: 135)

Esto conlleva al tópico que consiste en que el escritor que consiente en dejarse sorprender por las fuerzas del inconsciente, como dice Sábato que ocurre su caso, afirme no poder controlar lo que hacen los personajes de sus novelas, que son libres y toman caminos, conductas y actitudes imprevistos por el mismo autor. Todo ello, comenta Sábato en el ensayo *Heterodoxia*, lo sorprende y lo impacta, pues él no ha sido capaz de preverlo en sus planes originales de escritura:

El autor se siente frente a un personaje como un espectador ineficaz frente a un ser de carne y hueso; puede ver, hasta puede *prever* el acto, pero no lo puede evitar. Hay algo irresistible que emana de las profundidades del ser ajeno, de su propia libertad, que ni el espectador ni el autor pueden impedir. (Sábato, 1953: 199)

Estas afirmaciones de *Heterodoxia* que conjeturan que el personaje es libre en la ficción son fundamentales para justificar la literatura que hace Sábato: una literatura que no pretende ser un fiel reflejo de la realidad a la manera realista o naturalista y decimonónica, sino una sumersión, exploración e indagación abismal de sus obsesiones, traumas y pulsiones más profundas. De ahí viene el uso de los personajes en las novelas para sustentar por medio de sus actuaciones la posibilidad de una existencia imaginaria y libre, la cual, a pesar de ser irreal, revela profundas verdades de lo existente, a saber, que el ser humano puede actuar de una manera diferente a las convencionales construcciones sociales que rigen el mundo, llegando hasta a dudar de ellas e incluso quebrantarlas y romperlas, tal como ocurre con Alejandra Vidal Olmos y Fernando Vidal Olmos. Como lo observa Ángela Dellepiane: “Los personajes de Sábato son flexibles y están usados con múltiples objetivos, que logran cumplir. El autor se esconde en más de una de sus criaturas, y junto con lo autobiográfico corre lo puramente inventado como máscara de pudor” (Dellepiane, 1973: 52).

Así, esta libertad de la ficción iría, -de acuerdo con la argumentación de Sábato en el ensayo *Heterodoxia* acerca del recurso de la invención artística y literaria como instrumento de conocimiento-, en contravía de la verdad absoluta que pretenden encontrar las ciencias con sus métodos y teorías. Este planteamiento de la obra ensayística de Sábato podría verse reflejado en *Sobre Héroes y Tumbas* en el discurso sobre la vida y la existencia del personaje Bruno Bassán, -razonamiento que no debe asimilarse en su totalidad con la disertación del autor real Sábato sobre esta temática en sus ensayos-, cuando éste conversa con Martín del Castillo acerca del tema de la verdad y le hace la siguiente reflexión: “Creo que la verdad está bien en las matemáticas, en la química, en la filosofía. No en la vida. En la vida es más importante la imaginación, el deseo, la esperanza (Sábato, 1961: 202)”. Este comentario del personaje parecería hacer eco de la convicción del autor Sábato para quien el entendimiento de lo real y su justa expresión requiere la intervención del instrumento de la ficción novelesca: lo ficcional no es un mero elemento accesorio que construye la obra literaria, sino que también es una representación ampliada de las múltiples formas que tiene el ser humano de concebir y representar la realidad, las cuales son cambiantes y variables, pudiendo, en teoría, generar múltiples opciones de albedrío. Sin embargo, todo esto se vuelve más palpable a través de la invención literaria que representa esa multiplicidad de facetas y vertientes, muchas de ellas inconscientes y ocultas:

La realidad es infinita y además infinitamente matizada, y si me olvido de un solo matiz ya estoy mintiendo. Ahora, imagínese lo que es la realidad, con sus complicaciones y recovecos, contradicciones y además cambiantes. Porque cambia a cada instante que pasa, y lo que éramos hace un momento no lo somos más. (Sábato, 1961: 202)

Ahora bien, esta libertad de la ficción novelesca será precisamente el medio para canalizar la actuación e intensificación escenificadas del choque entre la razón y la irracionalidad en *Sobre Héroes y Tumbas*.

4.4. Dinámica del conflicto en la novela

Parecería que la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en *El Túnel* no satisfizo plenamente a Ernesto Sábato. La prueba de ello es *Sobre Héroes y Tumbas* considerada como su obra cumbre por varios críticos, entre los que se encuentran Trinidad Barrera, María Angélica Correa y Ángela Dellepiane. En esta novela, el tema principal -la temática- es precisamente la irrupción de lo inconsciente de manera manifiesta en personajes como Alejandra y Fernando Vidal Olmos de manera manifiesta en contra de un orden y de una realidad supuestamente racionales. Esta obsesión parecería provenir, según el análisis de María Angélica Correa, por un lado, del temor de Sábato a no poder controlar por medio de la abstracción y del raciocinio las propias pulsiones del inconsciente que lo llevaron a abandonar la ciencia para dedicarse a la literatura; por otro, de la preocupación y el miedo a que esa misma abstracción y uso excesivo de la racionalidad y la lógica desencadenaran en él la locura, generando una demencia que lo terminaría separando del mundo de los seres humanos:

Nada podía resultar para él más angustioso. No uso la palabra al azar; el miedo a quedar aislado del mundo tangible, humano, subyace en toda la obra de Sábato y está expresado lucidamente en su ensayística, donde denuncia continuamente la progresiva *abstracción* en el mundo contemporáneo, y oscuramente en las ficciones, donde personajes como Castel o Fernando Vidal Olmos, repiten el esquema de una mentalidad cerradamente lógica que, aprisionada en las mallas de teorías o sistemas, va perdiendo el contacto con la realidad. (Correa, 1971: 78)

Esta progresiva pérdida de contacto con la realidad se representa en el énfasis notable con el que personajes como Vidal Olmos defienden y legitiman su locura, demostrando, sin embargo, en medio de su falta de cordura, que la historia de la humanidad no ha sido ordenada y armoniosa, como se le ha querido representar, sino tumultuosa e irracional. Así lo afirma Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos* cuando se encuentra atrapado en el sótano de la casa de la ciega, a la espera de la llegada de los miembros de la secta; en ese momento, Vidal Olmos rememora sus investigaciones que lo han conducido hasta ese lugar: “Para no decir nada del otro aforismo supremo: ‘las debidas proporciones’. Como si no hubiera habido algo importante en la historia de la humanidad que no haya sido exagerado, desde el imperio romano hasta Dostoievski” (Sábato, 1961: 402). El discurso de Vidal Olmos desbarata la noción de un progreso racional, estructurado, pues el mundo siempre se ha debatido entre la razón y la sinrazón según su opinión. Vidal Olmos insiste de manera constante en este punto en el *Informe sobre ciegos* al refutar de manera crítica a la realidad como algo que debe ser proporcionado y estructurado, cuando la misma noción de lo real o de la verdad no son más que productos culturales e históricos que varían en función de las épocas en las que son elaborados:

Siempre me ha hecho reír la falta de imaginación de estos señores que creen que para acertar con una verdad hay que darles a los hechos las ‘debidas proporciones’. Esos enanos imaginan (también ellos tienen una imaginación, claro, pero una imaginación enana) que la realidad no sobrepasa su estatura, ni tiene más complejidad que su cerebro de mosca. (Sábato, 1961: 401).

Por ello, se podría afirmar que en las declaraciones de Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*, hay un reflejo esperpéntico, una correspondencia parcial a través de la ficción de las posturas y planteamientos que realiza el escritor Ernesto Sábato en su discurso ensayístico con respecto de lo racional e irracional y cómo estos inciden, según él, en la construcción de la realidad; en la visión caricaturizada, grotesca y exagerada del personaje Vidal Olmos encontraríamos, a la luz de lo planteado por Sábato en *Heterodoxia* en el apartado *El arte como forma de conocimiento*, una crítica a la excesiva racionalidad con la que la ciencia pretende clasificar, explicar y medir lo real: “Lo que podemos conocer de la realidad mediante los esquemas de la razón se parece a lo que podríamos saber de París examinando en su plano y su guía de teléfonos, o lo que un sordo de nacimiento podría imaginar de una

sinfonía observando la partitura” (Sábato, 1953: 202). Esto implicaría, como ya se afirmó en la primera parte de esta investigación, que la razón y la ciencia, su expresión más palpable en el ámbito del conocimiento humano, no son siempre, según Sábato, los recursos más idóneos para entender determinados aspectos de la realidad que no se pueden explicar de manera racional:

Las regiones más valiosas de la realidad -la más valiosa para el hombre y su existencia - no son aprehendidas por esos esquemas de la lógica y de la ciencia. Querer aprender el mundo de los sentimientos de las emociones, de lo vivo, mediante esos esquemas es como querer sacar agua con horquillas. (Sábato, 1953: 202-203)

Esto significaría, siguiendo el planteamiento de Sábato, la necesidad imperiosa de incorporar el arte y la literatura a las formas del saber, como formas complementarias y necesarias al conocimiento científico en su intento por comprender y definir la realidad: “El arte y la literatura, pues, deben ser puestos al lado de la ciencia como otras formas de conocimiento” (Sábato, 1953: 203). Así, lo que intenta Sábato a través de la novela, y particularmente en este caso por medio de *Sobre Héroes y Tumbas*, es indagar y tratar de precisar qué entendemos como lo humano, ya no desde un punto de vista meramente racional y lógico, sino también incorporando la vertiente irracional de la mente humana. Se trata de integrar esta componente en una concepción del mundo que sólo se puede dar de manera armónica en la novela, en la que, mediante el trabajo del escritor ocurre el choque entre estos polos opuestos, la razón y la sinrazón, conflagración que gracias a la ficción llevará a la síntesis de lo subjetivo y lo objetivo:

La palabra *novela* representa hoy algo bastante diverso a lo que representaba en la pasada centuria. Y no es tanto que el escritor no pueda trascender su propio yo, para realizar una descripción objetiva de la realidad: *es que no le interesa más*. O, por lo menos, no le interesaba hasta hace muy poco tiempo, en que ha comenzado a surgir una nueva síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo, precursora de vasta síntesis espiritual a que asistiremos como superación de la crisis contemporánea. (Sábato 1951: 66)

Este proceso de síntesis se da en la novela gracias a la escritura, pues ésta refleja en el caso de Sábato la desconfianza en la razón y en la credibilidad que emanaba de la ciencia. El propio Sábato vio en su etapa de científico cómo el proyecto luminoso de la ciencia y el

progreso que suponía iba a traer el perfeccionamiento de la humanidad, se convertía en una especie de dictadura conceptual que impedía y proscribía la ambigüedad y la incoherencia como formas de conocimiento tan válidas como las racionales. Así lo explica Riccardo Campa:

La ambigüedad y la incoherencia no se pueden configurar, para Sábato, como categorías aisladas: son el resultado de factores difícilmente comparables como el mundo de lo visible y el de lo invisible y los instrumentos (las técnicas) de recogida e introspección. Quizá por su preparación científica, es uno de los pocos escritores contemporáneos que sabe dar un significado positivo de la incoherencia y de la ambigüedad: no se puede perseguir una (unitaria) concepción del mundo sin aceptar las infinitas diversidades con que se connota. (Campa, 1983: 15)

La preparación científica de Sábato le permitió reconocer que la realidad es diversa y no puede ser definida por un único concepto unitario, pues en la concepción de la realidad influyen de manera notoria los factores irracionales e ilógicos de la mente humana. Esta constatación que desembocó en la escritura de sus ficciones literarias, lo llevó a concluir que el conocimiento de lo real está compuesto, pero no en su totalidad, por los dictados de la lógica y de la razón. Ambas facetas, la racional y la irracional, son complementarias y necesarias para la comprensión del mundo. De acuerdo con Miguel Tapia, esto se da en la novela, en la medida en que razón y sinrazón son equilibradas o por lo menos presentadas en un intento de combinación y síntesis en el acto de la escritura:

Pour le sujet sabatien la réalité est composite : elle est le monde concret tel qu'il est défini par la philosophie scientifique classique, mais elle est aussi et surtout la totalité des expériences dont l'homme est capable. Elle est la connaissance objective, vérifiable et consciente, mais aussi les intuitions vagues, sombres mais puissantes, imprécises et indéfinissables. Il ne s'agit pourtant pas de deux formes de savoir qui appartiendraient simultanément à une même catégorie d'ordre supérieur, chacune dans sa propre nature, qu'elle ne partagerait pas avec l'autre. Ces deux formes de connaissance de la réalité non seulement coexistent sans se déranger l'une l'autre, mais elles s'informent entre elles, se regardent comme des éléments constitutifs du monde qu'elles essaient de comprendre, elles se reconnaissent comme consciences cognitives parallèles. (Tapia, 2011: 314)

Tomar conciencia con la lectura e interpretación de *Sobre Héroes y Tumbas* de que la realidad es una combinación en la que participan lo racional y lo irracional, y que se debe

buscar un equilibrio y una simetría entre ambos para impedir su conflicto, revela en últimas el fracaso del proyecto racionalista que pretendía llevar a la humanidad por aquel único camino que ha implicado la negación constante de lo que es el ser humano: un compuesto entre raciocinio e irracionalismo. Al mismo tiempo, alerta del peligro que entrañaría que el irracionalismo se apoderara de la psique humana, disfrazado de lógica y raciocinio.

Una vez hecho el análisis de la tensión entre lo racional y lo irracional en *Sobre Héroes y Tumbas*, pasaremos a analizar los ensayos *Hombres y engranajes/Heterodoxia* con el fin de mostrar la conexión que hay entre estos ensayos y la elaboración del conflicto razón-sin razón en la obra de Ernesto Sábato.

Capítulo 5. La prefiguración del conflicto en *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia*

5.1. La expresión de la racionalidad del escritor en *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia*

El segundo y el tercer libro de género ensayístico de Ernesto Sábato, *Hombres y engranajes/Heterodoxia*, fueron publicados entre 1951 y 1953, siendo posteriormente reunidos en una sola edición. El primer libro indaga sobre el papel del progreso científico y tecnológico en la deshumanización del ser humano y la función del arte y la literatura como resolución del conflicto razón-sinrazón producido por la ciencia, la tecnología y el capitalismo en el mundo moderno del siglo XX, factores que acusa como los causantes de la crisis de la civilización occidental; por ello, según Daniel-Henri Pageaux, el ensayo lleva en su primera parte el elocuente título de *Hombres y engranajes* porque se refiere a la forma en que, según Sábato, la razón y la técnica terminan cosificando a los seres humanos, como si estos fueran partes de una gigantesca maquinaria de la cual no pueden librarse:

C'est encore plus le penseur de notre temps que le poète qu'on retrouve dans le second essai *Hommes et engrenages*. Mais le bilan de plusieurs siècles de modernité, de progrès, au terme duquel Sábato entend dire adieu à un certain XX^e siècle, se double d'une réflexion évidente autobiographique évidente : Sábato veut y voir clair dans le double abandon du communisme et des sciences qui l'a amené à écrire. Le sous-titre de l'ouvrage, 'Réflexions sur l'argent, la raison et l'effondrement de notre temps', éclaire la démarche de Sábato : deux grands principes de notre civilisation moderne sont radicalement remis en question, le capitalisme tel que le XIX^e siècle l'a imposé et le culte de la Raison qui, lentement, depuis la Renaissance, en passant par les Lumières, s'est imposé à l'homme pour le mutiler. (Pageaux, 1989: 15)

Asimismo, el título del segundo ensayo, *Heterodoxia*, denota en Sábato una tendencia a ir contra lo establecido, contra lo ortodoxo, por lo controversial y polémico de las ideas vertidas en las páginas de sus textos ensayísticos, especialmente en éste que nos ocupa, escrito en un tono aforístico y múltiple que recuerda el que ya había utilizado en su anterior ensayo, *Uno*

y *el Universo*, por los temas que abarcaba y la manera de plantearlos libremente a través de la estructura del aforismo y el ensayo conciso y corto. Así lo define John Skirius: “Sábato desarrolla en *Heterodoxias* (1953), un pensamiento aforístico sobre los sexos, el arte, la inmortalidad y cien cosas más, todo según tema en orden alfabético” (Skirius, 2006: 412). Ambos ensayos constituyen la continuación del esfuerzo de Sábato en ahondar en temas cuya exploración inició en *Uno y el universo*, que siguen estando presentes varios años después de la publicación de su primer ensayo, tal como él mismo lo refiere en la *Justificación de Hombres y engranajes*:

Reflexioné mucho sobre el título y la calificación que deberían llevar estas páginas. No creo que sea muy desacertado tomarlas como autobiografía espiritual, como diario de una crisis, a la vez personal y universal, como un simple reflejo del derrumbe de la civilización occidental en un hombre de nuestro tiempo. Este derrumbe que los comunistas imaginan un mero derrumbe del sistema capitalista, sin advertir que es la crisis de toda la civilización basada en la razón y en la máquina, civilización de la que ellos mismos y su sistema forman parte. (Sábato, 1951: 9)

Hombres y engranajes es un texto que combina la rigurosidad de los conocimientos enciclopédicos de Sábato con un estilo filosófico y académico, que va más allá de la mera información periodística y divulgativa, que según John Skirius, ha sido el elemento característico del ensayo latinoamericano moderno:

La mayor parte de los ensayos hispanoamericanos son más periodísticos que filosóficos, pero hay excepciones notables, como ‘El tiempo circular’, de Jorge Luis Borges, y ‘La rebelión del hombre’ de Ernesto Sábato, cada uno de los cuales muestra rigor académico y sobriedad de estilo. (Skirius, 2006: 12)

El texto *La rebelión del hombre* que menciona Skirius hace parte precisamente de *Hombre y engranajes* y es uno de los más importantes dentro del conjunto del ensayo por la manera en la que Sábato analiza el romanticismo, el marxismo y el existencialismo como corrientes de pensamiento que se rebelan contra la alienación humana producida en la modernidad. En este aspecto, por la manera de tratar los temas consignados, cabe resaltar que *Hombres y Engranajes*, por el desarrollo, orden y rigor de su escritura y planteamientos, es la excepción

en su estructura a los demás ensayos de Ernesto Sábato, escritos de forma aforística y breve. Según Pablo Sánchez López:

Hombres y engranajes (1951) es el ensayo más sistemático y ambicioso desde el punto de vista doctrinal del escritor argentino Ernesto Sábato y, de hecho, constituye un ejemplo casi único de orden expositivo y argumentativo en toda su producción ensayística, habitualmente fragmentaria. (Sánchez López, 2003: 426)

Esto no impide, sin embargo, que el mismo Sábato, en la *Justificación* del libro considere el carácter asistemático del ensayo, a pesar del ya mencionado orden que se expresa en la primera parte y mitad de este:

Estas reflexiones no forman un cuerpo sistemático ni pretenden satisfacer las exigencias de las formas literarias: no soy un filósofo y Dios me libre de ser un literato; son la expresión irregular de un hombre de nuestro tiempo que se ha visto obligado a reflexionar sobre el caos que lo rodea. Y si las refutaciones de teorías y personas son muchas veces violentas y ásperas, téngase presente que esa violencia se ejerce por igual contra antiguas ilusiones mías, que sobreviven a su muerte en mi propio espíritu; en ocasiones, a su añorada muerte. Porque también podemos añorar nuestras equivocaciones. (Sábato, 1951: 10)

Aquí notamos un hilo conductor con *Uno y el Universo*, en la medida que *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia* continúan el cuestionamiento interno de carácter existencial acerca del papel de la racionalidad en la modernidad, inquietud que hizo que Sábato abandonara la ciencia para dedicarse a la literatura: esto significa que tanto esta cuestión, así como el choque que se originó en su actividad como científico racional con la irracionalidad que deseaba expresar por medio de la creación artística y literaria, no quedaron plenamente solucionados con la escritura de *Uno y el universo* y *El Túnel*. Sin embargo, a pesar de sus planteamientos en contra de la racionalidad, Sábato, como él mismo lo afirmó en las líneas arriba citadas, se negó a ser considerado e interpretado de manera tajante como un filósofo o pensador, prefiriendo presentar *Uno y el universo* como el testimonio de un artista, en este caso el de un escritor, que reflexiona acerca de los temas que lo obsesionan, sin negar, una base filosófica e histórica sobre la que se desarrollan sus formulaciones. Así lo afirma la

doctora Ewa Grotowska-Delin en su tesis doctoral *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'œuvre d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sábato* :

La réticence de Sábato relève certainement en partie de sa modestie à se dire « philosophe », modestie qui va de pair avec sa formation scientifique et une certaine rigueur qui caractérise son écriture. Cette attitude peut être en partie perçue comme une pose garantissant une certaine ambivalence de ses propos et une anticipation des attaques et reproches qui pourraient être éventuellement formulés à son égard. De manière plus profonde, hormis un certain choix postural, effectué de manière sécuritaire, la non-proclamation de sa posture philosophique cache le versant poétique de son approche du monde pratiquée en dépit de sa formation scientifique, perceptible également dans ses propos. (Grotowska-Delin, 2014: 308)

Es indudable que la pugna entre la razón y la sinrazón llevó a Sábato en *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia* a la búsqueda de otras perspectivas artísticas, filosóficas, literarias e históricas para intentar, a través del ensayo, comprender y solucionar ese dilema que no lo deja en paz: cómo superar la abstracción, la racionalidad y la tecnificación que provocan, en su opinión, la alienación y deshumanización. De acuerdo con Pablo Sánchez López:

Para Sábato, el racionalismo como modelo dominante del pensamiento occidental constituye una vía insuficiente para el conocimiento del hombre y ha provocado un progreso tecnológico deshumanizador. Frente a la abstracción del conocimiento científico y la cosificación del hombre por medio de la razón tecnoinstrumental, Sábato propone, en sus ensayos y en sus novelas una defensa de la literatura como terreno idóneo para consumir la reivindicación de la conciencia humana, que es el sujeto ontológico imprescindible. (Sánchez López: 2003: 426)

Esta defensa de la literatura, como medio privilegiado para acceder a la conciencia del hombre, tanto en su parte racional como irracional, está legitimada cuando Sábato se refiere en la *justificación* de *Hombres y Engranajes* a los cinco años que han transcurrido desde la publicación de *Uno y el universo* en 1945: en ese lapso de tiempo, Sábato comprendió que tenía que seguir indagando en sí mismo y que ese ahondamiento debía pasar por los temas que ya habían sido planteados, pero no resueltos, en el ensayo anterior, es decir, los concernientes a la temática de la razón y la irracionalidad, vistos desde una perspectiva mucho más amplia y abarcadora:

Durante cinco años me he movido en este continente conjetural. Sé mucho menos que antes, pero al menos ahora sé que no sé y sonrío melancólicamente al releer algunos capítulos de aquel primer balance, todavía habitado de tantos fantasmas, todavía candoroso creyente en ciertos cadáveres del mundo que fue. No incurrir en la nueva ingenuidad de imaginar que *ahora* me he desembarazado de cadáveres y fantasmas. Pero sí tengo la convicción de entrever ya con mayor crueldad los contornos del Uno-Mismo en medio de la confusión del Universo. (Sábato, 1951: 11)

Es conveniente, por lo tanto, a partir de esta afirmación del propio autor, considerar que, tal como lo sugiere Trinidad Barrera en su libro *La estructura de Abbadón el exterminador*, Sábato nunca abandonó ni se deshizo completamente de la influencia que dejó en él la ciencia en su forma de concebir la realidad, el mundo y el universo. Esto significa que en los ensayos y en las novelas escritos por Sábato, los vestigios de su formación científica permanecieron de una manera impura y no estrictamente lógica, al mezclarse en el caso de las novelas con la ficción, y en el caso de los ensayos con los puntos de vista ideológicos e intelectuales expuestos en ellos. Esto se hace patente en *Hombres y Engranajes* y en *Heterodoxia* en su crítica a la racionalidad y a todos sus aspectos, crítica que sólo la hubiera podido hacer un hombre como Sábato que estuvo inmerso en la labor que más precisa de la racionalidad para sus fines y objetivos, o sea, la ciencia:

Ernesto Sábato es un escritor que a pesar de haber abandonado su primera vocación-la ciencia-, este abandono fue más material o externo que espiritual o interno. Bien es cierto que regaló todos sus libros para evitar un posible retorno; pero en su interior, siguieron existiendo los presupuestos científicistas básicos hasta el punto de reflejarse en sus escritos -tanto en el ensayo como la novela- No se debe, por consiguiente, olvidar la presencia conjunta de esa bipolaridad ciencia-literatura en su obra. El abandono del primer mundo fue a toda luz más aparente que real, y hasta tal punto no lo olvidó que sus ensayos se hallan plagados de fragmentos que hacen referencia a él. (Barrera, 1982: 25)

En el caso de *Hombres y engranajes* se hace patente la impronta del discurso científico en el análisis de los fenómenos que investiga Sábato, a saber, cómo en un proceso histórico la razón y el dinero se convirtieron desde el Renacimiento en las fuerzas dominantes de la modernidad y de la civilización occidental. En efecto, se ve obligado a realizar tal análisis de un modo estructurado y razonado, planteando con cuidado sus argumentos, utilizando términos provenientes de la investigación de las ciencias tales como fuerzas, paradojas, leyes, entre otros. Sábato quiere, al igual que un científico, demostrar por medio de un esquema

cuidadoso la validez de sus planteamientos, los cuales se presentan de una manera organizada y exacta para tal fin, con lógica y rigor expositivo en sus aseveraciones:

Tal como Berdiaeff advirtió, el Renacimiento se produjo mediante tres paradojas:

- 1ª. Fue un movimiento individualista que terminó en la masificación.
- 2ª. Fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina.
- 3ª. Fue un movimiento humanista que terminó en la deshumanización.

Que no son sino aspectos de una sola y gigantesca paradoja: *la deshumanización de la humanidad*. (Sábato, 1951: 17)

Según Olga Put, esto conduce a la comprobación de una estructura lógica y racional en Sábato, quien no puede desprenderse de los métodos, procedimientos y formas de conocimiento que modelaron su pensamiento durante sus años como científico, los cuales vuelven a resurgir en el ensayo *Hombres y Engranajes*: “Sábato, con su exactitud y curiosidad científica, intenta encontrar en las épocas pasadas la explicación del caos en que se encuentra el mundo y describir el paulatino rechazo de la trascendencia por parte del ser humano” (Put, 2008: 125). Así, pues, esto lo lleva a confirmar una de sus obsesiones que ya había aparecido de manera repetitiva en *Uno y el universo*: la abstracción y su influencia en el ser humano:

Esta paradoja, cuyas últimas y más trágicas consecuencias padecemos en la actualidad, fue el resultado de dos fuerzas dinámicas y amorales: *el dinero y la razón*. Con ellas, el hombre conquista el poder secular. Pero -y ahí está la raíz de la paradoja- esa conquista se hace mediante la *abstracción*: desde el lingote de oro hasta el *clearing*, desde la palanca hasta el logaritmo, la historia del creciente dominio del hombre sobre el universo ha sido también la historia de las sucesivas abstracciones. (Sábato, 1951: 17)

Lo que hace Sábato en *Hombres y engranajes* es tratar de comprobar su teoría consistente en que la noción de progreso moderno imperante en Occidente surge de dos factores dinámicos, el dinero y la razón, que a su vez son producto de la masculinidad humana, no de la feminidad humana: en el apartado “*Masculinización y crisis*” de *Heterodoxia*, Sábato reafirma que esa fue su intención al escribir *Hombres y engranajes*: “En *Hombres y engranajes* traté de demostrar que la civilización contemporánea se desarrolló a impulsos de dos fuerzas dinámicas: la razón y el dinero. Por ser dinámicas y por estar dirigidas a la

conquista del mundo exterior, son dos manifestaciones masculinas” (Sábato, 1953: 162). Esta afirmación de *Heterodoxia* se responde con los argumentos desarrollados en *Hombres y engranajes* y con la exposición de los hechos históricos tales como el desarrollo de la industria de la ciencia, el capitalismo y la tecnología, eventos que según Sábato, han conducido a que las fuerzas anteriormente mencionadas, dinero y razón, utilizadas por el ser humano masculino, sean las que modelen y controlen la manera de concebir y entender la realidad, conduciendo al ser humano a un orden abstracto en el que la irracionalidad es sofocada y proscrita: “El poder y la razón otorgaron el poder secular al hombre, no a pesar de la abstracción, sino gracias a ella” (Sábato, 1953: 36). Este poder que, según él, proviene de la época del Renacimiento, cuando el pensamiento mítico y religioso dejó de ser la base de la concepción y explicación del Universo para ser sustituido por el discurso de la ciencia y del raciocinio. Este último discurso no sólo de carácter científico, sino también capitalista, industrial y tecnológico, no habría traído más que desventajas. Al favorecer una serie de fenómenos que privilegian la abstracción y el conocimiento a partir de la lógica y el racionalismo por encima de otros más intuitivos e irracionales como el arte y la literatura o la misma religión, esta dinámica del poder habría generado un desequilibrio frente a la construcción de lo real. Raúl Chavarri afirma al respecto:

Hombres y engranajes contiene un análisis de lo esencial en el Renacimiento, en el que se dedica especial atención a la sustitución de la metafísica por los poderes demoníacos. El dominio de la voluntad calculadora sobre la mentalidad humana es para Sábato una de las claves de este proceso. La descripción del Universo abstracto, la masificación, la ilusión del progreso y la aniquilación del hombre cosificado son otros de los elementos que Sábato describe en esta topografía del gran desastre del humanismo. (Chavarri, 1983: 678)

Ahora bien, veremos a continuación cómo *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* reflejan la diferenciación entre el ensayo y la ficción en la poética de Ernesto Sábato.

5.2. La diferenciación entre el ensayo y la ficción en la poética de Sábato

Es en *Heterodoxia* en donde se encuentra el origen de esta diferenciación entre el ensayo y la ficción. Para ello empieza a definir la concepción del tipo de literatura que escribe y que, divide en dos géneros diferenciados, ensayo y novela, tal como lo expresa en el apartado del mismo nombre: “*Ensayo y novela. Lo diurno y lo nocturno*” (Sábato, 1953: 169). Sábato considera el ensayo como la expresión del pensamiento diurno del escritor. Lo diurno es una metáfora que simboliza las ideas puras de orden racional que se expresan por medio de la escritura ensayística, mientras que la ficción, la novela, encarna el lado irracional del novelista que no está sujeto a la racionalidad sino a las obsesiones y pulsiones que brotan de su inconsciente. Sábato utiliza la analogía entre los dos géneros con lo diurno y lo nocturno, debido a que el día se relaciona de manera simbólica con la luz y la claridad, referencias a la razón y al orden de las ideas que expresa el ensayo, mientras que lo nocturno y la noche representan el lado irracional de la escritura novelesca de la misma forma que el sueño es la expresión del dominio de la sinrazón en la mente humana. Esta postura se aclara aún más en otro apartado de *Heterodoxia*, titulado “*Pensamiento y novela*”, donde va más allá y ahonda en el planteamiento anteriormente citado al considerar a la novela como la verdadera expresión del escritor, por encima del pensamiento diurno encarnado en el ensayo:

Se afirma que el día es lo que somos y la noche lo que deseamos. Al revés: el día es lo que deseamos -y por lo tanto logramos-ser y la noche lo que verdaderamente somos. En otras palabras: el día es la realidad, pero la noche es la superrealidad. La novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos. El pensamiento puro es lo diurno y en consecuencia, lo que deseamos -y logramos-ser. El verdadero Dostoievski no es el moralista de su Diario, sino el criminal de *Crimen y Castigo*. (Sábato, 1953: 183)

La tesis que sostiene Sábato es que el ensayo no llega a la profundidad de la novela, pues se queda en la mera manifestación del pensamiento diurno que son las ideas racionales del escritor y no ahonda en el inconsciente de su creador. Por el contrario, según Sábato, gracias a la novela, el escritor accede a lo que denomina la superrealidad, estado superior de conocimiento que expresa la verdadera esencia del novelista en la medida en que, por medio

de la ficción y gracias al influjo de fuerzas irracionales que se apoderan de él en el acto de la escritura, se refleja, -y allí es donde asoma el paralelo que hace entre la persona del autor y sus personajes ficticios-, tal y cómo es, sin las ataduras de la lógica y la razón. Es por ello que Daniel-Henri Pageaux, al comentar esta definición de novela y pensamiento hace énfasis en la mención de Sábato a Dostoievski en el fragmento, considerándolo un reflejo de la creación literaria en Sábato que oscila entre una búsqueda racionalista, expresada en el ensayo y una sumersión en la sinrazón, simbolizada en la novela: “No nos interesa aquí la confusión entre el novelista y el personaje, sino la imagen de un novelista doble que sirve como base de su idea de la novela y como expresión de un doble movimiento fundador: la zambullida en las tinieblas y la subida hacia la luz” (Pageaux, 2011: 213). Esta búsqueda establece una serie de vasos comunicantes entre las novelas y los ensayos escritos por Sábato, en la que los temas y procedimientos de escritura que se interrelacionan nos permiten estar de acuerdo con la afirmación del crítico e investigador Nicasio Urbina, quien expresa que no es posible hacer una división tan estricta entre el género novelístico y ensayístico tal como la realiza Sábato en *Heterodoxia*, ya que ambos géneros participan de una forma u otra en la subjetividad de quien los escribe:

Esta división fundamental entre ensayo y novela explica una serie de consideraciones en Sábato, pero no justifica la división tan tajante y clara que se ha pretendido establecer. Tanto el ensayo como la novela participan de ambas dimensiones del ser humano, y el aspecto racional y ordenado que se pretende expresar a través del ensayo, se desborda a veces dejando ver las pasiones y gustos de los seres humanos, no siempre justificados. (Urbina: 2005: 6)

Por ello, creemos que en el tipo de ensayo que practica Sábato existe esa misma tensión entre lo subjetivo y lo objetivo que aparece en sus novelas. Esta tensión es visible en el hecho de que el ensayo no es un simple texto argumentativo, sino también la expresión de las ideas de su autor, las cuales pueden ser, por su orientación ideológica, el producto de su visión particular de mundo, por lo que no se puede ceñir el ensayo a un esquema meramente racionalista al ser este el choque entre un pensamiento subjetivo con una argumentación objetiva y coherente que intenta convencer al lector de lo que plantea. Según Pascal Riendeau:

L'essai se distingue par la tension qu'il crée entre une pensée subjective et une argumentation plus objective, quoique l'inverse demeure concevable, c'est-à-dire que les éléments essentiels de la subjectivité de l'essayiste restent variables, changeants, quoique toujours installés dans une tension nécessaire. Ainsi, il devient très difficile de confiner l'essai à un genre strictement argumentatif, car il se dérobe aux principes et aux objectifs mêmes de l'argumentation. (Riendeau, 2005: 97)

La tensión que se genera en el ensayo literario entre lo subjetivo y lo objetivo, tal como lo afirma Pascal Riendeau, generaría en el caso de Sábato una experimentación que conlleva a la subversión de las formas ensayísticas tradicionales, con el fin de adecuar este género literario al eje de su proyecto de escritura, o sea, la representación del conflicto de la razón y la irracionalidad en el ser humano.

5.3. Experimentación con las formas ensayísticas

Esta experimentación se da de diversas maneras. Por un lado, Sábato escribe *Hombres y engranajes*, un ensayo tradicional dotado de inicio, nudo y desenlace, bien concebido y sólido en sus planteamientos para mostrar el dominio y la predominancia de la razón en Occidente. Así, pues, indaga en la historia de la civilización occidental a través de aspectos tan variados como la ciencia, la economía, el arte y la literatura, en los que demuestra con método y rigor analíticos una serie de procesos históricos dominados por cambios fundamentales que se desencadenan a partir del Renacimiento, pero que vienen desde mucho más atrás, es decir, desde la Edad Media, por medio de un cuestionamiento de la noción de lo divino:

El levantamiento de la razón comienza en el seno de la teología hacia el siglo XI, con Berengario de Tours. San Pedro Damiano combate esta tentativa, manifestando su desconfianza por la ciencia y por la filosofía, poniendo en duda la validez de las leyes del pensamiento y, en particular, la validez absoluta del principio de contradicción que, aunque rigen en el mundo de lo finito -afirma-no rige para el ser divino. (Sábato, 1951: 21)

A esta concepción de la racionalidad surgida del seno de la misma discusión teológica de la religión, se le añaden los factores del capitalismo y el dinero, que consolidan una alianza que iniciará la modernidad de Occidente: “Pero para que esa soberanía de la razón se

estableciera, era menester el afianzamiento de su aliado el dinero. Entonces, toda la gigantesca estructura de la Iglesia y de la Feudalidad se vendrá abajo” (Sábato, 1951: 21). Esta serie de hechos terminan por afectar de manera negativa a la humanidad, y sus consecuencias son señaladas en el texto con los ejemplos de la deshumanización y alienación que cita Sábato. Todo esto puede verse en *Hombres y Engranajes*, tal como lo afirma Pablo Sánchez López, a través de la crítica rigurosa que no rompe con las estructuras tradicionales de la escritura ensayística:

La crítica del racionalismo en Sábato se fundamenta en una percepción del proceso histórico que difiere conscientemente del modelo marxista y ocupa buena parte del ensayo. Sábato no admite que las relaciones de producción y la lucha de clases sean el motor determinante de la historia; siguiendo a Erich Kahler y a Nicolás Berdiaev, admite la decisiva importancia de elementos espiritualistas -la religión, por ejemplo-en la transformación de las sociedades. De ahí que, al iniciar su argumentación en el análisis del paso de la Edad Media, destaque como motor del cambio no únicamente los factores económicos, sino también la incidencia de factores culturales y sobre todo religiosos, que modificaron la concepción medieval del mundo. (Sánchez López, 2003: 434)

Por otro lado, el contraste del ensayo *Hombres y engranajes* con el ensayo *Heterodoxia* no podría ser más evidente. En *Heterodoxia*, Sábato no sólo continúa con la estructura abierta y dispersa de tono aforístico iniciada en *Uno y el Universo*, sino que además incorpora citas provenientes de otros autores para legitimar sus argumentos. Se trata, pues de un ensayo de carácter polifónico que está en constante diálogo con los temas y obsesiones que preocupan a Sábato, particularmente el choque de la razón con la irracionalidad, lo que lo obliga a experimentar con las formas y a no seguir un único modelo de escritura ensayístico. Para Ángela Dellepiane: “En los ensayos de Sábato un tema mayor es el de la fragmentación de la experiencia humana entre lo racional y lo irracional, debiendo ambas facetas ser exploradas simultáneamente” (Dellepiane, 1992: 220). La exploración de estas dos facetas, tal como afirma Ángela Dellepiane, oscila entre estos dos aspectos a lo largo de sus ensayos, siendo especialmente más evidente en *Hombres Engranajes* y en *Heterodoxia* por la manera en que cada uno de estos libros está compuesto, el primero escrito y argumentado de manera lógica y ordenada, el segundo construido por medio de la dispersión de aforismos y ensayos breves que prefijan la estructura de la última novela de Ernesto Sábato, *Abbadón el exterminador*. La crítica hasta ahora no ha examinado ensayos como *Heterodoxia* desde la visión particular

que Sábato ofrece acerca de la diferencia que hace entre el lenguaje que utiliza la ciencia y el lenguaje de la existencia humana. En el apartado “*Lenguaje de la ciencia y lenguaje de la vida*” de *Heterodoxia*, Sábato considera que el lenguaje científico es un lenguaje que se caracteriza por la búsqueda de una lógica que conduzca a la descripción de hechos que se consideran verdaderos e irrefutables desde un punto de vista racional:

El lenguaje de la ciencia puede ser lógico porque sus proposiciones se refieren al mundo estático y unívoco de las esencias; y no tienen otro objeto que expresar y comunicar verdades. Nadie pretende que, además, la frase persuada, despierte entusiasmo o adhesión, suscite grandes manifestaciones de alegría u odio. (Sábato, 1951: 129)

Frente a esta rigidez del lenguaje de la ciencia, el lenguaje de la vida o del hombre concreto, tal como lo denomina Sábato, se caracteriza por su falta de lógica en la medida que trasmite deseos, obsesiones, pasiones y sentimientos procedentes del lado irracional de la psiquis humana, elementos que construyen su propia visión de la realidad de acuerdo con el punto de vista del individuo que la elabora por medio del lenguaje. Por consiguiente, un ensayo como *Heterodoxia* intentaría mostrar esa capacidad múltiple del lenguaje a la hora de enfrentarse a lo real como algo confuso que genera inquietud, pues lo real no puede ser denominado ni representado de manera racional; es una construcción humana con sus contradicciones y defectos. Esto conllevaría a considerar a los ensayos de Sábato un reflejo de esa dicotomía que fue parte de su existencia, primero como científico y luego como escritor, entre la razón y la irracionalidad:

Muy diferente es el lenguaje que se emplea en el mundo del hombre concreto. En primer término, porque su realidad no es lógica, y luego porque no sólo o ni siquiera se propone *comunicar* un conocimiento o una verdad: más bien pretende expresar sentimientos y emociones, e intentar actuar sobre el ánimo de sus semejantes, incitándolos a la acción, a la simpatía o al odio. Es, por lo tanto, insinuante, absurdo y contradictorio. (Sábato, 1953: 129)

La originalidad de los ensayos de Sábato radicaría precisamente en establecer un discurso que se comunica con las novelas a través de los temas que en ambos tipos de textos se exponen y desarrollan, generando así una suerte de narración compartida en la que se expresa la visión subjetiva del autor. Bien sea a través del ensayo expositivo y argumental de

Hombres y Engranajes o de la estructura aforística y dispersa de *Heterodoxia*, Sábato ofrece vasos comunicantes, vínculos con su obra novelística. El conjunto de sus obras conformaría una única unidad narrativa que relata en múltiples registros la subjetividad de un escritor. Así lo afirma Nicasio Urbina:

El análisis de los ensayos desde los géneros literarios nos lleva a la conclusión que en ellos se desarrolla toda una épica, una narración de eventos y circunstancias, de búsquedas y encuentros, de ideas y hazañas. Propongo por este medio contemplar la ensayística de Sábato como discurso literario, como narrativa de la existencia, como narración de las aventuras de un héroe de nuestro tiempo. (Urbina, 1992: 131)

Así, Sábato articula en torno del ensayo y de la novela la unión de los dos opuestos que encarnan, en su opinión, la racionalidad y la irracionalidad en el ser humano: lo masculino y lo femenino. Esto genera, en opinión de Daniel-Henri Pageaux, una dualidad que buscaría una síntesis por medio de la novela, la cual es capaz de unir de manera simbólica estos dos opuestos, combinándolos junto con las variantes del cuerpo, el alma y el espíritu, otros contrarios que componen a los seres humanos y que también están separados de la síntesis a la que podrían llegar los hombres, ya que no se integran de manera armónica en una sola concepción que dé cabida tanto al raciocinio como al irracionalismo del inconsciente; es por ello que sólo la literatura puede lograr sintetizar todas estas facetas humanas en una sola unidad que no esté escindida por la razón y la sinrazón:

Il semblerait que Sábato recense tous les domaines, tous les niveaux où la synthèse n'est pas encore possible, où le dualisme exige de l'homme, de sa pensée un effort pour trouver le troisième terme, le *tertium quid* qui apportera une solution à une situation éclatée. C'est bien vers une synthèse (la conclusion de l'essai précédent) que Sábato s'achemine, en deux temps. D'abord, il construit la 'théorie' des trois strates de l'être humain, la chair, l'esprit et l'âme comme intermédiaire, celui-là même qui fera que le roman est possible, puisqu'il procède d'une union de l'esprit (souvenir du monde pur des mathématiques) et de la chair (substitut du monde obscur, caché, honteux, dans lequel le romancier doit chercher à s'engager pour écrire). L'âme seule rend possible l'écriture du roman. Comment ? C'est ici que Sábato reprend, en les dépassant, les remarques faites dans *Hétérodoxie* sur la littérature en état de crise. (Pageaux, 1989: 17)

El nuevo libro del que habla Daniel-Henri Pageaux se refiere a la síntesis entre lo racional y lo irracional a la que pretendería llegar Sábato por medio de la escritura de novelas, gracias

a la obtención de un componente trinitario de clara inspiración romántica alemana que superaría a través de la escritura la dualidad tradicional entre cuerpo y alma y espíritu:

Cette théorie de trois composants de l'homme renvoie à des idées diffusées par le Romantisme Allemand, cf, Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, Paris, éd. Pandora, t. II, p. 79 (c'est l'opinion de Schelling). Il s'agit en fait de dépasser l'ancien dualisme et de s'inspirer d'un schéma trinitaire (Pageaux, 1989: 28)

Esta manera de interpretar y concebir la mente humana entre estos dos polos, hace que textos como *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia* participen de la confrontación de esta dicotomía por medio no sólo de la exposición y argumentación de ideas, sino también generando una narración y un relato que cuenta y desarrolla la historia del dominio de la razón en Occidente y la reacción de la sinrazón, sin que exista un terreno de demarcación del género ensayístico como tal. En efecto, en este último se complementa y también se experimenta con las temáticas y motivos que aparecen en las tres novelas de Sábato, como por ejemplo la búsqueda del absoluto, creando así, un proyecto narrativo único y abarcador. De acuerdo con Daniel-Henri Pageaux:

Ainsi, à travers un dédale de dualismes, expression du déchirement de l'écrivain, passé du monde faussement rassurant de la science à la fascination inquiétante de la littérature, du monde de l' 'abîme', Sábato construit une synthèse ou plutôt, au moment d'*Hétérodoxie*, il l'entrevoit et la pressent, lorsqu'il revient sur certains principes d'unité, qui fondent selon lui la création d'un univers romanesque : le roman est l'union de l'objectif (la science) et du subjectif ; par le subjectif nous parvenons à l'universel ; le grand romancier est l'écrivain d'une seule et grande obsession ; l'homme désire l'éternité, 'c'est-à-dire le présent absolu. (Pageaux, 1989: 18-19)

De esta manera, el ensayo no sería sólo masculino en su esencia por las características enunciadas por Sábato en *Heterodoxia*, sino que también participaría de esa experimentación, fragmentación y ruptura que correspondería con la novela y con la misma noción de lo femenino:

Femenino -Masculino. Los dos principios coexisten en cada ser humano. *Femenino*: noche, caos, inconsciencia, cuerpo, curva, blando, vida, misterio, contradicción, indefinición, sentidos 'corporales' -gusto, tacto- Origen de lo barroco, lo romántico, lo existencial. *Masculino*: día, orden, conciencia,

razón, espíritu, recta, dureza, eternidad, lógica, definición, sentidos 'intelectuales' -oído, vista-. Origen de lo clásico, lo esencial. (Sábato, 1953: 169)

Precisamente la capacidad del ensayo para ser un género híbrido que se puede combinar con la poesía, con la prosa y con el teatro, adaptándose y evolucionando a través del tiempo y las circunstancias para sus fines, es lo que más nos interesa en el caso de *Hombres y Engranajes/Heterodoxia* para analizar los cuestionamientos que Sábato realiza a la racionalidad por medio del recurso de lo narrativo, ya que, tal como lo afirma Nicasio Urbina, refiriéndose a la ensayística de Sábato, estos textos también narran una serie de acontecimientos con personajes y hechos que fluyen y cambian, como si se tratara de una narración novelesca que cuenta la historia de un personaje, a saber, Ernesto Sábato, oculto tras la máscara del ensayista:

En *Heterodoxia* surgirán otros personajes, otras máscaras: hombre y mujer, el escritor- que va a alcanzar su plenitud en *El escritor y sus fantasmas*- el lenguaje, la literatura. Personajes, signos y conceptos que pasan a formar parte de la narración de eventos, de una trama, de un desarrollo, que pasan por crisis y por encuentros, por cuestionamientos y pruebas como la del héroe mítico. (Urbina, 1992: 133)

En el caso de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato, por medio de distintos discursos, uno ensayístico, otro narrativo, ambos géneros inducen al lector a una lectura distinta de la realidad humana. Según lo planteado por Nicasio Urbina:

Al igual que pasa en la novela, el lector se enfrenta a una travesía, a un desplazarse por el discurso siguiendo la epopeya de un personaje (sea este Martín o Aristóteles, el sexo o la muerte), a través de un mundo (sea este Buenos Aires o el mundo de la historia de las ideas) plurívoco y dudoso, basado en la conjetura. En Sábato es posible hablar de una épica personal, de una aventura que se puede leer en los discursos que hemos denominado ensayos, pero que en realidad se engasta en el mismo plano que los discursos denominados narrativos, formando un todo, un conjunto coherente y totalizante, subjetivo y objetivo por igual. (Urbina, 1992: 133)

Finalmente, queremos destacar que estos vasos comunicantes que se establecen entre las novelas y los ensayos de Ernesto Sábato adquieren un mayor sentido cuando se examina su obra como una totalidad unitaria que expresa de manera reiterativa y repetitiva los mismos

temas y obsesiones a través de múltiples variaciones de tono y estilo. Esto significaría, en nuestra opinión, que tanto la novelística como la ensayística de Ernesto Sábato no sólo reflejan el esfuerzo del autor argentino por representar su obsesión con lo racional y lo irracional. Lo lleva a cabo no sólo a través de la escenificación de un conflicto, sino también como una manera de concebir el mundo a partir de su subjetividad, -la de Sábato-, que podría remitir al ideal del hombre renacentista que es capaz de expresar por medio del arte y de la ciencia, tanto las pulsiones de su inconsciente como su vertiente lógica y racionalista. En efecto, según Daniel-Henri Pageaux, la crítica de Sábato en *Hombre y engranajes* y *Heterodoxia* no sólo se dirige a la alienación y pérdida de unidad de la civilización occidental, sino que también remite a la nostalgia de ese hombre universal que era capaz en sí mismo de una síntesis de conocimientos y saberes amplios que buscaba el Renacimiento:

Au plan autobiographique, Sábato se présente devant son lecteur comme un être divisé : mathématicien le jour, artiste la nuit ou, pour reprendre l'image d'*Hommes et engrenages*, Docteur Jekyll et Mr Hyde. Sans doute cette dissociation intérieure et exprimée ici de façon humoristique ; mais la scission mise en lumière peut aussi renvoyer au terrible diagnostic fait par Sábato dans ses premiers essais : le monde moderne qui idolâtre la technique est un monde qui a perdu son unité ; l'homme moderne n'est plus qu'un spécialiste et l'idéal d'un 'uomo universale', cher à la Renaissance, n'est plus qu'un lointain souvenir. (Pageaux, 1989: 111)

Por esto, la manifestación de la neurosis de Sábato en sus ensayos y novelas podría ser equiparable a ese intento de totalidad al que aspiraban los grandes hombres del Renacimiento, por ejemplo, el caso paradigmático de Leonardo da Vinci, sin las ataduras de una excesiva racionalidad, la cual, sin embargo, es necesaria para tal conocimiento:

Este espíritu dionisíaco explica la duplicidad de muchos grandes hombres del Renacimiento, que en ciertos momentos llevará a la neurosis, que en ciertos casos llevará hasta la neurosis. Un ejemplo sencillo lo tenemos en la ciencia: ni Leonardo, ni ninguno de los precursores, tuvieron una idea sistemática de la racionalidad. En todo el Renacimiento se asiste a una lucha entre la magia y la ciencia, entre el deseo de violar el orden natural, -¡y qué sexual es hasta la misma expresión!-, y la convicción de que el poder sólo puede adquirirse en el respeto de ese orden. (Sábato, 1951: 30)

Esta duplicidad del espíritu a la que se refiere Sábato está tanto en el arte como en la ciencia que se practican en el Renacimiento:

Con el arte pasan cosas similares: la duplicidad del espíritu renacentista nos explica esa insatisfacción neurótica que nos parece intuir en la obra de tantos artistas renacentistas, y quizá los más grandes: ya en la angustiada y romántica escultura de Miguel Ángel, como en la melancólica pintura de Boticelli. (Sábato, 1951: 31)

Así pues, estas facetas se van volviendo cada vez más y más especializadas, distanciándose las unas de las otras a medida que se va desarrollando la Modernidad en Occidente, hasta llegar el punto de que en la actualidad no tienen relación entre sí. Por ello, Sábato busca en sus novelas y ensayos una universalidad complementaria a la de la ciencia pura o la de la mera expresión artística en una síntesis donde quepan tanto las expresiones racionales, es decir la científica, como las irracionales, a saber, las artísticas; esta síntesis se daría en busca de esa nostalgia por el hombre universal capaz de sintetizar y expresar en sí mismo estos saberes y conocimientos: “Esta es la cruel y paradójica conclusión del avance científico. A los hombres de espíritu universal sólo le queda la melancólica añoranza de aquellos tiempos en que todavía era posible *l'uomo universale*” (Sábato, 1951: 50).

En definitiva, en la figura del ‘Hombre universal’ a la que Sábato se refiere con nostalgia en sus ensayos se podría percibir su intento de buscar una manera más amplia y abarcadora de entender el mundo en su totalidad por medio de la escritura ficcional y ensayística, en donde participen tanto lo racional como lo irracional. La única manera de superar esta dicotomía es la escenificación del conflicto entre la razón y la sinrazón que permite la expresión de las ambiciones de saber del escritor Ernesto Sábato en distintos modos de escritura que aspiran desde sus respectivos discursos, estrategias y recursos literarios, a una síntesis que preparan tanto las novelas *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas* como los ensayos *Uno y el universo*, *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas*. Este compendio abarcador podría concluir eventualmente en la novela *Abbadón el exterminador*, que será analizada en la tercera parte de este trabajo de investigación.

Una vez hecho el análisis de los ensayos *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* pasaremos a analizar las figuras que encarnan los términos desencadenantes del conflicto, haciendo énfasis en el *Informe sobre ciegos* y en su personaje-narrador Fernando Vidal Olmos.

Capítulo 6. Figuras del conflicto en las tres obras

6.1. Los enfermos de la razón

El conflicto entre la razón y la sinrazón en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato se consolida a través de una serie de figuras que desencadenan este choque en las tres obras que se analizan en esta parte de la investigación, *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*. A la primera de estas figuras la hemos denominado “enfermos de la razón” porque se trata de personajes que están obsesionados con la razón y la lógica y las usan para legitimar sus fines, aunque estos en el fondo sean irracionales y delirantes. Recuérdese cómo desde *Uno y el universo* Sábato ha alertado acerca del uso irracional de la razón, de cómo ésta se ha vuelto una nueva magia que desencadena un culto irracional que legitima la racionalidad como la única vía para entender el mundo y el universo, ya que supuestamente es capaz de explicarlo todo por medio de la abstracción y de la ciencia, sus vehículos e instrumentos de conocimiento: “La razón -motor de la ciencia- ha desencadenado una nueva fe irracional, pues el hombre medio, incapaz de comprender el mudo e imponente desfile de los símbolos abstractos, ha suplantado la comprensión por la admiración y el fetichismo de la nueva magia” (Sábato, 1951: 50). Esta obsesión por la razón, ya presente en *El Túnel*, simbolizada por la manía racionalista de Juan Pablo Castel, adquiere su máxima dimensión en la figura de Fernando Vidal Olmos, el protagonista-narrador del *Informe sobre ciegos*. Vidal Olmos, a diferencia de Castel, no pretende explicar el comportamiento enigmático de una mujer por medio de razonamientos excesivos, sino dar a conocer que la humanidad está controlada por una secta de ciegos que vive en las cloacas de Buenos Aires. La misión de Vidal Olmos es, pues, denunciar la existencia de esta organización tenebrosa e impedir que su dominio maligno continúe apoderándose del mundo. Según Daniel Castillo Durante: “Le ‘Rapport sur les aveugles’ se présente, en effet, comme une enquête systématique sur les forces maléfiques qui contrôlent la planète” (Castillo Durante, 1995: 58). Para lograr su cometido, el personaje se valdrá de un método aparentemente científico y racional que le permite legitimar su demencia:

Este informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que ha permanecido hasta hoy inexplorado. Como tal, se limita a los hechos que me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de la absoluta objetividad: quiero hablar de mi experiencia como un explorador puede hablar de su expedición al Amazonas o al África central. Y aunque, como es natural, la pasión y el rencor muchas veces pueden confundirme, al menos mi voluntad es de permanecer preciso y de no dejarme arrastrar por esa clase de sentimientos. (Sábato, 1961: 310)

El discurso de Vidal Olmos al narrar el informe se caracteriza por su intento de convencer al lector desde el principio de que todo lo que cuenta es real y ocurrió en verdad; para ello apela al rigor de la razón y de la lógica, a la supuesta científicidad del *Informe sobre ciegos* en su escritura y en sus planteamientos. Para Miguel Tapia esto hace que su estrategia discursiva apunte a presentar el texto narrativo como una obra de carácter ‘científico’:

Vidal Olmos est à la fois le narrateur et le héros du *Informe*. C'est lui qui commande, et il fait usage de ce pouvoir s'octroyant l'exclusivité de la parole. Ceci est en accord avec le principe manifeste du texte : il s'agit d'un rapport, le compte-rendu d'un travail de recherche rigoureux, un texte qui se prétend scientifique et dans lequel le sujet prend en charge la description de tous les éléments et phénomènes qui font partie de l'objet observé. (Tapia, 2011: 208)

Desde el inicio del *Informe sobre ciegos* Vidal Olmos se presenta como un científico que se encuentra realizando una investigación de suma importancia, con la minuciosidad y precisión que caracterizarían este tipo de labor, a saber, la recolección y análisis de datos destinados a comprobar o a refutar una teoría: “Vigilaba y estudiaba a los ciegos, sin embargo. Me había preocupado siempre y en varias ocasiones tuve discusiones sobre su origen, jerarquía, manera de vivir y condición zoológica” (Sábato, 1961: 290). Sin embargo, Vidal Olmos sabe perfectamente que su objeto de estudio, la secta de los ciegos, desafía los parámetros de la lógica y de la razón por lo absurdo y fantasioso de su existencia que entra en el terreno de la alucinación y la locura: “Si fuera un poco necio podría jactarme de haber confirmado con esas investigaciones la hipótesis que desde muchacho imaginé sobre el mundo de los ciegos, ya que fueron las pesadillas y las alucinaciones las que me trajeron la primera revelación” (Sábato, 1961: 291). Ello no le impide a Vidal Olmos reafirmar por medio de digresiones a lo largo del texto su voluntad inquebrantable de descubrir y revelar la supuesta verdad acerca de la existencia de la secta de los ciegos, intención que es

alimentada por el retrato que el mismo Vidal Olmos hace de sí en el transcurso de la narración, representándose como un ser de una inteligencia superior que le ha permitido detectar el peligro que suponen para la especie humana los ciegos. En relación con esto dice Miguel Tapia:

Le « Informe sobre ciegos », comme le suggère son titre, est un texte rédigé d'après les exigences d'un rapport, dans une intention scientifique reconnue, intention qui sera rappelée et confirmée par des analyses rigoureuses tout au long du texte. Ce qui est à souligner tout d'abord est le décalage entre cette intention de scientificité et l'objet d'étude qu'elle vise : une secte d'aveugles, secrète et puissante, qui depuis les sous-sols de Buenos Aires parvient à contrôler les destinées de tous les habitants de la ville sans se faire remarquer. Vidal, grâce à ce qu'il prend pour une intuition et une intelligence hors-norme, est convaincu de l'existence d'une telle secte et se donne pour tâche de la démasquer. (Tapia, 2011: 154)

Una prueba de lo afirmado por Miguel Tapia es la predominancia del análisis a lo largo del discurso de Vidal Olmos. Análisis que oscila entre las hipótesis que emite la mente enloquecida de Vidal Olmos y la imposibilidad de comprobar su veracidad, incluso apelando a la razón y la lógica que supuestamente exhibe el protagonista-narrador del *Informe sobre Ciegos*:

Sin embargo, todo esto es análisis, y, lo que es peor, análisis con palabras y conceptos que valen para nosotros. En rigor, tenemos tanta posibilidad de entender el universo de los ciegos como el de los gatos o el de las serpientes. Decimos: los gatos son independientes, son aristocráticos y traicioneros, son inseguros; pero en realidad todos estos conceptos tienen su valor relativo, pues estamos aplicando conceptos y valoraciones humanas a entes inconmensurables con nosotros: del mismo modo que es imposible a los hombres imaginar dioses que no tengan ciertos caracteres humanos, hasta el punto grotesco de que los dioses se metían los cuernos. (Sábato, 1961: 304)

Esto demuestra que la supuesta razón que exhibe Vidal Olmos para legitimar su investigación está alimentada por la irracionalidad que lo controla y lo domina por completo. Este influjo se hace patente por la utilización constante de planteamientos que se hunden en terrenos de lo onírico y de lo irracional, tales como la descripción de sueños y de pesadillas y del uso de corrientes de pensamiento como el ocultismo o la magia negra que son definitivamente contrarias al método científico, puesto que su campo de estudio, es decir, los

fenómenos paranormales, no pueden ser comprobados ni esclarecidos por la metodología científica:

La investigación, claro, terminó, donde debía empezar de verdad: en el umbral inviolable. En cuanto al dominio por medio de los sueños, las pesadillas y la magia negra, no vale ni siquiera demostrar que la Secta tiene para ello a su servicio a todo el ejército de videntes y de brujas de barrio, de curanderos, de manos santas, de tiradores de cartas y de espiritistas: muchos de ellos, la mayoría, son meros farsantes; pero otros tienen auténticos poderes y, lo que es curioso, suelen disimular esos poderes bajo la apariencia de cierto charlatanismo, para mejor dominar el mundo que los rodea. (Sábato, 1961: 298-299)

Utilizando esta mezcla contradictoria que linda con la locura y fusionándola con una metodología que el mismo Vidal Olmos denomina lógica y racional, este elabora un sistema de conocimiento que fusiona la racionalidad con la sinrazón, generando, según el análisis de Miguel Tapia, una visión de la realidad y del mundo que va más allá de las fronteras que establecen la manera cómo los seres humanos elaboramos el concepto de lo real. El uso de lo científico, por lo tanto, aunque de una manera exagerada, también estaría representado simbólicamente en el *Informe sobre ciegos* a partir de la incidencia de aquellos factores irracionales y subjetivos que ya Sábato en *Uno y el universo* había enunciado como necesarios para la fundamentación de la ciencia, y de sus métodos y alcances a la hora de formular hipótesis y teorías que pudieran ser comprobadas:

La théorie élaborée par Vidal naît d'images issues de cauchemars et d'hallucinations, des images originelles qui ont été par la suite complétées par des éléments empruntés à des travaux de chercheurs dans d'autres domaines d'étude (spéléologues ou explorateurs). Une théorie dont le domaine de savoir ou tradition serait difficile à classer, puisqu'elle paraît s'appuyer à la fois sur des éléments liés à l'occultisme, à la psychanalyse, à la science et à la tauromachie. Mais si la théorie postulée comme point de départ a des origines hybrides, la méthode par laquelle Vidal s'emploie à la démontrer est, quant à elle, inspirée presque complètement par la méthode « hypothético-déductive » propre à la tradition scientifique. (Tapia, 2011: 155)

Sábato construye en el *Informe sobre ciegos* por medio del personaje Fernando Vidal Olmos una imagen de lo que puede ser un autor delirante, al presentarlo como el autor del texto del “Informe” dentro de la novela *Sobre Héroes y Tumbas* que el propio Ernesto Sábato

como autor real ha escrito. Fernando Vidal Olmos es claramente un enfermo mental cuya locura es caracterizada por la elaboración del delirio paranoico acerca de la secta de los ciegos que, según él, lo aqueja; esto lo conduce a un notable deterioro mental y a un estado en el que no es capaz de distinguir entre la realidad y la fantasía. Por ello, Vidal Olmos construye una realidad delirante y fantástica en la que se refugia para legitimar sus planteamientos paranoicos y con ellos sus ‘supuestas’ investigaciones científicas. Así lo define Bruno Bassán en la cuarta parte de la novela, como alguien completamente demente, que, sin embargo, se mostraba coherente en la construcción, elaboración y justificación de sus delirios psicóticos:

Era todo lo contrario, en suma, de lo que se estima de una persona equilibrada, o simplemente por lo que se considera una persona si lo que diferencia a una persona de un individuo es cierta dureza, cierta persistencia y coherencia de las ideas y sentimientos, no había ninguna clase de coherencia en él, salvo la de sus obsesiones, que eran rigurosas y permanentes. Era todo lo opuesto a un filósofo, a uno de esos hombres que piensan y desarrollan un sistema como un edificio armonioso; era algo así como un terrorista de las ideas, una suerte de anti filósofo. (Sábato, 1961: 461)

Por ello, cabe destacar en la actitud demencial y delirante de Vidal Olmos su capacidad para crear el mundo fantástico de la secta de los ciegos; a lo largo del *Informe sobre ciegos* Vidal Olmos sufre una serie de procesos psíquicos, característicos de las enfermedades mentales, especialmente de la psicosis. Recordemos que en su texto *La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis* (1924), Freud observa que, a diferencia del neurótico que no quiere saber nada de la realidad, el psicótico la substituye por otra inventada por él:

La différence initiale s'exprime dans le résultat final : dans la névrose un fragment de la réalité est évité sur le mode de la fuite, dans la psychose il est reconstruit. Ou dans la psychose la fuite initiale est suivie d'une phase active, celle de la reconstruction ; dans la névrose l'obéissance initiale est suivie, après coup, d'une tentative de fuite. Ou encore : la névrose ne dénie pas la réalité, elle veut seulement ne rien savoir d'elle ; la psychose la dénie et cherche à la remplacer. Nous appelons normal ou "sain" un comportement qui réunit certains traits des deux réactions, qui, comme la névrose, ne dénie pas la réalité, mais s'efforce ensuite, comme la psychose, de la modifier. (Freud, 1924: 301)

Esta vía de la alucinación de la psicosis, tal como la denomina Freud, lleva en el *Informe sobre ciegos* a Fernando Vidal Olmos a creer penetrar en el mundo de los ciegos, que no es más que una representación deformada por su enfermedad mental de su inconsciente y de sus

deseos y pasiones reprimidas, que al no poder ser canalizadas de una forma racional terminan en la locura y en la comprobación errónea de que el mal es la fuerza que rige, controla y hace evolucionar a la humanidad:

Como tampoco yo pude apartar de mi espíritu la convicción cada vez más fuerte y fundada, de que los ciegos manejaban el mundo: mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y en general todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas. Así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. Y así fui preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad. Y yo místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡creed en mí! (Sábato, 1961: 434-435)

Por ello resulta tan importante que Vidal Olmos, a medida que experimenta su metamorfosis, se dé cuenta de su similitud con los ciegos, es decir se identifique, aunque no la reconozca como tal, con su propia locura y alucinación, lo que prefigura sus terribles descubrimientos y su trágico desenlace a manos de su hija: “Sí; poco a poco yo había adquirido muchos de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a deslumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso universo” (Sábato, 1961: 372-373). Esta idea del universo oscuro y tenebroso de los ciegos tiene su origen en unas muy profundas obsesiones y neurosis que Vidal Olmos ha acumulado a lo largo de su vida, relacionadas con el mal y con las prohibiciones que los seres humanos deben soportar desde su infancia. La pasión incestuosa por su hija que le remite a la madre de ésta, Georgina Olmos, prima hermana suya, y a su vez a la obsesión incestuosa hacia su propia madre, Ana María Olmos, refuerza el carácter psicótico de Vidal Olmos, detona la creación de la entidad demoníaca y maligna de la secta de los ciegos, y genera un hilo conductor en la novela por medio del motivo del incesto que se transmite de generación en generación. Así lo afirma Bérengère Blasques:

De la même façon, de la mère (Georgina) à la fille (Alejandra), les échos sont nombreux. Les jeux de reflet se perpétuent dans la mesure où la référence à l'état hypnotique est permanente dès qu'il s'agit de décrire Alejandra dans son rapport au même Fernando, son père. La passion pathologique de Fernando pour sa mère se revit, à la génération suivante, avec sa fille. (Blasquez, 2011: 203-204)

Además, este deseo sexual irrefrenable por las mujeres de su misma familia, impide que Fernando Vidal Olmos logre realizar, al escribir su “informe”, un adecuado proceso de sublimación que lo sane y lo cure de sus delirios; recuérdese brevemente que la sublimación es, según Laplanche y Pontalis, el proceso mental que permite desviar las energías de las pulsiones e instintos sexuales del inconsciente hacia el desarrollo de actividades que eviten un desbordamiento que conduzca a la aparición de perturbaciones psíquicas graves:

Processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés. (Laplanche y Pontalis, 1967: 470)

Sin embargo, según Georges Brabant, no todo el mundo es capaz de alcanzar una sublimación adecuada a sus necesidades psíquicas o incluso de elaborar este proceso:

Le terme même de sublimation -qu'il évoque le domaine des beaux-arts ou celui de la chimie- est la preuve que Freud attribuait au processus une valeur positive. Il a d'ailleurs explicitement écrit qu'il y voyait la solution *la moins malheureuse* au conflit culture-sexualité. Il ajoute toutefois aussitôt que les individus n'ont pas une égale aptitude à la sublimation, et qu'elle n'est pas une solution à la portée de tous. (Brabant, 1970: 56)

En el caso de Vidal Olmos, por lo tanto, se podría interpretar la escritura elaborada de su alucinación y delirio sistemáticos acerca de la secta de los ciegos como un fallido proceso de sublimación. Ello conduce, en la condición del personaje Vidal Olmos en la ficción, a la elaboración de un texto artístico. Lo que al parecer intenta Sábato aquí es exorcizar, con esta figura ejemplar de autor delirante, los peligros de lo imaginario. Tal como lo afirman Laplanche y Pontalis, al referirse a las llamadas ‘actividades humanas’ que permiten la sublimación, a saber, las actividades artísticas o intelectuales según el concepto de Freud, éstas necesitarían en el caso de la creación artística o literaria, de un componente racional que alertara y previniera al artista o escritor de no creer completamente que lo que crea o escribe es real, sino un producto de su imaginación. Es decir, el escritor debe poner límites al desborde del flujo de energía creativa que procede de las pulsiones reprimidas de su inconsciente. De lo contrario, podría caer en el delirio y la locura, tal como le ocurre a

Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*. Por ello, el *Informe sobre ciegos* representa la culminación de ese fallido esfuerzo de sublimación por parte de Vidal Olmos en el que su imaginación enferma y perturbada se ha apoderado por completo de su actividad mental, sin que pueda lograr una distinción adecuada de qué es lo real y qué no lo es en su relato. Así, en su narración, Vidal Olmos recurre a una amplia gama de motivos y símbolos, tales como las pesadillas, los fantasmas o la figura de los ciegos que evocan su inmersión sin salida en las creaciones delirantes de su mente y su incapacidad para representarlas de tal forma que estas no representen un peligro para su salud mental, ya de por sí totalmente deteriorada:

Muchos años tuvieron que transcurrir para que pudiera sobrepasar las defensas exteriores. Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójica como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables. (Sábato, 1961: 291-292)

Asimismo, comenta José Ortega que Vidal Olmos, al igual que Castel en *El Túnel*, es incapaz de entender la diferencia entre lo consciente y lo inconsciente tal como la establecía Freud y la incidencia y dominio de la parte inconsciente de la mente sobre la consciente y, por ello, tampoco logra elaborar en su psiquis una síntesis armoniosa entre ambos opuestos que lo salve de la demencia:

Fernando está igualmente obsesionado con la supuesta persecución de la Secta y acaba, como Juan Pablo, enloqueciendo. Con una diferencia: en la muerte de Fernando hay un factor catártico, de aviso a la humanidad, previniéndola contra el peligro de los invidentes. La ceguera polariza en ambos relatos una serie de motivos secundarios, como los fantásticos viajes por los laberintos mentales de Juan Pablo y los itinerarios dantescos de Fernando por las cloacas bonaerenses. En ambos personajes coexiste paralela y contrapuntísticamente el principio de la realidad (día/conciencia) con el de la suprarrealidad (noche-inconsciencia). El fracaso de ambos consiste en haber tratado de reconciliar estos dos principios en busca de un absoluto utópico. (Ortega, 1983: 134)

Además, este conflicto se agrava aún más en el caso de Vidal Olmos, ya que no sólo no acepta este hecho, es decir el influjo que tiene la irracionalidad en sí mismo, sino que transforma el dominio de su inconsciente enfermo y perturbado en la base que sustenta y

soporta sus racionalizaciones desmedidas y desmesuradas que lo conducen a su definitiva enajenación psíquica y, por consiguiente, a su perdición al romper con los vínculos que ya lo ataban de manera difusa y fragmentada con la realidad, la cual termina confundiendo con una pesadilla de la que ya no puede escapar:

Como suele sucedernos al despertar de una pesadilla, intenté hacer conciencia del lugar en el que estaba y de mi real situación. Muchas veces, ya de grande, me sucedió que creía despertar en el cuarto de mi infancia, allá en Capitán Olmos, y tardaba largos y espantosos minutos en ir reconstruyendo la realidad, el verdadero cuarto en que estaba, la verdadera época: a manotones de alguien que se ahoga, de alguien que teme ser arrastrado de nuevo por el río violento y tenebroso del que a duras penas ha comenzado a salvarse agarrándose a los bordes de la realidad. (Sábato, 1961: 432)

Por consiguiente, el descenso de Vidal Olmos a su propia locura disfrazada de razón es, asimismo, una clara rebelión contra lo establecido, tal como el mismo personaje lo reafirma en estos términos cuando se encuentra encerrado por los ciegos en el laberinto de las alcantarillas de Buenos Aires, al darse cuenta de que ha sobrepasado los límites de la normalidad de manera extrema y radical:

Hasta ese momento, o, mejor dicho, hasta el momento que precedió el sueño de la infancia, yo había estado viviendo en el vértigo de mi investigación y sentía como si me hubiera arrastrado en medio de una loca inconsciencia; y los temores y hasta el espanto sentidos hasta ese instante no habían sido capaces de dominarme; todo mi ser parecía lanzado en una demencial carrera hacia el abismo, que nada podría detener. (Sábato, 1961: 433)

En este punto la ceguera y el incesto, claros síntomas de lo irracional y de la locura, se yerguen como vías de conocimiento alternas a la razón precisamente por su afinidad con la idea del absoluto que maneja Sábato a lo largo de su obra narrativa y ensayística; para Daniel-Henri Pageaux, el incesto y la ceguera son instrumentos que permiten el acceso al conocimiento de la sinrazón, ese absoluto que no es posible definir ni categorizar por medio del raciocinio, absoluto que a su vez aspira a superar las estructuras lógicas y racionales que pretenden controlar y dominar de manera equivocada la mente humana:

C'est pourquoi Sábato ne cesse de parler, à propos du roman, de genre 'impur' et pas seulement pour se dresser contre la 'Raison pure' de 'M. Kant'... L'inceste serait donc une des figurations de l'écriture romanesque pour Sábato, un de ses fantasmes dont il faut trouver une explication possible dans l'alpha

et l'omega de l'art : exprimer l'Absolu ; éterniser l'homme, traverser la mort. L'inceste, un des fantasmes du romancier ? Sans doute, comme les aveugles. (Pageaux, 1989: 69)

Al ser irracionales los motivos de la ceguera y del incesto, fantasías obsesivas que Daniel-Henri Pageaux le supone aquí a Ernesto Sábato, estos encuentran su lugar de desarrollo y expresión máximos en la obra de arte, en este caso en la creación literaria de la novela, la cual sólo busca una síntesis entre la razón y la irracionalidad que haga visibles estas pulsiones provenientes del inconsciente del autor, pero procesadas y exorcizadas en la ficción.

A pesar de su locura, el personaje ficticio de Vidal Olmos participa de esa tendencia masculina que se basa en argumentar y reflexionar con base única y exclusivamente en la racionalidad. Para el ser humano masculino está sería la única manera de explicar lo que ocurre en el mundo en todos sus aspectos, desde la filosofía, pasando por la ciencia o la religión, propensión de la que habla Sábato en *Heterodoxia*. Recuérdese que para Sábato el hombre, -entiéndase aquí: el ser humano masculino-, es el representante de la razón, necesita de un sistema que le permita entender lo que lo rodea y que esté constituido a partir de la lógica y de lo racional. Por ello, el hombre es el creador de la ciencia, no la mujer, ya que éste busca una explicación que pueda ser comprensible a partir de los parámetros que rigen su sistema mental, es decir su inclinación al razonamiento: “El hombre sólo tiene fe en lo racional y lo abstracto, y por eso se refugia en los grandes sistemas científicos o filosóficos; de manera que cuando ese Sistema se viene abajo -como tarde o temprano sucede- se siente perdido, escéptico y suicida” (Sábato, 1953: 106). Así, la idea de un ente excesivamente guiado por la razón, tal como define Sábato al hombre, es llevada al extremo en la figura de Fernando Vidal Olmos, un demente que pretende volver racional su demencia por medio de su obsesión con los ciegos, actitud que se equipararía a la denunciada por el mismo Sábato en *Heterodoxia* en la medida en que el racionalizar excesivo pretende convertir en entendibles por medio del discernimiento conceptos e ideas que pueden no ser completamente explicados a través del juicio humano, tales como el Universo y Dios. Esta tentativa terminaría en un estrepitoso fracaso, según Sábato, porque cometería el error de querer convertir en razonable aquello que no lo es y puede escapar a sus principios: “Racionalizar al Universo y a Dios es empresa, en cambio, típicamente masculina, locura propiamente de los hombres” (Sábato, 1953: 106). Esto conllevaría a ver en la razón, a través de la figura de Fernando Vidal Olmos, una especie de locura que pretende definir el caos de

la realidad humana por medio de instrumentos y herramientas que no le son aplicables. Según Catherine Vera:

La locura de Fernando, aunque no parezca evasión por lo desagradable que resulta, es una manera de evadir las contradicciones o el caos de su vida por medio de la simplificación. En su locura, Fernando simplemente reducía al universo a una serie de leyes exactas. Él veía un mundo dominado por las fuerzas de una secta secreta que obraba con lógica. (Vera, 1973: 380)

Por consiguiente, el *Informe sobre ciegos* sería la proyección de esa razón desbordada que en el caso de Vidal Olmos conduciría a la irracionalidad de su propia mente, sin razón representada en la obsesión con los ciegos que intenta inútilmente explicar de manera lógica y sensata a través de conceptos que desafían esa perspectiva racionalista en la que se ha basado para su investigación:

Los acontecimientos son o parecen casuales según el ángulo desde donde se observe la realidad. Desde un ángulo opuesto ¿Por qué no suponer que todo lo que nos sucede obedece a causas finales? Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso pero pertinaz propósito de penetrar en el universo en que habitan. (Sábato, 1961: 315)

Al igual que Juan Pablo Castel en *El Túnel*, tal como lo comprueba Daniel-Henri Pageaux, Vidal Olmos se caracteriza a lo largo del *Informe sobre ciegos* por el afán obsesivo de emitir en todo momento hipótesis y teorías que le permitan corroborar de manera sistemática sus delirios acerca de la secta de los ciegos:

De Castel, Fernando tire son hyper -lucidité (déréglée), son goût pour l'enquête policière. De Castel, ou de l'essayiste qui multiplie les réflexions sur le même type de littérature ? Fernando a, comme Castel, un penchant hypertrophié pour la méthode hypothético-déductive : dérèglement du raisonnement logique, destruction (lucide) de la logique. (Pageaux, 1989: 71)

La mente enferma de Vidal Olmos se convierte en una máquina de elaborar análisis que busca comprobar, como si se tratara de un científico, los resultados de una experimentación que se revela constantemente contradictoria a pesar de sus razonamientos, precisamente porque estos no abarcan ni explican la realidad en todas sus variantes:

¡Cuántas estupideces cometemos con aire de riguroso razonamiento! Claro, razonamos bien, razonamos magníficamente sobre las premisas A, B y C. Sólo que no habíamos tenido en cuenta la premisa D. Y la E, y la F. Y todo el abecedario latino más el ruso. Mecanismo en virtud del cual esos astutos inquisidores del psicoanálisis se quedan muy tranquilos, después de haber sacado conclusiones correctísimas de bases esqueléticas. (Sábato, 1961: 420)

Sin embargo, a diferencia de Castel, Vidal Olmos sí se considera a sí mismo un hombre de ciencia y un investigador que le está haciendo un favor a la humanidad al revelar el pavoroso secreto del mundo de los ciegos. En esta actitud Vidal Olmos es el reverso oscuro y demencial en el plano de la ficción de su creador Ernesto Sábato y de su actitud ante la ciencia, tal como lo afirma Daniel-Henri Pageaux, al mostrar que Vidal Olmos encarna la faceta científica que su creador no pudo olvidar del todo a pesar de su abandono del mundo científico:

La passion des variantes, la logique qui tourne à vide, le culte pseudo-scientifique pour les faits objectifs (m'en tenir aux faits...), la propension aux digressions, le souci de tout vérifier l'apparentent à Castel, mais tout autant à Sábato- Docteur Jekyll, héros/héraut des bienfaits de la science, il a bien longtemps, *in illo tempore*, dans un temps que le romancier repousse sans l'expulser, par 'fidélité' tragique envers soi-même, par impossibilité de se défaire de ce que l'on nomme si bien 'la formation'. (Pageaux, 1989: 71-72)

Esto obliga Vidal Olmos a comportarse como la supuesta imagen de un verdadero científico, parecido a aquellos que retrata Sábato en *Uno y el universo*, lo cuales se esfuerzan por rechazar o al menos negar la existencia de toda intrusión de tipo irracional que pudiera perjudicar su trabajo y sus resultados, o que, influyera en sus descubrimientos; es por ello que Sábato utiliza la imagen del teorema en una de las digresiones de Vidal Olmos para representar esa búsqueda de un pensamiento claro y puro que en el personaje concordaría con la idea que tiene este de lo que supuestamente sería la reflexión científica:

Entonces mi cabeza empieza a trabajar a marchas forzadas y con una rapidez y claridad que asombra. Tomo decisiones precisas y limpias, todo es luminoso y resplandeciente como un teorema; nada hago respondiendo a mis instintos, que en ese momento vigilo y domino a la perfección. (Sábato, 1961: 339)

Por ello, para penetrar en el mundo de los ciegos, decide actuar como un verdadero científico y lo hace realizando un experimento que consiste en fabricar un ciego, para

observar en él las posibilidades de su delirante razonamiento. El sujeto de la investigación será el bondadoso anarquista español Celestino Iglesias conocido de Vidal Olmos, quien sufre un accidente que le hace perder la vista; Vidal Olmos se ocupa de él con el fin de llevar a cabo una indagación con supuesta metodología científica que le permita verificar su teoría: un ciego se vuelve un ser malévolo que se va deshumanizando progresivamente y finalmente entra en contacto con la secta de los ciegos: “Si no hubiese tenido a Iglesias a mano, ya habría imaginado algún otro medio, porque toda la fuerza de mi espíritu se dirigió a lograr ese objetivo” (Sábato, 1961: 315). Todas estas digresiones del personaje en las que se mezcla un pensamiento científico y racionalista con ideas, fantasía y prejuicios impregnados de romanticismo y surrealismo, tales como la búsqueda de un orden que va más allá de lo racional, similar al azar objetivo del que hablaba Breton en *l’amour fou* y al que ya se hizo referencia en la primera parte de esta investigación, como aquella fuerza que impulsa al ser humano desde la inconsciencia, a través de las circunstancias más absurdas e inusuales hacia un objetivo que desconoce, pero para el que ha sido predestinado, sin que Vidal Olmos se haya percatado conscientemente de ello:

Vean ustedes ahora si se puede hablar de casualidad, si la casualidad tiene el menor sentido entre los seres humanos. Los hombres, por el contrario, se mueven como sonámbulos hacia fines que muchas veces intuyen oscuramente, pero a los que son atraídos como la mariposa a la llama. (Sábato, 1961: 421)

Así, Vidal Olmos retoma en el *Informe sobre ciegos*, la obsesión que ya padecía Castel en *El Túnel* con respecto a las casualidades y al azar, justificándola y profundizándola en la elaboración delirante de la secta de los ciegos. Al remitirse, de manera figurada en la ficción, a la teoría surrealista que había esbozado Breton en su libro *l’amour fou*, en el que afirma que el azar no existe, pues todo lo que acontece, según Breton, obedece a un orden y a una lógica secretos que lo predeterminan, Vidal Olmos justifica en numerosas oportunidades su obsesión con la secta de los ciegos como un hecho que ya estaba prefigurado para él en su inconsciente y que él ya había elegido de manera irracional, de tal forma que todo lo que le ocurría a lo largo de la narración, por ejemplo, el accidente que produjo la ceguera de Celestino Iglesias, estaba relacionado con esta fijación, era una manifestación de ese deseo de alcanzar el objetivo de su presunta investigación, tal como lo afirma Marina Acero Gálvez:

En varias ocasiones se alude -en el *Informe sobre ciegos- a la falta de fe en la casualidad: 'Aviso a los ingenuos: NO HAY CASUALIDADES'*. Para los surrealistas, la casualidad no es más que el encuentro de una casualidad externa y de una finalidad interna, la forma de la manifestación de la necesidad exterior que se abre un camino en el inconsciente humano. Es decir, que entre los posibles acontecimientos de su vida el hombre, el hombre elige los que le convienen. Pero los que le convienen a su 'Yo' interior pueden ser ciertas desgracias, enfermedades, catástrofes individuales, etc. (Gálvez Acero, 1975: 302

Estos recursos hacen que el *Informe sobre ciegos* logre su cometido, no aquel, pretendidamente científico, del enloquecido personaje del autor Vidal Olmos, sino del autor real de la novela Ernesto Sábato, quien propone una certera representación ficcional y simbólica de la mente desequilibrada de un loco. Por ello, un gran mérito del *Informe sobre ciegos*, según Darie Novaceanu, es la capacidad de Sábato de representar por medio de la ficción un caso psiquiátrico como el de Vidal Olmos, superando el mero análisis científico, médico y psicológico para darle una estructura ficcional y literaria de alta calidad:

La resistencia de la crítica (al menos en el momento de la aparición de la novela) se podría explicar, pienso, por el hecho de que el *Informe*, defendido con todas sus fuerzas por Sábato, está concebido realmente como una empresa puramente científica. Los sabios especialistas en este campo le han reconocido por lo demás, a Sábato la capacidad de análisis de tal caso, investigado como un continuo movimiento psicológico. Pero el *Informe* supera el valor de un trabajo puramente científico porque, más allá de todo esto, él es, indudablemente el texto mejor realizado de todo lo que Sábato ha escrito hasta ahora, como texto literario. (Novaceanu, 1983: 435-436)

Por esto Vidal Olmos capta, pero no logra expresar ni definir plenamente, que su delirante teoría acerca de la supuesta secta de los ciegos, detrás de su aparente estructura racional, esconde una profunda motivación que viene de su inconsciente. Por encima de la inmersión psicológica en su propia psiquis, hay algo indefinible que necesita a la racionalidad para salir a la luz y expresarse plenamente, porque si no quedaría oculto en la inconsciencia del personaje, y no tendría sentido la presunta metodología científica que invoca para justificar su investigación:

Esta irreflexión mía, este error, me permitió seguir adelante con la búsqueda; pues no siempre es la verdad la que nos lleva a hacer un gran descubrimiento. Y esto lo digo, además, para que se vea un ejemplo típico de las tantas equivocaciones que cometí en la investigación, a pesar de tener mi cabeza

en constante y afiebrado funcionamiento. Ahora creo que, en este tipo de búsquedas, hay algo más poderoso que nos guía, una oscura pero infalible intuición tan inexplicable, pero tan segura, como esa vista que tienen los sonámbulos y que les permite marchar directamente a sus objetivos. A sus *inexplicables* objetivos. (Sábato, 1961: 376)

Esta unión de lo racional con lo irracional que se da en Vidal Olmos de manera tan compleja y sofisticada, y que aquí reivindica el propio personaje, viene a reafirmar, desde la caricaturización de tal relación mediante el discurso de este ficticio enfermo mental, la imposibilidad, reiteradamente subrayada por Sábato en sus ensayos, de dissociar las formas de conocimiento que provienen, por un lado, de la ciencia y, por el otro, del arte y la literatura, que se necesitan y son complementarias las unas con las otras. Así, citaremos varias observaciones de Nicasio Urbina acerca de la empresa de Sábato en aras del reconocimiento de la complementariedad entre “ambas modalidades de pensamiento”:

La idea de separar radicalmente estas dos formas de conocimiento ha sido el ideal tanto de la mentalidad científica, que postula la supremacía y aspira a una mente rigurosa, como lo ha sido para la mentalidad intuitiva el rechazar todo lo que parezca permeado por el racionalismo de la ciencia. Por esta razón es que precisamente ambos extremos han sucumbido como tales, terminando siempre por valerse de ambas modalidades de pensamiento. (Urbina, 1992: 41)

La ciencia, como se ha venido afirmando a lo largo de esta investigación, siguiendo los planteamientos de Sábato, no puede despojarse de un componente de carácter irracional; así mismo, las artes y la literatura tampoco podrían tener sentido y ser inteligibles para el ser humano si no tuvieran en su estructura una lógica y un orden racional que les permitiera expresarse adecuadamente sin caer en un total absurdo y sin sentido. Por consiguiente, a través de la ficción de *Informe sobre ciegos*, Sábato aboga no sólo por un reconocimiento de este hecho, es decir, de la intervención de los factores ya descritos en la ciencia, el arte y la literatura, sino también por la necesidad de equilibrar de manera simétrica la razón y la irracionalidad en todos los campos de conocimientos posibles, ya sean científicos o artísticos y literarios. Según Nicasio Urbina:

Lo mismo sucede en los sistemas que aparentemente se rigen por la mentalidad intuitiva, que rinden culto a la irracionalidad y lo onírico, pero aspiran en el fondo a una universalidad y un orden que no pueden concebirse sino bajo la perspectiva de la mentalidad racional. El libro infinito de Mallarmé o

la ambición por sofocar las perspectivas del cubismo, son ejemplos del principio cientificista que subyace al pie de la mentalidad mágica. En el fondo lo que se busca en medio del caos y el desorden, es la objetividad y el concierto, la universalidad, el todo. En su planteamiento, Sábato opta por un campo intermedio que armonice la coexistencia de ambas. (Urbina, 1992: 41- 42)

Este es, tal vez, el principal objetivo del *Informe sobre Ciegos*: enseñar y mostrar que no existe el irracionalismo en estado puro, como tampoco existe la racionalidad absoluta: ambos necesitan de estructuras y formas de organización para expresarse, y ambos componen la mente humana. El problema aparece, a ojos del escritor, cuando una de las dos facetas quiere dominar a la otra, generando la tensión y el conflicto acerca del que necesitó reflexionar Ernesto Sábato en sus ensayos y quiso escenificar en sus novelas.

6.2. La falsa ilusión del progreso

Dentro de esta concepción de la razón como una enfermedad, o incluso, como una especie de irracionalidad cuando es llevada a sus extremos, se repite una y otra vez a lo largo de *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* y *Sobre Héroes y Tumbas*, la denuncia a la cosificación que sufre el ser humano por cuenta del representante de la racionalidad en Occidente, el progreso. La noción de progreso dividida, según Sábato, entre el capitalismo y la ciencia, enajena al ser humano al reducir su realidad a una abstracción:

Con el dinero y la razón el hombre de Occidente realizó la conquista del mundo entero, empresa típicamente viril, constituyéndose así la sociedad contemporánea, en cuyo anverso está el capitalismo y en cuyo reverso domina la ciencia positiva y matemática. Ambos productos viriles, ambos separados -trágicamente- de la realidad concreta del ser humano. (Sábato, 1953: 164)

Esto generaría una ilusión de progreso que no tiene en cuenta que lo real es una construcción en la que participan tanto lo racional como lo irracional. De hecho, como lo afirma Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*, el mismo concepto de progreso se ha convertido en una nueva religión de carácter irracional que pretende explicar el mundo y el universo, sustituyendo la explicación del origen religioso por la acción del influjo y efecto de las fuerzas de la naturaleza. Así, según el discurso de Vidal Olmos, al convertirse la

explicación científica y racional de la ciencia en el discurso dominante para entender la realidad, pensamiento que a pesar de no ser comprendido por la mayoría de las personas sería considerado por éstas como verdad absoluta e irrefutable, la ciencia adquiriría, de manera paradójica, una categoría religiosa y mítica, similar a la de las antiguas religiones que pretendía substituir y superar. Esto supondría, de acuerdo con el planteamiento de Vidal Olmos, una nueva clase de irracionalidad en la que los conceptos y explicaciones científicas adquieren el papel de divinidades sobrenaturales y todopoderosas:

Se fundaban bibliotecas en que no sólo se encontraban las obras de Bakunin o de Kropotkin sino las novelas de Zola y volúmenes de Spencer, ya que hasta la teoría de la evolución les parecía subversiva, y un extraño vínculo unía la historia de los peces y de los marsupiales con el triunfo de las nuevas ideas. Tampoco faltaba la *Energética*, de Ostwald, esa especie de biblia termodinámica en que Dios aparecía sustituido por un ente laico, pero también inexplicable, llamado energía, que, como su predecesor, lo explicaba y podía todo. (Sábado, 1961: 312)

En el capítulo XI del *Informe sobre ciegos* se realiza una discusión en torno a este tema, entre Vidal Olmos y la señorita Inés Gonzáles Iturrat, mentora de Norma Pugliese, novia de Vidal Olmos. Mientras Vidal Olmos vigila a Celestino Iglesias, Norma Pugliese e Inés González Iturrat, aparecen y empiezan a discutir con él acerca de temas relacionados con el progreso de la humanidad: González Iturrat sostiene que la humanidad ha progresado a través de la historia por medio del conocimiento científico y tecnológico, trayendo el bien y la mejora espiritual y material del ser humano, mientras que Vidal Olmos afirma todo lo contrario. Según él, la ciencia y la tecnología no han mejorado la condición humana que sigue siendo proclive al mal, además de encontrarse alienada y cosificada por la misma ciencia y técnica que pretendían liberarla del yugo al que se encontraba sometida por la naturaleza:

-Un jefe de Buchenwald es superior a un jefe de galeras. Es mejor matar a los bichos humanos con bombas Napalm que con arcos y flechas. La bomba de Hiroshima es más benéfica que la batalla de Poitiers. Es más progresista torturar con picana eléctrica que con ratas a la china.

-Todos éstos son sofismas, porque son hechos aislados. La humanidad superará también esas barbaridades. Y la ignorancia tendrá que ceder en toda la línea, al final, a la ciencia y al conocimiento. (Sábado, 1961: 334)

Con estos diálogos tan polémicos como transparentes, Sábato también pretende demostrar que la ciencia y el progreso que aquella supuestamente acarrea, son discutibles y deben ser examinados de manera crítica; la razón y la lógica, encarnadas en la ciencia y en la tecnología, así como en el capitalismo, no necesariamente traen el bien para la humanidad, sino que al contrario, pueden generar graves daños y malestar al impedir y procribir otras formas de conocimiento y de comprensión del mundo que no compartan sus premisas, tales como el arte y la literatura. Esto conlleva a que su función y sentido deban ser analizados y debatidos, pues no han logrado que los seres humanos se vuelvan más lógicos y racionales, ya que las doctrinas relacionadas con la sinrazón, por ejemplo, la religión, no han podido ser removidas de su manera de pensar. Esta visión significaría la necesidad imperiosa de mantener en la humanidad aproximaciones a lo real, distintas de las científicas, tales como las de los cultos religiosos en las que no incida una excesiva racionalidad que puede generar un aumento de alienación y cosificación en los seres humanos, vacío que debe ser compensado por la espiritualidad, la mística y lo mítico, tal como le dice Vidal Olmos a la señorita González Iturrat:

- Actualmente el espíritu religioso es más fuerte que en el siglo XIX-anoté con tranquila perversidad.
- El oscurantismo de todo género cederá al fin. Pero la marcha del progreso no puede ser sin pequeños retrocesos y zigzags. Usted mencionó hace un momento la teoría de la evolución: un ejemplo de lo que puede la ciencia contra toda clase de mito religioso.
- No veo los efectos devastadores de esa teoría. ¿No acabamos de admitir que el espíritu religioso ha repuntado? (Sábato, 1961: 334)

Ahora bien, Sábato tanto en *Hombres y engranajes/ Heterodoxia* como en *Sobre Héroe y Tumbas* no sólo se muestra conocedor y experto en su crítica a la ciencia y el progreso, sino que también presenta su obsesión por un tema recurrente en su obra, a saber, la idolatría por la razón en la edad moderna, de cómo esta sustituye a la religión y a otras creencias como única vía y medio para explicar y entenderlo todo. Según Sábato, esto genera una adoración paradójicamente irracional por la racionalidad, creándose así un culto a lo racional que, en vez de aclarar la situación vital y existencial del ser humano en el mundo y el universo, transforma la realidad en la que se mueven los hombres en algo muy complicado, denso y oscuro de comprender, es decir, en un ámbito abstracto alejado de lo concreto, que es lo que

caracteriza a los dominios de la ciencia. Y esto se agrava al ser incapaces las personas comunes y corrientes de entender los planteamientos de la ciencia y de relacionarlos con los dilemas, problemas y angustias de la vida cotidiana: “La razón -motor de la ciencia- ha desencadenado una nueva fe irracional, pues el hombre medio, incapaz de comprender el mudo e imponente desfile de los símbolos abstractos, ha suplantado la comprensión por la admiración y el fetichismo de la nueva ciencia” (Sábato, 1951: 50-51). A pesar de esta ignorancia, en el *Informe sobre ciegos*, la señorita González Iturrat es caracterizada de manera caricaturesca e irónica como un ejemplo de esa adoración exacerbada por la ciencia y la razón que Sábato ha descrito en *Hombres y engranajes*; Inés González Iturrat cree ciegamente en el progreso científico y tecnológico por encima de cualquier otra cosa, aun cuando no entienda realmente cuáles son los mecanismos, procedimientos y procesos mentales y de deducción analítica que utilizan los científicos para llegar a obtener sus resultados, tal como se lo demuestra Vidal Olmos cuando hablan de Madame Curie. Vidal Olmos le explica a González Iturrat que Madame Curie no es un genio como ella piensa, ya que en realidad la científica polaco-francesa no utilizó la fórmula de los grandes descubrimientos, la cual es resumida por Vidal Olmos como una mezcla de observación, intuición e ir más allá del sentido común para llegar a un hallazgo insólito y novedoso que revolucione el campo científico:

-¿Y también le parece monstruoso que -agregó, entrecerrando insidiosamente los ojitos- que en la ciencia se destaque un genio como Madame Curie?

Era inevitable.

-Un genio -le expliqué con calma didáctica- es alguien que descubre identidades entre hechos contradictorios. Alguien que revela la identidad bajo la diversidad, la realidad bajo la apariencia. Alguien que descubre que la piedra que cae y la luna que no cae son el mismo fenómeno.

La educadora seguía mi razonamiento con ojitos sarcásticos, como una maestra a un chico mitómano. (Sábato, 1961: 332)

A raíz de su ignorancia, González Iturrat se niega a aceptar lo que de manera convincente le está explicando Vidal Olmos y se resiste a creer que los descubrimientos científicos van más allá de la persona que los hace, en este caso, Madame Curie, quien es una especie de ídolo para González Iturrat por ser una mujer que se ha dedicado a la ciencia. Por el contrario,

Vidal Olmos utilizando razonamientos claros y precisos, comprueba que el hallazgo de Madame Curie no es tan importante como otros y fue meramente fortuito y producto del azar:

-¿Y Madame Curie es poco lo que descubrió?

-Madame Curie, señorita, no descubrió la ley de la evolución de las especies. Salió con un rifle a cazar tigres y se encontró con un dinosaurio. Con ese criterio también sería un genio el primer marinero que descubrió el Cabo de Hornos.

-Usted dirá lo que quiera, pero el descubrimiento de Madame Curie revolucionó la ciencia.

-Si usted sale a cazar tigres y se encuentra con un centauro, también provocará una revolución en la zoología. Pero no es esa clase de revoluciones las que provocan los genios. (Sábato, 1961: 332)

En definitiva, la noción de progreso es mostrada como falsa e ilusoria por Sábato en la medida que no soluciona por completo la problemática espiritual del ser humano, pues no necesariamente el avance científico y tecnológico ha dado a la humanidad respuestas a interrogantes como el sentido de la existencia o la muerte. Tampoco, y esto hay que recalcarlo, ha hecho que los humanos se vuelvan más buenos, felices y compasivos, tal como lo demuestran los equívocos en la discusión entre Vidal Olmos y la señorita González Iturrat en el *Informe sobre Ciegos*, que Anna-Karin Berg subraya en los siguientes términos: “Ambos discuten el concepto del progreso, pero hay una confusión a propósito de qué progreso están discutiendo. La señorita González Iturrat valora el progreso de la ciencia cuando Fernando piensa que el progreso espiritual es más importante para el ser humano” (Berg, 2011: 20). Por otra parte, Sábato advierte de la paradoja que constituye el hecho de que el progreso es objeto de una suerte de culto irracional que no es comprendido a plenitud por aquellos que lo profesan ciegamente, tal como ocurre en el caso de la señorita González Iturrat, siendo su objetivo, - el de Sábato supuestamente-, el de acabar con todas las creencias que no estén fundamentadas y legitimadas en la razón y la lógica. Así lo subraya Miguel Tapia:

La scène où Fernando Vidal discute avec Norma Pugliese et Inés González Iturrat, scène rapportée par Vidal lui-même dans son *Informe sobre ciegos*, est représentative de cette mise en scène par laquelle Sábato introduit dans la fiction le débat sur le progrès et le rôle de la science. (Tapia, 2011: 158)

Es por ello, que el debate que suscitan estas ideas expresadas a lo largo de *Hombres y Engranajes/ Heterodoxia y Sobre Héroes y Tumbas*, alimenta no sólo la obsesión de Sábato por el choque entre la razón y la irracionalidad, sino también lo que se entiende por cada una de estas facetas del ser humano, las cuales han sido analizadas, discutidas, representadas e incluso exacerbadas en la obra del escritor argentino.

6.3. La teoría del problema del mal

La obsesión de Fernando Vidal Olmos con la ceguera y los ciegos procede de la misma obsesión que perturbó a su creador Ernesto Sábato a lo largo de toda su existencia y que fue plasmada en su obra literaria: la dicotomía entre lo racional y lo irracional. La razón ha sido representada simbólicamente en Occidente desde la modernidad en la claridad, la luz y el orden proveniente del mundo de la ciencia, de la técnica y el progreso, factores que liberarían a la humanidad de la ignorancia y el atraso a los que estaban sometidos los hombres hasta la llegada de una nueva manera de comprender la realidad a partir de los avances científicos y tecnológicos:

El avance de la técnica hizo nacer el dogma del Progreso General e ilimitado, la doctrina del *better-and-bigger*. Todo lo que era tinieblas, desde el miedo hasta la peste, iba a ser iluminado por la Ciencia. No importaba que algunas zonas de la realidad, como la social, presentaran todavía aspectos desagradables: ya la Razón y los Inventos encontrarían la forma de resolver esas dificultades, ya que se dominarían las fuerzas de la sociedad como se habían dominado las de la naturaleza. (Sábato, 1951: 45)

Esta concepción de un saber y de un progreso liberadores de las deficiencias, imperfecciones y falencias humanas a partir de la ciencia y de la tecnología, que dan coherencia y sentido no sólo al universo, sino también a la vida misma, fue practicada por Sábato en su juventud al convertirse en científico. Sin embargo, al percatarse que el racionalismo no podía abarcar todos los aspectos de la existencia de los seres humanos, mostrándose la razón por lo tanto impotente para la resolución de las facetas desagradables de la humanidad, resolvió contradecirla apelando al irracionalismo. Según Pablo Sánchez López:

El interés sabatino no puede desligarse de un par conceptual: la razón, o con más exactitud, la impotencia metafísica de la razón. Podría añadirse el dato bastante conocido del pasado científico de Sábato, pero creo que el asunto va mucho más allá de la peripecia biográfica a menudo mitificada incluso por el propio autor. La incapacidad de la razón para entender el mundo y organizar la vida social es el gran tema sabatino, está presente en su ensayística y aparece otra vez en sus novelas. (Sánchez López, 2016: 1)

Por ello, la sinrazón está representada de manera antagónica con la razón en la obra novelística de Sábato por medio de las tinieblas y en la oscuridad de la ceguera, símbolos que a su vez remiten a lo inconsciente que es el ámbito por excelencia de la irracionalidad. Precisamente, tal como lo señala Daniel Castillo Durante, el abandono de la ciencia por parte del propio Sábato será el inicio de la subversión de esa luminosidad que presupone el desarrollo de nuevos discernimientos que aclaran el panorama del entendimiento humano desde una perspectiva contraria a la racionalista. La privación de la vista revelará la verdad de lo que es el hombre en su totalidad, que es más irracional que racional, y esta unidad no estará completa si no hay una exploración profunda y subterránea de lo oscuro que anida en él, es decir, su inconsciencia, equivalente metafóricamente a una pérdida de la visión:

L'abandon de la science –'l'univers de la lumière'- explique probablement le rôle important accordé à la thématization des ténèbres dans la trilogie de Sábato. Vérité et ténèbres ont d'ailleurs partie liée dans la fiction. Or du *Túnel*, en passant par *Sobre Héroes y Tumbas*, pour aboutir à *Abbadón el exterminador*, le texte ne délivre sa 'vérité' que dans un rapport a une topique de la cécité. (Castillo Durante, 1995: 83-84)

Vale la pena decir que el motivo de la luz como contraparte de la oscuridad tiene un especial peso en el *Informe sobre ciegos* y en *Abbadón el exterminador*. Debido al influjo de tópicos de la cultura occidental, Ernesto Sábato considera a la vista y a la luz como los referentes por excelencia de la ciencia y de la racionalidad, del orden que puede derrotar a las tinieblas y al mal. Sin embargo, la razón conquistada por el hombre sería apenas una parte fragmentaria de toda una dimensión que el hombre común y corriente no es capaz de entender y percibir correctamente, pues otra parte representada en el motivo de la ceguera simbolizaría que en lo irracional y lo inconsciente tendrían su sede la maldad y los instintos más salvajes y primitivos de los seres humanos, pulsiones que desde sus dominios regirían la mente humana

por encima del bien y la bondad. Los ciegos encarnarían esta parte oscura e impenetrable de la conciencia, la cual es a su vez más complicada y difícil de definir y de observar. Por ello, la teoría de Vidal Olmos acerca de que el mal domina el mundo provendría precisamente de la exploración de las regiones ignotas de su propio inconsciente, sumidas en las tinieblas de la sinrazón, tal como él mismo lo confiesa abiertamente en el *Informe sobre Ciegos*: “Soy un individuo que ha profundizado en su propia conciencia, ¿y quién que ahonde en los pliegues de su propia conciencia puede respetarse?” (Sábato, 1961: 343). Profundizar en la conciencia propia significaría por lo tanto convertirse en ciego frente a la luz que emana del raciocinio. Debido a esta obsesión por la ceguera, la vista resulta sumamente importante dentro de la obra de Ernesto Sábato, especialmente la dicotomía que existe entre “visión” y “ceguera”. Al ser definidos como humanos por el sentido de la visión, por la luz que entra por nuestros ojos, los otros sentidos quedan relegados: el tacto, el olfato, el oído y el gusto. Para penetrar en el mundo de los ciegos y entender la dualidad que coexiste en nosotros, se necesita cegar al ojo, restarle importancia al sentido de la vista para adentrarse en las regiones prohibidas y remotas, es decir, elaborar un conocimiento carnal que integre lo racional e irracional por medio de la unificación de todos los sentidos y no sólo a través de la visión. Así lo afirma la doctora Laura T. Ilea en su tesis doctoral *Scénarios d’aveuglement dans la littérature d’Orhan Pamuk, d’Ernesto Sábato, et de José Saramago*:

Le corps chez Sábato est encore capable de voir et de connaître. Il n’est pas réduit à la vision des yeux. En conclusion, l’obsession de l’aveuglement (*la ceguera*) représente d’une part son obsession de trouver d’autres modalités de connaissance que celles établies par la tradition occidentale après la Renaissance et surtout après les Lumières, et d’autre part la régression vers une région où l’unité de l’espèce, l’unité d’une forme de connaissance archaïque pourrait encore être retrouvée. (Ilea, 2011: 104)

Dado que el simbolismo de la vista estaría relacionado con elementos platónicos que remiten a un mundo espiritual lleno de razón, lógica y de perfección, en contravía, la ceguera, según María Rosa Lojo de Beuter, representaría una forma de conocimiento carnal y material, que pondría al ser humano –en este caso representado por Vidal Olmos- en contacto con aspectos como el mal y los deseos sexuales, que escapan de la lógica y la racionalidad, simbolizados por la luminosidad que proviene de la vista y de la visión:

Hay en todo esto una hipótesis metafísica implícita: *somos ojos*, nos definimos por los ojos, instrumentos de la trasgresión y del conocimiento (del conocimiento trasgresor) que introducirá al ser en zonas ajenas a la lógica diurna, a los códigos de comunicación social. El precio de transgredir, de violar el tabú –y el único medio de lograr ese ambicionado saber que es también un poseer (o un ‘ser poseído’) es la *ceguera: la subversión del sentido y el alcance de la vista para que vea lo invisible, para que se convierta en tacto*. (Lojo de Beuter, 1997: 155-156)

Por eso Vidal Olmos se define como un investigador del Mal, cuya tarea es llegar hasta el fondo de aquello que representan los ciegos, esa dimensión oscura que sobrepasa la idea de la luminosidad del bien, de la razón y del progreso que ha regido la Modernidad Occidental. Al comprobar que el Mal, es decir, todo lo que representa la locura, la paranoia, la crueldad y las pulsiones sexuales exacerbadas, son las facetas de la psique que van en contravía de la racionalidad y de la lógica que las prohíbe, siendo estas pulsiones vertientes irracionales que siempre han estado en él controlándolo y dominándolo, Vidal Olmos reconoce con honradez su labor como investigador que revela a la humanidad aspectos desagradables de sí misma y que esta trata de ocultar y de negar por todos los medios posibles:

Soy un investigador del Mal, ¿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 en lugar de la indignación o del asco que debería sentir un auténtico investigador que se ve forzado a hacerlo por desagradable obligación. También es cierto y lo reconozco paladinamente. ¿Ven qué honrado que soy? Yo no he dicho en ningún momento que sea un buen sujeto: he dicho que soy un investigador del Mal, lo que es muy distinto. (Sábato, 1961: 343)

Agregamos también al problema del mal enunciado por Vidal Olmos, la utilización de la escritura como la encarnación de esa ruptura con la realidad y distanciamiento de ésta que resulta el símbolo de la ceguera, no sólo con respecto al problema del bien y del mal, sino también en general con la manera como se percibe y se entiende el mundo; la escritura resulta, por consiguiente, según Riccardo Campa, la subversión del orden lógico de lo real en el *Informe sobre Ciegos*: “La escritura, para Sábato, representa el sustituto inorgánico de la sagrada representación: la conciencia del mal, como oscuridad o ceguera del conocimiento, parece favorecer lo absurdo del conocer y del actuar” (Campa, 1983: 13). Resulta sumamente interesante ver que a través de lo que escribe Vidal Olmos éste se caracteriza, en medio de

su locura y paranoia como una especie de mártir del conocimiento y del progreso que considera que con la escritura del *Informe sobre ciegos* está revelando una verdad trascendente a la humanidad: que el mal la domina a través de la secta de los ciegos. Esta constatación equivaldría, tal es su grado de demencia, al hallazgo de los grandes descubrimientos científicos que han modificado la noción del Universo a través de los siglos: “¡Delirio de persecución! Siempre los realistas, los famosos sujetos de las ‘debidas proporciones’. Cuando por fin me quemen, recién entonces se convencerán; como si hubiera que medir con un metro el diámetro del sol, para creer lo que afirman los astrofísicos” (Sábato, 1961: 409). Sin embargo, Vidal Olmos reconoce de una u otra forma que sólo en el acto de la escritura puede revelarse tal y como es, o sea, como un hombre mentalmente enfermo que ha elaborado no sólo una teoría acerca del mal para sustentar y legitimar sus delirios, sino también una proyección amplificadora de las obsesiones que habitan en su ser: “Cuento todo esto para que me comprendan. Y porque muchos de los episodios que relataré, de otro modo serían incomprensibles e increíbles. Pero pasaron en buena medida por mi personalidad; no a pesar de ella, sino precisamente gracias a ella” (Sábato, 1961: 309). A Vidal Olmos le atraen la ceguera y la falta de visión de los ciegos, ya que estas le provocan temor y al mismo tiempo la fascinación de conocer los secretos de ese mal que supuestamente habita en las tinieblas del inconsciente humano, y más precisamente en él mismo; de manera que por medio de este saber oculto cree que puede llegar a superar al resto de los hombres que ignoran tal verdad. Para llegar a esta parte oscura e impenetrable se necesita, por consiguiente, según Paul Teodorescu, de un conocimiento esotérico, a saber, la teoría del mal elaborada por Vidal Olmos, la cual puede ser la exageración y caricaturización en términos ficcionales de la actividad y conocimientos científicos del escritor Ernesto Sábato puestos al servicio de la creación novelesca del *Informe sobre Ciegos*:

Al dar esa vuelta completa de timón Sábato se encaminó hacia el conocimiento esotérico de una realidad radicada en lo mítico y en lo inconsciente. Él pone de manifiesto el dramatismo de la selección de un rumbo de una odisea mental, especialmente cuando lo que se persigue es escudriñar la naturaleza de las cosas visibles e invisibles en la vida y el destino del hombre. (Teodorescu, 1983: 55)

También el motivo de los ciegos como representantes del mal advierte que el ser humano no está preparado para entender plenamente lo que supone la ceguera, los instintos primitivos

e irracionales a ella asociados. Sólo el artista estaría en condiciones de ver y prever ese mundo y sería por ello capaz de salvar a la humanidad. Por ello, en *Informe sobre Ciegos* Vidal Olmos convierte a varios escritores que se caracterizaron por rozar la demencia en la vida real en compañeros de su viaje tenebroso, escritores como Rimbaud o Strindberg que acabaron pagando cara su osadía, ya que al ser capaces de ver más allá, debido a la enorme sensibilidad producto del arte, pudieron vislumbrar el perverso dominio que la secta de los ciegos había establecido sobre el resto de la humanidad, y por ellos fueron castigados hasta el punto de ser “enceguecidos” o privados de la razón, cayendo en la más pavorosa de todas las cegueras, es decir la locura:

Esa hipótesis no era descartable, pues, como es natural, no he sido yo el primero que ha intentado penetrar en el mundo secreto. Es probable que a lo largo de la historia humana haya habido muchos y, en cualquier caso, sospecho de dos: uno, Strindberg, que pagó con la locura; y el otro, Rimbaud, a quien se empezó a perseguir ya antes del viaje al África, tal como se entrevé en una carta que el poeta mandó a su hermana y que Jacques Rivière interpreta erróneamente. (Sábato, 1961: 366)

Aunque no es un artista como Juan Pablo Castel en *El Túnel*, o un escritor consagrado como Sabato en *Abbadón el exterminador*, Vidal Olmos al pretender demostrar que los ciegos son el mal que anida en el interior de los hombres, desahoga de manera catártica toda una serie de obsesiones y de neurosis que detrás de un supuesto interés científico lo conducen al fondo de sus traumas de infancia, que lo han vuelto un personaje demente y paranoico. Esta demencia esquizoide y paranoica que exhibe la narración del *Informe sobre ciegos* y el carácter trastornado de su narrador, impide que la escritura se vuelva una catarsis y un exorcismo de las obsesiones que perturban a Vidal Olmos y que no le permiten llevar una existencia normal, condenándolo para siempre a la locura:

En el momento en que desperté (por decirlo de alguna manera) sentí que abismos infranqueables me separaban para siempre de aquel universo nocturno. Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar, fui surgiendo nuevamente a la realidad de todos los días. Realidad que me pregunto si al fin es la verdadera. Porque cuando mi conciencia diurna fue recobrando su fuerza y mis ojos pudieron ir delineando los contornos del mundo que me rodeaba, advirtiendo así que me encontraba en mi cuarto de Villa Devoto, en mi única y conocida pieza de Villa Devoto, pensé con pavor, que acaso una nueva y más incomprensible pesadilla empezaba para mí. (Sábato, 1961: 445)

En este aspecto, Vidal Olmos también constituye el reverso de su creador, el escritor Ernesto Sábato, en el papel ya no de científico sino de novelista, tal como lo afirma Daniel-Henri Pageaux. Esta inversión en los planos de la escritura y de la ficción constituye la síntesis de las contradicciones y contrastes que se dan en el *Informe sobre ciegos*, los cuales sólo se pueden desarrollar y expresar en la novela como campo que transgrede las nociones de lo real y de lo que se puede concebir a partir de la lógica y la racionalidad:

Fernando restitue une image hyperbolique et inversée du romancier. Son récit procède de l'inversion des rapports humains conventionnels, pour culminer dans la phrase de son délire : 'Un aveugle me guettait' (chap. XXI). Les deux principes (esthétiques ? moraux ? qu'il énonce ('Observer. Attendre.)) s'annulent à partir du moment où il a déjà annoncé l'hypothèse qui a permis leur formulation ; ils sont néanmoins des principes à ce point généraux qu'ils peuvent convenir aussi à l'artiste, ou contredire toute esthétique possible ; l'attente annule l'observation... objective et l'observation rigoureuse annule la 'vraie' attente, disposition au reste proche d'une propédeutique mystique. Inversion suprême, inversion première : la clochette d'un aveugle le 'réveille' 'd'un sommeil millénaire', elle le fait entrer dans la folie. (Pageaux, 1989: 74)

Esta transgresión que supone la locura de Vidal Olmos expresada en el *Informe sobre ciegos* supuso para Ernesto Sábato la posibilidad de explorar ese universo de tinieblas, - como la denomina Daniel-Henri Pageaux -, que debe ser la novela: una sumersión en los territorios oscuros e inexplorados del inconsciente de la mente humana, llegando hasta el extremo de experimentar la muerte, tal como le ocurre a Fernando Vidal Olmos a manos de su hija Alejandra:

También sé que mi tiempo es limitado y que mi muerte me espera. Y cosa singular y para mí mismo incomprendible, que esa muerte me espera en cierto modo por mi propia voluntad, porque nadie vendrá a buscarme hasta aquí y seré yo mismo quien vaya, quien *deba ir*, hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio. (Sábato, 1961: 445-446)

Por medio de la escritura del *Informe sobre ciegos* y de la creación de su personaje-narrador Fernando Vidal Olmos, Sábato logró ahondar más en la catarsis de su crisis generada por el conflicto entre la razón y la irracionalidad. Una crisis cuyos términos expuso en sus ensayos *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*, y escenificó creando discursos y personajes en sus primeras dos novelas, *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*,

llegando en *Sobre Héroes y Tumbas* a cierto punto de inmersión en sus propias preocupaciones, o tal vez, obsesiones. Tal proceso catártico mediante la expresión novelesca habría de verse ampliado y, al parecer, culminado y superado en apariencia en *Abbadón el exterminador*. Así pues, de manera simbólica, para Daniel-Henri Pageaux, Vidal Olmos explora el tenebroso mundo del mal y la sinrazón encarnado en la secta de los ciegos y muere por ello, salvando con estos actos ficticios a su propio creador Ernesto Sábato de la falta de lucidez o confusión en la que habría caído, -según declaraciones del autor-, si no hubiera escrito este tipo de ficciones en la vida real:

Une folie qui n'est, au bout du compte que la tâche même que le romancier s'assigne : l'exploration d'un univers de ténèbres. Si 'métaphore' il y a, elle est celle du travail même du romancier, vu dans un miroir déformant et... aveugle. Mais cette écriture du délire, qui se répétera dans *L'Ange des ténèbres*, a aussi (a déjà) une profonde valeur cathartique. Avec Fernando comme guide, comme Dante avait pris Virgile, Sábato, guidé par un double fou, traverse ses propres ténèbres pour remonter vers la lumière. (Pageaux, 1989: 74)

Además del mal que anida en nosotros, los ciegos también representarían la locura y la paranoia originadas por los traumas y las obsesiones, pues serían, según Miguel Tapia, la deformación de una personalidad que sale de la luz y del objetivismo científico para sumergirse en la oscuridad de su propia inconsciencia:

Chez Vidal la quête de connaissance part donc d'un effort conscient, même s'il n'est pas tout à fait libre puisqu'il le vit comme une sorte d'impératif issu des profondeurs de l'âme, pour « éclairer » avec la lumière de la raison ce que les songes ou le subconscient lui ont appris, de façon moins claire et plus douloureuse, depuis sa jeunesse. Il cherche à « prouver », en se servant des outils de la science, ce qu'il « sait » déjà et qu'il ne met pas en doute. (Tapia, 2011: 160)

Por ello, la ceguera y los ciegos también serían un ataque fulminante a la manera como el método de la ciencia y de la racionalidad explican el mundo y la conducta de los seres humanos, método que ignora a la irracionalidad como forma válida y legítima de conocimiento. Así pues, según Laura T. Ilea, la creación del universo fantástico de la secta de los ciegos en el *Informe sobre ciegos* constituye un claro desafío conceptual y cognoscitivo por parte de Sábato a los postulados de la lógica y la razón:

La réalité du monde second mis en place par le *Rapport sur les aveugles* se dévoile comme un hiérogramme, une topographie de signes obscurs, de symboles, de rêves et de délires. Les gardiens hiérophantes de ce monde ne sont personne d'autre que les aveugles. Cela ne veut pas du tout dire que ce monde serait le seul monde vrai, qu'il devrait remplacer le monde réel. L'idée de cette démarche est que Sabato se trouve en guerre avec une conception du monde qui, à son avis, est aléatoire, bien qu'extrêmement puissante : le culte de la raison, tel qu'il est hérité dès le début des Temps modernes. La pensée abstraite, les théorèmes, la logique sont des merveilles de l'esprit humain, mais elles ne conduisent pas à la révélation de l'homme concret, à la vraie connaissance, car, selon Sabato, la connaissance est toujours un concept charnel, incarné. (Ilea, 2011: 100)

Al utilizar un método racionalista y científico para sus fines, Vidal Olmos termina comprobando que lo que es inconsciente e irracional, en este caso, la maldad humana, no puede ser aprehendido de una forma coherente y lógica, lo que destruye por completo la idea de la ciencia y de la razón como las únicas verdades objetivas: “Pensar que yo me consideraba como un lince, que creía no dar un paso sin examinar previamente el terreno, que me consideraba un razonador potente e infalible. Pobre de mí” (Sabato, 1961: 414). De ahí que el fracaso de Vidal Olmos con los ciegos sea tan profundo y evidente, pues la lógica, según Luis Wainerman, no sirve para comprender al mundo de la ceguera, que representa la locura y el mal, dominios que escapan a cualquier clasificación y al supuesto interés científico del personaje-narrador del *Informe sobre Ciegos*:

El interés “científico” de éste es una búsqueda objetiva de una verdad rigurosa pero arrastrada por un vendaval satánico. Al ponerse a investigar la vida de los ciegos, de a ratos, nos hace creer que estamos caminando en el “terreno seguro de la ciencia”, como decían los filósofos de la Modernidad; entonces, por tranquilizador, el Método nos engaña sobre el objeto mismo de su recorrido: los Demonios que nos están esperando al finalizar el Laberinto. (Wainerman, 1971: 20)

Entrar en el mundo de los ciegos y de la ceguera significaría caer dentro del mal y la locura de los que Fernando cree que puede huir, pero que al final lo alcanzan y lo terminan por convertir, de manera irónica y cruel, en el mismo tipo de ciego que él desea perseguir y desenmascarar, o sea en un personaje que deambula por los dominios de la irracionalidad y la sinrazón:

De manera que todo mi peregrinaje por los subterráneos y cloacas de Buenos Aires, mi marcha por aquella planicie planetaria y mi ascenso final hacia el vientre de la Deidad había sido una fantasmagoría desencadenada por las artes mágicas de la Ciega, por órdenes de la secta. (Sábato, 1961: 442)

Vidal Olmos, en palabras de Daniel Castillo Durante, es un cazador cazado por sus propias presas, es decir, por sus propios instintos y obsesiones representados por los ciegos y por su manía persecutoria:

Dans son deuxième roman *-Sobre héroes y tumbas-* Sábato accordait une place centrale à cette thématization du mal par l'entremise des aveugles. La perte de la vue fait basculer le sujet dans la voie du mal. Le mal, en tant que privation, établit ainsi un rapport paradoxal avec la vue. Il prive le 'bien' d'un droit de regard sur le sujet. C'est dire que l'aveugle modélise le 'bien' dans le champ renversé d'une dépossession. Ce qui le soustrait au monde du visible détermine sa force. (Castillo Durante, 1995: 86)

El dominio de la ceguera, la maldad, la locura y la irracionalidad que se presenta en *Informe sobre ciegos* nos ofrece, por lo tanto, un claro ejemplo de la imposibilidad de prescindir de lo mítico, de la necesidad imperiosa que tienen los hombres de buscar explicaciones acerca del sentido de la realidad que no se fundamenten necesariamente en lo lógico y en lo racional. De ahí surge, según el análisis de Juan Antonio Rosado, la creación novelesca del símbolo de la secta de los ciegos por parte de Sábato con el objetivo de compensar y contrastar el predominio y el peso absoluto y dictatorial de la razón como una vía que permita entender el mundo y el universo:

Al darse cuenta de la grave lesión que nuestra cultura ha sufrido con doctrinas como la positivista y el culto a la Razón, que desplazaron a Dios para sustituirlo por nuevos ídolos como la 'energía' o 'el átomo', Sábato crea el mito de la secta de los ciegos precisamente para revalorizar el mito por el medio más adecuado: el arte, pues éste tiene la potencia de dirigirse a todos los sentidos, de comunicar -como el mito- una verdad en forma simbólica. (Rosado, 1999: 91)

El culto y la adoración religiosa profesadas por Vidal Olmos al dominio del mal sería el verdadero estado del ser humano, y estaría representado por la secta de los ciegos que obedecería las órdenes de una entidad demoníaca que suplanta a Dios, entidad que dominaría el mundo a través de la secta. Por otra parte, en esta particular mitología, el Dios cristiano

estaría asociado a una potencia luminosa que no es capaz de incidir en el mundo, pero que está relacionada con la luz y la claridad que permitirían el orden y el sentido a los que aspira alcanzar la ciencia al indagar el universo. Por medio de estas concepciones claramente irracionales en las que se mezcla lo místico con lo científico, Vidal Olmos no sólo justifica sus delirantes teorías, sino también les da respaldo religioso y mítico para no caer en el vacío que supondría un delirio de semejante índole que no puede ser comprobado de manera racional ni lógica, ya que está sustentado en la creencia y en la fe, tal como ocurre con las creencias religiosas:

Si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la tierra y sobre la carne. Ignoro si, en última instancia, esta organización tiene que rendir cuentas tarde o temprano, a lo que podría denominarse Potencia luminosa; pero, mientras tanto, lo obvio es que el universo está bajo su poder absoluto, poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestritas o los inquisidores. (Sábato, 1961: 299).

Ahora bien, Vidal Olmos considera que este planteamiento sigue siendo meramente teórico y especulativo, y afirma que no puede comprobarlo, ya que entra en el terreno de la teología y de la especulación metafísica y religiosa: “No soy teólogo y no estoy en condiciones de creer que estos poderes infernales puedan tener explicación en alguna retorcida Teodicea. En todo caso, eso sería teoría o esperanza. Lo otro, lo que he visto o sufrido, eso son *hechos*” (Sábato, 1961: 299). Esto lo obliga, según Julio Woscoboinik, a reafirmarse como un científico, más que como un teólogo, es decir, un investigador científico que buscaría por medio del análisis de los hechos llegar a comprobar y a confirmar sus teorías e hipótesis en la forma escrita del informe que da título a la tercera parte de *Sobre Héroes y Tumbas*, convirtiéndolo en una investigación acerca del mal y la irracionalidad que está en él, siendo el mismo Vidal Olmos el verdadero sujeto que es investigado:

¿Por qué un ¿‘Informe’? Un informe es un texto resultado de una investigación. Este informe dice saber... sobre los ciegos. El objeto es pues, la mirada. O mejor, su ausencia. El objeto pasa a ser también sujeto, porque en esta investigación-búsqueda, el protagonista se encontrará, no sólo con el terror persecutorio hacia aquellos que no lo pueden ver, sino esencialmente consigo mismo. (Woscoboinik, 2006: 19)

Sin embargo, al ignorar Vidal Olmos que él mismo se está analizando a través de la exploración y la indagación de las perturbaciones psicóticas del lado oscuro e inconsciente de su mente, representadas por la secta de los ciegos, su objetivo se ve abocado al fracaso. Dado que no es un artista que sepa canalizar por medio del arte sus pulsiones, ni tampoco un verdadero científico que pueda comprenderlas de manera fría y desapasionada, ya que su escrito no es una investigación científica como tal, sino más bien el producto de sus alucinaciones y delirios, factores que impiden saber a ciencia cierta si lo que relata es verídico o no, Vidal Olmos termina por caer irremediabilmente en la locura a pesar de la apariencia lógica y racional con la que ha elaborado su discurso a lo largo del *Informe sobre Ciegos*. Según Marina Gálvez Acero:

El *Informe* constituye precisamente la narración de la gran pesadilla de Fernando y expresa lo más importante de su existencia: la ‘investigación’ de su subconsciente. Pero al no ser un científico y desconocer el medio en el que opera, ni llevar fines concretos, antes de terminar su investigación ‘que acaba donde debería haber empezado’, es decir, en el momento en que encuentra el origen del mal, de su mal, antes de que él pueda estudiarlo y dominarlo, éste lo destruye. (Gálvez Acero, 1983: 455-456)

En síntesis, penetrar en el mundo prohibido de los ciegos no sólo significa encarar estos aspectos negativos de los hombres, atrapados en el manto de la ceguera, sino también reconfigurar la forma como se mira al hombre, entenderlo como una unidad en que las tinieblas y la luz cohabitan y que, ocultas tras las fachadas de la lógica y la racionalidad, impiden que el ser humano se concrete como tal, quedando escindido en partes inconexas, sin relación entre sí. Para Tamara Holzapfel: “La búsqueda de Fernando es un afán de reconstruir –en el sentido surrealista- al hombre dividido por una civilización abstracta, a partir de la absoluta libertad de lo inconsciente. Por eso rechaza con tanta vehemencia la idea de la causalidad y se impone la aventura irracional” (Holzapfel, 1973: 155-156). Finalmente, los ciegos que persigue Vidal Olmos, más allá de que sean producto de la locura en la ficción, se convierten desde la perspectiva simbólica que propone la novela en un motivo que permite formular una severa crítica a la manera como una civilización lógica y racionalista como la nuestra ha terminado por negar sus aspectos más primitivos y recónditos. Ello acaba siendo una especie de ceguera que la civilización debe remediar si quiere lograr una unidad del ser humano que cubra y una todos sus aspectos y facetas.

6.4. Crítica del poder absoluto

Por último, al señalar que los ciegos forman parte de una organización rígida y jerarquizada que habita en los subterráneos y en las cloacas de las ciudades, debiendo obediencia máxima a cuatro jerarcas que a su vez siguen órdenes del Demonio, que gobierna la tierra detrás de la apariencia de la suprema divinidad, Vidal Olmos realiza lo que, leído en clave simbólica, es una crítica al poder absoluto que controla a los seres humanos y los deshumaniza sin que estos se den cuenta:

Hay una fundamental diferencia entre los hombres que han perdido la vista por enfermedad o accidente y los ciegos de nacimiento. A esta diferencia debo el haber penetrado finalmente en sus reductos, bien que no haya entrado en los antros más secretos, donde gobiernan la Secta, y por lo tanto el Mundo, los grandes y desconocidos jerarcas. Apenas si desde esa especie de suburbio alcance a tener noticias, siempre reticentes y equívocas sobre aquellos monstruos y los medios de que se valen para dominar el universo entero. (Sábato, 1961: 298)

Cabe resaltar que en su descripción de la organización de la secta, Vidal Olmos la presenta como una entidad que utiliza los instrumentos y estrategias más malvados y retorcidos que se puedan concebir, con el fin de mantener controlada y sometida a la humanidad sin que esta se percate de que es oprimida por el yugo de fuerzas malignas que están más allá de su entendimiento: “Supe así que esa hegemonía se logra y se mantiene (aparte el trivial aprovechamiento de la sensiblería corriente) mediante los anónimos, las intrigas, el contagio de pestes, el control de los sueños y pesadillas, el sonambulismo y la difusión de drogas” (Sábato, 1961: 298). Así, el ser humano no es libre en ningún ámbito de la acción, pues su destino ha sido ya de antemano definido por el poder absoluto del mal, de acuerdo con el análisis de Daniel Castillo Durante: “Le mal se situant alors dans l’extériorité radicale d’une présence incarnée dans le monde. Cette mondanisation du mal vulnérabilise les marges de liberté du sujet” (Castillo Durante, 1995 : 87). Según la lectura simbólica a la que nos induce la novela de Sábato y, cotejando el discurso delirante del personaje Fernando Vidal Olmos, con el discurso analítico del escritor en sus ensayos, podemos vislumbrar que la organización del ejercicio de la maldad que rige la secta de los ciegos hace eco a la denuncia del poder del Estado moderno en el siglo XX en *Hombres y Engranajes*. Allí recalca Sábato que este

poderío se construye a partir de la ciencia, el capitalismo y los avances tecnológicos. Estos factores dotaron a las entidades estatales de una influencia y un mando abrumadores sobre los ciudadanos que estaban a su cargo:

En el siglo XX, el mundo está llegando a las últimas consecuencias de una civilización tecnolátrica. El capitalismo acumuló capitales crecientes, esto provocó la concentración industrial, la que a su vez fue causa de una monstruosa expansión de las ciudades. Los últimos pasos -ya realizados en varios países- serán la estatización de la banca, de la industria, del transporte, de las comunicaciones y de la información. El estado se habrá convertido, finalmente en un gigantesco patrono que dispone de la suma del poder público y todos los medios de coerción y de persuasión. (Sábato, 1951: 51)

El Estado moderno del siglo XX sería, pues, la conclusión y culminación definitivas del proceso de abstracción y racionalización en Occidente que Sábato ha criticado a lo largo de su obra literaria. Esto terminaría por alienar a los hombres que están bajo su autoridad, pues sería algo tan fantasmagórico e inaprensible como los postulados de la ciencia moderna, caracterizados por el influjo absoluto de lo abstracto:

Ya vimos que la unificación es abstrayente. Y así como condujo al fantasma matemático de la realidad, llevó a una sociedad fantasmal, compuesta de hombres-cosas, despojados de sus elementos concretos, de todos los atributos individuales que puedan perjudicar el funcionamiento de la Gran Maquinaria. (Sábato, 1951: 51-52)

Por consiguiente, el poder absoluto que representa la secta de los ciegos en el *Informe sobre Ciegos* también equivaldría metafóricamente y de manera mítica y religiosa a esa razón que por medio del Estado moderno unifica el mundo, impidiendo otras formas de conocimiento, de percepción de la realidad, y en últimas de existencia: “Esta unificación se hace por la buenas o por las malas, generalmente en virtud de una combinación de ambos métodos, de una adecuada mezcla de premios, sanciones legales, hambre, cárcel, campos de concentración, fe, deportes, radios, cine y periodismo” (Sábato, 1951: 52). Además, según el comentario de Riccardo Campa al respecto, este poder absoluto convierte a los seres humanos en meros objetos que no sólo son controlados a su antojo por la misma administración gubernamental; también se transforman en entes que sólo valen y son medidos de acuerdo

con su función, la cual es producto de la cosificación por diversos medios que Sábato menciona y denuncia en *Hombres y engranajes*. Para Riccardo Campa:

En una naturaleza considerada fuente de energía necesaria para producir objetos, el Superestado (*el Leviatán*) que actúa con extremada abstracción entre distintas (pero no necesariamente) opuestas emociones, confía en lo intercambiable de los sujetos, en el artificio (mental y material) con el que se pueden calcular y evaluar. (Campa, 1983: 20)

En definitiva, mediante la crítica al poder absoluto que representa la racionalidad y la abstracción a través del control alienante y deshumanizante del Estado en el siglo XX, Sábato nos conduce a una reflexión acerca de la necesidad imperiosa de buscar otras alternativas no sólo de conocimiento y comprensión de la realidad, sino también de organización social que no estén basadas necesariamente en un uso excesivo de lo racional y de la lógica. Esta nueva clase de estructura de gobierno posiblemente buscaría ver a los individuos desde otras perspectivas, no como meros engranajes de una estructura productiva, sino como personas con múltiples facetas que se expresan por medio del arte, la literatura o la religión.

Conclusión de la segunda parte

A diferencia de *El Túnel y Uno y el universo*, *Sobre Héroes y Tumbas* y los ensayos *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* son textos que, desde sus respectivos géneros, el novelístico y el ensayístico, poseen una voluntad totalizante en lo que respecta a la consolidación de la escenificación ficcional y el pensamiento acerca del conflicto entre la razón y la irracionalidad presente en la obra literaria de Ernesto Sábato. La suma de los tres libros da como resultado un análisis profundo de una civilización que se niega a reconocer en lo irracional a un componente fundamental y profundo de su propia esencia humana, al mismo tiempo que idolatra de manera absurda al raciocinio, generando situaciones que representan no una evolución o un progreso, sino un retorno a un estado de conocimiento fundado en lo mítico, estado emblemáticamente ficcionalizado en el caso de Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre Ciegos*.

Este análisis nos ha permitido reafirmar la premisa de la primera parte de nuestra investigación, a saber, que ni la representación ficcional del conflicto ni su conceptualización quedaron resueltas de manera plena y satisfactoria para Ernesto Sábato con la escritura de *El Túnel y Uno y el Universo*; al contrario, este conflicto siguió perturbándolo y la manera que encontró para seguir ahondando y profundizando en él fue escribiendo *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* y *Sobre Héroes y Tumbas*.

Por consiguiente, hemos pasado del estudio, en la primera parte de este trabajo, de la visión fragmentaria y reducida de las primeras obras del novelista y ensayista al análisis de la segunda etapa de la trayectoria de Sábato en la que éste despliega una visión abarcadora y explicativa de la historia de la civilización occidental desde la crítica a la razón en su totalidad en esta segunda parte. A partir de la noción de la novela y el ensayo como textos abarcadores de lo real y de la construcción de sus distintas variaciones, podemos ver cómo la comprensión crítica y la expresión novelesca del conflicto entre la racionalidad y la sinrazón parecería llegar a su pleno apogeo por medio de varias figuras, motivos y temas, entre los que se destacan la ceguera, la errónea utilización del método científico y la simbología del mal.

En ello radica, precisamente, la exploración que realiza Fernando Vidal Olmos del mundo de los ciegos, de aquellas regiones que la moralidad, la ciencia y el desarrollo de la especie han vedado y han considerado prohibidas, representadas en la locura y en las obsesiones

incontrolables del inconsciente que estallan en *Informe sobre ciegos*. Caer en la demencia y en la maldad simbolizadas en la ceguera significaría no sólo negarse a acatar las normas de la civilización, sino también volver la mirada hacia los lugares donde esta luminosidad y esa coherencia, supuestamente procedentes de la racionalidad, no alcanzan a penetrar para lograr la comprensión cabal de estos aspectos de la condición humana. Por lo tanto, entendemos, mediante la ejemplaridad de la hipérbole ficcional que significa el caso patológico de Vidal Olmo, que según Sábato, para lograr el equilibrio entre la razón y la irracionalidad, el ser humano debe conocer y comprender la división que existe entre el mundo luminoso y ordenado al que aspira el raciocinio y el caos de las tinieblas de lo irracional, donde anidan el mal y los deseos, para intentar elaborar una síntesis que impida la destrucción de su equilibrio psíquico de manera irremediable, tal como lo advierte y señala el caso de Fernando Vidal Olmos.

No obstante el colosal esfuerzo de Sábato por expresar su obsesión con la razón y la sinrazón en estas tres obras, la búsqueda del escritor acerca de una satisfactoria conceptualización ensayística y expresión novelesca del conflicto entre dos modos de conocimiento tampoco quedó cerrado. Al analizar en la tercera parte de esta tesis el volumen de ensayos *El escritor y sus fantasmas* y la novela *Abbadón el exterminador*, intentaremos ver cómo evoluciona la reflexión del escritor argentino, cuáles son los nuevos y complejos modelos de ficcionalización que elige para proponer, mediante la expresión artística, una síntesis o conciliación entre la aprensión subjetiva y sensible de la realidad y su aprensión objetiva.

**TERCERA PARTE: SÍNTESIS DEL CONFLICTO EN
*ABBADÓN EL EXTERMINADOR Y EL ESCRITOR Y
SUS FANTASMAS***

Introducción de la tercera parte

En esta tercera parte de este trabajo de investigación se analizará la síntesis y aparente superación del conflicto entre la razón y la irracionalidad en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato.

Después de analizados el inicio y desarrollo del conflicto, aquí se estudiará la manera en que éste se consolida y finaliza. Esta finalización significa que Sábato no volvió a escribir ni a publicar novelas, y que en los textos que publicara hasta el final de su vida, sean de tipo testimonial y/o ensayístico, recoge y repite de manera redundante, ideas y planteamientos que ya habían sido consignados y desarrollados en sus novelas y ensayos precedentes. Ello condujo a un agotamiento en el plano de la creación literaria por parte de Sábato, y a un evidente desinterés por explorar nuevas formas narrativas y ensayísticas que ampliaran lo expresado en sus escritos.

Para concluir este trabajo de investigación se ha utilizado el aparato crítico existente sobre la obra de Sábato, así como las herramientas que para tal fin proporcionan la narratología y la crítica literaria, con las cuales se desarrollarán los planteamientos de esta tercera parte, a saber, cómo la fusión entre la razón y la irracionalidad que se da en la última novela de Ernesto Sábato, *Abbadón el exterminador* (1974), intenta alcanzar una especie de equilibrio y de reconciliación entre estos dos polos opuestos en el plano de la ficción, subordinando al mismo tiempo para sus fines, los temas y motivos recurrentes en la obra sabatina, o sea, la soledad, la incomunicación, la búsqueda de lo absoluto y el sentido de la creación artística y literaria, entre otros. Esto se complementará con el análisis de *El escritor y sus fantasmas* (1963), ensayo en el que Sábato definió su poética de la creación novelística, incrementando así una serie de nociones y conceptos que ya habían aparecido consignados en sus anteriores novelas y ensayos, los cuales alcanzarían su máxima expresión en *Abbadón el exterminador*.

Esta tercera parte consta de tres capítulos numerados como séptimo, octavo y noveno. El capítulo séptimo, el más extenso de esta parte de la investigación, presenta el análisis de *Abbadón el exterminador* y la fusión entre lo racional y lo irracional que se da en la novela por medio de diversas estrategias y recursos narrativos. Todo esto se articulará en torno del concepto de “novela total” acuñado por Sábato, es decir, su intento de alcanzar mediante la

escritura de ficciones, la culminación y síntesis del choque de la razón con la sinrazón, base de su obra novelística y ensayística.

En el capítulo octavo se trabaja la concepción de la poética de Sábato con respecto a la literatura y más particularmente con el género de la novela. Con ello, se establecerán una serie de vasos comunicantes con lo planteado en el capítulo anterior y se reafirmará la importancia que tiene para Sábato la escritura de ficciones novelescas como instrumento para una comprensión más amplia y abarcadora de la condición humana, por una serie de características que le son propias y que no poseen la ciencia ni la filosofía. Por último, se hará una revisión de la crítica que hace Sábato en *El escritor y sus fantasmas* de la nueva novela francesa, enfocada en la obra de Alain Robbe-Grillet. En este apartado se pretende demostrar que, a pesar de sus objeciones respecto a este movimiento literario, las consideraciones de Sábato son un tanto exageradas, ya que de hecho la nueva novela francesa también busca un modo de representar la realidad y rechaza, a su manera, el realismo tradicional que tanto controvirtió y combatió Sábato en sus novelas y ensayos, sólo que a través de estrategias narrativas diferentes a las del argentino.

Finalmente, en el noveno y último capítulo de esta tercera parte se intentará establecer si ha habido o no una síntesis del conflicto a partir de lo estudiado a lo largo del trabajo, y se concluirá con la respuesta al interrogante de si la obra de Sábato ha perdido o no vigencia en su país natal, así como de los contrastes en su recepción por la crítica literaria contemporánea.

Capítulo 7. El concepto de la novela total en *Abbadón el exterminador*

7.1. Culminación y fragmentación del relato en *Abbadón el exterminador*

En *Abbadón el exterminador* (1974), última novela publicada por Ernesto Sábato, culmina, de manera espectacular dentro de la ficción novelesca del escritor argentino, el conflicto entre la razón y la irracionalidad que sus novelas y ensayos anteriores habían ido presentado y ampliando hasta llegar a su resolución en este libro. El título de la novela, *Abbadón el exterminador*, se refiere de manera simbólica al último libro de la Biblia, *El Apocalipsis* de San Juan; tal como lo afirma acertadamente Daniel-Henri Pageaux, el título y uno de los epígrafes que abren la novela remiten a este texto bíblico, sugiriendo la búsqueda de una revelación y una totalidad por parte de Ernesto Sábato en la escritura de la obra que se complementan con el segundo epígrafe, sustraído de la novela *El héroe de nuestro tiempo* (1840) del escritor ruso Míjail Lérmontov:

Deux citations mises en exergue placent *L'Ange des ténèbres* sous un double signe : d'abord *l'Apocalypse*, le Livre par excellence, Livre de la Révélation, Livre de la Fin des Fins, qui renvoie au titre espagnol, *Abbadón el exterminador* ; ensuite, *Un héros de notre temps*, du romantique russe Lermontov, dessine un autre plan, humain, existentiel : texte autobiographique, rétrospectif, qui récuse d'emblée le jugement du lecteur, tout en le suscitant. (Pageaux, 1989: 79)

Recuérdese que *Abbadón* narra tres historias que se entrelazan y conectan a lo largo de la novela: la de Sabato, alter-ego y representante ficcional del escritor, que sucumbe ante las presiones de los poderes infernales de la secta de los ciegos que impiden que concrete su labor de escritura, llevándolo a la locura y a la muerte; la de Nacho y Agustina Izaguirre, una pareja de hermanos que tienen una relación incestuosa y se relacionan de una forma u otra con Sabato, y, finalmente, la de Marcelo Carranza, un joven idealista con tendencias revolucionarias, amigo de Sabato, que es detenido, torturado y asesinado por las fuerzas

represivas del estado argentino. Estas tres líneas argumentales se presentan desde el principio de la obra, cuando esta es definida como:

Una novela sobre esa búsqueda de absoluto, esa locura de adolescentes, pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo: seres que en medio del barro y el estiércol lanzan gritos de desesperación o mueren arrojando bombas en algún rincón del universo. Una historia sobre chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas (en parte vislumbradas fuera de sí mismo, en parte agitadas en lo más profundo de su corazón) que demandan eternidad y absoluto. (Sábato, 1974: 17)

Michèle Soriano afirma que la estructura de *Abbadón el exterminador* está articulada y construida en torno a círculos concéntricos donde convergen las tres líneas narrativas anteriormente mencionadas. Esta circularidad está presente a lo largo de la novela, confiriéndole así su particular visión del mundo y de la realidad, que ésta trasmite en sus páginas:

El texto de *Abbadón el exterminador* se compone de círculos concéntricos. Una serie de ‘acontecimientos’ constituye el primer cerco de inmanencia que encontramos en el *incipit* y en la parte final, determinando una estructura cíclica que se cierra al abrirse, con los sucesos que cancelan el año 1972 e inician el año 1973 en Buenos Aires. Esta diminuta primera parte, que se repite sistemáticamente al final, presenta a los protagonistas, su destino, introduce la novela, su ‘verdad’ su sentido. (Soriano, 1994: 22)

A lo largo de la trama de la novela se suceden una serie de acontecimientos y hechos que no obedecen a un esquema convencional de narración, donde se intercalan apariciones de personajes de las otras novelas de Sábato, tales como Juan Pablo Castel, Alejandra Vidal Olmos, Martín del Castillo, Bruno Bassan, Natalicio Barragán y Quique, entre otros. Es particularmente relevante el papel que desde el principio tiene Bruno Bassán, personaje de *Sobre Héroes y Tumbas*, que en el primer capítulo de la novela, titulado *En la tarde del 5 de enero*, ve a Sabato vagando como un sonámbulo por las calles de Buenos Aires:

En la tarde del 5 de enero, de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sabato siguió de largo, como si no lo hubiese visto. Era la primera vez que

ocurría algo así y, considerando el tipo de relación que los unía, debía excluir la idea de un acto deliberado, consecuencia de un grave malentendido. (Sábato, 1974: 11)

Este inicio de la novela rompe, tal como lo señala Daniel-Henri Pageaux, con la lectura tradicional del texto, en la medida en que introduce al lector en un mundo donde las convenciones narrativas han sido por completo trastocadas:

Dès le début, le texte impose une inversion du protocole de lecture : Bruno, personnage du roman précédent *Alejandra* voit arriver Sábato, devenu personnage romanesque. La relation traditionnelle entre auteur omniscient, omnipotent et personnages-exécutants se change en une première question que pose le texte à la faveur d'une fausse et énigmatique rencontre, annulée par d'inquiétantes révélations, surgies de certains mots sur lesquels l'attention du lecteur est attirée : 'puits', 'dédoulements', véritables noyaux générateurs pour le texte, pour sa 'poétique'. (Pageaux, 1989: 80)

A partir de esta ruptura narrativa que presupone el desencuentro de Bruno con Sabato, lo cíclico, según Michèle Soriano, va a ser recurrente de manera continua y sostenida:

La primera página describe la ruptura de comunicación entre Bruno, el confidente y Sabato, autor protagonista, pareja cuyo intercambio representa en la obra la instancia narrativa. Esta sistemática de ruptura genera la estructura fragmentada de la novela: los micro-capítulos encadenan la continuidad mediante la ruptura- otra característica cíclica. (Soriano, 1994: 21)

La relación entre Bruno y Sabato representará el núcleo temático de los 'desdoblamientos' que impondrá y marcará el tono de irracionalismo y de ambiente onírico que domina el libro en su totalidad. Ya en las primeras páginas, cuando Bruno trata de establecer contacto con Sabato con resultados infructuosos, pues no puede comunicarse con él en su casa, se reafirma, de esta manera, el carácter irracional característico del texto por medio del símbolo del desdoblamiento:

'No, no saldría por un tiempo'. Bruno sabía que, en ocasiones durante meses, caía en lo que él llamaba 'un pozo', pero nunca como hasta ese momento sintió que la expresión encerraba una temible verdad.

Empezó a recordar algunos relatos que le había hecho sobre maleficios, sobre un tal Schneider, sobre desdoblamientos. (Sábato, 1974: 11-12)

Este símbolo del desdoblamiento constituye la base de la escritura de *Abbadón el exterminador*, dispositivo que Daniel-Henri Pageaux ha denominado como especular en la medida que remite a los conceptos acerca de la literatura y la novela expresados por Sábato en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*, así como en sus otras dos novelas, *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*:

Le dédoublement comme principe d'écriture signifierait d'entrée de jeu le caractère spéculaire du récit. Un récit donc qui oscillerait entre la solitude douloureuse du créateur et des dédoublements, des 'duplications internes' ou des 'redoublements spéculaires' ; ne serait-ce pas une réapparition sous une forme fictionnelle de *L'Ecrivain et ses fantasmes* ? Ainsi le travail sur le mot, sur l'image, sur le personnage constituent tout à la fois des principes d'élaborations poétiques pour le romancier et des axes de réflexion pour le lecteur. (Pageaux, 1989: 80)

Además de la presencia activa de Bruno, la aparición y mención de los personajes de *Sobre Héroes y Tumbas* constituyen una conexión activa entre esta novela y *Abbadón el exterminador*, siendo esta última el resultado de aquella. Es decir, *Sobre Héroes y Tumbas* es el punto de partida para la escritura de *Abbadón* en la medida en que ésta amplía y desborda las posibilidades de índole creativa y estética que no quedaron totalmente concluidas y finalizadas en la segunda novela de Ernesto Sábato. Según Daniel-Henri Pageaux:

L'Ange des ténèbres s'élabore sur le texte d'*Alejandra* à peine terminé ; il est pour ainsi dire engendré par *Alejandra*, mais il porte en lui, sur lui, les ultimes corrections faites au roman précédent. Il lie ainsi fortement un texte à l'autre, nie la singularité conventionnelle, commerciale, (présence active de l'éditeur dans ces pages) et affirme l'existence d'un texte indivis qui fait corps avec la vie de l'écrivain. (Pageaux, 1989: 84)

A esto se suma el uso constante de diversas digresiones, parodias, inclusión de fragmentos de noticias e ideas expresadas en los ensayos del autor y alusiones a su obra novelística, entre

otros, que hacen que la estructura de la novela sea sumamente compleja y en muchas ocasiones difícil de seguir debido a su alejamiento del estilo narrativo clásico y convencional, caracterizado por un inicio, un nudo y un desenlace, estructura que no es aplicable a *Abbadón el exterminador*. La utilización recurrente del fragmento en la novela como soporte fundamental de ésta, constituye la culminación de la estrategia narrativa que en la obra novelística de Ernesto Sábato se había iniciado con las digresiones de Juan Pablo Castel en *El Túnel*, prosiguiendo con la estructura abigarrada de *Sobre Héroes y Tumbas* y la inserción como capítulo independiente pero complementario de *El informe sobre ciegos*, para desembocar finalmente y de manera espectacular por sus múltiples alcances y resonancias en la fragmentación total del relato en *Abbadón el exterminador*. Cabe señalar aquí que Sábato no es el único autor latinoamericano de su época que experimenta con las posibilidades narrativas en su respectiva obra literaria: recuérdese que novelas contemporáneas a la publicación de *Abbadón el exterminador* tales como *Terra nostra* de Carlos Fuentes (1975), *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa (1969), o *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez (1975), presentan variaciones en su estructura y discursos narrativos, usos novedosos de los puntos de vista, así como transgresiones del lenguaje convencional que las asemejan a *Abbadón el exterminador* en su tentativa de una novedosa aproximación y superación de la representación de lo real por medio de la ficción.

Semejante inestabilidad pretende reflejar el conflicto entre la razón y la sinrazón en su punto culminante, representado por Sábato como un drama de consecuencias trascendentales para la humanidad. Como lo afirma Daniel-Henri Pageaux, este drama se caracteriza, no obstante, su intensidad, por un ritmo y una coherencia que son organizados y desplegados en el texto por un narrador que es capaz de realizar el complejo y difícil trabajo de organizar esos fragmentos que constituyen la novela en un todo unitario a pesar de su dispersión:

Par ailleurs, le texte se déroule selon un rythme qui surgit de la coupure, du passage d'un fragment à un autre ; le texte est une mise bout à bout d'autres textes, de longueur variable, de tonalités différentes, discordantes, et qui prennent pour titre, comme un article de journal, de revue, les premiers mots de la phrase initiale. C'est un narrateur supérieur qui les choisit et les rassemble, de même qu'il choisit et regroupe quelques faits, des 'événements' (cf. le titre retenu pour la séquence introductive) pour constituer 'un drame unique'. (Pageaux, 1989: 81)

Por último, según Silvia Sauter, el ambiente fantástico y onírico de numerosos pasajes dificulta con resuelta intención una interpretación del texto:

A primera vista la novela impresiona como un rompecabezas que hace falta reconstruir; los apartados colocados sin orden alguno duplican los saltos prospectivos y retrospectivos, involutivos y evolutivos de la psique. La fragmentación de la forma busca reproducir la ruptura del tiempo y del espacio lineal (necesariamente sucesivos en la narración) para dar el efecto de la simultaneidad recreable sólo en el espacio onírico o mitopoético de la psique humana, aunque no logre captar su intelección. (Sauter, 1992: 149)

El primer capítulo de la novela, titulado *Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del año 1973*, donde se narran los hechos que condujeron a varios de los protagonistas a su trágico final, sin explicar quiénes son o por qué les ha ocurrido aquello, presenta una serie de situaciones que posteriormente serán dilucidadas en el siguiente bloque de capítulos que componen el grueso de la narración, permitiendo entender qué es lo que ha pasado al inicio, el cual es en realidad parte del final del texto. Según el análisis de Trinidad Barrera:

La novela se abre con el enrarecimiento en las relaciones de dos buenos amigos, Bruno y Sabato. Parte de la novela girará en torno de la evolución de la relación de amistad ‘degradada’ entre estos personajes. En este sentido, incide positivamente el comienzo en ‘media res’ del relato. Y esto, si nos referimos sólo al inicio, pero si tenemos también en cuenta las páginas siguientes (págs. 16 a 18) entonces el planteamiento argumental es completo, porque en este comienzo se nos habla de la vigilancia que Nacho ejerce sobre su hermana y de la muerte de Marcelo Carranza. Parte de la novela girará en lo sucesivo en torno a las historias de estos personajes centrales. (Barrera, 1982: 65)

Todos estos eventos están vinculados entre sí, ya que gracias a ellos se desarrollarán las líneas fundamentales del relato, y los temas y motivos que lo van a construir, desarrollar y culminar en su plenitud, los cuales son: la locura, la muerte, el mal, el absurdo de la existencia, las dificultades de la labor de la escritura por parte del personaje escritor y, fundamentalmente, la irracionalidad que se apodera de un mundo que en apariencia debería estar regido por la razón, pero que no lo está y que a través de estas tres líneas argumentales,

las historias de Sabato, Nacho, Agustina y Marcelo, se precipita en el caos y en la confusión. Para Daniel-Henri Pageaux: “Con aquella grandiosa tripartición del espacio y con la simultaneidad, la búsqueda solitaria y el drama del novelista quedan relacionados con un drama cósmico, una tragedia humana que abarca la integridad del cosmos” (Pageaux, 2005: 59). Esto pudo, en el momento de la publicación de la novela, generar confusión y desconcierto en un lector poco acostumbrado a este tipo de narraciones. En *Abbadón*, Sábato despliega todo su conocimiento y su habilidad literaria. Por consiguiente, según Ángel Manuel Vásquez-Bigi, con la ruptura y fusión de estilos y géneros que propone, *Abbadón* se ofrece como un buen ejemplo del impacto que Sábato quiere generar a través de su lectura, la cual requiere de la participación activa del lector para que al final se logre captar la unidad que se esconde detrás de sus páginas:

También como ocurre normalmente en el género épico, fluctúa la intensidad del interés y la participación del lector a lo largo de la obra, y un abrupto cambio de tono puede resultar en una magistral nota de humor negro pero, según el caso, desentusiasmar (sic) momentáneamente a uno u otro lector, y en unos lugares más que en otros el lector puede recibir impresiones de falta de estructuración (sólo una manera de dividir secciones de diversos grados de diversidad), y sin embargo, al final de la lectura queda un profundo, asentado sentimiento de unidad, como si la obra toda constituyera un extenso poema. Y la experiencia de la lectura de *Abbadón* confiere y extiende el mismo sentimiento de unidad poética a la trilogía sabatiana en su totalidad. (Vásquez-Bigi, 1979: 52)

Hay que destacar que el eje fundamental de la novela, en la medida en que todo lo demás que ocurre en ella está relacionado de una forma u otra con él, es el personaje Sabato, el cual representa al escritor Ernesto Sábato en la ficción. A diferencia de su creador, el personaje no lleva su apellido acentuado en la primera sílaba, pero comparte varios de sus rasgos autobiográficos, expresa las opiniones consignadas en los ensayos y novelas anteriores de Ernesto Sábato, los cuales cita como suyos, y está tratando de escribir la novela *Abbadón el exterminador*, presionado por una obsesión paranoica con las fuerzas demoníacas de la secta de los ciegos que él, según cuenta en *Abbadón*, ha descrito en *el Informe sobre ciegos* de *Sobre Héroe y Tumbas* por medio del personaje de Fernando Vidal Olmos. Estas entidades lo acosan, impidiéndole terminar su trabajo y están constantemente interfiriendo en él,

además de haberlo obligado en el pasado a escribir sus otras dos novelas, tal como se lo confiesa a Bruno Bassán:

Durante años debí sufrir el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mí no se lo puedo explicar con exactitud; pero sin duda provenientes de ese territorio que gobiernan los Ciegos, y que durante estos diez años convirtieron mi existencia en un infierno, al que tuve que entregarme atado de pies y manos, cada día, al despertar, como en una pesadilla al revés, sentida y aguantada con la lucidez del que está plenamente despierto y con la desesperación del que sabe que nada puede hacer para evitarlo. Y para colmo, teniendo que guardarse para sí mismo los horrores. (Sábato, 1974: 21)

A partir de estas confesiones de Sabato, se desencadenarán los sucesos que conforman la narración de *Abbadón el exterminador* en todos los aspectos, tanto en los episodios en que el personaje interviene directamente como en los que no aparece, lo que lo conducirá precisamente a tener mayor consciencia de estos y de su incidencia en su propia existencia y en la del resto de los protagonistas: “Después fueron produciéndose, poco a poco, con insidiosa persistencia, los acontecimientos que habrían de perturbar estos últimos años de mi vida” (Sábato, 1974: 27). Estos acontecimientos generan una nueva frecuencia en el relato de la novela, un tiempo narrativo que se caracteriza por lo fantástico y lo onírico, el cual está dotado de sus propias leyes y reglas que no obedecen a las de la realidad real. Según Daniel-Henri Pageaux esta otra realidad se compone de una serie de alucinaciones, desdoblamientos y sucesos inexplicables de apariencia sobrenatural que se desprenden del personaje Sabato y del aparente dominio que la secta de los ciegos tiene sobre él y que termina por fragmentar aún más la ya dividida estructura de la novela en sus tres líneas narrativas:

El tercer ritmo, la tercera duración desplegada a lo largo del texto está basada en el tiempo de los recuerdos y de las obsesiones, los encuentros que ahora pueden ser interpretados como premonitorios, como otros tantos hitos con los cuales el hombre, el escritor Sábato puede reconstruir parte de su pasado, todo lo cual pueda configurar la original configuración de su mundo onírico. Este tiempo confuso de imágenes remotas viene expresado en el texto por medio de una palabra enigmática, registrada en la primera página: ‘desdoblamientos’. (Pageaux, 2005: 59)

Estos desdoblamientos ocurren a lo largo de la novela y tienen que ver con instantes fundamentales de la vida del personaje Sabato que determinan su existencia, tales como el

momento en que termina de escribir y publica *Sobre Héroes y Tumbas* en 1961, cuando una serie de extraños personajes relacionados con la secta de los ciegos aparecen en su vida a raíz de la publicación de esta novela. No menos determinante resulta su primer encuentro con el niño Nacho Izaguirre, personaje al que volverá a ver años después ya convertido en joven, cuando este lo increpe en un café por su papel de personaje público, contrario a la imagen de intelectual comprometido que proyectan sus libros. También influyen en su destino varios hechos sucedidos en su niñez y adolescencia en los años 20 en Rojas, su pueblo natal y durante varias estancias en Buenos Aires con el padre de Marcelo Carranza, amigo de su adolescencia, en una vieja mansión de la familia Carranza, lugar donde ocurrirá su primer contacto con la secta de los ciegos. Particular importancia reviste su estancia en París en 1938, como becario del laboratorio Curie, momento en el cual se relaciona e ingresa en el movimiento surrealista, hecho que será uno de los detonantes de su posterior abandono de la ciencia y de su ingreso al mundo de la literatura. Estos dos últimos episodios están narrados en el mismo capítulo llamado *Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938*, donde Sabato relata a Bruno la obsesión y paranoia que se han desatado en él a raíz de ese tiempo de premoniciones que se bifurca a lo largo de la narración de *Abbadón*, caracterizado por los desdoblamientos de Sabato: “Creo que, si conociéramos nuestro futuro, a cada instante veríamos surgir aquí y allá pequeños acontecimientos que lo anunciarían y hasta prefigurarían; no conociéndolo, parecen cosas al azar, casualidades sin significado” (Sabato, 1974: 257-258). Por ello, según José Ortega, el relato se desmiembra en esa búsqueda de la totalidad del significado de la existencia, dividida en el conflicto razón-sin razón, el cual es escenificado en esa dicotomía que plantea Sabato entre la vida que se sufre y la visión de la realidad que pretende explicar la ciencia por medio de sus conceptos y paradigmas, actitud que choca con un mundo que escapa a la lógica científicista, representado por los sueños y premoniciones que asaltan a los protagonistas de la novela, dimensión que pareciera representar una verdad más profunda y esencial que no es posible entender bajo los dictados de la racionalidad:

La lucha agonista entre razón y vida se articula temáticamente bajo la dicotomía del motivo de la verdad, o mundo de los sueños y la mentira, o plano de la ciencia. Sabato vive la vida a través de la literatura, buscando con esta un conocimiento afectivo del mundo, no por la abstracción del ‘yo’, sino por la profundización de éste en su realización en la realidad concreta. (Ortega: 1983: 145)

A medida que transcurre la lectura de *Abbadón*, el lector se va dando cuenta de que la novela presenta varios espacios, tiempos y narradores que se alternan, variando de acuerdo con la parte de la historia que se esté relatando. Existe, como ya se explicó, un inicio del relato que conduce a su origen a través bien sea de los recuerdos, o de la descripción de los hechos que ocurren en el presente, todo ello acompañado de abundante referencia a la literatura y a la creación literaria, enfatizando especialmente en la lucha del creador con sus “fantasmas” o “demonios” reafirmada por el ejemplo de Sabato y de los numerosos escritores que menciona a lo largo de la obra como seres atormentados y obsesionados con una idea fija que sólo puede expresarse por medio de su arte. Este concepto nos remite a los ensayos anteriores de Ernesto Sábato, y anticipa el fin de Sabato en la novela, quien terminará siendo poseído y aniquilado por esas potencias que representan el inconsciente y que no puede dominar, culminando de esta manera simbólica la obra novelística de su creador en *Abbadón*:

Te dije un día que los poetas están siempre del lado de los demonios, aunque a veces no lo sepan, y advertí que vos no estabas de acuerdo... La exageración es de Blake, pero no importa, yo lo repito siempre, por algo será. También te he dicho que por eso nos fascina el infierno de Dante y nos aburre su paraíso. Y que el pecado y la condenación inspiraron a Milton y el paraíso le quitó el impulso creador... Sí, claro, los demonios de Tolstoi, de Dostoievski, de Stendhal, de Thomas Mann, de Musil, de Proust. Todo eso es cierto al menos para esa clase de gente. (Sábato, 1974: 250)

Cabe destacar que esta constante referencia a los escritores que Sábato admira y a sus obras en varios capítulos de la novela, junto con la citación de varios extractos del diario del Che Guevara y el inserto de los recortes de noticias que hace Nacho Izaguirre en su cuarto, entre las cuales se combinan hechos espantosos con acontecimientos frívolos de la farándula, así como otros ejemplos de citación intertextual, destacándose un texto hermético de alquimia, contribuyen a generar y aumentar aún más la estructura compleja y enrevesada del texto. *Abbadón*, en palabras de Daniel-Henri Pageaux, no sólo presenta una serie de historias y las desarrolla de forma aparentemente ilógica y contraria a la manera tradicional de narrar, sino que también introduce un conjunto de elementos nucleares que las componen y estructuran como una obra abierta a múltiples interpretaciones:

Novela de y sobre desdoblamiento, *Abbadón* se presenta como una novela polimórfica, polifacética, ya que se despliega ante los ojos del lector como un maremágnum, un pandemonium de textos, de citas de aquellos que Sábato admira, porque a Sábato le agrada admirar, rendir homenaje (a Marcel Rilke (sic), a Franz Kafka, a Fedor Dostoievski, al Che Guevara con recortes de su diario que alternan con discusiones de muchachos comprometidos y ansiosos) Es una obra que se está construyendo ante nuestros ojos, con las vacilaciones del escritor, sus momentos de angustia, las diferentes posibilidades narrativas, los personajes que están esperando igual que reptiles durmiendo. (Pageaux, 2005: 60-61)

Esta lucha constante entre el creador y sus criaturas tiene un papel de suma importancia para comprender el desgarramiento que vive el personaje Sabato y los otros personajes de ficción, desgarramiento que construye la aparente falta de lógica del relato en *Abbadón*, pues este, tal como su título lo indica, es un colosal conflicto de potencias apocalípticas que escenifican en la ficción las interrogaciones y obsesiones del escritor Ernesto Sábato. Estas obsesiones no han podido ser superadas por completo después de la escritura y la publicación de *El Túnel* y *Sobre héroes y Tumbas*, por lo que *Abbadón* emprende su exacerbada y ampliada escenificación: con su choque, a través de las historias, de los personajes y de las situaciones en la novela, el marco narrativo convencional es desbordado hasta límites insospechados, como los que representa el propio alter-ego del autor dentro de la propia ficción:

Alguien tal vez como el propio Sabato frente a esa clase de implacables adolescentes, dominado no sólo por su propia ansiedad de absoluto sino también por los demonios que desde sus antros siguen presionándolo, personajes que alguna vez salieron en sus libros, pero que se sienten traicionados por las torpezas o cobardías; y avergonzado él mismo, el propio Sabato, por sobrevivir a esos seres capaces de morir o matar por odio y amor o por su empeño de desentrañar la clave de la existencia. (Sábato, 1974: 17-18)

Dado que, por su complejidad, no es posible presentar la realidad real de una sola forma, empezando por la que experimenta el creador de ficciones en el mismo texto, es necesario recurrir a la fragmentación de los hilos del relato de la novela para elaborarla. De esta manera, según Angela Dellepiane, se genera una interesante polifonía de voces y estilos que dialogan entre sí y con las historias que se narran y se entrelazan, enriqueciendo el contenido de *Abbadón*, culminando así las diversas estrategias y recursos narrativos con los que Ernesto Sábato había trabajado y experimentado en *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*:

A esa multiplicidad se une el ‘fragmentarismo’. Como sabe todo el que ha leído *Abbadón*, la novela está construida en forma aparentemente caótica, en base a (además de las partes propiamente narrativas) confesiones, diálogos, sueños, poemas (de Sabato y otros), notas periodísticas, reportajes, fragmentos de cartas. Creo que puedo usar el término collage y el de formas análogas (como *montaje*, *cut-up* o *assemblage*) para referirme a esta técnica, usada por Sabato, pienso, por el poderoso estímulo imaginativo que ejerce sobre el lector y porque ella enfatiza el fragmentarismo y discontinuidad del mundo que tan presentes tenemos hoy. (Dellepiane, 2005: 114)

Esta tendencia a la fragmentación, tan presente en la narrativa moderna a partir del siglo XX, busca plantear nuevas posibilidades de representar el mundo como una realidad cada vez más caótica, subjetiva e inaprensible que obliga al escritor a utilizar todas las herramientas a su alcance para acercarse a su objetivo de transformarla en ficción. Con ello, según lo planteado por Françoise Revaz, se demuele la noción clásica de un relato tradicional, dotado de todas las características de la novela decimonónica, tales como causalidad y linealidad de principio a fin, personajes reconocibles y bien contruidos psicológicamente, explicación de las acciones de los protagonistas, entre otras; estos principios han sido cuestionados a partir de las obras de autores como Joyce, Proust, Kafka o Faulkner, permitiendo al escritor experimentar con la forma de la novela de una manera inédita y novedosa a través de: “Des histoires qui se dissolvent, une chronologie bouleversée, des évènements qui se contestent, ce sont les fondements même de l’intrigue classique qui sont remis en question” (Revaz, 2009 : 143). Por esto es importante la reflexión que hace Bruno Bassan en las primeras páginas de la novela sobre las limitaciones de la escritura a la hora de querer abarcarlo todo, tentativa que está condenada al fracaso:

Una vez más en su larga vida sentía esa necesidad de escribir, aunque no le era posible comprender por qué ahora le nacía de ese encuentro con Sabato en la esquina de Junín y Guido. Pero al mismo tiempo experimentaba su crónica impotencia frente a la inmensidad. El universo era tan vasto. Catástrofes y tragedias, amores y desencuentros, esperanzas y muerte, le daban la apariencia de lo inconmensurable. ¿Sobre qué debería escribir? ¿Cuáles de los infinitos acontecimientos eran esenciales? (Sabato, 1974: 15)

A pesar de esa imposibilidad, *Abbadón* no sólo amplifica y novela en su relato la historia argentina presente en *Sobre Héroes y Tumbas*, sino que también se refiere, en tono negativo y catastrofista, al nazismo, a la segunda guerra mundial y a los problemas del mundo en la

década de los años setenta del siglo XX. Además, es un vasto fresco de la Argentina de la época y de la etapa oscura que se cernirá sobre el país con la dictadura militar que hará estallar en pedazos una nación que ya estaba en decadencia y había perdido su orden y sentido. Así, el episodio de la detención, tortura y asesinato del joven Marcelo Carranza simboliza un desorden y un caos que son palpables a lo largo de las páginas de la novela: “Todo ha desaparecido en una tierra convulsionada por terremotos e incendios que vuelven y vuelven, entre gritos y lamentos desgarradores de seres aplastados por bloques de hierro y cemento, sangrantes, mutilados, aplastados por vigas de acero ardientes” (Sábato, 1974: 423). Utilizando esta particular estructura narrativa de la fragmentación, Sábato aumenta las posibilidades y hallazgos narrativos que había logrado en *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas* a la hora de contar historias cada vez más complejas y elaboradas. Al mismo tiempo intenta representar una realidad que juzga imposible de recrear en su totalidad por medios narrativos tradicionales. Así, la carrera como novelista de Ernesto Sábato llega a su fin con *Abbadón*. Esta novela recoge y amplía los temas y motivos característicos de este escritor, dándoles en apariencia fin y conclusión mediante una serie de recursos y estrategias que serán explicados a continuación.

7.2. Metaliteratura, metaficción, autoficción y fusión del ensayo con la novela

A esta ruptura del orden narrativo convencional, ya lo habremos entendido, se suma una constante y permanente utilización de recursos metaficcionales, que hacen de *Abbadón* una reflexión acerca de los procedimientos narrativos de la obra novelística de Ernesto Sábato, tanto en sus novelas anteriores, como en esta que viene a ser la suma de su creación literaria, así como de lo que para el autor representa el arte de la novela. En el capítulo *Reportaje* el personaje Sabato comenta que está tratando de escribir una novela que se llama *Abbadón el exterminador*:

-¿Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?

-Una novela.

-¿Tiene ya título?

-Generalmente lo sé al final, cuando termine de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser *El ángel de las tinieblas*. Pero quizá *Abbadón, el exterminador*. (Sábato, 1974: 240)

En los numerosos eventos que relatan la imposibilidad por parte de Sabato de llevar a cabo la escritura de la novela *Abbadón* dentro del mismo texto de la novela *Abbadón*, escrita por el autor real Ernesto Sábato, se juega con las convenciones de la teoría literaria que establecen la existencia de una jerarquía que elabora los sucesos de una historia o trama en una obra narrativa. Aquí, esta jerarquía se origina en el autor real, en este caso Ernesto Sábato, quien crea un autor implícito particular y propio, que a su vez elabora al narrador o a los narradores que relatan la historia, los cuales son de varios tipos. La definición del narrador implícito es la siguiente, según Seymour Chatman:

Es ‘implícito’, es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esa manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. El, o, mejor dicho, ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. (Chatman, 1978: 202)

Junto a esta noción teórica de los tipos de narradores, tenemos que entender el concepto de la metaficción como la narración que se referencia y habla de sí misma dentro de la propia obra literaria. Según el crítico e investigador Lauro Zavala: “La metaficción es la narrativa en la que son puestas en evidencia las convenciones que hacen posible la existencia misma de la narrativa. En otras palabras, es toda narración cuyo objeto (tematizado o actualizado) es la narrativa” (Zavala, 1998: 11). La invención y utilización de los distintos narradores por parte del autor implícito creado por Ernesto Sábato, uno de los cuales es el personaje Sabato, permiten que en *Abbadón* se generen varios mecanismos de orden metaficcional que componen a la novela, algunos de los cuales pertenecen, según Lauro Zavala, a las siguientes categorías:

La metaficción consiste en poner en evidencia los recursos que hacen posible la ficción. Cada uno de estos recursos pertenece a algunos de los planos que constituyen en el entramado narrativo. Estos

planos son al menos cinco: las reglas lingüísticas, las convenciones de la lógica y el sentido común determinado culturalmente, las convenciones del acto de narrar (con sus respectivas reglas de enunciación y construcción de personajes), las reglas genéricas (ligados a los mecanismos de verosimilitud) y las convenciones que hacen posible el acto de leer. (Zavala, 1998: 12-13)

El recurso más audaz y transgresor de estos procedimientos narrativos de carácter metaficcional es la metalepsis, la cual permite el paso no convencional de un nivel narrativo a otro en la diégesis, transgrediendo así la forma tradicional en que se narra el relato que compone una obra narrativa. Así lo define Gérard Genette :

Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins transgressive. (Genette, 1983: 243-244)

Este cambio o ruptura se da cuando en la historia narrada en la obra literaria, llamada diégesis, se introducen elementos externos a ella, como la presencia de un narrador o de personajes que no pertenecen a la historia que se está narrando, modificando de una forma u otra su estructura. Según Gérard Genette:

Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers metadiégétique, etc.), ou inversement comme chez Cortázar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. (Genette, 1983: 244)

Las modificaciones o metalepsis del modo narrativo las encontramos desde el inicio de *Abbadón*, en la relación entre Bruno Bassan y Sabato, cuando un narrador extra-diegético se encuentra por fuera de la narración que se está relatando. Aquí hay una clara ruptura de los marcos de la ficción con la introducción de nuevos niveles discursivos en esta, ya que se presenta en un mismo plano del relato a un personaje que proviene de otra obra literaria del mismo escritor, con otro personaje que, dadas sus similitudes con el autor real Ernesto Sábato, genera confusión e incertidumbre o cierto placer metaléptico en el lector al momento de su aparición. Las apariciones de Sabato y Bruno, así como las de los otros personajes de *El Túnel* y *Sobre Héroe y Tumbas* en *Abbadón*, junto con la presencia de los personajes que

proviene de la imaginación de Sabato y que están relacionados con la secta de los ciegos, se construyen de manera similar, según Gérard Genette, a los procedimientos utilizados por Alain Robbe-Grillet y Luigi Pirandello en varias de sus obras por medio del uso de la metalepsis:

D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple et comme les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantôme, etc. (Genette, 1983: 245)

De esta forma, gracias a la modificación que se opera en el relato del discurso por medio de la metalepsis, borrando los límites de la verosimilitud en la narración, todo es posible en la ficción novelesca. En el caso de *Abbadón*, de acuerdo con los planteamientos de Gérard Genette, esto permite una interesante reflexión sobre la creación literaria y su elaboración, la cual es capaz de poner en duda aquello que se relata y cómo se está relatando:

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation)* elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. (Genette, 1983: 245)

Un buen ejemplo ocurre cuando el narrador extra-diegético se focaliza en las reflexiones de Bruno Bassan acerca de la creación literaria. Bruno piensa en Sabato y en las relaciones que este sostiene con sus propios personajes literarios, de la necesidad imperiosa de exorcizarlos a través de la escritura, exorcismo que se logra haciéndolos aparecer en *Abbadón* gracias a la metalepsis, pues ésta permite que un personaje de ficción medite sobre otro, que a su vez se relaciona, como ya se ha visto, con el autor real Ernesto Sábato, creador de los dos:

Pues, ¿qué sabía realmente no ya de Marcelo Carranza o de Nacho Izaguirre sino del propio Sábato, uno de los seres, que más cerca había estado siempre en su vida? Infinitamente mucho pero infinitamente poco. En ocasiones, lo sentía como si formara parte de su propio espíritu, podía imaginar en detalle lo que habría sentido frente a ciertos acontecimientos. Pero de repente le resultaba opaco, y

gracias si a través de algún fugaz brillo de sus ojos le era dado sospechar lo que estaba sucediendo en el fondo de su alma; pero quedando en calidad de suposiciones, de esas arriesgadas suposiciones que con tanta suficiencia arrojamos sobre el secreto universo de los otros. (Sábato, 1974: 16-17)

Precisamente la metalepsis más transgresora del relato de *Abbadón* es la aparición del personaje Sabato. Siendo este un personaje ficticio, sus similitudes con el autor real son muchas. Sin embargo, ese Sabato desde luego, no es una figura autobiográfica de Ernesto Sábato. Su final trágico lo afirma como personaje ficticio, ya que sucumbe a los poderes maléficos de la secta de los ciegos que simbolizan el lado oscuro e irracional de la mente humana. Figura metafórica en la ficción de su creador que abandonó en la vida real la ciencia para explorar la irracionalidad a través de la literatura, su presencia en la novela genera siempre incertidumbre y desconcierto en el lector. Como lo observa con claridad Trinidad Barrera:

En la novela tenemos un ejemplo muy claro de *metalepsis*: el autor de la ficción se convierte en personaje ficticio de ella. Porque, aunque en algunos momentos el relato sea autobiográfico, hay otros en que rechazamos esa posibilidad, como es el caso de su conversión en rata con alas. (Barrera, 1982: 214-215)

El personaje Sabato, por consiguiente, representa un nivel meta-diegético en el discurso de la novela, puesto que narra dentro del mismo relato en primera persona en varias oportunidades, aunque en otras sus actos son descritos por un narrador extra-diegético que está por fuera de la historia. Buena parte de lo que ocurre en estas circunstancias está relacionado con la secta de los ciegos y su constante intromisión en la vida del personaje, tal como se lo cuenta en varias ocasiones a Bruno, lo que genera un metarrelato en la historia y en los acontecimientos que giran en torno a esta obsesión de Sabato:

Le estoy hablando de ficciones. Sólo publiqué dos novelas, de la cuales únicamente *El túnel* lo fue con bastante decisión, ya sea porque en aquel tiempo aún mantenía bastante candor, o porque el instinto de conservación no era lo suficientemente intenso, o, en fin, porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido; apenas si un enigmático personaje imperceptible, como alguien que en un café dice palabras acaso fundamentales, pero que se pierden en el ruido o entre otras al parecer más importantes. (Sábato, 1974: 22)

Para liberarse de este asedio de las fuerzas irracionales, representadas en el símbolo de la secta de los ciegos, Sabato continúa en *Abbadón* con la investigación iniciada por Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos* y al igual que este no es capaz de diferenciar entre la realidad y las ficciones que proceden de su mente, hasta el punto de llegar a citarlo en varias ocasiones para reafirmar sus delirantes hipótesis: “-La conclusión de Fernando es inevitable, Sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la secta de los ciegos” (Sábato, 1974: 335). Este tipo de afirmaciones de Sabato genera un interesante efecto metaficcional y metaliterario, pues demuestran en clave irónica que la escritura y el significado de *Abbadón* se generaron a partir de las obsesiones recurrentes de Ernesto Sábato que fueron expresadas de manera al parecer no tan satisfactoria en el *Informe sobre ciegos*, tal como lo señala acertadamente Michèle Soriano:

En el nivel diegético elemental cuenta la persecución sufrida por Sabato desde que publicó *El túnel*, su primera novela; destino sin embargo fatal, iniciado desde su nacimiento infausto. Las Fuerzas del Mal, materializadas en la Secta de los ciegos, le mandan a lo largo de su vida magos que lo acosan (R., Schenider, Schitzler...). Variación del *Informe sobre Ciegos* de Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas*, los relatos de *Abbadón* cuentan las múltiples tribulaciones de las víctimas de la Secta, objetos de un juego que ni entienden ni controlan. (Soriano, 1994: 22)

Este aspecto hace que *Abbadón* sea considerado por Angela Dellepiane una reflexión crítica acerca de los temas y motivos que componen el *Informe sobre ciegos*, al tiempo que indaga en los procesos de la creación literaria en la misma novela *Abbadón*:

En primer lugar, el hecho de que *Abbadón*, como también lo ha expresado Prada Oropeza y las profesoras Trinidad Barrera y Silvia Sauter ‘se construye como una reflexión narrativa’ (metaliteratura, por lo tanto) sobre el ‘Informe’. Es decir, una ficción que llama la atención sobre sus propios procedimientos de composición, que discute la naturaleza del mundo creado, los problemas de esa creación. (Dellepiane, 2005: 112-113)

De esta forma, en el capítulo titulado *Cavilaciones, un diálogo*, se reconstruye el proceso que condujo a Sabato a la escritura de *Sobre héroes y tumbas*, inspirado en un oscuro y enigmático personaje denominado R., que está relacionado con la secta de los ciegos y aparece en momentos determinantes de la vida de Sabato como una especie de doble o

desdoblamiento de sí mismo que representa los lados oscuros e irracionales de su mente: “R., siempre detrás, en la oscuridad. Y él siempre obsesionado con la idea de exorcizarlo, escribiendo una novela en la que ese sujeto fuese el personaje principal. Ya en aquel París de 1938, cuando se le reapareció, cuando trastornó su vida” (Sábato, 1974: 37). Esta presión proveniente de su inconsciente obliga al personaje Sabato de *Abbadón* a escribir la novela que será posteriormente *Sobre Héroes y Tumbas*, la cual después de una serie de cambios y modificaciones en los personajes originales y en sus acciones, terminará siendo la versión definitiva que será publicada en 1961. Su elaboración ficcional en *Abbadón* constituye un punto de conexión intertextual entre ambos libros, conexión que representa una importante reflexión acerca de la obra novelística de Sábato, y sirve de marco para iluminar el conflicto entre la razón y la irracionalidad, ya que este tema, y su lucha contra las fuerzas irracionales que lo acosan, continúa siendo desarrollado más profundamente en *Abbadón* por el personaje Sabato: “Años después, siempre bajo el acosamiento de R., escribió *Héroes y Tumbas*, donde Patricio se convertía en Fernando Vidal Olmos, la chica primero en su hermana y luego en su hija natural, ya sin nada que ver con los Calsen y aquel crimen amarillista” (Sábato, 1974: 37). Ahora bien, esta estrategia metaficcional ilustra uno de los motivos fundamentales de *Abbadón*, o sea, la obsesión por la escritura que acosa a Sabato, y las dificultades que tiene para llevar a cabo su tarea de escritor, ya que se siente incapaz de escribir una nueva novela donde se lleve a cabo la síntesis de su creación literaria, y con ella la liberación definitiva de los temas que lo han perturbado. Esto es palpable en la confesión que Sabato realiza sobre la impotencia y los obstáculos que le impiden acometer la tarea que se ha impuesto como novelista, dificultades que lo conducen a preguntarse por el valor y el sentido de lo que ha escrito, sin obtener una respuesta clara que lo satisfaga:

De nuevo empezó a ver todo negro, y la novela, la famosa novela, le parecía inútil y deprimente. ¿Qué sentido tenía escribir una ficción más? Lo había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido a publicar, sin saber bien por qué. Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto, algo que era como ficción a la segunda potencia. Sí, algo lo presionaba. Pero ¿qué era? Volvía entonces con descontento a esas páginas contradictorias, que no se conformaban, que parecían no ser lo que necesitaba. (Sábato, 1974: 39)

En este conflicto que padece Sabato con respecto a la creación literaria, se hace patente la profunda escisión que existe en su mente entre lo racional y lo irracional, representada en el contraste entre su pasado como científico y su presente como escritor en *Abbadón*. La metaficción y la metaliteratura realzan este choque al presentar estos dilemas que construyen buena parte de la trama de *Abbadón*, conflictos que oscilan entre los dominios de la razón y de la sinrazón, y la búsqueda de una solución que permita su integración, la cual al parecer es imposible de lograr si no es por medio de la ficción:

Y luego, ese desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo. Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y a la prostitución. ¿Qué lo había llevado a imaginar esas historias? ¿Y qué eran, verdaderamente? (Sábato, 1974: 39)

Si a esto le agregamos los inconvenientes que impiden a Sabato dedicarse a la escritura, tales como la aparición de personajes relacionados con la secta de los ciegos que ejercen una influencia maléfica en él, impidiéndole escribir; las múltiples actividades y compromisos que se deben a su fama y a su posición de personaje público, y finalmente su descenso al mundo subterráneo de los ciegos, inmersión que lo llevará a transformarse en un murciélago y a caer definitivamente en la locura y en la muerte, entonces podremos comprobar la profunda relación que existe, según Trinidad Barrera, entre el intento del proceso de creación de *Abbadón* por parte de Sabato dentro de la misma novela y la imposibilidad de su concreción de manera efectiva que ocurre también en ella:

En resumen, sobre el protagonista Sabato van recayendo una serie de problemas en el sentido de obstaculizar su proyecto, su íntimo deseo, que es escribir. Estos obstáculos necesariamente influyen en su carácter, en su 'psique' y, por consiguiente, el desenlace no puede ser otro que esa metamorfosis que él cree haber sufrido y que nadie, por supuesto, la nota; puesto que sólo es un producto de su imaginación. (Barrera, 1982: 58)

Igualmente, no hay que olvidar, también dentro de este marco metaficcional y metaliterario las referencias de *El Túnel*, la primera novela de Ernesto Sábato, que se hacen en varias oportunidades en *Abbadón*. La más importante es cuando Bruno Bassán ve en un café a Juan Pablo Castel, cree reconocerlo, pero no está seguro de quién es, y luego de una búsqueda

exhaustiva en sus archivos, descubre una fotografía que lo ratifica en su sospecha de que aquel hombre es el protagonista de *El Túnel*, visiblemente envejecido y deteriorado después de su salida del manicomio donde fue confinado tras el asesinato de María Iribarne: “Sí, ahí estaba la fotografía: el desconocido era aquel Juan Pablo Castel que en 1947 había matado a su amante” (Sábato, 1974: 169).

También *El Túnel* aparece mencionado en varias oportunidades en las conversaciones que sostiene Sabato con Schneider, uno de los misteriosos personajes que al parecer están vinculados con la secta de los ciegos. Schneider acosa a Sabato con preguntas acerca de su primera novela, especialmente relacionadas con la temática de la ceguera: esto indica la importancia de este tema como uno de los ejes que construyen el conflicto entre la razón y la irracionalidad a través del simbolismo de los ciegos, motivo que en la novelística de Sábato empezó a plantearse en *El Túnel* por medio de Allende, el marido de María Iribarne:

Después de pasarse por los labios el dorso peludo de una de sus manazas, para limpiarse el resto de espuma del medio litro que acababa de tomarse de un trago, me hizo preguntas sobre *El túnel*. ¿Por qué había hecho ciego al marido de María? ¿Tenía eso algún significado especial? Sus misteriosos ojos negros me estudiaban desde más allá de la hirsuta pelambre de sus cejas, como acechantes fieras entre las lianas de la selva. ¿Y eso de la piel fría? (Sábato, 1974: 63)

Cabe destacar igualmente en *Abbadón* el uso de la autoficción por parte de Ernesto Sábato para borrar los límites entre la realidad de los hechos de su autobiografía y la ficción que presupone la aparición de personaje Sabato a lo largo de la narración de la novela. Recuérdese brevemente que la autoficción es, según la definición que da Awatif Begar en su artículo *L'autofiction : un nouveau mode d'expression autobiographique*: “Comme son nom l'indique, l'autofiction est un mode de passage entre fiction et autobiographie, un mode qui introduit la part de brouillage, de l'imaginaire, des fantasmés et, parallèlement, réinvente de nouveaux protocoles d'écriture et de lecture” (Beggat, 2014 : 124). Esta fusión permite a Sábato en el caso de *Abbadón*, indagar con mayor profundidad, en sus obsesiones, a saber, la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad, manipulando los elementos autobiográficos presentes en el personaje escritor Sabato. Por consiguiente, la autoficción conduce al autor real a un mayor ahondamiento de sí mismo en la ficción, inmersión ficticia

en la que participan no sólo los acontecimientos reales de su existencia, sino también las pulsiones y fantasías del inconsciente, tal como lo recalca en su análisis Awatif Beggar:

En d'autres termes, la quête de soi nécessite la présence d'un imaginaire immédiat qui obéit à la logique de l'inconscient, des fantasmes, pour peindre une vision particulière du monde et du moi. L'imaginaire permet de rentrer dans une intimité autre que celle déclarée par le biais du factuel. Le remodelage des faits est nécessaire, non pour combler les lacunes du récit, pour rétablir la cohérence de la trame narrative ou pour émouvoir le lecteur, mais pour épouser une identité dans sa totalité tout en restant accroché à la terre ferme du réel. Située au carrefour des écritures, l'autofiction permet à l'auteur d'approcher la complexité de son moi, de tracer les contours de tout ce qui échappe à la transparence lucide et naïve, de saisir une identité dans son intimité la plus profonde. (Beggar, 2014: 132-133)

Así pues, este uso por parte de Sábato de la autoficción, combinado con las estrategias metaficcionales anteriormente mencionadas, no sólo dotó de mayor complejidad narrativa y temática a *Abbadón*, sino que también pudo conducir al agotamiento y posterior incapacidad por parte de Ernesto Sábato para continuar por otros medios distintos en la escritura de novelas u otro tipo de textos de ficción, en la medida en que *Abbadón* expresó hasta la saciedad todas las obsesiones que no habían podido ser expresadas y superadas de manera definitiva por parte del escritor argentino en *Uno y el Universo*, *El Túnel*, *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* y *Sobre Héroe y Tumbas*.

Abbadón es, por consiguiente, la puesta en perspectiva de todos los temas y motivos recurrentes en la obra novelística de Ernesto Sabato. La novela agrupa en sí sus libros precedentes, tanto novelas como ensayos, en un único y vasto texto que los abarca y los engloba a todos, sin limitación alguna que separe aparentemente la realidad de la ficción. Por eso, para María Rosa Lojo de Beuter reviste la importancia del personaje de Sabato, núcleo central de la novela sobre el que convergen esta serie de rupturas y desdoblamientos que giran en torno a él y a su participación activa en el desarrollo del relato:

Resumen y exacerbación de la obra narrativa anterior de Ernesto Sábato, *Abbadón*...es, quizá, sobre todo, una novela metaliteraria, novela sobre el arte de novelar (o sobre la imposibilidad de novelar), donde el autor se transfigura en personaje y se mueve en los espacios cotidianos y en los territorios indecisos de lo fantástico y de lo onírico, junto a las criaturas de su propia invención. (Lojo de Beuter, 2005: 129)

En *Abbadón* se realiza la fusión del ensayo con la novela, en este caso de las ideas que se habían presentado en los ensayos anteriores de Ernesto Sábato, por medio de formas ensayísticas incorporadas en la novela: recordemos que para Sábato el ensayo es predominantemente la expresión de la racionalidad del autor, mientras que la ficción y, en el caso del autor que nos ocupa, la novela, autoriza la encarnación de su lado irracional. Esta definición es importante tenerla en cuenta a la hora de entender el papel destacado que juegan las ideas ensayísticas en *Abbadón*, puesto que, en una novela de este tipo, según lo enuncia el propio personaje Sabato, se intentarían fusionar todos los aspectos racionales e irracionales del ser humano que están en conflicto para lograr su síntesis y solución. Esto incluiría obviamente las ideas que expresan los ensayos del propio escritor:

Y te digo novela porque no hay algo más híbrido. En realidad, sería necesario inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que se realizase en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento, y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes. Una combinación de Kant con Jerónimo Bosch, de Picasso con Einstein, de Rilke con Gengis Kan. Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos al menos el derecho de hacer novelas monstruosas. (Sábato, 1974: 190-191)

Este concepto de la hibridación permite entender la facilidad con la que Sábato ha trasladado el modelo del ensayo a la ficción de *Abbadón*, hasta el punto de repetir en varios capítulos de la novela, ideas expresadas en *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas*: un buen ejemplo se encuentra en el capítulo titulado *un lunes de 1972*, donde Sabato responde por medio de una serie de cartas, divididas en varios capítulos, a un joven escritor que le ha pedido su consejo para iniciarse en el camino de la creación literaria. Esta estrategia narrativa permite que el personaje exprese su opinión con respecto a estos asuntos, que básicamente son los mismos que ha consignado su creador Ernesto Sábato en sus ensayos. En uno de sus párrafos Sabato considera que tanto los personajes, como los temas, son grandes o insignificantes, buenos o malos, en la medida del talento y la capacidad del escritor para recrearlos:

No hay temas grandes y temas pequeños, asuntos sublimes y asuntos triviales. Son los hombres los que son pequeños, grandes, sublimes o triviales. La ‘misma’ historia del estudiante pobre que mata a una usurera puede ser una mera crónica policial o *Crimen y Castigo*. (Sábato, 1974: 115)

Encontramos estas mismas ideas ya mencionadas en el apartado *Complejidad de Temas y Personajes* de *El escritor y sus fantasmas*, repetición que confirma hasta qué punto es *Abbadón* la obra más más compleja escrita por Ernesto Sábato, en la cual se condensa no sólo su novelística, sino también su obra ensayística, esta vez adaptada a la parte de la historia de la novela que corresponde a Sábato. Como ya lo hemos dicho y visto anteriormente, las ideas, conceptos y opiniones que este personaje expresa a lo largo de la novela, son los mismos de Ernesto Sábato. A partir de los insertos de los ensayos en la trama de *Abbadón*, estos encuentran en la estructura novelesca una mayor expresión y desarrollo en lo concerniente a sus planteamientos originales.

El discurso al modo del ensayo que se presenta en varias partes de *Abbadón*, permite reafirmar el planteamiento de Sábato acerca de la superioridad del arte sobre la ciencia. Este planteamiento, que ya había sido expresado en varios de sus ensayos, logra una mayor contundencia e impacto en la novela gracias al uso de los fragmentos de corte ensayístico donde se discute el tema; Sábato resalta en sus reflexiones en la novela, basadas en lo consignado por Ernesto Sábato en sus ensayos, la importancia de la subjetividad y de lo irracional como los componentes fundamentales de las creaciones artísticas y literarias. Estas condiciones al parecer no se dan en la ciencia, la cual es representada por la predominancia de la razón y la objetividad como sus características fundamentales y los medios para lograr sus objetivos: “¡Objetivismo en el arte! Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo y es inútil que se lo proponga como un deber. Esa ‘impotencia’ es precisamente su virtud” (Sábato, 1974: 120). Es importante destacar esto, ya que en *Abbadón* ensayo y ficción van de la mano, se unen para mostrar al lector, entre otros puntos, el conflicto entre la razón y la irracionalidad y la mejor forma de hacerlo es su fusión que, dada la flexibilidad de ambos, se puede llevar a cabo. Esta operación se realiza, según Trinidad Barrera, combinando la estructura ensayística tradicional con los diálogos, digresiones y reflexiones que ocurren a lo largo de la novela, generando una polifonía en la que dialogan las ideas por medio de distintas voces y modos de enunciar el discurso, transgrediendo así las fronteras demarcadas entre ambos géneros:

La transgresión territorial es fácil, las fronteras pueden resultar borrosas porque el ensayo ha sido con demasiada frecuencia una zona literaria franca en la que han cohabitado el reportaje periodístico, la crítica literaria, la entrevista o incluso la novela. En este sentido, *Abbadón* es un buen ejemplo de lo

que acabamos de decir, al tiempo que culmina una práctica habitual de Sábato desde su primera novela. Analizar la crisis de la civilización occidental o el problema de la creación literaria vs artífice, pero, con escasas excepciones, Sábato los había practicado de forma generalizada como autor de ensayos; ahora incardina en los personajes de su novela y en él mismo como personaje, sus ideas sobre política, arte, filosofía o literatura. Con ello, Sábato está reivindicando para la novela total, como *Abbadón*, la única posibilidad de síntesis en un mundo escindido en una civilización racionalista y tecnolátrica. (Barrera, 2005: 44-45)

Adicionalmente en la novela, evocando la intertextualidad de la cual hace gala, se menciona en repetidas oportunidades el ensayo *Hombres y engranajes* como una referencia de vital importancia en el desarrollo de los planteamientos e ideas de Ernesto Sábato, los cuales llegarán a su culmen y máximo desarrollo en *Abbadón*. Esto quiere decir que toda la obra precedente del autor, tanto novelística como ensayística, ha prefigurado este texto y especialmente en el caso de los ensayos, su estructura fragmentada y los planteamientos intelectuales que surgen de estos, tal como lo afirma Angela Dellepiane, aunque ensayos tan importantes como *Uno y el universo* y *El escritor y sus fantasmas* no se encuentren mencionados explícitamente en la novela:

Si consideramos la obra ficcional de Sábato como un *continuum* o, como afirma Renato Prada Oropeza, ‘un sólido universo semántico’ en que las tres novelas constituyen ‘un sistema semiótico sólidamente instaurado’ (517) y si vemos, como lo he dicho siempre, *El Túnel* como una suerte de ejercicio preparatorio para el universo más abarcador y profundo de *Sobre Héroes y Tumbas*, y *Abbadón* como la culminación de toda una trayectoria a nivel de la imaginación pero también a nivel del pensamiento especulativo de Sábato, entonces lo que se percibe en la obra de Sábato es la *agudización* y *refinamiento*, podría decirse, de las ideas primigenias que expresó en *Uno y el universo* y completó y aclaró y a veces hasta corrigió después en *Heterodoxia*, *Hombres y engranajes* y *El escritor y sus fantasmas*. (Dellepiane, 2005: 112)

Tal como lo expresa Sabato en *Abbadón*, el ensayo *Hombres y Engranajes* refleja la crisis que padeció el autor real Ernesto Sábato al tratar en un momento dado de su vida de adherirse a corrientes de pensamiento tales como el marxismo, así como de su paso por el mundo de la ciencia, actitudes que en vez de solucionarla lo que hicieron fue agravarla al mostrarle el peso y la responsabilidad que ese tipo de estructuras de pensamiento tenían en la ruptura entre la razón y la sinrazón en el mundo contemporáneo. El malestar y el desencanto precipitaron su

ingreso en la literatura y el abandono de los principios postulados por aquellas corrientes en que hasta entonces había creído y defendido: “Casi al mismo tiempo que me metí en la física me metí en el marxismo. Y así pude vivir las dos experiencias más transformadoras de nuestra época. En 1951 publiqué lo que podría llamarse el balance de esas dos experiencias: *Hombres y engranajes*. Casi me crucifican” (Sábato, 1974: 185). Por esto *Abbadón* se puede considerar entre otros aspectos como una novela ensayística en la cual se sitúa la visión de Ernesto Sábato sobre los temas y obsesiones que más le interesan y que lo han perturbado a lo largo de su carrera literaria. Ernesto Sábato, que ha escrito ensayos y novelas, sabe perfectamente que *Abbadón* no consiste simplemente en contar una serie de historias, sino que pretende ser mucho más que eso, su objetivo primordial, como se dice repetidamente a lo largo del libro, es dar un testimonio de lo que para el autor es la humanidad y sus problemas más esenciales; esto lo, lleva, según Trinidad Barrera, a adoptar el tono ensayístico de la literatura de ideas combinado con el relato ficcional, con el fin de iluminar y mostrar de manera más profunda y amplia lo que se trata de decir en el texto:

Abbadón puede ser considerada una novela-ensayo debido a su campo situacional que afecta tanto a la intención del autor como al contexto general de comunicación. En lo que respecta a lo primero la obra se presenta como una gigantesca metáfora del mundo planteado caleidoscópicamente a través del autor-personaje Sabato y su doble Bruno. Autobiografía personal y espiritual, física o psíquica, se combina con la evocación de recuerdos o memoria real o imaginaria. El contexto de la recepción avala también su condición ensayística, ya que el motivo fundamental de Sábato autor es plantear la crisis de la civilización contemporánea, su fin es la intelección y el resultado, un libro a caballo entre la autobiografía, las memorias, la sociología y la ficción. (Barrera, 2005: 46)

7.3. Cuestionamiento de los géneros

Para Ernesto Sábato, este cruce entre el ensayo y la novela, así como la aplicación de numerosos estilos y técnicas en *Abbadón*, cuestionan la noción del género de la novela como algo que se refiere a un tipo de textos que está determinado por una serie de normas y preceptivas que determinan qué es lo que se debe considerar como “novela”. Recordemos, tal como lo dice Jean-Marie Schaeffer en su libro *¿Qué es un género literario?*, que la noción de novela, así como la de los otros géneros literarios, ha experimentado numerosos cambios

y modificaciones de todo tipo a través de la historia de la crítica literaria y su consiguiente evolución, por lo cual no es posible hablar de una única definición de la novela como tal, sino de distintas aproximaciones e interpretaciones del género de acuerdo al punto de vista con el que se le analice:

Le terme roman, par exemple, n'est pas un concept théorique qui correspond à une définition nominale acceptée par tous les théoriciens de la littérature de notre époque, mais surtout, et surtout, un terme supplémentaire, à différents moments, à différents types de textes, par divers auteurs, éditeurs et critiques. Il en va de même pour d'innombrables noms de genre : l'identité d'un genre est essentiellement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes. (Schaeffer, 1989: 45)

La poética novelesca de Sábato en *Abbadón* define a la novela más que como un género, como una suma de géneros, capaz de ir más allá de cualquier normativa académica que pretenda definirla, pues refleja lo que el autor denomina como crisis de los tiempos modernos, período histórico en el que nos encontramos. Según el escritor argentino, esta crisis se ha originado, en buena medida, por la dictadura que la racionalidad excesiva ejerce sobre otras formas de conocimiento que intentan entender el mundo y que no participan ni comparten sus enunciados y conceptos. Estas corrientes irracionales encuentran en la novela, según Sábato, un refugio para intentar representar esta compleja situación de la humanidad a través de la ficción. También en este conflicto que da origen a la novela moderna occidental, han participado el cristianismo y la tecnificación, generando una serie de inquietudes y dilemas de índole espiritual y psicológico, que la religión ni la ciencia pueden por sí solas solucionar, ya que se necesita el arte, y en este caso particular la novela, para comprenderlas y lograr una síntesis que sea su solución. Por consiguiente, dado que en la novela se dan también, además de la prosa narrativa de la ficción, el ensayo, la poesía, el teatro e incluso la coexistencia cuando no alianza entre el pensamiento mítico y el racional, la naturaleza híbrida del género impide cualquier tipo de clasificación, y sólo se puede entender como un importante testimonio de la problemática de la modernidad, la cual ha escindido la conciencia del ser humano, en vez de mantenerla en una unidad:

La novela se sitúa entre el comienzo de los tiempos modernos y su fin, corriendo paralelamente a la creciente profanación (¡qué significativa palabra!) de la criatura humana, a este pavoroso proceso de

desmitificación del mundo. Y por eso terminan en la esterilidad los intentos de juzgar la novela de hoy en términos estrechamente formales: hay que situarla en esta formidable crisis total del hombre, en función de este gigantesco arco que empieza con el cristianismo. Porque sin el cristianismo no habría existido la conciencia intranquila, sin la técnica que caracteriza a estos tiempos modernos no habría habido ni desacralización ni inseguridad cósmica ni soledad ni alienación. De este modo, Europa inyectó en el relato legendario o en la simple aventura épica la inquietud psicológica y metafísica, para producir un género nuevo (ahora sí que debemos emplear ese calificativo) que tendría como destino la revelación de un territorio fantástico: la conciencia del hombre. (Sábato, 1974: 130)

Lo expresado en *Abbadón* por el personaje Sabato al respecto de los géneros literarios se podría asemejar a la afirmado por el autor real Ernesto Sábato acerca de este tema en el ensayo *El escritor y sus fantasmas*: esta síntesis de géneros es lo que conduce al concepto de novela total, concepto expresado y definido como esa totalidad del conocimiento novelesco que alcanza su mayor desarrollo en la medida en que pueda expresar todo aquello que los dominios racionales del conocimiento ya no son capaces de entender y explicar. Esto se refiere a un amplio entendimiento de la conciencia del ser humano, la cual ya no puede ser definida por medio de concepciones religiosas o científicas que la limiten a una perspectiva reducida de lo que es en realidad:

Hartos de la pura emoción y fascinados por la ciencia, se quiso que el novelista describiera la vida de los hombres como un zoólogo las costumbres de las hormigas. Pero un escritor profundo no puede meramente escribir la existencia de un hombre de la calle. En cuanto se descuida y (siempre se descuida) aquel hombrecito empieza a sentir y pensar como delegado de alguna parte oscura y desgarrada del creador. Sólo los escritores mediocres pueden escribir simple crónica y describir fielmente (¡qué palabra hipócrita!) la realidad externa de una época externa o de una nación. En los grandes su potencia es tan grande que no pueden hacerlo, aunque se lo propongan. (Sábato, 1974: 121)

Así, *Abbadón* desborda las convenciones del género novelístico, tal como lo plantea Sabato en el capítulo titulado *Salió del café y volvió al parque*, donde conversa con una estudiante llamada Silvia acerca de determinados aspectos de la creación literaria y de su propia obra, además de la situación de la literatura latinoamericana, la cual para el momento en el que se desarrolla la novela se encuentra en su máximo auge debido al llamado “Boom” de la novela latinoamericana. Sabato plantea que las novelas que se están produciendo en Latinoamérica en ese momento, incluyendo por cierto las suyas, son de tal calidad y han asombrado al

público lector y a los críticos literarios del resto del mundo, porque con sus cualidades estéticas y la renovación que proponen del arte novelesco, se destacan por su capacidad de expresar lo racional y lo irracional en un mismo plano literario. Estas obras pueden lograr esa unión entre la razón y la sinrazón en lo que cuentan y narran, habilidad que según Sabato ha perdido la tradición literaria de los principales países occidentales, cuya novelística ha caído en el ámbito marcado por el racionalismo imperante en el pensamiento contemporáneo que les impide desarrollar todas sus posibilidades:

Hace un tiempo, un crítico alemán me preguntó por qué los latinoamericanos teníamos grandes novelistas, pero no grandes filósofos. Porque somos bárbaros, le respondí, porque nos salvamos de la gran escisión racionalista. Como se salvaron los rusos, los escandinavos, los españoles, los periféricos. Si quiere nuestra Weltanschauung, le dije, búsquela en nuestras novelas, no en nuestro pensamiento. puro (Sabato, 1974: 190)

Esta concepción refleja la poética sabatiana expresada en las páginas de *Abbadón*, según la cual la novela no tiene por qué obedecer a ningún tipo de reglas, es libre de seguir el camino que se le presente a medida que vaya siendo escrita. Según Sabato, el objetivo fundamental de la novela es describir lo humano en todos sus aspectos, y dado que lo humano es caótico y no se rige por un orden previsible y lógico, como pretende la ciencia, el género novelesco que practica el escritor argentino se eleva por encima de los preceptos y normativas que intentan circunscribirlo y limitarlo en un marco estrecho. Esta crítica en contra de la reglamentación de lo que debe ser una novela, se manifiesta en el ejemplo del escritor francés Paul Valéry, al cual Sabato cita y critica ferozmente en *Abbadón* por su intento de desprestigiar y reducir a la novela al afirmar que a ella le pertenecían todas las diferencias:

La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la expresión total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica. ¿Qué ley mosaica lo prohíbe? ¿Quién tiene el reglamento absoluto de lo que *debe* ser una novela? Tous les écarts lui appartiennent, dijo Valéry con asco reprobatorio. Creyó que la demolía y lo único que hacía era elogiarla. ¡Pedazo de racionalista! (Sabato, 1974: 190)

Para Sabato, lo que pese a sí mismo y a sus prejuicios manifestó Valéry es la enorme capacidad de la novelística de integrar en sí las diversas facetas que componen al ser humano, así como la imposibilidad de reducirla a un conjunto de reglas que dictaminen lo que debe ser y a qué debe aspirar.

7.4. El concepto del personaje escritor

Para lograr el cometido de una indagación total de la conciencia del ser humano, en *Abbadón* aparece el concepto del personaje escritor como instrumento y figura relevante dentro de la novela. Este personaje representado por Sabato investiga e intenta encontrar el sentido y la misión del género novelesco y de la creación literaria a partir de su papel en la propia ficción, enunciando lo que estos pueden llegar a ser desde de la misma historia que cuenta:

Con la novela ha pasado algo parecido. Hay que revisar los cimientos. No es casualidad, porque nace con esta civilización occidental y sigue siendo todo un arco, hasta llegar a este momento de derrumbe. ¿Hay crisis de la novela o novela de la crisis? Las dos cosas. Se investiga su esencia, su misión, su valor. Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista. (Sábato, 1974: 237-238)

Este planteamiento genera una interesante dicotomía entre los sucesos que se pueden considerar reales y los que se pueden tomar como ficticios e imaginarios en la novela, ya que el lector ha sido sorprendido desde las primeras páginas por un personaje escritor llamado Sabato, que ha escrito las mismas novelas y ensayos de Ernesto Sábato y se relaciona con los personajes que este ha creado, al tiempo que es el portavoz de las ideas de su creador y su representante en la ficción. Por esto no se le puede considerar como un simple personaje que además es escritor, es más que eso, pues aspira a adentrarse, gracias a su aparición en la novela, en ese campo de indagación e investigación que es el objetivo primordial de esta, o sea, la mente humana en crisis, dividida por el conflicto entre la racionalidad y la irracionalidad:

-Pero me parece haber leído cosas así. ¿No hay un novelista de *Contrapunto*?

-Sí. Pero no hablo de eso, no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema de que sea el escritor el que esté dentro. Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo.

-¿Cómo, entonces?

-Como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo sale de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio. (Sábato, 1974: 238)

A través de la figura del personaje escritor, Ernesto Sábato ahonda en *Abbadón* en el problema de la creación literaria, más específicamente en el de la escritura de novelas que se asemejen a su concepto de novela total, reflexionando acerca de todo lo que en esta se genera; es importante destacar que Sabato no sólo convive e interactúa con los personajes de una realidad que se parece a la cotidiana del Buenos Aires de los años 70, sino que también, al igual que Fernando Vidal Olmos, se introduce en el tenebroso mundo subterráneo de la secta de los ciegos, dimensión fantástica que se contrapone a la de los seres humanos, caracterizada, según Cesare Segre, por la oscuridad de lo irracional:

El autor, por lo tanto, se bifurca dos veces: entra en la ficción aun permaneciendo en la realidad, y después, en la ficción, se dirige contemporáneamente hacia dos mundos que coexisten en ella. Una forma, qué duda cabe, de moverse aún más extensivamente entre las razones de la razón y lo irracional, o como dice Sábato, 'para ver si así podemos penetrar en el gran misterio'; pero con la consecuencia, no sólo evitada sino buscada, de mostrar cómo entre los dos mundos las posiciones de dominio y de subordinación, de cerco y de clausura defensiva, se alternan y se intercambian. (Segre, 1992: 230)

El personaje-novelistas Sabato relata, a partir de hechos reales provenientes de la autobiografía de su creador Ernesto Sábato que se combinan con otros de carácter ficticio el abandono del mundo de la ciencia y su ingreso al mundo de la literatura, al cual ya estaba predestinado desde su juventud por el contacto temprano que tuvo con la secta de los ciegos. Esta conexión está representada por los siniestros y misteriosos personajes de Soledad y R., los cuales anticiparían a Alejandra y Fernando Vidal Olmos en *Sobre Héroe y Tumbas* y *El Informe sobre ciegos*. Durante los episodios que Sabato relata a Bruno en el capítulo *Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938*, donde se narran sucesos de su juventud y

adolescencia, intercalados con su experiencia en 1938 como becario en el laboratorio Curie de París, se destacan sus encuentros en varias ocasiones con R. Éste le recuerda que está predestinado a explorar por medio de la literatura el mundo oscuro e irracional de la mente encarnado en la secta de los ciegos, y lo induce a la escritura de proyectos de obras que más tarde serán los borradores de *El Túnel* y *Sobre Héroe y Tumbas*. Al revelar esto a Bruno, Sabato vuelve a mencionar el ensayo *Hombres y Engranajes* como un documento fundamental para entender su desengaño con respecto a la ciencia y al progreso científico y lógico, ratificando su postura de que el género ensayístico representa el lado racional de las ideas del escritor, tal como él lo ha manifestado en numerosas oportunidades, postura que ha sido analizada en este capítulo. No obstante, también expresa en su confesión que lo irracional de los comportamientos y conductas humanos, tales como su decisión de abandonar la ciencia en un momento determinado de su existencia, no obedecen a los patrones lógicos con los que se pretende entender la realidad, ya que estas motivaciones de carácter inconsciente están conectadas y relacionadas con el mundo nocturno de los sueños y delirios. A estos conceptos la visión racionalista de los tiempos contemporáneos da poca importancia, hasta el punto de llegar incluso a negar su papel activo en la elaboración del ser humano como una entidad integrada por los dos polos antagónicos, pero necesarios y complementarios, de la razón y la sinrazón; este último polo, el de la irracionalidad, terminaría incluso siendo más importante para entender al hombre que el primero, pues ahondaría en su verdadera esencia:

Bastaría decir que *fue él* (R.) quien me forzó a abandonar la ciencia, hecho para casi todos sorprendente y sobre el cual me he visto obligado a dar innumerables, reiteradas (e inútiles) explicaciones. He dicho, sobre todo, que en *Hombres y Engranajes* está la más completa explicación espiritual y filosófica de este abandono. Pero también he afirmado mil veces que el hombre no es algo explicable y que, en todo caso, sus secretos hay que indagarlos no en sus razones sino en sus sueños y delirios. (Sabato, 1974: 268-269)

Al igual que sus antecesores en *El Túnel* e “*Informe sobre ciegos*”, Juan Pablo Castel y Fernando Vidal Olmos, Sabato escribe una confesión que también adquiere en ciertos momentos la intención de un diario, pero se diferencia de lo que escriben los otros personajes de las novelas en sus respectivos textos. En efecto, esta confesión tiene un claro carácter

literario, al consignar todo lo que le ocurre a Sabato con respecto al tema de la creación literaria y de la escritura. En esos pasajes reflexiona sobre el quehacer del escritor, al tiempo que sus reflexiones forman parte de la ficción de *Abbadón*, como ocurre en los capítulos de tono ensayístico en donde da consejos a un joven escritor que le ha pedido su ayuda. En ellos destaca la importancia de lo irracional como la fuente de la cual brota la inspiración literaria a través de las obsesiones que luego se materializan al ser escritas y transformadas en ficciones, obsesiones a las que el escritor debe ser fiel, si quiere llegar a ser auténtico y verdadero en su labor de expresar los fantasmas y demonios que lo acosan:

Que no seas capaz, como me decís, de escribir sobre ‘cualquier tema’ es un buen indicio, no un motivo de desaliento. No creas en los que escriben sobre cualquier cosa. Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero. (Sabato, 1974: 116)

Igualmente, la novela está en buena parte elaborada por los acontecimientos que le ocurren a Sabato, muchos de ellos relacionados con el proyecto de escribir la novela *Abbadón*. Este proyecto se caracteriza, como ya se afirmó, por continuar explorando las vertientes que dejó abiertas y no resueltas *Sobre Héroes y Tumbas*. Ello genera, en palabras de Daniel-Henri Pageaux, un ir y venir constante en el tiempo del relato entre el pasado y el presente de Sabato, quien intenta, por medio de este movimiento cíclico que crea el texto de *Abbadón el exterminador*, dar sentido a su proyecto de escritura, al mismo tiempo que busca comprender el azar que lo ha llevado a convertirse en escritor:

L'Ange des ténèbres est le texte qui est rendu ‘possible’, qui naît de l’espace entre ces deux propositions : une volonté d’aller vers le futur, une tentation irrésistible de retourner vers le passé, de réinterroger le moi passé afin d’y découvrir la loi des hasards ; mais toute interprétation du hasard est stérile, elle ne fait qu’identifier des séries de coïncidences qui ne les sont que rétrospectivement (sic). Le romancier ne doit-il pas assumer ce qui est hasard et revenir ‘à la lumière’ après le retour en arrière? (Pageaux, 1989: 85)

Este azar se manifiesta en el poder omnipresente de la secta de los ciegos, instancia ficcional que obliga al personaje Sabato a escribir primero *Sobre Héroes y Tumbas* y luego

lo presiona en los años siguientes de la publicación de la novela, de manera insistente y obsesiva, a través de la aparición de los siniestros personajes que componen la secta. Estos continúan perturbando a Sabato, le exigen seguir escribiendo acerca de ellos, de tal manera que de esa presión surge el proyecto del texto de *Abbadón*, tal como le confiesa a Bruno: “Creo haberle dicho alguna vez que la aparición de *Héroes y Tumbas* desató abiertamente las potencias. Ya muchos años atrás habían comenzado a manifestarse, aunque de manera más disimulada e insidiosa, pero por eso mismo más temible” (Sábato, 1974: 257). Además, este influjo maligno de los ciegos viene de mucho más atrás, del pasado de Sabato, de su adolescencia y su época de científico, influencia simbolizada en el siniestro personaje R., que aparece una y otra vez en distintos episodios de la vida de Sabato que lo marcan y lo determinan profundamente, prefigurando así la necesidad imperiosa de Sabato de dedicarse a la escritura de ficciones para expulsar de sí esas violentas pulsiones de su inconsciente que lo dominan. Así, a través de este constante volver del pasado al presente de la novela por medio del uso de las prolepsis y de las analepsis, reaparecen de manera constante y amenazante la ceguera y los ciegos en sus múltiples facetas perturbadoras que obsesionan al personaje escritor Sabato, hasta el punto de llevarlo a la locura y a la muerte de la misma forma que le ocurrió a Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*, por haber sido incapaz de diferenciar y distinguir entre la realidad y la ficción: “Después fueron produciéndose, poco a poco, con insidiosa persistencia, los acontecimientos que habrían de perturbar estos últimos años de mi vida” (Sábato, 1974: 27). Debido a esta obsesión por lo irracional, la escritura se convierte en *Abbadón el exterminador* no sólo en la vía de liberación de las obsesiones y pulsiones irracionales del escritor, sino también, según Daniel-Henri Pageaux, en la materia prima con la que construye y elabora la novela.

L'Ange des ténèbres met en scène, dramatise la lutte pour l'écriture, la lutte pour sortir des ténèbres. C'est en cela que ce texte est profondément autobiographique : il dit la douleur multiple, fondamentale, le déchirement primordial qu'est l'acte d'écriture pour Sábato. Sur cette question, sur cette réalité qui est partie de sa vérité, Sábato a réfléchi, fait des déclarations, écrit des essais ; il a voulu, avec *L'Ange des ténèbres*, transformer en roman, en matière de fiction ce qui est la négation, la force négative, destructive dans l'acte créateur ; négation, destruction et pourtant réalité indispensable, lieu et temps de l'épreuve sans lesquels il n'y aura pas écriture, encore moins roman. (Pageaux, 1989: 85-86)

Este objetivo nunca se concreta, ya que Sabato no puede llegar a escribir *Abbadón* en el mundo ficcional donde habita, puesto que parece a manos del influjo demoníaco de la secta de los ciegos, pero deja en su intento un testimonio de lo que es el proceso creativo de un novelista, el cual constituye, para Daniel-Henri Pageaux, la base de la novela *Abbadón el exterminador* de Ernesto Sábato que lee el lector en la realidad:

En cuanto a lo novelesco, *Abbadón* es el diario de un escritor, pero hecho novela, es decir historia humanizada, contingente, drama colectivo y tragedias individuales, con un sinnúmero de datos sobre los estorbos e incidencias de la vida cotidiana que obstaculizan la escritura, es un libro sobre un trabajo que está creándose *a work in progress* como decía James Joyce. (Pageaux, 2005: 60-61)

El personaje escritor Sabato enjuicia a la realidad, ya que todo es relativo y debe ser sometido a un análisis cuidadoso y exhaustivo de las apariencias que la componen. Esto sólo se puede realizar por medio del acto de la escritura, acto capaz de mostrar los múltiples aspectos que escapan a la razón y a la lógica que tratamos muchas veces de aplicar cuando se intenta comprender la existencia:

Lo ‘¡real!’ escribía entre comillas, con sarcástico signo de admiración. Lo real no eran los paraguas, la lucha de clases, la albañilería, ni siquiera la cordillera de los Andes. Todo eso eran formas de la fantasía, ilusiones de delirantes mediocres. Lo único real era la relación entre el hombre y sus dioses, entre el hombre y sus demonios. Lo verdadero era siempre simbólico, y el realismo de la poesía era lo único valedero, aunque fuese ambiguo o por eso mismo: las relaciones entre los hombres y los dioses eran siempre equívocas. (Sábato, 1974: 235)

Así, es precisamente este enjuiciamiento de la concepción y elaboración de la realidad en la literatura, la base para la escritura de *Abbadón el exterminador*. A través del discurso sobre y de la sinrazón presente a lo largo de la novela, el cual le sirve a Ernesto Sábato para justificar sus obsesiones, el libro no sólo cuestiona lo real, sino que también ahonda en esa fuerza inconsciente de la mente del escritor que sólo puede ser representada rechazando una noción realista de la narrativa, es decir, negando una representación de la realidad que no se atreva a inquirir en las pulsiones ocultas del inconsciente. Sin embargo, este ahondamiento en el yo, es decir en la psique del autor Ernesto Sábato se concreta, a pesar de su rechazo del realismo practicado por la literatura decimonónica, en la escritura de ficción a través del uso

y aparición de personajes y situaciones que de una forma u otra remiten a lo real, procedimiento que los vuelve inteligibles en medio de la presencia desmesurada y desbordante del irracionalismo en el texto. Según Daniel-Henri Pageaux:

A partir du moment où le texte récuse le chemin simple, direct, conventionnel vers le réel, ou la descente dans le moi devient vertige, matière onirique, où tout événement extérieur se change en obstacle à l'écriture, celle-ci devient son propre spectacle et sa propre matière. Toutefois, comme il ne peut y avoir d'écriture du roman sans expérience ontologique, le roman à écrire se transforme aussi en un théâtre de l'être où l'écrivain reprend par le mot ses doubles et ses fantasmes. (Pageaux, 1989: 86)

No obstante, este esfuerzo por tratar de comprender la realidad, Sabato, al igual que los otros personajes de las novelas de Ernesto Sábato, intenta conjurar por medio de la escritura ese aislamiento que siente con respecto a los otros y a sí mismo, sin poder superarlo. La novela se convierte, entonces, de acuerdo con Daniel-Henri Pageaux, en un espejo, en un doble especular de esa tentativa abocada al fracaso que constituye la materia primera de la escritura novelesca:

Pour l'écrivain, l'espace du texte se change en un miroir, en un roman impossible ou, ce qui est synonyme 'spéculaire', par une série de procédés d'écriture : la mise en abyme de la figure de l'écrivain ; l'écriture-spectacle et la mise en question de la littérature et de l'acte créateur en général. (Pageaux, 1989: 87)

Este cuestionamiento de la creación literaria no ofrece, sin embargo, por todo lo anteriormente mencionado, según Jean Bessière, una salida a la negatividad en la que se encuentra sumergido el protagonista-escritor Sabato, en la medida en que la ficción novelesca que éste intenta escribir dentro del propio texto de *Abbadón el exterminador*, no se concreta ni se emancipa del todo de la realidad de la que procede, realidad que además está condicionada por el conflicto razón-sin razón:

Sábato a pour originalité de noter qu'il ne s'offre aucune issue au négatif. L'autoreprésentation de l'écrivain dans *Abbadón el exterminador* traduit l'inefficacité de prêter à l'entreprise esthétique une souveraineté qui procéderait de l'imagination et du choix esthétique. (Bessière, 1992: 64)

Por consiguiente, para Mariana Petrea, queda ante todo el acto de escribir como la expresión y testimonio de la irracionalidad y la locura que se van apoderando de Sabato, hasta aislarlo por completo del mundo:

AE representa la lucha por la expresión entre la razón (acto de escribir) y la intuición (el tumulto interior del escritor Sábato), el despertar de lo vital sobre lo racional que brota de la quiebra de una civilización que ha deshumanizado al individuo. El ser, atrapado en su existencia, se asemeja a ‘túneles paralelos’ o pequeños universos sin comunicación entre sí. (Petrea, 2005: 163)

Finalmente, esta tentativa de escritura fallida no se cristaliza y termina con la muerte de Sabato a manos de las potencias oscuras y tenebrosas de la secta de los ciegos. Esta imposibilidad de decir por parte del escritor queda reflejada al final de la novela, cuando Bruno Bassán visita su pueblo natal, el ficticio Capitán Rojas, del cual también proviene Sabato, y en un recorrido por el cementerio local se encuentra sorprendido con la tumba de su amigo Ernesto Sabato:

Comenzó a marchar hacia la salida, viendo o entreviendo otros nombres de su infancia: Audiffred, Despuys Murphy, Martelly, Hasta que de pronto vio una lápida que decía:

Ernesto Sabato

Quiso ser enterrado en esta tierra

Con una solo palabra en su tumba

PAZ (Sábato, 1974: 458)

Con la muerte simbólica del personaje-escritor Sabato, se cierra el ciclo novelesco de Ernesto Sábato, clausurando y concluyendo de manera simbólica esa totalidad a la que aspira esta novela, superando a las otras dos novelas del escritor argentino en este sentido; esta clausura, sólo se obtiene, tal como lo recalca Jean Bessière, a través de esa paradoja de la imposibilidad de decirlo todo por parte del escritor. Por consiguiente, esta aproximación, se da desde el más allá, desde esa imposibilidad que termina configurando el relato de *Abbadón el exterminador*, alimentada por la tendencia recurrente a la fragmentación y a la ruptura narrativa presente a lo largo de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato. Para Jean Bessière:

Abbadón el exterminador porte la fable explicite de cette impossibilité de dire : l'écrivain désigne ultimement sa pierre tombale. Il faut comprendre cela : cela a été écrit d'outre-tombe, cela équivaut à un constat 'je dis que je suis mort', qui est, comme on le sait, une impossibilité, et qui cependant figure le statut du romanesque d'Ernesto Sábato. Le roman advient parce qu'il place le récit dans une manière de *déport* : il ne peut pas être conclu que le récit est bien récit de ce qu'il narre, mais il est certain qu'il est le récit de ces glissements des récits, dont l'intertextualité, interne à l'œuvre de Sábato, reste la meilleure figure. (Bessière, 1992: 67)

Por último, en relación con este planteamiento de Jean Bessière, es necesario tener en cuenta que cobra una vital importancia para este acercamiento a lo irracional, el aspecto onírico como instrumento para entender la realidad de lo que es el ser humano, aspecto que trasciende e incide en el desarrollo de la novela y constituye uno de los ejes fundamentales del conflicto razón-sin razón.

7.5. El trastorno de la realidad: entre el sueño y la pesadilla

Las abundantes referencias a los sueños y pesadillas en *Abbadón* representan ese trastorno que ha sufrido la realidad, pues ya no se sabe si es real o no lo que acontece a los personajes de la novela. Sabato está constantemente apelando a sus sueños y pesadillas, tratando de esclarecerlos como un investigador que va tras las pistas de un misterio sin resolver, como si fueran los indicios de algo oculto que supera las apariencias y que no se puede medir por medio de la lógica y la razón; en ellos ve un universo oculto mucho más rico, profundo y perturbador que el que se presenta en el ámbito diurno de aquel que no está dormido ni sueña:

Von Arnim, le vino a la mente: nos componen muchos espíritus y nos acechan en los sueños, profieren oscuras amenazas, nos hacen advertencias que es difícil entender, nos aterrorizan. ¿Cómo pueden llegar a ser tan extraños como para llegar a aterrorizarnos? ¿No salen acaso de nuestro propio corazón? Pero ¿qué era nosotros? Y esa fascinación que a pesar de todo nos induce a evocarlos, a conjurarlos, a pesar de que nos pueden traer el pavor y el castigo. (Sábato, 1974: 251)

Al referirse en *Abbadón* al poeta y escritor romántico alemán Ludwig Achim von Arnim, Sábato recuerda el enorme aprecio que tiene al romanticismo por haber sido el movimiento artístico e intelectual que inició la reivindicación de lo inconsciente y lo irracional como

partes fundamentales del ser humano, hallazgo del cual se nutren sus novelas, según Luis Montiel: “De la mano de los románticos el escritor se encamina al mundo de los sueños, aquél en el cual el inconsciente se manifestó prístinamente al hombre, antes de ser investigado y más o menos formalizado por otras vías más aceptables para la cultura occidental” (Montiel, 1989, 51). Por esto es particularmente significativa la referencia de Arnim, dado que fue uno de los románticos que llevó más lejos y con mayor profundidad su indagación en torno al papel de los sueños como el medio más formidable e imprescindible para comprender mejor los múltiples componentes no racionales que constituyen la mente humana. Al sondear en los sueños de la manera como lo hicieron Von Arnim y otros románticos alemanes contemporáneos suyos, se llegaría, postula la novela, a una comprensión más amplia de las fuerzas que nos determinan y nos dominan desde el inconsciente más allá de la razón y de la lógica. Esta concepción que distingue, como lo subraya Albert Béguin, una serie de categorías de la realidad que escapan a la comprensión y se asemejan a las estructuras oníricas del sueño, se ve retomada en *Abbadón*:

Arnim savait déjà que nous sommes constitués d'êtres différents, dont certains nous apparaissent avec des menaces ou des avertissements dans les rêves, mais aussi dans certains actes imprévus, terrifiants pour nous en étant étrangers à ce que nous croyons être notre propre moi. Ce conflit, cette prise de conscience de divers ordres de réalités, est quelque chose qui perçoit aujourd'hui Arnim comme le tissu même de l'univers. Tout ce qui est imprévisible en nous existe aussi en dehors de nous et nous gouverne. Et le poète est celui qui, par le biais du verbe, évoque ou conjure ces fantômes. (Béguin, 1937: 314)

Esta obsesión por el sueño y la pesadilla se relaciona con el sentido de la vida, la muerte y el destino, y su conocimiento llega a ser aterrador en *Abbadón*, ya que ni los sueños ni las pesadillas pueden ser interpretados por los métodos habituales de la ciencia, estos escapan a sus análisis y requieren por lo tanto de una hermenéutica particular capaz de descifrarlos a su medida: “No, no lograba recordar lo de Von Arnim. Algo como si nos espieran desde un mundo superior, seres invisibles que sólo la imaginación poética podía hacer perceptibles. La videncia” (Sábato, 1974, 251). Por consiguiente, se postula que la creación artística es el medio perfecto para lograr esa conciliación entre esos dos polos aparentemente contradictorios e irreconciliables de la razón y de la irracionalidad. El verdadero artista, en este caso el escritor, extrae de las obsesiones que provienen del inconsciente, representadas

por los sueños y pesadillas, la materia que dará forma a su obra. Para ello utilizará luego su racionalidad como instrumento forjador que está compuesto por la autocrítica, las influencias artísticas y literarias, el trabajo cuidadoso de composición y por otros mecanismos conscientes. El resultado de este proceso, la creación artística, se diferenciará del sueño en la medida en que participan en su elaboración razón e irracionalidad:

-Usted ha dicho a menudo que el arte y el sueño tienen parentesco.

-Claro, al menos en el primer momento. En el momento en el que el artista se sumerge en el inconsciente, como cuando te dormís. Pero luego sucede un segundo momento, que es de expresión, de presión hacia afuera. Por eso el arte es liberador y el sueño no, porque el sueño no sale. El arte sí es un lenguaje, un intento de comunicación con los otros. Gritás tus obsesiones a los otros, aunque sea con símbolos. Lo que pasa es que ya estás despierto y a esos símbolos se mezclan entonces lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico. Ahí es cuando el arte se diferencia radicalmente del sueño. ¿Comprendés? Pero no podés hacer arte en serio sin esa sumersión inicial en el inconsciente. (Sábato, 1974: 182)

El sueño es para Sabato, siguiendo la concepción que elaboraron los románticos alemanes con respecto al acto de soñar en el ser humano, un elemento fundamental para el desarrollo y la salud de la mente y de la psique humanas. Como lo subraya Helios Jaime-Ramírez, irrumpir el sueño en el momento de dormir, puede ser fatal y acarrear graves consecuencias:

Il existe dans notre organisme bien des choses que la raison ignore. Une d'elle, essentielle pour notre vie, est le rêve. En effet, les recherches en neurophysiologie ont démontré que si l'on empêche l'homme de rêver, celui-ci meurt. Des écoles psychologiques ont essayé d'expliquer le rêve comme étant un des processus de l'inconscient. Cependant, notre conception du rêve s'oppose à celle de certains soi-disant spécialistes ou psychologues qui ont voulu le limiter à une sorte d'ontogénie, souvent pathologique, du sexe, d'où le nombre de complexes maladifs, avec lesquels ils prétendent décortiquer l'homme. (Jaime-Ramírez, 1992: 89)

Esta idea la expone Sabato en el capítulo *Los sueños de la comunidad*, en el que habla con un hombre llamado Weinsten que le pregunta sobre aspectos de sus novelas relacionados con el tema onírico, mientras ambos esperan realizar una llamada desde una cabina telefónica.

Allí Sabato afirma la importancia del sueño, el cual si es interrumpido lleva a la locura o la muerte, tal como se afirmó en las líneas anteriores:

-Le digo. En estos últimos años me he angustiado mucho pensando en este problema. Han investigado a personas dormidas, con encefalogramas. En una universidad norteamericana, claro. Cuando uno sueña las ondas son diferentes y así se sabe si el individuo está soñando. Pues bien, cada vez que empieza a soñar lo despiertan. ¿Sabe lo que pasa? Weinstein lo observaba como quien espera una revelación decisiva.

- El sujeto puede ser llevado al borde de la locura. (Sabato, 1974: 167)

Ello prueba lo absurdo y contradictorio de querer racionalizar el sueño, pues este es la máxima expresión de la irracionalidad que puede llegar a albergar la mente humana en un momento determinado. No soñar conduce a la locura ya que soñar es una actividad mental común y saludable, tal como lo afirma Sabato en la cita anterior. Por eso el sueño no puede ser analizado lógicamente y racionalmente, dado que esta tentativa de racionalización de la sinrazón señala de manera inequívoca, según las palabras de Sabato, la incapacidad del ser humano de reconocer su propia irracionalidad y de aceptarla como tal, como un hecho que sólo puede ser expresado en sus propios términos, los cuales son símbolos y representaciones que provienen de lo más profundo del inconsciente:

El alma desamarra en el gran lago nocturno y comienza el tenebroso viaje: *'cette aventure sinistre de tous les soirs'*. Las pesadillas serían las visiones de ese universo abominable. ¿Y cómo expresar esas visiones? Mediante signos inevitablemente ambiguos: allí no hay 'copas' ni 'estimado señor' ni 'piano'. Hay copavaginas, capavaginas, vagipianos, estimarajos, señorajos, pianicopias, coparajos. 'Análisis' de los sueños, psicoanalistas, explicaciones de esos símbolos irreductibles a cualquier otro lenguaje. Que no lo hicieran reír, que andaba mal del estómago. Ontofonías y punto. (Sabato, 1974: 168)

Para llegar y representar esta parte oscura del inconsciente humano que es el sueño, se necesita de formas de conocimiento que estén en contacto con lo irracional y con la sinrazón, a saber, el arte y más precisamente, en este caso particular, la literatura; ésta, a su vez, permite por medio de la escritura de ficciones que las imágenes fantásticas y fantasmagóricas provenientes de la ensoñación cobren vida y se vuelvan inteligibles en cierta forma. Observa así Helios Jaime-Ramírez:

Le rêve éveille un monde exaltant d'images qui, même si elles se présentent, au début, d'une manière confuse, parviennent à atteindre une harmonie qui peut être à l'origine de la création artistique. Le mot allemand *Schwärmen* peut avoir le sens d'exaltation de l'imagination, c'est-à-dire de mise en action d'un tourbillon d'images. (Jaime-Ramírez, 1992: 90)

Es por esta razón que los escenarios que componen *Abbadón*, presentan por un lado una apariencia realista en la que se mueven los protagonistas y, por otro lado, un ámbito onírico de pesadilla que se va acelerando y apoderando de los personajes a medida que progresa el relato. Este segundo universo va surgiendo del mundo cotidiano de todos los días, de manera sutil, hasta el punto de convertir y trastocar lo habitual y lo cotidiano en algo insólito e inquietante que desafía las leyes de la lógica y de la racionalidad imperantes para explicar la realidad: “¿Pero si esos monstruos invisibles, una vez invocados, se lanzaban sobre nosotros sin que pudiéramos dominarlos? O nuestro conjuro no es el exacto y resulta incapaz de abrir las puertas de los infiernos; o es exacto, y entonces corremos el riesgo de la locura o de la muerte” (Sábato, 1974: 25). Esta reflexión de Sabato es, de nuevo, un claro ejemplo de la influencia que el movimiento romántico ejerció en Sábato para la elaboración y escritura de sus tres novelas. Recuérdese que en la segunda parte de este trabajo de investigación se recalcó la importancia que tuvo el romanticismo como movimiento literario reivindicador de lo irracional y de la sinrazón en la obra tanto novelística como ensayística de Ernesto Sábato. Por consiguiente, la irrupción de lo insólito y lo extraño, la creación de atmósferas oníricas y perturbadoras que indican un orden superior que sólo se puede comprender a través de la indagación de lo inconsciente, son una clara muestra de las estrategias narrativas que los románticos alemanes utilizaron en sus narraciones, estrategias que luego fueron retomadas por Sábato para los mismos fines. Recalca Helios Jaime-Ramírez algunas características del manejo de lo insólito en lo sólito a las que recurrieron los románticos alemanes:

Si nous considérons, d'ailleurs, le procédé stylistique utilisé par les auteurs romantiques allemands, nous pouvons constater que l'extraordinaire, voire le fantastique, ne surgit point du merveilleux mais, paradoxalement, se présente soudain dans la vie de tous les jours. Hoffmann est, sans doute, un des écrivains qui emploie volontiers cette sorte de procédé. Dans certaines nouvelles, *Le vase d'or*, *Rat Krespel*, entre autres, Hoffmann, d'abord, par des phénomènes étranges qui apparaissent dans la vie quotidienne, étonne le lecteur, et, ensuite, par des surprises successives, l'introduit dans un monde fantastique qui coexiste avec le monde de la routine. (Jaime-Ramírez, 1992: 85)

Esta estrategia narrativa de varios románticos alemanes, entre los que se encuentran Hoffmann y Von Armin, está presente a lo largo de *Abbadón el exterminador*. Un buen ejemplo es cuando Sabato ve aparentemente en las calles de Buenos Aires al siniestro doctor Schneider, personaje relacionado con la secta de los ciegos, acechándolo y espiándolo; esta visión que para Sabato es real a pesar de su apariencia de alucinación óptica, genera en él una sensación de incomodidad y perturbación en extremo incómodas, las cuales empiezan a abrir las puertas a lo insólito en lo cotidiano:

Salía de Radio Nacional y caminaba con euforia por la calle Ayacucho cuando le pareció que en la vereda de enfrente estaba el doctor Schneider, casi en la ochava de Las Heras. Pero entró rápidamente en el café que hay en esa esquina. ¿Lo había visto? ¿Lo había estado esperando? ¿Era realmente él o alguien parecido? A esa distancia es fácil una equivocación, sobre todo cuando se es propenso a imágenes obsesivas sobre maniqués, como tantas veces le sucedió. (Sabato, 1974: 32)

La paranoia de Sabato se ve de esta manera reforzada con el recuerdo de una serie de experiencias en las que ha estado involucrado, relacionadas con el espiritismo y el ocultismo y que estaban destinadas a liberarlo de la influencia negativa de la secta de los ciegos:

¿Era posible, ahora, que su reaparición estuviera vinculada a la sesión del señor Aronoff y su gente? Parecía demasiado exagerado imaginarlo. Por otra parte, si durante tantos años hubiera permanecido invisible, al menos para él, y de pronto se ponía a su alcance, quizá dejándose ver o entrever a propósito, ¿no era como un signo deliberado? ¿Cómo una advertencia? (Sabato, 1974: 33)

Lo coincidente del encuentro con Schneider refuerza la obsesión de Sabato con lo oculto, lo cual desencadena la aparición de otros personajes, conectados supuestamente de una u otra forma con la secta de los ciegos, quienes introducen y encierran a Sabato en ese mundo onírico de pesadillas y alucinaciones, de claras reminiscencias románticas por su tratamiento de la irrupción de lo fantástico y lo perturbador en la cotidianidad. Afirma Helios Jaime-Ramírez al respecto:

De même, dans *Abbadón el exterminador*, la rencontre, apparemment fortuite, avec le docteur Schneider est l'introduction à une société composée de sinistres personnages. Nous avons, ainsi, l'inquiétante impression que, caché dans le quotidien, se trouve, prêt à bondir, l'inouï, parfois, l'horrible, ou se révèle, comme une aurore, le merveilleux de l'existence. (Jaime-Ramírez, 1992: 85)

Sin embargo, el ejemplo más palpable de esto es el ambiente fantástico y onírico en el que Sabato cae irremediabilmente cuando descende, al igual que Fernando Vidal Olmos, en la tenebrosa red de cloacas de Buenos Aires, en busca de Soledad y R., emisarios de la secta de los ciegos; todo este proceso se asocia siempre con la palabra pesadilla, transfigurando por completo la noción de lo que se percibe como lo real en la novela:

Era un aciago crepúsculo, presidido por deidades ocultas y malignas, recorrido por murciélagos que iniciaban su existencia nocturna, aves de las tinieblas cuyo canto es el chirrido de ratas aladas, mensajeros de las deidades tenebrosas, gelatinosos heraldos del horror y de las pesadillas, secuaces de esas teocracias de las cavernas, de esos soberanos de ratas y comadrejas. (Sábato, 1974: 396)

Cabe recordar que fueron los misteriosos personajes R., y Soledad quienes introdujeron e iniciaron al adolescente Sabato en 1927, durante su estadía en la casa de los Carranza, en la dimensión de la secta de los ciegos, tal como este se lo relata a Bruno. Soledad, prima lejana de los Carranza, es una muchacha cuya presencia y miradas perturbadoras despiertan en el joven Sabato inquietantes presentimientos, además de ser un claro antecedente del personaje de Alejandra Vidal Olmos en *Sobre Héroes y Tumbas*, pero de una manera mucha más oscura y negativa que la convierte en un ser de pesadilla que desafía los parámetros de la realidad:

Alguna vez le había contado a Bruno que Soledad parecía la confirmación de esa antigua doctrina de la onomástica, pues su nombre correspondía con exactitud a lo que era: hermética y solitaria, parecía guardar el secreto de esas Sectas poderosas y sangrientas, cuya divulgación se castiga con el suplicio y la muerte. Su violencia interior estaba como mantenida bajo una presión en una caldera. Pero una caldera alimentada por un fuego helado. Le aclaró, ella misma era un oxímoron, no en el precario lenguaje con que podía describírsele. Más que sus indispensables palabras (o sus gritos sexuales), sus silencios sugerían hechos que no correspondían a lo que habitualmente se llaman 'cosas de la vida', sino a esa otra clase de verdades que rigen las pesadillas. Era un ser nocturno, un habitante de cuevas, y tenía la misma mirada paralizante de las serpientes. (Sábato, 1974: 400)

El impacto de Soledad en Sabato hace que este la siga una noche por las redes subterráneas de Buenos Aires, en un recorrido que recuerda la inmersión en las cloacas de Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*. Después de seguirla por varios pasadizos y túneles, Sabato llega a una cámara oculta donde la encuentra con R., y este le dice que su destino estará unido de manera indisoluble al mundo de la ceguera y todo lo que esta representa:

-Te diré que también este es uno de los nudos de universo de los Ciegos.

Al cabo de un silencio, añadió:

-Éste será el centro de tu realidad, desde ahora en adelante. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí. Y cuando no vuelvas por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber. (Sabato, 1974: 403)

Esto nos permite deducir que alrededor del personaje Sabato siempre ha existido esa dualidad entre una noción de la realidad, regida aparentemente por la razón y la lógica que en un momento dado lo llevó a dedicarse a la ciencia, y otra que está más allá, que es en apariencia desconocida para el común de las personas, excepto en el ámbito onírico, donde todos los seres humanos son dominados por el poder de la irracionalidad, manifestado en la alucinación, la pesadilla y el sueño. Esta tensión de clara inspiración surrealista remite, tal como lo afirma Daniel-Henri Pageaux, inmediatamente a la escritura alucinada de Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*, repitiéndose en distintos pasajes de la novela, siendo uno de los fundamentales y más significativos, la estadía parisina de Sabato en 1938, cuando entra en contacto con el grupo de los surrealistas. Así pues, la escritura de los sueños y de las alucinaciones, no es sólo un homenaje al movimiento surrealista, sino la estrategia narrativa más indicada para describir esa atmósfera alucinante y onírica en la que transcurre buena parte de la novela:

C'est pourquoi l'expérience surréaliste qu'a connue Sabato à Paris est rappelée, non pas expliquée, mais montrée, détaillée et aussi mise en pratique par l'écriture d'une suite de rêves. Là s'affirme à nouveau cette frontière imprécise, volontairement brouillée, entre le texte contrôlé et le texte qui obéit aux lois internes de l'imaginaire de l'écrivain : le retour obligé aux fantômes primordiaux, en particulier les Aveugles. (Pageaux, 1989: 92)

Lo que se busca en *Abbadón el exterminador* por parte del personaje Sabato es entender, en su máxima amplitud, la vertiente irracional de la mente que se desborda y no se puede ocultar, tal y como ocurre con los celos patológicos de Juan Pablo Castel en *El Túnel* o con la obsesión enfermiza de Fernando Vidal Olmos con los ciegos en el *Informe sobre ciegos*. Para ello, Sabato necesita alcanzar un tipo de conocimiento, o si se quiere de videncia, relacionado con los sueños, que le permita acceder a esa realidad vedada a la lógica y a la sinrazón. Por eso apela en su tentativa no sólo a la escritura surrealista como instrumento de ayuda, sino también a diversos escritores decimonónicos como Poe o Maupassant, caracterizados por plasmar en sus obras literarias un ambiente de alucinación y pesadilla, afines a los que Sábato construirá en su propia obra:

Recordé a Frazer, el alma que viaja durante el sueño, y los desdoblamientos. Los occidentales somos tan burdos. ¿Acaso hombres como Hoffman y Poe y Maupassant eran simples mitómanos? ¿No serían las pesadillas verdaderas en un sentido más profundo? Y los personajes de ficción (hablo de los auténticos, los que brotan como los sueños, no los fabricados) ¿no visitarían regiones remotas, como el alma en las pesadillas? El sonambulismo. ¿Adónde iba, cuando me levantaba de niño? ¿Qué continente había recorrido en aquellos viajes? Mi cuerpo iba a la sala, al cuarto de mis padres. ¿Pero mi alma? El cuerpo se mueve por un lado o permanece en su cama, pero el alma divaga por ahí. (Sábato, 1974: 297)

Hay que destacar que, en la trama, este choque entre el sueño y la realidad se afianza en 1938 cuando Sabato es becario del laboratorio Curie en París, y además de su acercamiento al surrealismo, entra en contacto con una serie de personajes misteriosos que se dedican al ocultismo, practicando la astrología y la alquimia entre otras ciencias ocultas. Estos personajes le revelan a Sabato que la civilización occidental va a sufrir en los próximos años un cambio brusco que la convertirá en una nueva cultura cuyos parámetros serán distintos a los de la racionalidad imperante. Esto es revelado en la conversación que Sabato mantiene con Molinelli, uno de estos personajes:

La humanidad se encontraba ahora en la Quinta Ronda.
¿La Quinta Ronda?

Sí, el momento en que la ciencia y la razón alcanzarían su máximo poderío. Una siniestra magnificencia. Pero invisiblemente se estaban preparando las bases para una nueva concepción espiritual del universo. Volviendo a señalarme, agregó:

-Fin de una civilización materialista. (Sábato, 1974: 295)

En estos encuentros, Sabato se entera de una visión del mundo y de la realidad que no está regida por la ciencia ni por la razón, la cual terminará apoderándose de él por medio de la escritura de ficciones. El acercamiento con el ocultismo sirve como detonante y dispositivo narrativo para esta inmersión de Sabato en la búsqueda de aquello que él denomina la parte oscura de la existencia, o sea, el dominio de la irracionalidad proveniente de su inconsciente:

Desde aquella época he tratado de descifrar la trama secreta, y aunque a veces creo vislumbrarla, me mantengo a la expectativa, porque mi larga experiencia me ha probado que debajo de una trama siempre hay otra más sutil o menos visible. En estos últimos tiempos, no obstante, he intentado atar cabos sueltos que parecen orientarme en el laberinto. Por de pronto, aquellos episodios ocurrieron en el momento en que empecé a abandonar la ciencia, que es el universo de la luz. (Sábato, 1974: 297)

Cabe destacar que en estas reflexiones que realiza Sabato acerca del papel que desempeñó el ocultismo en su abandono de la ciencia para dedicarse a la literatura como vía para expresar sus visiones y pulsiones inconscientes, aparecen referentes de científicos como Newton y Paracelso que también practicaron la alquimia y se interesaron por las ciencias ocultas. Son precisamente estas referencias a estos pioneros científicos las que recuerdan que la ciencia también tiene un componente que roza con lo irracional y lo mágico, que no puede ser explicado en determinados casos como los mencionados, en términos meramente lógicos y racionales:

Todo esto lo pienso ahora. Porque en aquel invierno de 1938 nada me era evidente. Mi período del laboratorio coincidió con esa mitad del camino de nuestra vida en que según ciertos ocultistas se suele invertir el sentido de nuestra existencia. Pasó con gente ilustre, con Newton y Swedenborg, con Pascal y Paracelso. ¿Por qué no habría de pasar también con gente más humilde? Sin saberlo, estaba virando yo de la parte iluminada de la existencia a la parte oscura. (Sábato, 1974: 298)

El ocultismo es un motivo que Ernesto Sábato utiliza en la novela debido a su obsesión con lo irracional. Para penetrar en la sinrazón del inconsciente el escritor debe apelar, según

Daniel-Henri Pageaux, a formas de conocimiento que no estén regidas por la razón o por la lógica, que le permitan a este acceder a un estado de discernimiento de lo real que represente esa angustia, ese miedo que es la base de la escritura del texto, permitiéndole ir más allá de lo racional y de lo explicable sin la intermediación del sistema organizado de las ciencias:

De même que la posture de l'écrivain signale, on voudrait dire dénonce, en la redoublant, une vérité de l'écrivain, sa vacuité, son angoisse présentes, de même l'occultisme, aux multiples formes, comme on le verra dans le roman, exprime, figure au sens poétique du terme, jusqu'à la caricature, le dévoilement, le nécessaire passage 'de l'autre côté', la nécessaire quête de sens. (Pageaux, 1989: 89)

Esta utilización del ocultismo origina un sistema de conocimiento y pensamiento en la novela, el cual se relaciona de manera simbólica con la atmósfera onírica y surreal. Para Daniel-Henri Pageaux, este sistema sólo puede ser entendido a través de la irracionalidad como fuerza que subvierte la visión del mundo, que lleva al escritor a buscar un sentido que sobrepasa las apariencias de la realidad que no pueden ser aprehendidas únicamente por la lógica y la razón:

L'occultisme représenté par deux personnages (Molinelli, Gandolfo) ne cherche pas le sens : il l'a déjà identifié par le système unique d'explication, alors que ce que doit faire le romancier, c'est traverser le mur, vivre cette traversée, ce déchirement vers le Sens. Cette métaphore du mur traversé se retrouvera plus loin dans le texte, après la traversée onirique, la transcription du rêve, comme pour en signaler l'accomplissement. (Pageaux, 1989: 89)

En contraposición al ocultismo como vía e instrumento de conocimiento para acceder a la irracionalidad del inconsciente, Sabato menciona a escritores como Sartre, Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute que a diferencia de él, se niegan, en ciertos aspectos, a ahondar en la sinrazón y como ocurre en su opinión con los autores de la nueva novela francesa buscan elaborar una literatura basada en lo objetivo y en la descripción, es decir, una narrativa que no ahonde en las perturbaciones psicológicas y mentales de los personajes que protagonizan las ficciones que estos escriben. Al prescindir del irracionalismo y buscar la objetividad en la escritura novelesca por una u otra razón, estos escritores evaden la irracionalidad porque tienen miedo, según Sabato, de que esta se apodere de ellos, llevándolos a la locura, o por lo

menos, a la representación ficcional de un universo que prefieren evadir apelando al objetivismo que proviene de la ciencia y del conocimiento lógico y racional:

Después, hacia 1947, advertí que en Sartre todo provenía de la vista, y que también él se había refugiado en el pensamiento puro, mientras que sus sentimientos de culpa lo forzaban a las buenas acciones. ¿Culpa= ceguera? Finalmente, el Nouveau Roman, la escuela de la mirada, el objetivismo. O sea de nuevo la ciencia, la pura visión del objeto del ingeniero Robbe-Grillet. Por algo N. Sarraute se ríe de los 'pretendidos abismos de la conciencia'. En fin, se ríe... Es una manera de decir. En el fondo, todos ellos tienen miedo, todos sin excepción rehúyen del universo tenebroso. Porque las potencias de la noche no perdonan a los que tratan de arrancarle sus secretos. (Sábato, 1974: 297-298)

Por ello, Sabato utiliza la metáfora de las potencias de la noche para referirse al poder irracional del inconsciente de la mente humana, dominio que es explorado, por un lado, por el ocultismo, y por otro, es negado por escritores como los ya mencionados, que se niegan a explorar esta vertiente por miedo a descubrir algo que intuían, pero no se atrevían a confirmar, a saber, la dominación innegable del inconsciente sobre la consciencia y sus procesos mentales y psíquicos. Esto conlleva a que los personajes que se dedican al ocultismo en *Abbadón* han encontrado de manera simbólica la manera de comprender el sometimiento de la sinrazón, sumergiéndose directamente en ella. En vez de definir y responder de manera tajante en qué consiste esa fuerza del inconsciente que los atrae y los domina de manera tan poderosa, su búsqueda de lo oculto, o sea, de las fuerzas del inconsciente, es la misma respuesta a la pregunta, la cual no puede ser enunciada lógica y racionalmente pues supone una experiencia que desborda los límites de la lógica y la razón, al tiempo que reafirma que es la más importante de todas las facetas de lo humano, aquella que merece ser explorada e indagada con más profundidad que cualquier otra. Así lo plantea Daniel-Henri Pageaux:

Ils ne cherchent rien : ils ont trouvé la réponse. Ils affirment qu'il faut déchiffrer, mais ils ont déjà la clé, la seule qui leur permet de comprendre le monde dans sa vérité profonde, Or, tout le texte tend vers cette vérité, sans jamais l'atteindre, si ce n'est dans la mort. La clé n'est pas à trouver dans des combinaisons occultistes ou gnostiques, mais en chacun de nous, par la courageuse descente dans les ténèbres, la seule zone 'occulte' qui vaille la peine d'être interrogée par l'homme. (Pageaux, 1989 : 94)

Esta zona oculta como la denomina Daniel-Henri Pageaux será precisamente, según Cesare Segre, el dominio que se apoderará del mundo real en *Abbadón el exterminador*, en el que Sabato intentará penetrar al igual que Fernando Vidal Olmos en *El Informe sobre ciegos*, actitud que le traerá terribles consecuencias originadas cuando trata de comprender en su totalidad a la sinrazón, aventura para la que apenas está preparado:

A este mundo posible realista, se contraponen otros, que pertenecen de pleno a la invención. El mundo de las tinieblas tiene su propia vida, hacia la que tienden, por una atracción mixta de terror, algunos personajes sintomáticos y el autor mismo. La consistencia y las leyes de este antimundo aparecen tan solo por atisbos, indicios que progresivamente se entrelazan entre sí, pero que dejan tras ellos infinitud de misterio. Las relaciones entre mundo y antimundo se verifican por dos movimientos contrarios. De un lado hay los mensajeros, los emisarios, los espías que del antimundo vienen entre nosotros a urdir sus tramas. Del otro, hay los personajes de este nuestro mundo, que tratan de penetrar en el otro, de comprender sus secretos y que, por lo general, sucumben. (Segre, 1992: 224)

Esta concepción de lo irracional como antimundo, permite para Cesare Segre, un conocimiento más amplio y abarcador de la mente humana, subvirtiendo lo racional como discurso dominante, encargado única y exclusivamente de la definición y elaboración de lo real, llevando el conflicto entre ambos polos, razón-sin razón, a límites insospechados dentro de la obra de Ernesto Sábato, marcados por la violencia y la locura extremas:

Desde el momento que el antimundo es sustancialmente irracional, es la de quien quiere penetrar lo irracional con fines cognoscitivos. Es natural que a cada acción de la razón corresponda una acción de lo irracional. Cada uno trata de acorralar al otro, pero lo irracional tiene reacciones más violentas y terribles. Si existen perspectivas para la lucha de la razón, es un interrogante al que Sábato no contesta directamente. La respuesta tendremos que buscarla nosotros. (Segre, 1992: 224)

Este antimundo de la irracionalidad al cual Sabato accede en 1927, en 1938 y en 1972, en diferentes momentos de su vida, tales como su adolescencia, su estadía en París y su madurez de escritor consagrado, es el mismo de las visiones paranoicas que Fernando Vidal Olmos describe en *Informe sobre Ciegos*, similitud que demuestra esa conexión temática que conecta a las dos novelas en todos sus planos. Efectivamente, si, como ya lo hemos visto, Vidal Olmos se considera a sí mismo un investigador del mal, en *Abbadón* es el personaje

Sabato quien asume esta función, con el agravante de que a diferencia de Vidal Olmos es en apariencia consciente de que a lo que se enfrenta es en principio una ficción surgida de las obsesiones inconscientes de su mente que se apoderan de él. Esto lo obliga a escribirla para exteriorizarla y liberarse de ella, tal como lo confiesa cuando relata a Bruno las dificultades que tuvo a la hora de escribir y publicar *Sobre Héroes y Tumbas*: “Hacia la tarea con descreimiento, tanto me daba esa página como cualquier otra: todas eran imperfectas y torpes; en cierta medida porque cuando escribo ficciones operan sobre mí fuerzas que me obligan a hacerlo y otras que me retienen o me hacen tropezar” (Sábato, 1974: 24). Esta serie de alucinaciones y visiones que sufre Sabato terminarán llevándolo a la locura y a la muerte, por no haber sido capaz de lograr una síntesis que permitiera que la irracionalidad absoluta no se apoderara de él, utilizando en su justa medida los mecanismos de la razón. Esto se nota claramente cuando Sabato, después de perseguir a R., por los subterráneos de Buenos Aires en 1972, emerge de ellos tras grandes dificultades, vuelve a su casa en el pueblo de Santos Lugares y se ve a sí mismo en su estudio, sin que su doble, el otro Sabato, pueda advertir su presencia, como si se tratara de un sueño o de una pesadilla:

Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos. De pronto observó que de los ojos del Sabato sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintió entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos de las lágrimas. (Sábato, 1974: 408-409)

En este momento de la novela se inicia, en palabras de Daniel-Henri Pageaux, esa toma del mundo real en su totalidad por las fuerzas del antimundo de lo irracional, que estaban agazapadas en el ámbito nocturno de lo onírico, agudizando el conflicto entre razón y sinrazón, el cual es simbolizado por el desdoblamiento más impactante de la novela, el de los dos Sabatos, quienes son incapaces de reconciliar la dualidad que combate en su ser y que sólo puede ser expresada por medio de la escritura:

Pero el desdoblamiento más asombroso que abarca el texto entero es el desdoblamiento del protagonista llamado Ernesto Sabato, que en el momento del desenlace o de la catástrofe final, descubre en el espejo a otro Sábato, semejante a él pero trágicamente separado de sí mismo. En ninguna otra parte de su novelística, Sábato supo expresar tan hondamente lo que para él es la originalidad trágica pero consubstancial de su ser: ya no el mero desdoblamiento sino el desgarramiento instaurador,

vivido para ser expresado, ya que no hay diferencia como lo ha repetido Sábato sin ser bien entendido a mi parecer, entre la vida y la escritura. (Pageaux, 2005: 59-60)

La pesadilla más aterradora de la novela es la metamorfosis de Sabato en un murciélago, animal que simboliza la oscuridad y la ceguera a las que se ve sometido por los poderes irracionales de la secta de los ciegos. Hay que destacar que esta transformación que sufre el personaje ocurre de manera simultánea con otros hechos determinantes de la novela, tales como la tortura y el asesinato de Marcelo Carranza y el intento de suicidio de Nacho Izaguirre, completando así de manera simbólica la caída de un mundo aparentemente racional en los dominios de la sinrazón:

Sin que atinara a nada (¿para qué gritar? ¿para que la gente al llegar lo matara a palos, asqueada?) Sabato observó cómo sus pies se iban transformando en patas de murciélago. No sentía dolor, ni siquiera el cosquilleo que podía esperarse a causa del encogimiento y resecaimiento de la piel, pero sí una repugnancia que se fue acentuando a medida que la transformación progresaba: primero los pies, luego las piernas, poco a poco el torso. (Sábato, 1974: 432)

El desdoblamiento y la metamorfosis de Sabato representan esa entrega total del escritor a las obsesiones irracionales que han alimentado su obra novelística, pulsiones que lo conducen a la aniquilación y a la locura en una atmósfera de pesadilla dominada por fuerzas demoníacas que también simbolizan los límites que el artista debe franquear, para lograr que la creación artística alcance en este caso la unidad entre la razón y la sinrazón, aun a costa de su propia vida e integridad. En este sentido es que se acentúa de manera notoria lo diabólico y lo sobrenatural de los acontecimientos asociados a una realidad que no se puede calificar como normal, y que termina perteneciendo al ámbito de lo onírico, tal como lo afirma Gemma Roberts:

De esta manera, después de la entrega de Sábato a las fuerzas nocturnales de la creación novelística, queda efectuado el desdoblamiento y la enajenación definitivos del autor de *Abbadón*: de una parte, el Sábato transformado en horrible murciélago (25), monstruo de su arte, ignorado por todos los de su casa e invisible a todos menos a su perro, que con percepción animal para lo diabólico y lo sobrenatural, le ladra con los pelos erizados; por otra parte, el Sábato existente, solitario e incomprendido: ‘Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos’ (473). El uno, el artista, condenado al recinto hermético de la novela, mundo infernal y monstruoso, porque aspira a la

aniquilación del tiempo; el otro, el Sábado de la vida real, condenado a la temporalidad y en espera de su propia aniquilación en la muerte. (Roberts, 1983: 534)

Asimismo, vemos en el ritual erótico que lleva a cabo el adolescente Sabato con Soledad ante R., en 1927, en el cual Soledad se desnuda y al hacerlo se descubre que, en vez de poseer el órgano genital, tiene un ojo gris-verdoso como sexo, símbolo del conocimiento de todo lo bajo y reprimido que encarnan los impulsos irracionales de la sexualidad, el deseo y la transgresión, escondidos en el inconsciente: “Acercando el farol al cuerpo de Soledad, iluminó su bajo-vientre, hasta el momento oscurecido. Con horrenda fascinación, S. vio que en lugar del sexo Soledad tenía un enorme ojo gris verdoso, que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad” (Sábato, 1974: 403). Recordemos que el ojo simboliza el sentido de la vista, y este es el sentido que mejor ha encarnado la idea del conocimiento a través de la historia. Su aparición en el cuerpo de Soledad significaría ese intento de Sabato de querer penetrar en el ámbito prohibido del antimundo irracional de lo onírico y de la sinrazón y asimilarse a él en la ceguera, tal como lo hizo al final del *Informe sobre Ciegos* Fernando Vidal Olmos, copulando con la ciega, antes de despertar en su apartamento de Barracas. La imagen del ojo-sexo proviene del surrealismo, movimiento artístico y de pensamiento que frecuentó Ernesto Sábato y fue fundamental en todos los aspectos para la creación de su obra literaria. Entre los que practicaron el motivo del ojo relacionado con la sexualidad, se encontraban Víctor Brauner, Luis Buñuel y Georges Bataille, todos ellos pertenecientes o cercanos al movimiento surrealista. Según Salvador Bacarisse:

Sábato conocía los cuadros y dibujos de Víctor Brauner, uno de los cuales representa la parte inferior de un cuerpo femenino en el que el sexo es substituido por un ojo, como lo indica en la novela (*A*, 308). Es muy posible que el recuerdo de este dibujo permaneciera en su memoria y contribuyera a cristalizar el curioso episodio. Además de la famosa escena de la navaja que corta el ojo del film *Un Chien Andalou*, de Buñuel, Georges Bataille publicó, bajo el seudónimo de Lord Auch (!), un librito obsceno titulado *Histoire de l'œil*, que salió en su primera edición (1928) con litografías de André Masson. En el frontispicio se ven dos figuras femeninas en las que el sexo contiene un globo ocular. (Bacarisse, 1985: 207)

Sabato es obligado por R. a reventar el gran ojo-sexo de Soledad y a tener relaciones sexuales con ella, acto que fusiona los planos de la realidad y la fantasía en uno solo y

prefigura su actividad como escritor y creador de ficciones que, según Lucio Yudicello, intenta revelar lo que se esconde detrás de lo que nosotros consideramos como la realidad real:

Lo cotidiano del creador se transmuta en sueños y pesadillas: la pesadilla (sic) revelan la verdad de lo cotidiano. La gran convocatoria borra los planos de la 'realidad'; la conciencia del creador se abisma hasta alcanzar su centro: ese ojo-sexo, que constituye la última verdad, aquélla que no podrá torcer, aunque, cuarenta y cinco años después, lo maniate bajo una forma sólo visible para él: la forma de una rata, un murciélago, uno de esos seres por medio de los cuales intuyó el aspecto de su invencible soledad. Una idea rectora: el arte como una ontofanía, vale decir como una revelación de la realidad según lo expresa Sabato-personaje, pero de toda la realidad: la exterior y la interior; la racional y la irracional. (Yudicello, 2005: 81)

Dado que la idea de la realidad que se expresa en *Abbadón* es algo tan cambiante, que fluctúa entre el sueño y la pesadilla, el sueño representa la salvación del ser humano, porque en él descarga y se libera de toda la carga mental y emocional que lo ha agobiado durante el día, de manera simbólica a través de su inconsciente en el acto de dormir por las noches, para luego, a la mañana siguiente volver a empezar su vida de nuevo, liberado y purgado de sus obsesiones internas:

Y ahora volvían en el mismo tren, como ganado en pie. Empezaba la noche con sus fantasmagorías de sueño y sexo, primero con *La Razón* quinta, de robos y crímenes perfeccionados en la sexta, luego la TV y el sueño, en que todo es posible. Los todopoderosos sueños en que la hormiguita se convierte en Héroe de la Segunda Guerra Mundial, el Jefe de Oficina, en el Individuo que valientemente grita no porque usted sea el Jefe me va a llevar por delante, en invencible Don Juan entre las chicas del Ministerio, en incontenible puntero de River, en Fangio, en Carlitos Gardel, en Leguisamo solo, en Sócrates, Aristóteles Onassis. (Sabato, 1974: 392)

En el caso de los escritores como el personaje Sabato, la escritura de ficciones parecería superar lo que para la persona común y corriente constituye el acto de soñar por la noche, puesto que en una escala mucho mayor la ficción no sólo representa lo que está reprimido y oculto en la mente del escritor, proceso experimentado gracias al sueño, sino que además es la concreción expresiva por medio de la escritura de todos estos impulsos irracionales provenientes de la ensoñación. La creación de novelas constituye a ojos del escritor una

revelación de aquella parte oscura que el novelista comparte con el resto de la humanidad, pero que sólo unos pocos se han atrevido a mostrar a los demás, hasta el punto de poder encarnar y decir en sus obras las cosas inconfesables que el inconsciente revela y que casi nadie se atreve a confesar:

-¿Comprende? Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños tal vez sean como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo. Una comunidad que impidiera las ficciones correría gravísimos riesgos. (Sábato, 1974: 167)

Por consiguiente, es por medio del arte, y más específicamente de la literatura, que se revela esa realidad onírica que forma parte esencial de la verdadera condición humana, compuesta por la razón y la irracionalidad. Es por ello que a lo largo de la novela hay un constante enjuiciamiento a la manera como se representa lo real en la literatura, al realismo literario y su intento de copiar en la ficción novelesca el mundo tal y como se ve a través de las percepciones sensoriales. Este tema, que había tratado Sábato en *Uno y el universo*, ahondándolo en *Hombres y Engranajes* y en *Heterodoxia*, al identificarse en este último ensayo con los intentos de un arte y una literatura capaces de descender a las tinieblas del inconsciente y de representarlas profundamente, es manejado en *Abbadón* por medio de los ambientes oníricos y fantasmagóricos de sueño y pesadilla que abundan en la novela y que remiten a la visión perturbada por la locura, la paranoia y la psicosis de Fernando Vidal Olmos en el *Informe sobre ciegos*. Esto lo padece Sabato cuando se encuentra por casualidad en uno de sus paseos por las calles de Buenos Aires con la iglesia de la Inmaculada Concepción, lugar en donde se realizó la supuesta entrada de Fernando Vidal Olmos en el tenebroso mundo de los ciegos:

Nuevamente sus pasos lo llevaron hacia la plaza y sentándose en un banco contempló la mole circular de la iglesia contra el cielo de niebla y llovizna. Lo imaginaba a Fernando rondando en la madrugada aquella entrada del mundo prohibido, y entrando por fin en el universo subterráneo. Las criptas. Los ciegos. (Sábato, 1974: 251)

Así, esto conllevaría a ver en la construcción de la realidad a través de lo onírico y lo alucinante, recalando lo subjetivo de la visión de lo real, una inmersión en las pulsiones y

obsesiones de la mente de Ernesto Sábato. Según Daniel-Henri Pageaux, esta es recreada por el mismo escritor en la novela de tal forma que sólo por medio de este tratamiento particular y estilístico del mundo de la ficción novelesca, se puede entregar al lector ese conocimiento de la sinrazón que sólo es asimilado y percibido al descender la escritura a las regiones del inconsciente humano en las que no rigen ni la lógica, ni la racionalidad:

Les lieux sont simplement nommés, presque jamais décrits, au sens conventionnel donné par le réalisme, constamment récusé ; ils sont moins les cadres que le témoin de rencontres, de poursuites, de méditations : bancs sortis de l'ombre, image fantômatique (sic) du cimetière de la Recoleta, espaces fugitifs de repos, de silence ; espace inquiétant comme la coupole de l'Immaculée Conception, mot qui sonne si curieusement faux, puisqu'il est associé (éternellement) à l'inceste et au *Rapport aux aveugles* qui lui donne sa vraie consistance, sa 'réalité'. (Pageaux, 1989: 92-93)

Para lograr encontrar y reestablecer esta unidad fragmentada, a la cual apunta la novela total que es *Abbadón*, es necesaria una inmersión en los territorios irracionales del sueño y la pesadilla, ámbitos donde se manifiesta el lado más oculto de la sinrazón, o sea el inconsciente. Sin su exploración profunda, según Daniel Castillo Durante, no es posible entender la verdadera realidad que supera los parámetros de lo convencional, atado a la lógica:

La 'vérité la plus cachée' implique pour Sábato avoir accès à la 'inconsciencia' La dualité du sujet est perçue par le texte comme le point d'évanouissement de la vérité. Le côté obscur du sujet –son 'lado oscuro' – étant systématiquement proscrit, la réalité demeure insaisissable. D'où le recours à l'art censé pouvoir la révéler. Reste à savoir laquelle. Car la réalité du roman de Sábato en faisant appel à une vérité de la 'inconsciencia' devra dès lors s'atteler à une tâche précise : débusquer les stratégies sous-jacentes aux fictions dont l'irruption –semblable à celle du langage onirique- découvre le lieu probable d'une trace de vérité. (Castillo Durante, 1995: 80-81)

Por último, hay que destacar que a diferencia de lo que ocurre en las obras de los autores del romanticismo alemán anteriormente mencionados, Sábato en *Abbadón el exterminador* logra superar la prueba que las fuerzas del inconsciente, simbolizadas en la secta de los ciegos, realizan en él, a saber, su influjo maligno que el personaje no puede llegar a asimilar y a sintetizar en un equilibrio armónico que impida que las fuerzas de la razón y de la sinrazón choquen de tal manera que éstas se apoderen de él por completo, conduciéndolo a la locura

y a la destrucción. Un ejemplo de esta tendencia que padece el personaje a dejarse llevar por lo insólito, sin poder superar completamente el indicio que este hecho extraño supone, se ve cuando en el capítulo *Iba por corrientes*, aparece una estatua misteriosa en el patio de la casa de Sabato, sin que nadie sepa quién la había dejado allí. Esto exagera la paranoia de Sabato, que ve en este hecho una muestra más de la incidencia de la secta de los ciegos en su vida, incidencia que busca trastornar y perturbar su existencia por medio de eventos extraños que señalan la presencia de una realidad más allá de la aparente y cotidiana, que sobrepasa lo lógico y lo razonable:

Es que se trata de una lucha incesante y sin cuartel, con avances y retrocesos. Hay que mantener un combate permanente, no dejarse estar ni un segundo, no confiar en la toma de una colina cualquiera o una retirada del enemigo que simplemente puede ser una treta. Esta lucha la vengo librando durante años, con escaramuzas tan extrañas como la de la estatua. (Sabato, 1974: 311)

Esto genera en *Abbadón* un constante ambiente de pesadilla y de alucinación, semejante al de las obras del romanticismo alemán, tal como lo presenta Helios Jaime-Ramírez: “Les évènements déclenchés par l’inouï manifestent l’interaction du rêve et de la réalité dans la vie. La réalité peut devenir un cauchemar si le protagoniste, accablé par l’adversité, succombe mais, s’il arrive à surmonter les épreuves, la réalité devient un rêve” (Jaime-Ramírez, 1992 : 88). Si bien Sabato, a diferencia de Juan Pablo Castel y de Fernando Vidal Olmos, reconoce la fuerza de lo irracional del inconsciente, ésta es tan poderosa y arrolladora en él por ser un escritor y un artista, que termina aplastándolo de manera irremediable, impidiéndole escribir la novela que necesita para librarse de ese influjo, simbolizado en lo demoníaco y maligno. Esto último genera que, en la novela, la realidad en su totalidad sea una pesadilla en la que se encuentran atrapados sus protagonistas:

Habían resurgido los conocidos monstruos, con la misma imprecisión de las pesadillas, pero también con su misma potencia, encabezados por la ambigua figura de costumbre, que desde la oscuridad lo observaba con sus ojos verdosos, con su mirada de nictálope, la expresión de una nocturna ave de rapiña. Hipnotizado por su reaparición, se fue adormeciendo en el seno de aquella ominosa familia, como bajo los efectos de una droga maligna. Y cuando horas más tarde volvió a la conciencia, ya no era más que el que días antes se había levantado con optimismo. (Sabato, 1974: 38)

Esta verdad, la reivindicación de lo onírico como parte fundamental de lo real se logra entender a través de los estudios de los sueños y de las pesadillas, cuya revelación es tal que permite entender la realidad en toda su complejidad dentro de la unidad compuesta por lo racional y lo irracional, y será lo que nos lleve al concepto de la novela total, tal y como la plantea Ernesto Sábato en *Abbadón*.

7.6. La novela total como síntesis y exorcismo

Recuérdese que en *Abbadón* se intentan exorcizar de manera definitiva por medio de la ficción, todos aquellos temas que han obsesionado a Ernesto Sábato y que él ha considerado, tal como lo expresa por medio del personaje Sabato, que necesitan de una solución más amplia, la cual no ha sido completa a pesar de la escritura de *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*. Por esto, según Daniel-Henri Pageaux, *Abbadón* se presenta como la exploración de todos los géneros, la combinación y la suma de las obras de la carrera literaria de Ernesto Sábato, el intento de explorar desde todos los ángulos y posibilidades esa serie de conflictos y perturbaciones de su mente que se transforman en literatura:

Texto único basado en un sinfín de fragmentos, libro de libros, nuevo *Apocalipsis* ideado por un novelista, *Abbadón* se yergue como la novela más portentosa de nuestra época, utilizando y negando los textos anteriores de los que se nutre y nos propone, mientras nuestra lectura la recrea, la reflexión palpitante sobre lo que es escribir. (Pageaux, 2005: 62)

Aquí la importancia de la novela total, concepto que busca sintetizar desde una mirada novedosa la necesidad de replantear la relación que el mundo occidental ha tenido con su lado irracional a lo largo de la historia moderna. Esta mirada se plantea en *Abbadón* con las reflexiones del enigmático doctor Schnitzler, personaje ambiguo que acosa a Sabato en varias ocasiones con sus preguntas sobre los planteamientos expresados en sus novelas y ensayos: Schnitzler considera la obra de Sabato como un precedente de la rebelión de los aspectos de la mente humana que representan a la sinrazón en el siglo XX; esta ruptura del pensamiento dominante racional y lógico es el símbolo de un cambio que está sacudiendo a la civilización:

‘A partir del Renacimiento, la tecnología y la razón se llevan todo por delante. La milenaria lucha entre la corteza cerebral y el diencéfalo termina (PERO APARENTEMENTE DOCTOR) con el triunfo de la corteza y lo que es vital es suplantado por lo mecánico: el reloj, las matemáticas, los plásticos. Pero el diencéfalo subyugado no renuncia y se agazapa lleno de furor y de resentimiento, y finalmente ataca a la sociedad triunfante con enfermedades psicosomáticas, neurosis, rebelión de masas, insurrección de todos los oprimidos (¡son sus soldados!) sean mujeres o chicos, negros o amarillos. (Sábato, 1974: 388)

Esta irrupción de la “izquierda”, tal como la denomina Schnitzler, representa ese exorcismo que encarna la novela total *Abbadón*, esa tentativa de superar los postulados que la ciencia, la lógica y la razón habían determinado como los únicos válidos y creíbles para conocer y comprender al ser humano. Encontramos aquí una actitud claramente postmoderna con relación al conocimiento, puesto que el postmodernismo reconoce que lo humano no puede únicamente ser comprendido y definido a partir de los postulados de la racionalidad sino que también es necesaria la inclusión del arte y la literatura en esta definición, ya que estos son terrenos en donde a diferencia, por ejemplo del quehacer científico, se manifiesta y convive lo racional con lo irracional. Como lo observa Angela Dellepiane:

Otro de los rasgos que se ven fundamentales en el postmodernismo es el ‘trascender las fronteras de lo racional’: hoy aceptamos que el hombre vive en un mundo en que la razón compite de igual a igual con la ‘sinrazón’, ‘nueva’ manera de rechazar la estructuración compleja, pero de base racional, de la modernidad. (Dellepiane, 2005: 114)

La modernidad, postula Ernesto Sábato en *Abbadón*, ya ha cumplido su misión, por lo que se hace necesario buscar otras vías y formas de conocimiento que reconozcan a esa ‘sinrazón’ y su trascendental importancia en el momento histórico que se está viviendo en la humanidad, tal como lo plantea Schnitzler: “Tomó un poco de café frío y con un tratado alemán en la mano enumeró lo que había sido reprimido por esta civilización masculina: lo vital, lo inconsciente, lo ilógico, lo paralógico, lo subjetivo” (Sábato, 1974: 318). Para lograr la reintegración de todos estos aspectos reprimidos de la mente humana, se necesita la novela total, donde se enlazan y combinan lo racional y lo irracional mediante numerosas estrategias y recursos. Ha quedado visto que en la vertiente discursiva racional de *Abbadón* están la reflexión, el tono ensayístico de las ideas expresadas a lo largo de la novela acerca de los más

variados temas. En la vertiente irracional se encuentra la escenificación de ese antimundo de las tinieblas que se manifiesta a través de la secta de los ciegos, con los elementos fantásticos y demoníacos que lo pueblan, expresados en esa atmósfera oscura que sumerge a la novela en un ambiente onírico de sueño y pesadilla. A partir de esta dualidad se demuestra que lo real es una construcción basada en una serie de premisas determinadas por el pensamiento puro de la ciencia y de la filosofía, las cuales, salvo unas cuantas excepciones, no contemplan a la sinrazón como un instrumento de indagación fundamental y reunificador de lo humano. Como lo observa Gustav Siebenmann:

Ni la ciencia ni el pensamiento puro de los filósofos son capaces, para Sábato, de restituir la unidad perdida del ser humano, porque son corrosivos. La novela, en cambio, por ser un híbrido, podría llegar a la síntesis redentora. Por eso Sábato postula en la mencionada teoría una novela que abarque y asuma el lado nocturno, una novela que comunique también en el plano de lo irracional y a manera de los mitos, una novela, en fin, que en el descorrer de su texto presente y luego reúna en una totalidad los fenómenos parciales y dispersos del mundo humano. Sábato está pensando, pues, en nada menos que una misión física y redentora de la novela. (Siebenmann, 1982: 297)

A pesar de esto Sábato reconoce en *Abbadón* el papel de la razón y de la lógica en el desarrollo de la civilización humana, especialmente por medio de las matemáticas, rama del conocimiento que considera y llama el reino de la luz por su orden y rigor, contraponiéndolo al antimundo de las tinieblas del inconsciente. Sin embargo, estas pulsiones irracionales se preparan para irrumpir e intentar apoderarse de la mente humana y cambiar la manera de concebirse a sí misma y al mundo, en el momento en que la racionalidad esté en su apogeo, o sea la modernidad. Este mundo de la ciencia, que se conecta con el universo y lo comprende por medio de las matemáticas y su rigor, le permite a Sabato acceder en un momento de contemplación del cielo nocturno a una dimensión ordenada y limpia de origen platónico y ultra-racionalista, que contrasta con el ámbito terrestre de los seres humanos y su entorno, lleno de impureza e imperfección, contaminado por las pasiones y fuerzas irracionales que lo dominan:

Sin embargo, ese cielo estrellado parecía ajeno a cualquier interpretación catastrófica: emanaba serenidad, armoniosa e inaudible música. El topos uranos, el hermoso refugio. Detrás de los hombres

que nacían y morían, muchas veces en la hoguera o en la tortura, de los imperios que arrogantemente se levantaban e inevitablemente se derrumbaban, aquel cielo parecía constituir la imagen menos imperfecta del otro universo: el incorruptible y eterno, la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparentes pero rígidos teoremas. (Sábato, 1974: 349-350)

Esta serie de símbolos que aparece en *Abbadón*, relacionando a la ciencia con el mundo de la luz, tal como es denominado en la novela, indica que Sábato no ha olvidado su experiencia como científico y el valor que tiene el conocimiento que procede de la razón para entender ciertos aspectos del mundo que nos rodea, aunque no todos, porque al erigirse en el único método y modelo para comprender la realidad, la razón encarnada en la ciencia no es capaz de ver sus limitaciones cuando trata de comprender lo irracional. Asimismo, el símbolo de la luz y de lo luminoso que proviene de la ciencia, y más concretamente de las matemáticas, se enfrenta de manera simbólica a lo largo de la obra novelística de Ernesto Sábato con el motivo de la oscuridad, el cual encarna, según la poética del novelista argentino, la irracionalidad proveniente del inconsciente que sólo puede ser representado plenamente en la novela. Esta ambigüedad de la novela, atributo de la oscuridad que emana directamente de la sinrazón, le permite a este género literario, según Antonio Melis, una pluralidad de interpretaciones que contrastan con el saber unívoco y totalizador de la ciencia. Estas dos facetas son contrapuestas y contrastadas en el caso del personaje Sabato que se debate entre ambas a lo largo de *Abbadón el exterminador*:

La lumière s'identifie aux sciences et, en particulier, aux mathématiques, tandis que les ténèbres sont l'emblème de la littérature, et, en particulier, de la manifestation moderne de celle-ci, le roman. De même, la pluralité est le symbole de la littérature ; la science, en revanche, aspire à l'unité. La définition du pouvoir démoniaque comme 'ambigu' lui donne une certaine dimension linguistique. Le langage univoque de la science est mis en opposition avec le langage de la littérature, toujours ouvert à des sens multiples. (Melis, 1992: 133)

Sabato se da cuenta de que la luminosidad simbólica de la ciencia empezó a desvanecerse en él cuando entró en contacto con los surrealistas en 1938 durante su estadía en París como becario en el laboratorio Joliot-Curie; este encuentro con el movimiento surrealista lo llevó al inicio de la indagación de la parte inconsciente de su mente, simbolizada en la oscuridad,

tal como se lo comenta a Bruno en el capítulo *Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938*: “Ahora comprendo también que no fue por azar que en aquel período iniciara mi abandono de la ciencia: ¡la ciencia es el mundo de la luz!” (Sábato, 1974: 258). Por ello, en contraposición a este dominio de la claridad mental y conceptual del mundo de la ciencia, simbolizado en la luminosidad, se yergue la metáfora de la oscuridad de las tinieblas de la irracionalidad, tematizada por el motivo de la ceguera, motivo que sirve como materia prima y base de la escritura de *Abbadón el exterminador*; esta separación de lo racional y de lo lógico, este alejamiento de la coherencia y el orden al que aspiran llegar los seres humanos por medio del uso de la racionalidad, constituyen en la mente de Ernesto Sábato, sumergida en la sinrazón de la ficción, según Jean Bessière, el origen y sentido de *Abbadón el exterminador*: “Sábato fait du roman, avec *Abbadón el exterminador*, la somme des aveuglements de l'écrivain, et, par-là, le récit de la possibilité paradoxale du roman ; le roman s'écrit parce qu'il ne cesse d'avouer son écart à toute lumière, c'est-à-dire, à son pouvoir de dire” (Bessière, 1992 : 67). Este dominio de lo inconsciente y de lo irracional escapa del entendimiento de Sabato y es denominado también poder diabólico, en relación con el nazismo y otras corrientes del pensamiento del siglo XX que invocando la aparente racionalidad de sus ideas, cayeron en lo contrario, es decir, en la sinrazón absoluta: “Como acabo de decirle, no hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso, y en particular de su máximo exponente, las matemáticas. El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo” (Sábato, 1974: 73). Sin embargo, la ciencia, según Sabato, ha querido explicar lo humano con los mismos métodos que utiliza para comprender los fenómenos naturales, métodos que consisten en descomponer la unidad en sus partes para analizarla y llegar a una conclusión: “-La mentalidad de la ciencia opera así: esta piedra es feldespató, ese feldespató a su vez es descompuesto en moléculas tales y cuales. De lo complejo a lo simple, de la totalidad a las partes. *Análisis*, descomposición. Así nos ha ido” (Sábato, 1974: 191). El uso de estos métodos ha causado graves y nefastas consecuencias, continúa diciendo Sabato, ya que estos no pueden ser aplicados a una estructura tan compleja como la mente humana, en donde cada parte interactúa y depende de la otra, y no es entendible por sí misma sin relación a la totalidad de la que forma parte:

-No me refiero al progreso técnico. Claro que cuando se trata de piedras o átomos eso marcha. Te hablo de la calamidad que significó suponer que el mismo método podía servir para el hombre. Un hombre no es una piedra, no se puede descomponer en hígado, ojos, páncreas, metacarpos. Es una totalidad, una estructura, donde cada parte no tiene sentido sin el todo, donde cada órgano influye sobre los otros y los otros sobre él. Te enfermás del hígado y los ojos se te ponen amarillos. ¿Cómo puede haber especialistas en los ojos? La ciencia escindió todo. Y lo más grave es que escindió el cuerpo del alma. Antes, si no tenías un flemón o no te habías roto una pierna, no estabas enfermo, eras un *malade imaginaire*. (Sábato, 1974: 191-192)

A esto se debe que Sábato apele a la sinrazón como una vía complementaria y paralela a la racional para lograr esa totalidad de comprensión, asimilación y expresión de lo humano en todas sus facetas, que propone el proyecto de la novela total. Como lo observa Angela Dellepiane: “Si bien la obra de Sábato se vale de la ceguera y el irracionalismo como instrumentos de conocimiento, el no abjura del mundo y de la racionalidad, sino que apunta a las limitaciones de la razón y a la impenetrabilidad del Universo” (Dellepiane, 2005: 116). Lo que plantea y presenta *Abbadón* es precisamente eso, la decadencia y caída de un mundo y de una civilización que se creían regidos por una racionalidad que lo explicaba y lo entendía todo gracias al progreso tecnológico y científico, encaminándolos al desarrollo y solución de todos los problemas que los aquejaban. Pero estas doctrinas no se percataron de que la mente humana no puede ser completamente explicada y comprendida por la razón, ya que buena parte de su estructura mental está compuesta por fuerzas y pulsiones irracionales que aquella no es capaz de controlar, fuerzas que terminan torpedeando e impidiendo ese proyecto de avance hacia la perfección absoluta que pretendían los partidarios de la racionalidad:

-El hombre es un ser dual -dijo Sabato-. Trágicamente dual. Y lo grave, lo estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro. Los filósofos de la ilustración sacaron la inconsciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana. Esas potencias son invisibles. Y cuando se les ha querido destruir se han agazapado y finalmente se han rebelado con mayor violencia y perversidad. Mirá la Francia de la razón pura. Ha dado más endemoniados que ningún otro país: desde Sade hasta Rimbaud y Genet. (Sábato, 1974: 247)

Esta dualidad se refleja en la novela total, lugar de encuentro de las 'potencias oscuras', nombre que da Sábato a las fuerzas irracionales del inconsciente que se resisten a ser controladas y dominadas por la racionalidad imperante en la civilización occidental. Estas manifestaciones de la sinrazón subvierten la manera de ver y concebir el mundo a través del género novelesco, cuestionador e indagador de la modernidad alienada por la adoración tecnocrática y racionalista, incapaz de aceptar y encontrar en la aceptación de su vertiente irracional una solución a su crisis actual, generada precisamente por su desconocimiento y sistemática negación:

No es una casualidad que el desarrollo de la novela coincida con los tiempos modernos. ¿Dónde se iban a refugiar las furias? Se habla mucho del Hombre Nuevo, con mayúscula. Pero no vamos a crear a ese hombre si no lo reintegramos. Está desintegrado por esta civilización racionalista y mecánica de plásticos y computadoras. En las grandes civilizaciones primitivas las fuerzas oscuras eran reverenciadas. (Sábato, 1974: 247-248)

Agréguese a esto que es en la novela, y particularmente en el concepto de novela total acuñado por Sábato, en donde mejor se encarna el ideal del arte como expresión y síntesis total de las facetas de lo humano, precisamente por ser capaz el arte, y en este caso la literatura representada en el género novelístico, de expresar, de manifestar la elaboración de lo real que se hace tanto desde la racionalidad como desde la irracionalidad:

-Sólo en el arte se revela la realidad, quiero decir *toda* la realidad. Y nos vienen a decir que esta mitificación del arte es reaccionaria, que es del siglo XVIII, de los románticos. Por supuesto. El genio protorromántico de Vico ya vio claro lo que todavía mucho tiempo después otros pensadores no alcanzaron a entender. Él empieza lo que después harán Jung y, de modo paradójico, porque venían del cientificismo, Levy-Bruhl y Freud. Las ideas del romanticismo alemán fueron olvidadas o despreciadas por esta cultura pretenciosa. Entonces hay que sacar a relucir. Schopenhauer dijo que hay momentos en que la reacción es progreso, así como el progreso es reacción. O Nietzsche, desarrollando una frase de Schopenhauer, no recuerdo bien. Hoy, el progreso consiste en reivindicar esa idea vieja. Los filósofos del romanticismo alemán fueron, después de Vico, los primeros que vieron la cosa con claridad. Como también intuyeron la idea de estructura. Idea correcta, que, sin embargo, los hombres de ciencia habían tirado por la borda. (Sábato, 1974: 191)

El arte y la literatura servirían, por consiguiente, de redención y de renovación de una serie de conocimientos que se han estancado en el uso excesivo de la razón y de la lógica como bases para la explicación y definición de lo humano y de su realidad. Como consecuencia, según Michèle Soriano, se considera al artista y, más aún, al novelista, como afirmadores por excelencia de la verdad de la condición humana, hasta al punto de llegar por medio de sus creaciones a un estado de revelación mística y teleológica:

Esta definición de la 'novela total' sugiere una serie de mediaciones a las cuales aluden todos los críticos, ya que constantemente funcionan en la obra de Sábato. Desde el principio se plantea un esquema interrelacionando la humanidad, Sábato y su narrativa, como representaciones de una misma evolución, y, en un segundo nivel, se insinúa cierta efectividad del Arte, en esa representación teleológica. El escritor es un profeta y/o un médium cuyas técnicas herméticas instrumentan la liberación, la cura o la redención. (Soriano, 1994: 23)

Asimismo, el concepto de la novela total recuerda, por un lado, el papel trascendente y revelador del arte y de la literatura a lo largo de la historia de la humanidad, y más especialmente en la época contemporánea, al revelar los aspectos del ser humano concernientes a lo irracional, los cuales muchas veces han sido negados y rechazados en nombre de una visión equivocada del progreso y del perfeccionamiento material y técnico de la especie humana. Por otro lado, también se refiere a cómo estas dimensiones de lo humano han estado presentes de manera ininterrumpida, adquiriendo fuerza y presencia de acuerdo al momento histórico en que han sido representadas en el arte y la literatura de distintas maneras, tal como, en la ficción, lo afirma Sabato a Silvia cuando escoge el ejemplo de *Edipo rey* de Sófocles, para resaltar una obra que sigue siendo universal en su contenido, influencia y mensaje, aunque la sociedad que produjo este tipo de obras ya no exista. Esto demuestra la existencia de diversos matices que no pueden ser negados ni reprimidos ya que forman parte fundamental de la realidad del ser humano, a saber, que es una totalidad compuesta por lo consciente y lo inconsciente, que no puede ser separada ni disgregada, pues se correría el peligro de destruir ese todo que constituye el ser humano en toda la extensión de la palabra, tal como lo recalca Sabato con vehemencia:

Es que la creación artística surge de *todo* el ser humano. ¿Oís? De *todo*: no sólo de la parte consciente, de las ideas que pueden ser equivocadas, que generalmente lo son (hasta Aristóteles se equivocó mucho) sino de regiones que no alcanzan a ser alteradas por las relaciones económicas. Hoy sigue habiendo Edipos, como en la época de Sófocles. Los Edipos no tienen nada que ver con las relaciones económicas griegas. Problemas de la vida y de la muerte, de la finitud, de la angustia y la esperanza. Límites de la condición humana, que existen desde que el hombre es hombre. Por eso los trágicos griegos nos siguen emocionando, aunque las estructuras sociales en que surgieron no existan más. (Sábato, 1974: 194)

Ahora bien, Sabato no reniega por completo de la ciencia, la lógica y la razón en su discurso sobre la hibridez de la novela, que encarna el concepto de novela total de Ernesto Sábato. Más bien sugiere que en la novela deben participar de manera complementaria y simultánea la racionalidad y la irracionalidad para generar una concepción de lo humano en la que las dos partes en conflicto no choquen, ni prevalezca una por encima de la otra:

-Me refiero claro, a las novelas totales, no a las simples narraciones. Desde Europa, por supuesto, no vienen a decir que en las novelas no tiene que haber ideas. Los objetivista. ¡Mi Dios! Siendo el hombre centro de toda ficción (no hay novelas de mesas o gasterópodos) esa objeción es idiota. Ezra Pound dijo que no podemos permitirnos el lujo de ignorar las ideas filosóficas y teológicas de Dante, ni pasar de largo los pasajes de su novela o poema metafísico que las expresan con mayor claridad. Y no sólo son legítimas las ideas encarnadas sino las purísimas ideas platónicas. ¿No son hombres los que llegaron hasta allí? No se podría hacer una novela de Platón de personaje a menos que liquidáramos una parte de su espíritu. (Sábato, 1974: 190)

Esta manera de concebir e interpretar la realidad como producto de la combinación de fuerzas opuestas, a saber, el racionalismo y el irracionalismo, es sumamente importante porque apunta a que no existe una superioridad absoluta de una o de la otra, ya que ambas expresan nociones y conceptos de un valor diferente, los cuales, sin embargo, son complementarios y necesarios en la elaboración y comprensión de todo lo que rodea al ser humano. Esta sería, según Miguel Tapia, la búsqueda del autor real Ernesto Sábato en la literatura, la cual podría ser expresada en *Abbadón el exterminador* por su portavoz en la ficción, el personaje ficticio Sabato:

Tout en restant admiratif des réussites de la science, tout en continuant à vanter les travaux de grands hommes de science au cours de l'Histoire, Sábato reconnaît l'échec du projet positiviste et s'embarque dans une critique radicale de la place que celui-ci a pris dans la civilisation occidentale du XXe siècle, au détriment d'autres formes cognitives tout aussi indispensables pour l'épanouissement de l'homme. Sábato s'est lancé à la recherche d'une philosophie intégratrice de ces différentes formes de connaissance qui font partie de la vie de l'homme. (Tapia, 2011: 309)

Al combinar en la ficción estas dos perspectivas que componen lo real, Sábato logra de manera notable un puente que permite una integración más armónica y no tan conflictiva que incluye todas las vertientes del conocimiento para llegar a definir la realidad en su totalidad. Según Daniel Castillo Durante:

Abbadón en dépit de ses stratégies programmatiques ne se constitue comme vérité d'une pensée confuse -celle du personnage romanesque Sabato- qu'en se coupant de son propre corpus. Dans l'ensemble de sa trilogie Sábato présente la pensée comme la démarche ardue d'une quête de vérité. L'art y joue le rôle de médiateur. Le corps participe à cette entreprise en tant qu'expression d'une tentative totale d'appréhension de 'toute la réalité'. (Castillo Durante, 1995: 85)

En definitiva, al darle el mismo estatus a la razón y a la irracionalidad como formas de conocimiento paralelas en *Abbadón*, se percibe por parte de Ernesto Sábato la búsqueda de una manera más abierta y pluralista de concebir el mundo, definición que no cae en la rígida abstracción de la ciencia, pero tampoco en el caótico mundo del inconsciente.

Por consiguiente, *Abbadón* encarna ese ideal de la novela total que pretende Ernesto Sábato, a través de esa síntesis de saberes y conocimientos que se despliegan a lo largo de sus páginas. En ella también se reivindica la importancia del mito en el espíritu humano a pesar del intento de numerosos pensadores de calificar al pensamiento mítico como inferior al lógico y científico. Estas tentativas han terminado en el fracaso, al no ser posible ratificar la superioridad de ninguno, lo que generó una reivindicación del mito por parte del arte y de la literatura:

La excavación del pobre Levy-Bruhl reveló hasta qué punto esa pretensión era equivocada, además de estafalaria y arrogante. Pasó lo que tenía que pasar: expulsado por el pensamiento, el mito se refugió en el arte, que así resultó una profanación del mito, pero al mismo tiempo una reivindicación. Lo que

te prueba dos cosas: primero, que es imbatible, que es una necesidad profunda del hombre. Segundo, que el arte nos salvará de la alienación total, de esa segregación brutal del pensamiento mágico y del pensamiento lógico. El hombre es todo a la vez. Por eso la novela, que tiene un pie en cada lado, es quizá la actividad que mejor pueda expresar el ser total. (Sábato, 1974: 189)

Esta idea de una reintegración de lo racional con lo irracional en la novela total sirve para la articulación y el desarrollo de *Abbadón* en todos los aspectos analizados a lo largo de este capítulo, recogiendo y sintetizando lo expresado por Ernesto Sábato al respecto en sus textos anteriores. En apariencia *Abbadón* su tercera y última novela, constituiría, según Daniel-Henri Pageaux, la liberación del conflicto entre la razón y la sinrazón que atormentó a Ernesto Sábato a lo largo de su vida y que lo obligó primero a buscar refugio en la ciencia, para luego abandonarla y dedicarse a la literatura y al arte como los medios ideales para expresar su desazón e incertidumbre:

L'Ange des ténèbres se présente volontairement comme un texte monstrueux, inclassable, dévorant les textes du romancier, de l'essayiste, s'en nourrissant, comme pour dire (et semble-t-il pas assez clairement pour certains lecteurs ou critiques) qu'il doit tout à l'écriture, au monde, à la 'logique poétique' d'un homme nommé *Sábato*. Celui-ci a parlé d'un 'roman total'. La formule mérite d'être retenue, en ce qu'elle est une précision du créateur sur sa création. Elle peut être nuancée. (Pageaux, 1989: 100)

Finamente, más allá de que se logre o no este objetivo de síntesis y exorcismo de las preocupaciones u obsesiones de su creador, *Abbadón* se presenta como el texto clave donde se desarrolla con sus máximas posibilidades e ideas el concepto de la novela total, hasta el punto de que después de esta, Ernesto Sábato no volvió a escribir ninguna otra ficción. Como lo afirma Daniel-Henri Pageaux: "Il n'est donc nullement déplacé de parler à propos de *l'Ange des ténèbres* de texte 'transcendantal', de roman du roman, roman sur le roman, texte qui s'élabore sur d'autres, les reprend et les réfléchit. Somme, sans doute, mais en perpétuelle tension" (Pageaux, 1989: 102). Esto permite suponer que en este libro hubo, como se ha notado, una aparente resolución de sus temáticas recurrentes, al tiempo que un agotamiento de las posibilidades que el género novelesco ofrecía al autor.

Una vez realizado el análisis de *Abbadón el exterminador* con respecto a los apartados, temas y motivos relacionados con el conflicto entre la razón y la irracionalidad en la obra de

Ernesto Sábato, pasaremos a analizar el ensayo *El escritor y sus fantasmas* desde la perspectiva del intento de síntesis planteado en la última parte de este trabajo de investigación.

Capítulo 8. Escritura y liberación en *El escritor y sus fantasmas*

8.1. Cuestionamiento, definición y poética del género novelesco

El tercer libro ensayístico de Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, publicado en 1963, continúa con la estructura aforística y fragmentada de sus ensayos anteriores, *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*, pero, según Angela Dellepiane, a diferencia de estos y tal como el título lo señala de manera metafórica, el tema principal es la creación literaria, con particular énfasis en el género novelesco y en la importancia que tiene para Sábato:

El escritor y sus fantasmas (1963) es un libro de singular importancia vis-à-vis la ficción sabatiana, ya que está exclusivamente dedicado a la discusión de la creación literaria y a lo que podemos denominar su 'poética' de la novela. Como, por otra parte, él percibe la novela como la única forma literaria - aparte del drama- en la cual la realidad puede ser mostrada en vivo a través de metáforas con una fuerte carga metafísica, él explica en este libro -y se explica a sí mismo- qué es la ficción y cómo se elabora; esto es, cuál es el misterio del acto creativo. (Dellepiane, 1992: 218)

Ya en el primer apartado del libro titulado *Palabras preliminares a la primera edición*, Sábato advierte que para él la definición de lo que considera la ficción y en este caso particular de la novela, no puede ser elaborada en términos teóricos predeterminados a un fin exacto, como ocurre en el caso de las ciencias o de las matemáticas, sino que es el producto de un proceso azaroso en el que convergen factores de diversa índole:

Mis reflexiones no son apriorísticas ni teóricas, sino que se han ido desarrollando con contradicciones y dudas (muchas de ellas persistentes) a medida que escribía las ficciones: discutiendo conmigo mismo y con los demás, en este país o en estos países en que constantemente hay gentes que nos dicen lo que es y lo que debería ser una literatura nacional. Tienen, en suma, algo del 'diario de un escritor' y se parecen más que nada a ese tipo de consideraciones que los escritores han hecho siempre

en sus confidencias y cartas. Por lo cual he preferido mantener esa forma reiterativa y machacante pero viva, un poco el mismo desorden obsesivo con que una y otra vez esas variaciones se han presentado en mi espíritu. (Sábato, 1963: 7)

A pesar de presentar a *El escritor y sus fantasmas* como una especie de diario del escritor, alejado de la sistematización y del rigor del ensayo, Sábato no puede dejar de lado la búsqueda de una estructura coherente de pensamiento basada en la dispersión aforística y fragmentaria del libro que sea capaz de darle la coherencia necesaria para legitimar su visión de la escritura en el género novelesco. Es en esta estrategia discursiva, tal como lo demuestra Daniel-Henri Pageaux, donde se perciben los rastros de la antigua formación científica de Sábato, su necesidad de entender y sistematizar el mundo y la realidad a partir de un orden y un rigor que provienen del pensamiento lógico, racional y riguroso de las ciencias y de la matemática:

L'Écrivain et ses fantasmes paraît en 1963, soit dix ans après *Hétérodoxie*. Dès la préface, Sábato insiste sur le fait qu'il s'agit plus du 'journal d'un écrivain' que d'un essai : telle est la raison pour laquelle le texte prend la forme réitérative et appuyée, à la limite de la répétition, sans laquelle la pensée de Sábato ne peut se développer. Alors que le style est souvent percutant, que l'écrivain adore manier le paradoxe, la formule définitive, la pensée analytique et discursive a besoin de repenser les bases de départ, inspecter les fondements, précautions d'un esprit qui a manié la dialectique, formé aux mathématiques, et qui dédaigne le défaut de la 'répétition', préférant la solidité de la démonstration. (Pageaux, 1989: 19)

Aunque *El escritor y sus fantasmas* se centra principalmente en la literatura y en la escritura de ficciones, no deja de tejer una serie de vasos comunicantes y de conexiones con el resto de la obra ensayística de Sábato, y con el tema fundamental de la creación literaria del autor, a saber, el conflicto entre la razón y la irracionalidad. Por ello se encuentran a lo largo de *El escritor y sus fantasmas* variaciones prácticamente similares en torno a los problemas que ya habían sido esbozados en *Uno y el universo* y *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia*, ampliándolas y conectándolas con el tema literario predominante del libro, la concepción y la definición de la novela por Sábato. Ello genera en el texto, según Daniel-Henri Pageaux, una unidad temática y estilística que no aparecía completamente definida y precisada en los otros dos ensayos del escritor argentino:

L'Ecrivain et ses fantasmes reprend et orchestre les thèmes qui, dans leur ensemble, ont été définis entre 1945 et 1953, dans la trilogie des essais qui viennent d'être présentés. La forme est à présent à peine moins agressive, mais l'ampleur de la réflexion s'affirme, en particulier dans les dernières pages où se développe ce qu'il faut bien appeler la 'théorie' sabatienne du roman dont les grandes lignes viennent d'être dessinées. De plus, ce qui est au sens strict du terme un cheminement pour Sábato, une 'exploration' comme il le dit volontiers, permet de mieux découvrir, tel un territoire, une pensée qui, en une vingtaine d'années, joignant la pratique et la théorie, a dépassé la fragmentation des intuitions, la fulgurance des formules, pour proposer en un tout cohérent une poétique du roman. (Pageaux, 1989: 19-20)

Así se confirma el constante interés de Sábato con respecto a estos temas y su desinterés por indagar y ahondar en otros que no tuvieran relación directa con ellos. También hay que resaltar que en *El escritor y sus fantasmas* aparece la concepción de la novela total que luego será representada en *Abbadón el exterminador*, hasta el punto de que apartados del ensayo son reproducidos en la novela de manera muy similar, bien sea a través del personaje Sabato o de las cartas que él responde a un joven escritor que le ha escrito en busca de consejos. Así pues, *El escritor y sus fantasmas* constituye una suerte de suma que recoge lo expresado por Sábato en sus ensayos y novelas anteriores con respecto al arte y a la literatura, sin olvidar las interpretaciones que hizo sobre el capitalismo, la ciencia, la historia, la técnica y el progreso, preparando así el camino para la novela total que es *Abbadón*, obra que trata de integrar en un todo el conjunto del discurso novelístico y ensayístico Sabatino. Finalmente, esta totalidad que se manifiesta en *El escritor y sus fantasmas* se caracteriza por ir más allá de una sistematización absoluta de los conceptos e ideas expresados en el texto, procedimiento discursivo que Sábato evita, ya que así se asemejaría demasiado a la organización conceptual de las ciencias. A partir del uso constante de la contradicción, de la fragmentación y de la citación de diversos autores que admira, Sábato elabora una poética, es decir, una reflexión profunda acerca de su arte. En palabras de Daniel-Henri Pageaux: "Poétique ne veut pas dire système : Sábato revendique encore le droit à la contradiction, sans laquelle le roman risquerait de ressembler à un traité de mathématiques ou de philosophie (Pageaux, 1989 : 20).

Al inicio de *El escritor y sus fantasmas*, en el apartado *Algunos interrogantes*, Sábato empieza a cuestionar lo que es el género novelesco, el cual es visto como un tipo de escritura en prosa que a mediados del siglo XX se encuentra en crisis y en vías de desaparecer por la

irrupción de autores como Joyce o Beckett, entre otros, que han escrito novelas juzgadas carentes de lógica y sentido, sumamente difíciles de leer y de comprender y de las que se considera que conducen a la ilegibilidad y a la incompreensión absolutas. Esto lleva a Sábato a decir que, al contrario de lo que se piensa, son precisamente manifestaciones como las de los autores arriba mencionados las que plantean la vigencia y vitalidad del género en cuestión:

El tema de lo que es la novela y en particular lo que es la novela en nuestro tiempo sigue siendo en Europa y entre nosotros motivo de discusión, y principalmente por dos causas: la vitalidad de este género literario, más vivo que nunca a pesar de todos los vaticinios funerarios, y su versatilidad o impureza. Palabra esta que debiera ponerse en comillas, porque siempre es impertinente cuando no se refiere al mundo de las ideas platónicas sino al confuso e inevitable impuro mundo de los seres humanos. Y así, todas las reflexiones acerca de la pureza de la poesía, de la pintura, de la música y sobre todo de la novelística, no concluyen sino en el bizantinismo. (Sábato, 1963: 11-12)

Sábato contrapone la concepción de la impureza de la novela con conceptos que sí pueden y deben ser definidos de una manera exacta y precisa, a saber, las fórmulas matemáticas, caracterizadas por su exactitud y pureza al momento de ser comprobadas; una fórmula o una operación matemática son estructuras universales invariables y no pueden ser concebidas e interpretadas de otra manera distinta:

Todos sabemos, en efecto, qué es una senoide o una Geodésica, antes que pueden y deben definirse con absoluto rigor. Como pertenecientes al universo matemático, no sólo son puros, sino que no pueden no serlo. La grosera senoide que dibujamos con la tiza sobre un pizarrón es apenas un mapa para guiar nuestra condición carnal en aquel transparente universo platónico, ajena a la tiza, a la madera y a la mano que torpemente realiza el dibujo. (Sábato, 1963: 12)

En cambio, esta pureza y precisión a la que aspiran alcanzar y lograr los postulados de la ciencia y la matemática, no son posibles en el campo de la novela, ya que esta se muestra de acuerdo con la poética de Sábato como un género literario impuro e indefinible. Esta indefinición se debe fundamentalmente a que el género novelístico no puede ser definido por

los parámetros de la razón que rigen otras formas de conocimiento como los científicos. Esto trae, por consiguiente, la idea de que no es posible la existencia de un modelo racional y absoluto, universal en todos los casos y circunstancias, que permita aclarar, describir y juzgar lo que es una novela, idea que Sábato equipara a un paradigma arquetípico, que sí puede darse en una fórmula científica o matemática, pero no en una novela del tipo de la que él y otros autores escriben:

Pero ¿qué es una novela pura? Nuestra manía de racionalizarlo todo, consecuencia de una civilización que no ha creído más que en la Razón pura (¡así le ha ido!) nos condujo a la candorosa suposición de que en alguna parte existía un Arquetipo del elusivo género novelístico, arquetipo que debía ser escrito de acuerdo con la buena conducta filosófica con mayúscula 'Novela', así. (Sábato, 1963: 12)

Al utilizar la crítica de la noción de un supuesto arquetipo platónico de la novela, Sábato insiste, a pesar de su rechazo a concebir la novela desde una perspectiva meramente racionalista y científicista, en que las ideas y el pensamiento racional, científico o filosófico también son parte fundamental de la elaboración de la novelística contemporánea, es decir, no pueden ser excluidos de esta, pero tampoco constituyen su totalidad, ya que el irracionalismo y el inconsciente, pulsiones que también dominan y controlan la mente de los seres humanos en la vida cotidiana, irrumpen y tienen una papel de gran importancia en la elaboración de una novela:

La literatura de nuestro tiempo ha renegado de la razón, pero eso no significa que reniegue del pensamiento, que sus ficciones sean una pura descripción de movimientos corporales, de sentimientos y emociones. Esta literatura no sostiene la descabellada teoría de que los hombres no piensan: sostiene que los hombres, en la ficción, como en la realidad, no obedecen a las leyes de la lógica. Es el mismo pensamiento el que no has vuelto cautos, al revelarnos sus propios límites en esta quiebra general de nuestra época. (Sábato, 1963: 13)

Ahora bien, aunque Sábato rechaza el racionalismo como vía para explicar y entender lo que es una novela, ello no impide que en la misma novela aparezcan y se manifiesten continuamente toda clase de análisis, discusiones, pensamientos y reflexiones, tanto de

carácter racional como irracional por parte de sus protagonistas o del narrador o narradores que la narran. Ello presupone, tal como se definió en el primer capítulo de la tercera parte de esta investigación, que para Sábato tanto la razón como la irracionalidad son partes igualmente valiosas, válidas y necesarias para la comprensión del mundo y de la realidad. Además, este discernimiento de lo humano se amplía en el género novelístico con la inclusión de corrientes estéticas o filosóficas y movimientos tales como el romanticismo, el existencialismo y el surrealismo, entre otros, los cuales enriquecen de manera notable sus planteamientos y posturas, transformando la novela en un texto de carácter dialógico y polifónico que establece un dialogo con las principales corrientes del pensamiento del siglo XX:

Pero, en otro sentido, nunca como hoy, la novela ha estado tan cargada de ideas y nunca como hoy se ha mostrado tan interesada en el conocimiento del hombre. Es que no se debe confundir conocimiento con razón. Hay más ideas en *Crimen y Castigo* que en cualquier novela del racionalismo. Los románticos y los existencialistas insurgieron contra el conocimiento racional y científico, no contra el conocimiento en su sentido más amplio. El existencialismo actual, la fenomenología y la literatura contemporánea constituyen, en bloque, la búsqueda de un nuevo conocimiento, más profundo y complejo, pues incluye el irracional misterio de la existencia. (Sábato, 1963: 13-14)

Este diálogo que entabla la novela con la filosofía permite a las corrientes de pensamiento filosófico mencionadas por Sábato expresar por medio de la ficción, a través de personajes y situaciones, conceptos e ideas que se vuelven tangibles, mucho más fáciles de entender y aprehender en la novela, pues se desprenden de la rígida estructura conceptual filosófica, estructura que por su tendencia a validar y legitimar a través de lo racional sus argumentos y planteamientos termina por caer en la abstracción y la lógica, impidiendo su fusión con lo irracional:

La filosofía, por sí misma, es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede recomendar la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. (Sábato, 1963: 23)

Precisamente en el apartado de *El escritor y sus fantasmas* titulado *La novela total*, Sábato plantea su idea de novela total que será desarrollada en su totalidad en *Abbadón el exterminador*: la fusión de todos los aspectos del conocimiento y el pensamiento humanos en una unidad que los integre armónicamente, a saber, la novela:

Que por su misma hibridez a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a realizar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la consciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. (Sábato, 1963: 23)

Recuérdese, antes de proseguir con este análisis, la definición del término fenomenología existencial al que hace mención Sábato en este fragmento: la fenomenología es, tal como la define François Lyotard, el estudio de los fenómenos que aparecen en la consciencia y son percibidos por esta, evitando la elaboración de hipótesis que conciernan a la relación del fenómeno con el sujeto mismo, o sea, por medio de lo intuitivo de la mente humana:

Pourquoi « phénoménologie » ? Le terme signifie étude des « phénomènes », c'est-à-dire de *cela* qui apparaît à la conscience, de *cela* qui est « donné ». Il s'agit d'explorer ce donné, « la chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses, aussi bien sur le rapport qui lie le phénomène avec l'être *de qui* il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le Je *pour qui* il est phénomène. (Lyotard, 1954: 4)

La fenomenología, por consiguiente, se dedica al estudio de la representación de los fenómenos que capta la consciencia como una unidad indisoluble entre estos y ella, más allá. Así lo definen Armando José Rojas Vásquez y Rosa Virginia Núñez Nava en su artículo *El matiz fenomenológico de Ernesto Sábato*: “La fenomenología estudia la consciencia en sí, independientemente del hecho de su existencia. Toda percepción tiene, como mínimo, un conjunto de sensaciones y un acto de objetivación que son comunes con la alucinación y un acto de creencia que le es peculiar” (Rojas Vásquez y Núñez Nava, 2009: 83-84). Para

Edmund Husserl, el principal teórico de la fenomenología en el siglo XX, el conocimiento del mundo exterior se debe generar a partir de la mera descripción de esas manifestaciones exteriores que son percibidas por el discernimiento, el cual las vuelve inteligibles. Según Miguel Tapia:

La thèse centrale de la phénoménologie, telle que l'a postulée Edmond Husserl au début du XXe siècle, est que notre connaissance du monde commence par la perception des phénomènes qui nous rendent manifeste l'existence des objets extérieurs à la conscience. Pour comprendre notre connaissance du monde il faut donc partir de ces phénomènes perceptibles, la « chose même que l'on perçoit », la décrire seulement telle qu'elle se donne. (Tapia, 2011: 297)

Para Miguel Tapia este método fenomenológico propone describir la percepción de lo real tal y como es dada ante los sentidos humanos, sin tratar de establecer las relaciones que se establecen en las situaciones percibidas y la manera como las elabora la conciencia para su comprensión:

Husserl propose une méthode de description exhaustive, et sans à priori, des phénomènes qui sont offerts à nos sens, une connaissance qui décrirait avec tout le détail possible le monde phénoménique sans se soucier des éventuelles correspondances entre celui-ci et des supposés objets extérieurs à la conscience qui en seraient l'origine, ni des implications de cause à effet que de telles correspondances impliqueraient. (Tapia, 2011: 298)

Esto será muy importante para la concepción de la novela que aparece en *El escritor y sus fantasmas* porque el conocimiento de las impresiones que se elaboran en la conciencia humana es un fenómeno que también se puede apreciar en lo literario; la obra literaria, en este caso la novela, es reflejo de la conciencia del novelista y de su manera de representar el mundo a través de esta, de una totalidad que busca integrarse más allá de conceptos, para dar una visión más amplia y trascendental de lo que se considera lo real, sin discutir ni establecer correspondencias y relaciones que se establecen entre los hechos representados y la representación como tal de ellos en la novela. Como observan Armando José Rojas Vásquez y Rosa Virginia Núñez Nava:

La literatura es una especie de espejo, no sólo donde el escritor se refleja a sí mismo, sino que en 'sí mismo' también. Sábato no la ve como una cosa ni como sólo conocimiento empírico; la mejor forma de verla es como fenómeno, ya que afecta tanto a la realidad física como a la metafísica, y es apreciada por nuestra conciencia. (Rojas Vásquez y Núñez Navia, 2009: 92-93)

Según Armando José Rojas Vásquez y Rosa Virginia Núñez Nava, al captar la obra literaria la mera manifestación de las situaciones de la realidad como lo que son, la novela indaga de una manera mucho más profunda en la representación de lo real como suceso que involucra tanto lo racional como lo irracional en su elaboración:

La descripción fenomenológica comprende tanto la descripción del acto intencional (noesis) como la del contenido de éste; el objeto intencional (noema), que forma una unidad indisoluble. Por medio de la reducción "eidética", se pasa de las vivencias a las esencias de éstas. El fenómeno es tomado entonces como ejemplo solamente, en el cual la intuición eidética (esencial) capta sus "a priori", sus formas posibles. Este método descriptivo-intuitivo se acercaría, con gran facilidad, a las estructuras narrativas y semánticas de las obras de Sábato, ya que éste considera a la novela, en su libro *El escritor y sus fantasmas*, "... una forma de preguntarse sobre la existencia". Considera entonces a la novela como una especie de método filosófico para acceder a la realidad, a la vida y su principio. (Rojas Vásquez y Núñez Nava, 2009: 80)

Para Sábato, el tipo de novela que él practica se acerca a los postulados de la fenomenología de Husserl en la medida que busca expresar esa síntesis entre lo racional y lo irracional, síntesis de la cual no participa sólo el individuo, sino también el concepto de persona, producto de la combinación entre lo individual, lo objetivo, lo subjetivo y lo colectivo:

El hombre no era, al fin de cuentas, ni simple razón pura ni mero instinto: ambos atributos debían integrarse en los supremos valores que distinguen a un hombre de un animal. A partir de Husserl, ya no se centrará la filosofía en el individuo, que es enteramente subjetivo, sino en la persona, que es síntesis de un individuo y comunidad. (Sábato, 1963: 90)

Precisamente, la capacidad de la novela contemporánea para fusionar la razón y la sinrazón en un único conjunto de representación, la hacen formar una unidad en sí misma donde caben

tanto lo literario como lo filosófico: “La filosofía y la novelística actual representan esa síntesis de opuestos: algo así como la síntesis de la poesía lírica con la filosofía racionalista” (Sábato, 1963: 90). En esta suma de saberes y conocimientos en que se ha transformado el género novelesco del siglo XX, cabe, por lo tanto, un acercamiento a lo real que supere la noción de lo que es explicable únicamente a partir del punto de vista científico y racional, perspectiva que había influido y determinado a la filosofía hasta la llegada de la fenomenología:

A partir del descubrimiento de Husserl, la filosofía dejó de tomar como modelo a las ciencias exactas y naturales, esas ciencias que proceden sobre conceptos obtenidos por abstracción de hechos por conceptos particulares. De este modo la filosofía se acercó a la literatura, pues la novela no había abandonado nunca (ni en las peores épocas del cientificismo) la realidad concreta tal como es, en su rica variable y contradictoria condición. (Sábato, 1963: 90).

Por consiguiente, en palabras de Miguel Tapia, esta vertiente fenomenológica de la novela moderna forma parte esencial de un arte novelesco que busca superar el cientificismo que padeció el género novelístico desde el siglo XIX, el cual aspiraba a que la literatura emulara a la ciencia y a sus procedimientos a causa de su prestigio y su reputación como únicos instrumentos aceptados para explicar la realidad en su totalidad: “ Pour Sabato, la rationalité et le souci d'objectivité à tout prix qui fondent l'épistémologie scientifique ont envahi le roman au cours du XIXe siècle, essentiellement à cause de la notoriété et du prestige de la science atteints à cette époque-là” (Tapia, 2011: 310). Ello produjo el surgimiento de las corrientes del naturalismo y del realismo en la novela, las cuales, sin embargo, no pudieron seguir predominando debido a que la concepción de un mundo explicable únicamente a través de los postulados de la lógica y de la racionalidad entró en crisis; la irrupción, a comienzos del siglo XX, de nuevas doctrinas del pensamiento moderno tales como el psicoanálisis o la fenomenología pusieron en duda y rebatieron a las nociones imperantes del positivismo y el racionalismo que concebían lo real sólo a partir de sus postulados, excluyendo cualquier otro tipo de conocimiento que no participara de ellos. Como afirma Miguel Tapia:

Cette conception du travail du romancier donna naissance, d'après Sábato, au réalisme et au naturalisme, courants qui ont dominé le XIXe siècle. Mais le changement de mentalité qui s'est produit

au cours du siècle suivant, impulsé par la crise de confiance dans la science et dans le progrès, entraîna des changements aussi dans la façon de concevoir le travail littéraire. (Tapia, 2011: 310)

La novela, en contraposición a los postulados de la ciencia, es capaz de representar en la ficción cosas, hechos y seres que se pueden aprehender por medio de lo intuitivo y de lo irracional, integrando armónicamente lo racional como parte fundamental, pero no total, del conocimiento y comprensión humanos:

La ciencia aspira a la objetividad, pues la verdad que busca es la del objeto. Para la novela, en cambio, la realidad es en cambio objetiva y subjetiva, está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante. (Sábato, 1963: 107)

Por consiguiente, la experiencia humana se concibe y se representa mejor a través de la literatura que por medio de la ciencia, pues la primera no la considera un simple objeto que deba ser estudiado y definido únicamente a través de los parámetros lógicos y racionales de la segunda: la novela es, más bien, como ya se ha afirmado a lo largo de estas líneas, basándonos en los planteamientos de Miguel Tapia, una tentativa de aproximarse a la realidad como fenómeno en su totalidad, sin negar ni rechazar ninguna de las vertientes que la componen y elaboran:

Sábato s'intéresse à la philosophie de Husserl car elle propose une vision de l'expérience humaine où le sujet perceptif et l'objet visé sont corrélatifs, ils se déterminent l'un à l'autre sans rapport de présupposition : ils n'ont de sens que comme entités se donnant du sens réciproquement. Ce principe de base signifie le dépassement de la connaissance du monde, désacralise la supposée supériorité épistémologique de l'objectivité scientifique. (Tapia, 2011: 307)

Así pues, en el tipo de novela que practica Sábato, el sujeto que percibe y el objeto percibido se relacionan de manera armónica, dándose ese sentido recíproco al que se refiere Miguel Tapia. Por ello, la racionalidad no es la única vía de conocimiento para aprehender el mundo y la realidad, tal como lo plantea la ciencia, ya que la realidad es tanto subjetiva como objetiva, producto de ambos factores generados por la mente humana. El acercamiento

fenomenológico de lo real sólo se daría en la novela, capaz de aunar en sí lo objetivo y lo subjetivo que se encuentra dentro y fuera del individuo, sin necesidad de limitarlo a un elemento que sólo pueda ser entendido y comprendido por medio de la razón, tal como ocurre en el caso del conocimiento científico. Aquí notamos una conexión entre la concepción de la novela que plantea Sábato en *El escritor y sus fantasmas* y los planteamientos de la fenomenología, pues ambas, la novela y la fenomenología, son en sus respectivas formas, según Miguel Tapia, medios privilegiados para el estudio del conocimiento del mundo en la medida en que lo representan tal y como es, sin comprender su origen y sus causas o su sentido, es decir, como un fenómeno del cual el individuo es parte fundamental y no puede ser separado de ninguna forma de él:

Ainsi la phénoménologie, en tant qu'étude des phénomènes dans leur « apparaître » pur, sans s'interroger sur les causes ou les conséquences, ni même sur leur existence, se traduit, pour Sabato, par l'abandon de la vieille idée qui conçoit le monde comme une entité existant indépendamment de l'homme, et de la raison comme seul moyen d'y accéder. Il est légitime de réfléchir ici à cette similitude qui rapproche les démarches de Husserl et de Sabato, en ce que tous deux ont voulu accéder à une connaissance du monde qui rendrait compte de l'expérience humaine sous tous ses aspects, et ce en reconnaissant l'exemple de rigueur et d'effectivité montré par les sciences naturelles. (Tapia, 2011: 308)

Por ello, a partir de la modernidad literaria practicada por Sábato, la novela ya no representará, como se había tratado de hacer a partir del influjo de las corrientes naturalistas y realistas, influidas por el racionalismo y por el positivismo, una sola visión de la realidad basada en la mera descripción de esta, sin ahondar en los elementos que la construyen, es decir, la mente y sus percepciones; al contrario, la novela podrá albergar varios niveles de conocimiento en donde participarán tanto la razón como la sinrazón de manera equilibrada y no conflictiva:

Es claro que esto se ha podido dar en nuestro tiempo, pues, al quedar libre la novela de los prejuicios científicistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, no sólo se mostró capaz de dar el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales, sino también de la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología. (Sábato, 1963; 23)

Por lo tanto, la poética de la novela correspondería para Sábato a esa tentativa de síntesis ideal de saberes y conocimientos que sólo se puede lograr a través de lo que denomina “novela total”, a saber, la expresión por medio del género novelístico de todo lo que puede expresarse y captarse de la realidad, utilizando tanto la razón como la sinrazón, componentes fundamentales y necesarios de la unidad total de la mente humana:

Como se ve, se trata en buena medida de retomar la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu. Pero apoyada ahora en una concepción más compleja, que si no fuera por la grandilocuencia de la expresión habría que denominar ‘neorromanticismo fenomenológico’. Pienso que esta doctrina puede resolver los dilemas en que se ha venido agotando la teoría: novela psicológica contra novela social, novela objetiva contra novela subjetiva, novela de hechos contra novela de ideas. Concepción integralista a la que corresponde un integralismo de las técnicas. (Sábato, 1963: 24)

Además, esta integración de la “novela total” que fusiona tanto conceptos como técnicas es producto de un Yo, de un individuo que no sólo refleja en la novela su concepción particular de lo real y del mundo, sino que también expresa en el texto literario novelesco lo masculino y lo femenino, los componentes racionales e irracionales del ser humano que se corresponden, según Sábato, a las tendencias dominantes del pensamiento en cada género. Según Ángela Dellepiane:

Paulatinamente el lector va comprendiendo que la novela es un universo, una realidad que emana de Yo síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo, y que el artista es un ser humano singular, puesto que él es el único que puede escapar a la influencia de la sociedad ‘tecnológica’ que nos rodea y aplasta. Y ello porque ese ser tan especial es una mezcla de razón masculina y de intuición femenina. (*Heterodoxia*, 1953) (Dellepiane, 1992: 218)

Este planteamiento que ya había sido esbozado en *Hombres y Engranajes* y en *Heterodoxia*, se conecta con la noción de una novela capaz de integrar en sí todo lo humano, recalando en ello la temática fundamental de la obra literaria de Ernesto Sábato, o sea, el conflicto entre la razón y la irracionalidad, choque que constituye precisamente el eje de la definición y de la poética de la novelística sabatina. Así lo afirma Teodosio Fernández:

Dictaminada la preeminencia de la novela -de la novela 'metafísica', habría que puntualizar-sobre toda otra posibilidad de conocimiento, podría delimitarse su área de investigación: el hombre, desde luego. Y todo cuanto tenga que ver con él: el amor, la incomunicación, la muerte, el sentido de su existencia, sus relaciones con el universo. Sábato insiste especialmente en la indagación de los 'abismos' que parecen incluir cuanto de irracional ofrece la tan mentada condición humana. La novela debe recuperar para el hombre la integridad de un tiempo remoto, cuando la poesía, la filosofía y la magia constituían una única manifestación del espíritu en busca de respuestas sobre el cosmos; algo que en alguna medida han ofrecido los grandes escritores de todos los tiempos: Sófocles, Dante, Shakespeare... (Fernández, 1983: 43)

Finalmente, queremos enfatizar que Sábato no deja de plantear en su poética de la novela consignada en *El escritor y sus fantasmas* su fe en la novela como expresión del lenguaje humano capaz de superar la abstracción de la lógica y de la razón, por constituir el lenguaje una instancia comunicativa y expresiva en donde lo abstracto y lo racional no se manifiestan de manera tan contundente como en las matemáticas o en la física. En ello radicaría, para Teodosio Fernández, precisamente, la fuerza del lenguaje literario para acercarse y expresar el irracionalismo de la mente en las ficciones literarias, siempre y cuando no niegue el uso del mínimo grado de racionalidad que necesita toda escritura para formular sus contenidos sin caer en el absurdo y la incoherencia:

La búsqueda de la novelística contemporánea termina, pues, por admitir una formulación cuasi teológica. Cuando se ha insistido en la incapacidad o dificultad de la lógica y la matemática para aprehender la realidad, cuando una y otra vez se ha señalado la inaprensible complejidad del ser humano, no deja de ser llamativa tanta confianza depositada en un género literario. La novela, es, al cabo un hecho del lenguaje, y el lenguaje apenas permite un conocimiento parcial y abstracto. Progresivamente Sábato parece desentenderse de los problemas de índole gnoseológica para postular, sin más, el planteamiento de los problemas en el ámbito poético en actitud relacionable con la de los surrealistas y existencialistas. (Fernández, 1983: 43-44)

8.2. La revelación de la escritura

En *El escritor y sus fantasmas* Ernesto Sábato repite de manera reiterativa y obsesiva el mismo planteamiento que había introducido en *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia* sobre

la división entre el ensayo como la expresión racional del escritor, simbolizada en la parte diurna de su escritura, y la novela como la fusión entre la razón y la sinrazón, encarnada en la nocturnidad de lo irracional: “El pensamiento puro de un escritor es su lado estrictamente diurno, mientras que sus ficciones participan también del monstruoso mundo de sus tinieblas” (Sábato, 1963: 160). Ahora bien, es claro que, en *El escritor y sus fantasmas*, a pesar de la continuación de la crítica al racionalismo, presente a lo largo de toda la obra de Sábato, hay un intento por reivindicar ese racionalismo que indudablemente debe presentarse en las ficciones literarias del tipo de las que escribe el propio Sábato. Esto se da cuando se advierte que una novela es participe de los raciocinios de su autor, encarnados tanto en los personajes que la protagonizan como en las estrategias narrativas que el mismo novelista utiliza para contar la historia en el libro:

Habiendo oído que las ideas son propias de la filosofía o de la ciencia, muchos escritores han intentado sin embargo proscribir las de sus ficciones, practicando así una especie de curioso irrealismo; ya que para bien o para mal los hombres no dejan nunca de pensar, y no se ve por qué razón deberían dejar de hacerlo desde el momento en que se convierten en personajes de novela. Y bastaría imaginarse por un instante lo que quedaría de la obra de Proust, de Joyce, de Malraux o de Tolstoi si quitásemos las ideas para advertir la magnitud del disparate. (Sábato, 1963: 210)

Esto conduce a lo que hemos denominado la revelación de la escritura, es decir, el acto de la escritura de ficciones novelesca representa una reconciliación entre los opuestos de la razón y la sinrazón como partes fundamentales y necesarias no sólo para la comprensión y entendimiento del mundo y de la realidad que elabora al ser humano, sino también como componentes esenciales y complementarios, simétricos, de la labor artística, y más en este caso que nos ocupa, de la creación literaria. A pesar de que Sábato ha criticado el exceso de racionalidad que ha invadido el mundo occidental desde el Renacimiento, se ha demostrado a lo largo de esta investigación, que en su obra la razón es considerada un componente fundamental de la mente humana, que puede lograr reconocer, aceptar y reconciliarse con la irracionalidad, salvo cuando ésta última desemboca por medio de la locura en consecuencias catastróficas tal como ocurre en *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*. Gracias a la razón es posible que el escritor muestre ese irracionalismo a través de la ficción que es necesaria en la escritura novelística, sin llegar a los extremos que critica Sábato: a un uso excesivo de la

racionalidad que impida que todo lo relacionado con las pulsiones de la psique humana salgan a flote o a un desborde irracionalista que sin una dosis mínima de raciocinio en sus planteamientos lleve al absurdo y a la incompreensión. Ello obliga a que el escritor de novelas sea más consciente que cualquier otra persona de la necesidad imperiosa de un uso equilibrado de los dos extremos, o sea, a la fusión armónica de la razón con la sinrazón:

El escritor consciente (de los inconscientes no me ocupo en este libro) es un *ser integral* que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos. Y aunque lo específico del arte es lo emocional, no debemos olvidar que el hombre también siente emociones intelectuales. (Sábato, 1963: 210)

Es muy importante tener esta afirmación de Sábato en cuenta, ya que representa la esencia de su teoría de la novela, es decir, considerar a la novela en su conjunto no como un mero entretenimiento o pasatiempo tanto en su escritura como en su lectura, sino como una herramienta de vital importancia para la cabal comprensión de la existencia humana en todos sus aspectos. Para lograr su cometido, la novela debe utilizar los instrumentos que tenga a su alcance y que le permitan alcanzarlo: “La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano” (Sábato, 1963: 21). Hay que resaltar que en este fragmento Sábato utiliza los símiles de aparatos técnicos tales como el microscopio y el aeroplano para realzar esa necesidad imperiosa de la novela de interrogar y definir qué es lo humano usando, de manera comparativa y simbólica, elementos de la época contemporánea que permitan entender la profundidad de la búsqueda que esta emprende. Pues la novela no puede estar desligada y separada del tiempo histórico al que pertenece, por ello la analogía con tecnologías que sólo aparecen en la modernidad, las cuales recuerdan, además, el pasado de Sábato como científico que buscaba aprehender el universo aplicando para ellos todos los dispositivos a su alcance. Es muy importante agregar que son fundamentales estas escalas microscópicas y macroscópicas que permiten las herramientas metafóricas que menciona el escritor ya que, gracias a ellas, la novela puede abarcar diversos aspectos de la condición

humana y representarlos ficcionalmente sin restricciones, utilizando los diversos instrumentos que posee, que en este caso, serían técnicas literarias tales como el monólogo interior, la focalización u otras, que Sábato compara con distintos aparatos y objetos científicos diseñados para fines específicos, que pueden lograr determinados objetivos por su especificidad y alcance en la tarea que les ha sido asignada:

Sería ridículo examinar un microbio a simple vista y un país con un microscopio. Esta es una de las fallas de los llamados objetivistas, y, en general, de todos los que intentan hacer ese descenso o viaje al fondo de la condición humana con un solo vehículo; sacrifican la verdad y la profundidad al prurito del método único, cuando debe ser al revés; ya que *nada* en la novela debe hacer sacrificar su verdad. (Sábato, 1961: 21)

En este aspecto, también cabe recalcar que las innovaciones literarias son consustanciales a los cambios históricos y de pensamiento y deben ser aplicadas para sus fines y solamente para estos, a saber, la definición de lo humano por medio de la ficción:

Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica, considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma. (Sábato, 1963: 21)

En este sentido, como lo afirma Riccardo Campa, dado que lo real y la realidad son conceptos cambiantes y modificables que se encuentran en constante evolución, el uso de ideas y nociones procedentes de la razón debe servir de punto de partida para alcanzar el análisis deseado de lo humano, haciéndolas entendibles y comprensibles al pensamiento, sin quedarse en un mero procedimiento formal:

El artista como testigo de su época debe alcanzar, según Sábato, el martirologio, debe ahondar su mirada despiadada e impecablemente en la realidad: es la profundidad de la investigación que dimidia (sic), ensalza la empresa. En este sentido, *El proceso* de Kafka constituye un modelo, una obra divinadora y al mismo tiempo propedéutica para el conocimiento del tiempo presente. Las ideas en el estado puro son impensables, pero el conocimiento hace continuamente referencia a estos auxilios anecdóticos para comprender los dobleces y las contradicciones de la realidad. (Campa, 1983: 18)

Esto arroja luz en la medida que convierte a la novela, a pesar de la necesidad de cierto uso de la razón y de la lógica para expresarse con cierta coherencia, en una expresión abarcadora y total de lo irracional e ilógico que es la realidad humana y a la imposibilidad de reducirla a los dictados y parámetros del racionalismo imperante. En ello radicaría, según el planteamiento de Sábato, el fracaso de tratar de definir a la novela únicamente según paradigmas de la racionalidad que no son aplicables a ella:

Críticos que prolongan la mentalidad racionalista del siglo pasado murmuran contra las ininteligibles novelas de nuestro tiempo. Pero aparte que la obra de arte no tiene que por qué ser inteligible (¿qué 'quiere decir' una sinfonía de Mozart?), en el caso de la novela es impertinente pedir el orden intelectual que es propio de la lógica y de la ciencia, ya que los seres humanos nada tienen que hacer con el principio de identidad o con el principio de contradicción. El irracionalismo es, pues, un atributo específico de la novela y un indispensable indicio de realidad. (Sábato, 1963: 115)

Dentro de esta concepción de la irracionalidad como atributo específico de la novela, se repite la crítica que Sábato ha esgrimido contra la racionalidad dominante, repetida una y otra vez a lo largo de su obra ensayística y novelística, reparo que no busca, sin embargo, negar a la razón como parte fundamental del ser humano, sino rechazar su entronización como única vía para el conocimiento, con el agravante de que esta divide y separa esa totalidad que constituye la mente humana:

El racionalismo (no olvidemos que *abstraer* significa *separar*) pretendió escindir las diferentes 'partes' del alma: la emoción, la razón y la voluntad; y una vez cometido la brutal división pretendió que el conocimiento sólo podía obtenerse por medio de la razón pura. Como la razón es universal, como para todo el mundo y en cualquier época el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos, como lo válido para todos parecía ser sinónimo de la verdad, *entonces lo individual era lo falso por excelencia*. Y así se desacreditó lo subjetivo, así se desprestigió lo emocional y el hombre concreto fue guillotinado (muchas veces en la plaza pública y en efecto) en nombre de la Objetividad, de la Universalidad, la Verdad y, lo que fue más tragicómico, en nombre de la Humanidad. (Sábato, 1963: 26)

Esta noción crítica y de corte negativo de la racionalidad es aplicable a la poética de la novela desarrollada en *El escritor y sus fantasmas*, en la medida que Sábato defiende al arte, y en este caso particular a la novela, como la única instancia capaz de reunificar esa escisión

promovida por la abstracción y el racionalismo, sin negar, de todas formas, que la racionalidad humana debe ocupar su parte correspondiente en este proyecto de reunificación. Este reparo a lo racional es fruto de la experiencia de Sábato como científico y como escritor, de lo que ha aprendido de ambas facetas y, quizás, se esperaría transmitirlo al lector como una advertencia y una enseñanza acerca de las consecuencias nefastas de un uso exacerbado de lo racional. En este sentido, *El escritor y sus fantasmas*, también funcionará, al igual que los otros textos de Ernesto Sábato analizados en esta investigación, como un comentario crítico de la civilización occidental y su concepción del mundo y de la realidad:

Ahora sabemos que estos partidarios de las ideas claras y definidas estaban esencialmente equivocados, y que si sus normas son válidas para un pedazo de silicato es tan absurdo querer conocer el hombre y sus valores con ellas como pretender el conocimiento de París leyendo su guía de teléfonos y mirando su cartografía. Ahora cualquiera sabe que las regiones más valiosas de la realidad (las más valiosas para el hombre y su destino) no pueden ser aprehendidas por los abstractos esquemas de la lógica y de la ciencia. Y si con la sola inteligencia no podemos siquiera cerciorarnos que existe el mundo exterior, tal como ya lo demostró el obispo Berkeley, ¿qué podemos esperar para los problemas que se refieren a los hombres y a sus pasiones? Y a menos que neguemos realidad a un amor o a una locura, debemos concluir que el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y solamente a él. (Sábato, 1963: 27)

La revelación de lo irracional en la escritura novelesca subvierte la manera de conocer lo real para llamar la atención sobre la importancia de la sinrazón en la construcción de la realidad. Por consiguiente, según el análisis que hace Teodosio Fernández en su artículo *Ernesto Sábato y la literatura como indagación*, mencionado varias veces a lo largo de este trabajo de investigación, en el caso de la literatura, las falencias producidas por el dominio dictatorial de la razón serían compensadas a través de la escritura y del lenguaje como vehículos de la irracionalidad, en contraposición al alejamiento de la abstracción y a la separación de saberes generada por el raciocinio que apartan al ser humano del conocimiento total del mundo:

El verdadero conocimiento, en todo caso, parece residir en iluminaciones o intuiciones fugaces que nos descubre el misterio del universo y del hombre, recuperando su esencial complejidad mediante la recuperación de lo irracional, la supresión de la relación intelectual con la realidad. La aproximación tropológica, puede deducirse, permite evitar las abstracciones por las que opera el pensamiento y que

lo alejan de lo concreto, sugiriendo a través de enunciados verbales con capacidad connotativa lo que resulta imposible de denotar. Sin duda subyace la convicción de las dificultades del lenguaje para abordar el ámbito de sus presuntos referentes, difícilmente conciliable con esa otra pretensión de rescatar la ilimitada, caótica e inabarcable concreción de los hechos individuales. (Fernández, 1983: 44-45)

Es por ello, que el arte y particularmente la literatura, en este caso representada por la novela, no tratan, según Sábato en *El escritor y sus fantasmas*, de responder preguntas y obtener respuestas acerca del mundo y de la realidad de manera clara y unívoca como pretenden las ciencias, pues van más allá de los parámetros y planteamientos de estas, logrando precisamente a través de su indagación la síntesis entre la razón y la irracionalidad. Esta síntesis que se caracteriza por la combinación de las facetas constitutivas de lo humano, sin que una predomine sobre la otra, generando una suerte de tentativa de equilibrio y de simetría entre todas las partes involucradas: “Y para esa síntesis no hay nada más adecuado en las actividades del espíritu humano que el arte, pues en él se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia” (Sábato, 1963: 214). Por consiguiente, el género novelístico funciona ante todo como un instrumento de conocimiento que opera con la radical ambigüedad de verdades plurales y contradictorias que no pueden ser aprehendidas únicamente por medio de la lógica y la razón, pues las trasciende y no pretende definir la concepción de lo real en una totalidad coherente y entendible sino de una manera mucho más intuitiva y sensible que apele no sólo a la parte racional de la mente humana, sino también a las pulsiones escondidas y dominantes de su inconsciencia. Esto lo comenta Francisco J Satue en su artículo *Ernesto Sábato: la tristeza meditativa*, haciendo el siguiente análisis: “La ciencia ‘satisface’ en virtud de una investigación en virtud de la explicación causa-efecto. La ciencia ‘satisface’ el saber. La literatura, la pintura o la música, enfrenta a la persona con el misterio perenne de su conciencia, que no le concederá reposo” (Satue, 1983: 110). La transformación del conocimiento que implican los dominios del arte y de la literatura conlleva necesariamente un cambio de dimensión epistemológico que obliga a que el ser humano cambie de manera notable y profunda su manera de concebir y percibir el mundo: en otras palabras, el hombre amplía sus capacidades cognitivas por medio de la novela, rebasando con ella la mera capacidad de razonar. En ello radicaría la fundamental revelación

y transformación del conocer que propone la poética de la novela de Ernesto Sábato consignada en *El escritor y sus fantasmas*.

Finalmente, es necesario resaltar que esa revelación que propone Sábato acerca de la escritura de ficciones novelescas en *El escritor y sus fantasmas* no hubiera sido posible sin su formación científica: estos conocimientos, tal como lo afirma María Angélica Correa, le permitieron a Sábato a pesar de su inclinación por lo irracional conservar una cierta tendencia hacia el orden y la sistematización que sirvió a la hora de elaborar tantos sus ensayos como sus novelas:

Detrás del mundo nocturno de sus ficciones hay un solo andamiaje de teorías, un minucioso ajuste de técnicas elaboradas en su muy claro y diurno plano intelectual. Y, aunque en aquel oscuro universo estén -como siempre ocurre- las raíces de la creación, sería ingenuo suponer que ella no ha sido potenciada por su información, su capacidad de análisis, su lúcida visión de los problemas literarios. (Correa, 1971: 193)

Esto permite concluir que los ensayos y las novelas de Ernesto Sábato, a pesar de su inmersión de una u otra forma en el terreno de la sinrazón y la irracionalidad, no hubieran podido ser escritos sin un sustento lógico y racional que permitiera su desarrollo como textos legibles y coherentes de cada uno de sus respectivos géneros. Es, finalmente, por medio de esta coherencia que se revela en su máxima expresión la tensión entre la racionalidad y el irracionalismo que se dio en Ernesto Sábato de manera conflictiva y al parecer casi traumática, sirviendo de base y origen para la creación de su obra literaria.

8.3. Crítica a la nueva novela francesa

En la primera parte de esta investigación, en el capítulo dedicado a *Uno y el universo*, el tema de la crítica de Ernesto Sábato de la nueva novela francesa había sido brevemente introducido y discutido por la mención de este movimiento literario por parte del crítico Teodosio Fernández en su artículo *Ernesto Sábato y la literatura como indagación*, en el que

se hacía una crítica a la obra literaria del escritor francés Alain Robbe-Grillet con referencia a la abstracción en el lenguaje tanto de las ciencias como del arte. En *El escritor y sus fantasmas* Sábato incluye el apartado *Las pretensiones de Robbe-Grillet*, en el que se realiza una crítica de gran envergadura de la figura fundamental de la nueva novela francesa y de su proyecto narrativo. Para Sábato, Robbe-Grillet practica una literatura de tipo analítica y conductista que se definiría por:

Hay para este escritor dos maneras de construir una narración. En la primera, en esa turbia prehistoria que precedió a su revelación, el escritor pretende descender al alma de sus personajes mediante el análisis psicológico, descomponiendo la conciencia como un químico una sustancia desconocida. En la segunda, consciente de que esa tentativa es falaz, se limita a dar una visión externa de los seres de ficción, registrando objetivamente a la manera de una cámara filmadora, la superficie de sus rostros, sus voces y sus gestos, sus silencios y sus distancias, los objetos que utilizan o que los rodean. El narrador, como uno cualquiera de los lectores, no abre juicio sobre lo que pueda pasar en el interior de esos seres opacos, no intenta vanamente averiguar lo que pueda haber más allá de esa descripción de la conducta y la circunstancia. (Sábato, 1963: 41)

Para Sábato, tanto la literatura conductista como la analítica que practica Alain Robbe-Grillet en la nueva novela francesa, constituye una muestra más del racionalismo llevado al extremo en el campo de la creación literaria, en la medida en que las dos corrientes escinden y separan al sujeto y el mundo que lo rodea en la ficción novelesca, limitándose a describir lo que este hace, sin una indagación profunda de sus actos y comportamientos como individuo. Esta literatura emula así los métodos de las ciencias para observar y analizar los fenómenos naturales, entre los que cabría considerar de acuerdo con esta postura el estudio de la psicología humana por medio del conductismo:

Internarse en el alma de un ser humano o de un personaje de novela no implica hacerlo forzosamente mediante el método del análisis, y no comprendo por qué debemos ceder ante la amenaza del señor Robbe-Grillet. Si soy un científico que estudia los monos, es natural que lo haga con la única información de que dispongo: sus movimientos al buscar una banana, la forma en que la toma y la pela, la eventual disputa de su congénere. Si soy un psicólogo que se propone indagar a los hombres, sería bastante zozco si me ciñera a esta metodología inevitable para monos y ratones, ya que dispongo de otras apreciables posibilidades: preguntarle a mi sujeto sobre lo que siente y piensa, escuchar sus sueños, hacerlo hablar bajo la acción de las drogas o la hipnosis. (Sábato, 1963: 42-43)

A raíz de este intento de alcanzar el grado de objetividad máxima basado en la lógica y en la racionalidad a que aspiran en sus investigaciones las ciencias naturales y sociales, la literatura practicada por Alain Robbe-Grillet y los otros miembros de la corriente de la nueva novela francesa excluiría los factores irracionales tales como los sentimientos, obsesiones y pulsiones de los personajes de sus novelas, que provienen del mismo escritor que las escribe y las representa en la ficción:

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, y aunque no los ‘conozca’ del todo, por lo mismo que nadie se conoce enteramente a sí mismo, los vive desde dentro y no desde fuera; y aunque escapen a su voluntad, como las fantasías oníricas, le pertenecen también como esas fantasías y es muy mal escritor, o muy candoroso o muy mistificador si cree o simula creer en la prescindencia y en la objetividad. (Sábato, 1963: 43-44)

Según Sábato, Robbe-Grillet en su novela *La Jalousie* aplica este método al despojar de psicologismo a los protagonistas de la novela, transformando todo el relato en una mera descripción y representación verbal fría y precisa de las acciones de los personajes por parte del narrador, un marido celoso que espía constantemente a su esposa y la relación que esta tiene con su amante, sin que nada más ocurra a lo largo de la narración:

Estamos ante un par de amantes o de presuntos amantes, observándolos desde la amarga posición geométrica del cornudo. ¿Qué debemos esperar, ahora? Es sabido que un señor carcomido por los celos no es el ser más apto para guardar una ecuánime actitud descriptiva del Cosmos; no es posible exigir de él que observe y describa con la misma minuciosidad la distancia que hay entre las manos de los amantes, en la penumbra, que la dimensión del retículo de una plantación de tomates en los alrededores. Por sorprendente que parezca, el autor le concede a su héroe este apacible cinemascopio. (Sábato, 1963: 47)

Esto iría, según Sábato, en contra del verdadero actuar de los seres humanos, cuyas acciones están motivadas por la fuerza del inconsciente y de la sinrazón, más que por los parámetros de la razón y de la racionalidad, a diferencia de lo que pretende hacer Robbe-Grillet en *La Jalousie* al poner a un marido celoso a narrar su historia de celos con la misma objetividad y frialdad con la que un científico redactaría un informe de sus investigaciones:

Además, podría aceptarse que el protagonista de *La Jalousie* describa desde fuera a los otros personajes de la narración, que desde su óptica no pueda deducir o inducir las ideas de su mujer (a pesar de la larga conversación que dicen es el matrimonio) sus intenciones, sus propósitos secretos. Y admitamos que, con mayor razón, tampoco pueda inferir las ideas y propósitos del presunto amante. Pero ¿qué clase de psicología le impide al protagonista describir sus propias y conocidas presunciones? ¿Quién le impide usar sus ideas, su raciocinio, sus hipótesis? ¿Es acaso un mono, un cobayo? ¿O por lo menos un oligofrénico? ¿Cuándo se ha visto que un individuo, celoso o no, y sobre todo si es celoso, no rumie sus sospechas, no cavile sobre lo que ve o adivina? ¿En nombre de que objetividad se escamotea todo esto? ¿Qué clase de respeto del autor por el Objeto es éste que empieza tergiversándolo? (Sábato, 1963: 47-48)

Nótese que Sábato en su crítica al narrador de *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet reconoce el raciocinio excesivo del celoso que había sido característico de Juan Pablo Castel en *El Túnel*. Por ello su actuar, es decir, el del narrador de *La Jalousie*, no puede, según el argentino, ser aprehendido y representado únicamente en la mera descripción de los otros que propone la novela, tentativa que resulta inútil e infructuosa en el caso de la ficción literaria, pues el ser humano es mucho más que un fenómeno natural que pueda ser analizado, comprendido y descrito a partir de sus características externas, las cuales serían en este caso, su comportamiento y sus actuaciones visibles a los ojos de un observador externo que no ahonda en su conducta y en todo lo que hay detrás de ella, a saber, fantasías, obsesiones, pulsiones inconscientes, entre otros factores que inciden en él:

Los personajes de estas narraciones sólo ven y sienten. Pero el hombre es algo más que un sujeto sensorial: tiene voluntad, organiza y abstrae sus experiencias, termina siempre elevándose al nivel de sus ideas; de ninguna manera es una pasiva cámara cinematográfica o, en el mejor de los casos, un aparato panestésico, sino que va ordenando esos datos de los sentidos en formas, convirtiendo paulatinamente el caos en estructura. (Sábato, 1963: 48-49)

Ahora bien, recuérdese que Robbe-Grillet y los demás integrantes de la corriente de la nueva novela francesa, compartían, al igual que Sábato, la postura de que era imposible seguir adhiriéndose a los cánones de la novela realista del siglo XIX en el siglo XX por todos los cambios que se dieron en el concepto de la elaboración y representación de la realidad en el campo literario. Así lo comenta Françoise Revaz en su libro *Introduction à la narratologie*:

En effet, à partir des années 1950, le modèle d'intrigue romanesque traditionnel (réaliste à la Balzac ou naturaliste à la Zola) se voit contesté par une constellation d'écrivains dont les ouvrages sont baptisés par le critique Emile Henriot 'nouveaux romans'. Les ingrédients narratifs habituels (une intrigue bien nouée, un personnage central typé dont les actions apparaissent motivées et explicables par son caractère, un déroulement chronologique dans un univers stable et cohérent, une représentation du réel) sont considérés comme des notions définitivement 'périmées'. Ne croyant plus aux vertus de l'analyse psychologique et moins encore à ce qu'il appelle 'l'illusion réaliste', Robbe-Grillet (1963), par exemple, affirme que 'raconter est devenu proprement impossible'. (Revaz, 2009: 142-143)

Mientras que para Sábato el análisis psicológico de la novela del siglo XIX debía superarse por medio de una inmersión profunda en el inconsciente y en sus pulsiones ocultas, las cuales determinan y marcan la relación del individuo con el mundo que lo rodea, hasta el punto de que esta realidad en las ficciones sabatinas se caracteriza por el ambiente onírico e irracional representado en ellas, testimonio de esta inmersión en la irracionalidad de la psique humana, la propuesta de creación novelesca que formulan Robbe-Grillet y los demás miembros de la nueva novela francesa es la contraria: no debía haber análisis psicológico como tal en la novela, pues este es imposible de realizar en su totalidad por medio de la ficción literaria, ya que la misma noción de la psicología humana fue puesta en entredicho y rebatida por el mismo psicoanálisis en el siglo XX. Esto significa que la noción de un personaje explicable y entendible por medio de su comportamiento en la ficción quedaría, por lo tanto, anulada según la teoría de Robbe-Grillet en la medida que los actos del personaje pueden dar pie, en el caso de la novela clásica, a múltiples interpretaciones que podrían ser tanto acertadas como erróneas. Así, sería mejor para el novelista limitarse a una descripción de los actos exteriores de los protagonistas de sus novelas y no a un ahondamiento de sus actitudes y de sus pensamientos internos:

Quant aux personnages du roman, ils pourront eux-mêmes être riches de multiples interprétations possibles ; ils pourront selon les préoccupations de chacun donner lieu à tous les commentaires psychologiques, psychiatriques, religieux ou politiques. On s'apercevra vite de leur indifférence à l'égard de ces prétendues richesses. Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose, rejeté sans cesse dans un *ailleurs* immatériel et instable, toujours plus lointain, toujours plus flou, le héros futur au contraire demeurera là. Et ce sont

les commentaires qui resteront ailleurs ; en face de sa présence irréfutable, ils apparaîtront comme inutiles, superflus, voire malhonnêtes. (Robbe-Grillet, 1963: 24)

Por consiguiente, dado que es imposible aprehender en su totalidad la psicología del ser humano, era mejor para Robbe-Grillet y los demás miembros de la nueva novela francesa utilizar las capacidades lingüísticas y narrativas del género novelístico para tratar de representar un tipo de realidad o de visión de lo real que sólo pudiera ser representado a través de las palabras y del hecho literario en sí. Ello conlleva transformar la escritura en una aventura creativa llena de múltiples posibilidades hasta entonces no exploradas en la literatura. Según Françoise Revaz esto se da en el Nouveau Roman de la siguiente manera:

Au-delà de la diversité des écritures, le but commun est de renverser l'habituel primat de l'intrigue au profit de la description. Comme il ne s'agit plus de raconter une aventure humaine, le sujet, au sens psychologique, disparaît totalement. En outre, chaque nouveau roman devient le prétexte et le lieu d'une expérimentation sur l'écriture, d'où cette formule de Ricardou, devenue célèbre, définissant l'entreprise romanesque 'moins comme l'écriture d'une aventure que comme l'aventure d'une écriture'. (Revaz, 2009: 143)

Esta consideración de la escritura como una aventura sirve para la articulación y el desarrollo tanto de la forma como del contenido de las novelas de la corriente de la nueva novela francesa, tal como lo afirma Alain Robbe-Grillet en su ensayo *Pour un nouveau roman* (1963), cuando recalca que la novela, y por consiguiente la literatura, son ante todo una invención humana que puede ser elaborada e intervenida de tal manera que se note y se refuerce su condición de algo artificial y deliberado, cualidad que es susceptible de ser representada de múltiples formas y maneras. Esta artificialidad de la novela será, por consiguiente, la base para la renovación que proponía la nueva novela francesa:

Ressemblante, spontanée, sans limite, l'histoire doit, en un mot, être naturelle. Malheureusement, même en admettant qu'il y ait encore quelque chose de 'naturel' dans le rapport de l'homme et du monde, il s'avère que l'écriture, comme toute forme d'art, est au contraire une intervention. Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit

moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre. (Robbe-Grillet, 1963: 36)

Y es esta cualidad de invención ilimitada del novelista para intervenir en la novela dado su carácter artificial según Robbe-Grillet, lo que se manifiesta particularmente en una modificación y transgresión abierta del relato tradicional de las novelas en el siglo XX, en que la intriga y la trama de tipo convencional se disuelven a favor de una mayor experimentación con el lenguaje en la creación literaria: “Pourtant, là encore, il suffit de lire les grands romans du début de notre siècle pour constater que, si la désagrégation de l'intrigue n'a fait que se préciser au cours des dernières années, elle avait déjà cessé depuis longtemps de constituer l'armature du récit” (Robbe-Grillet, 1963 : 37). Recuérdese que esta misma dinámica que tiende a disolver el argumento se da, en las tres novelas de Ernesto Sábato, con el fin de acentuar y destacar el conflicto entre la razón y la irracionalidad que dio origen tanto a su obra novelística como ensayística, lo cual lo emparentaría a pesar de su crítica con la corriente de la nueva novela francesa, heredera de la modernidad literaria que a través de autores como Kafka, Proust, Joyce o Faulkner intenta representar la realidad de maneras distintas y opuestas al modelo realista de la novela del siglo XIX. Según Alan Robbe-Grillet:

Les livres de Proust et de Faulkner sont en fait bourrés d'histoires ; mais, chez le premier, elles se dissolvent pour se recomposer au profit d'une architecture mentale du temps ; tandis que chez le second, le développement des thèmes et leurs associations multiples bouleversent toute chronologie au point de paraître souvent réenfouir, noyer au fur et à mesure ce que le récit vient de révéler. Chez Beckett lui-même, il ne manque pas d'événements, mais qui sont sans cesse en train de se détruire, si bien que la même phrase peut contenir une constatation et sa négation immédiate. En somme ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence. (Robbe-Grillet, 1963: 38)

Ahora bien, para Sábato esta experimentación que propone la nueva novela francesa debe ir más allá del mero hecho de experimentar porque sí; su fin, a diferencia de lo que propone Robbe-Grillet no es enfatizar en lo artificial del hecho literario y en las múltiples posibilidades que éste encierra por medio de la intervención del autor, sino lograr la

integración de la razón y la sinrazón a través de la fusión de los múltiples aspectos que lo componen:

El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda, por lo tanto, no puede ser ninguna clase de objetivismo, sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inextricable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres. (Sábato, 1963: 53)

Para Sábato, al igual que para los integrantes de la nueva novela francesa, es importante superar el simple análisis psicológico; sin embargo, es tan válida la postura de Sábato de superar este análisis mediante la inmersión profunda en el inconsciente, como la de Robbe-Grillet y los otros practicantes de la nueva novela francesa de no querer ahondar en la psicología del personaje para limitarse a describir sus actuaciones y comportamiento, sin juzgarlos, ni mucho menos intentar entenderlos. En este aspecto, hasta Sábato reconoce en su crítica a la nueva novela francesa que hay un intento de superar ese psicologismo que no aprehende en su totalidad la complejidad del ser humano en la ficción novelesca:

Desde esta perspectiva, la novela preconizada por Robbe-Grillet no representa el porvenir, como ingenuamente supone su inventor, sino la reducción al absurdo de una mentalidad en liquidación, aunque luche por liberarse reaccionando contra una de sus manifestaciones más precarias: el análisis psicológico. Sólo en esa medida y en ese sentido puede considerarse como copartícipe del vasto movimiento que ha de superar el movimiento científico. (Sábato, 1963: 53)

Por ello es necesario considerar la postura de Sábato con respecto a Robbe-Grillet y al Nouveau-Roman francés como polémica, y por lo tanto extrema y exagerada. Recuérdese en este sentido que tanto la propuesta novelesca de Sábato como la de Robbe-Grillet y los demás exponentes del Nouveau Roman francés surgen en un momento de crisis de la novela realista, en que el descrédito de llevar a cabo el intento por reproducir la realidad en la ficción literaria es enorme debido a la cantidad de cambios que la literatura experimentó a lo largo del siglo XX. Esta discrepancia con la noción de lo real como algo que puede ser representado de manera concreta y fidedigna en la ficción, tal como pretendieron hacerlo ciertos autores en

el siglo XIX, agotó sus posibilidades en el siglo pasado, demostrando que lo real es algo subjetivo, que puede ser mostrado desde múltiples perspectivas. La vía que escogieron los autores del Nouveau Roman francés en sus novelas fue la de privilegiar un nivel de realidad, completamente distinto al de Sábato, pero igualmente válido en la medida en que exploraba esa misma realidad de una forma novedosa y diferente, ahondando en ésta como una serie de hechos que podían ser imaginados y encarnados en la ficción de la novela sólo por medio de lo sensorial y de lo visual, tal como ocurre en *La Jalousie* de Robbe-Grillet, según Mario Vargas Llosa:

Se trata de una historia realista (ya que no hay nada de ella que no podamos reconocer a través de nuestra experiencia) relatada por un narrador excéntrico al mundo narrado, pero tan próximo de ese observador que a ratos tendemos a confundir la voz de éste con la suya. Ello se debe a la rigurosa coherencia con que se respeta en la novela el punto de vista del nivel de realidad, que es sensorial, el de unos ojos encarnizados que observan, registran y no dejan escapar nada de lo que hace y rodean a quien acechan y que, por lo tanto, sólo pueden capturar (y transmitirnos) una percepción exterior, sensorial, física, visual del mundo, un mundo que es pura superficie -una realidad plástica-sin trasfondo anímico, emocional o psicológico. (Vargas Llosa, 1997: 86-87)

Precisamente esta crítica radical de Sábato a la representación de lo real en las obras del Nouveau Roman únicamente por medio de lo visual y lo sensorial, obviando lo anímico, lo psicológico o lo emocional, demuestra una faceta más del conflicto entre razón y sinrazón que ha sido la base y el fundamento para su obra novelística y ensayística. En efecto, al considerar que este tipo de estrategias narrativas es una exacerbación de la racionalidad, el argentino parecería soslayar el hecho de que la novela, aunque participen en su creación y elaboración factores irracionales provenientes de las pulsiones inconscientes del escritor, es también y en gran medida, producto de la razón del escritor. Sin esta intervención del raciocinio del autor, el texto literario, en este caso la novela, caería en la incoherencia y en la ilegibilidad que son características de la irracionalidad y, por lo tanto, sería imposible de leer y comprender por el lector. Además, Sábato tampoco reconoce que esta tendencia que él denomina científicista y racional del Nouveau Roman también puede ser la encarnación de aspectos irracionales de la mente de los integrantes del movimiento literario, los cuales se manifiestan no a través de la indagación en lo psicológico y en lo inconsciente, sino mediante

la negación de esos aspectos como únicos instrumentos aplicables para expresar su visión del mundo y de lo humano en la ficción, tal como lo define Robbe-Grillet cuando explica por qué se escriben novelas como las escritas por él y otros miembros del Nouveau Roman. Robbe-Grillet afirma que la escritura es el único medio de expresar algo que es inexpresable de otra manera; esto conduce, finalmente, a que también es necesario considerar a las obras de los novelistas del Nouveau Roman como expresiones tan necesarias y válidas de la sinrazón y de la razón, desde otro punto de vista, al igual que las manifestadas por Ernesto Sábato en sus propias novelas:

Ce qu'il a voulu faire (l'écrivain), c'est seulement ce livre lui-même. Cela ne veut pas dire qu'il n'en soit pas satisfait toujours ; mais l'œuvre demeure, dans tous les cas, la meilleure et la seule expression possible de son projet. S'il avait eu la faculté d'en fournir une définition plus simple, ou de ramener ces deux ou trois cents pages à quelque message en langage clair, d'en expliquer mot à mot le fonctionnement, bref d'en donner la raison, il n'aurait pas éprouvé pas le besoin d'écrire le livre. Car la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité -ou même une interrogation- connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes. (Robbe-Grillet, 1963: 14)

En definitiva, de la crítica a *La Jalousie* de Robbe-Grillet y al Nouveau Roman, resulta que Sábato parecería no ser capaz de entender que esta corriente literaria busca también generar preguntas y respuestas que sólo se pueden dar a través de la escritura de novelas. Esta visión parcializada por parte del escritor argentino de la práctica de la literatura, consistente en negar que ésta también puede darse por fuera de los parámetros con los cuales él la define en su poética, a saber, la inmersión en lo irracional como clave para entender lo humano, deja de lado que esa misma sinrazón que él busca, también se puede expresar de otras maneras. En efecto, toda creación literaria, no es más que una recreación subjetiva de una forma u otra de la realidad, en la que es válida la utilización de diversas estrategias y métodos para su fin: la interpretación de lo real por medio de la ficción.

Hecho el análisis de la concepción de la poética de la novela de Sábato consignada en *El escritor y sus fantasmas*, así como de la crítica que hace de la nueva novela francesa, se concluirá esta tercera parte de la investigación con el interrogante de si fue cerrado o quedó abierto el conflicto entre la razón y la irracionalidad en las obras siguientes de Sábato,

basándonos en la tesis de que la incapacidad del escritor argentino una vez publicó *Abbadón el exterminador* de escribir de otra manera y con otras temáticas que no fueran las que lo obsesionaron, impidió la continuación de su carrera novelística, e incluso estancó su obra ensayística en una repetición de fórmulas y planteamientos ya tratados con profundidad en sus ensayos anteriores. Igualmente, en relación con este planteamiento, se intentará establecer si la obra de Sábato ha perdido vigencia o no en su país natal, las razones de tal hecho, así como los contrastes de su recepción por la crítica contemporánea.

Capítulo 9. Superación del conflicto: ¿eventual resolución o feliz tensión?

9.1. El abandono de la escritura de ficción

Después de la publicación de *Abbadón el exterminador* en 1974, Ernesto Sábato no volverá a escribir ni a publicar ninguna novela por el resto de su vida. Los textos que escribirá a partir de ese momento serán de corte ensayístico y confesional en los que expresará su punto de vista con respecto a la grave situación de su país y a su visión particular acerca de la crisis de la modernidad que ya había estado presente tanto en sus novelas como en sus ensayos. Un año antes de la publicación de *Abbadón el exterminador*, en 1973, la editorial argentina *Ediciones de crisis* publica el libro *La cultura en la encrucijada nacional*, una compilación de diversos artículos y textos de Ernesto Sábato, provenientes de sus libros y publicaciones en revistas y periódicos. En este libro, Sábato intenta definir la problemática de la cultura argentina a partir de la crisis de identidad de su país, crisis que también procede de la incapacidad de la nación argentina de reconocerse como una nación con una cultura propia, capaz de resolver sus problemas a partir de ésta. Según la tesis de Sábato, la cultura argentina, de claro origen europeo, puede por medio del reconocimiento de esta herencia, lograr una síntesis, especialmente a partir del arte y de la literatura, que logre superar las dicotomías en las que en ese momento se encontraba:

Pienso que es precisamente eso lo que nos está ocurriendo como nación, y no a pesar de la crisis que atravesamos sino como consecuencia de ella. Y así nos encontramos intentando elaborar la síntesis de aquellas actitudes opuestas pero igualmente erróneas: sin la jactancia infantil de otro tiempo, pero también sin los sentimientos de inferioridad que luego nos dominaron, los argentinos empezamos a advertir que nuestra nación tiene una cultura propia, una literatura y una pintura que no sólo se ha colocado entre las más importantes del mundo sino que tiene sus propias peculiaridades y representa o describe nuestra realidad; indicio capital para el interrogante que nos acucia, porque los artistas son invariablemente los más sensibles instrumentos para registrar los murmullos casi secretos de una comunidad (Sábato, 1973 : 15)

En este sentido, *Apologías y Rechazos*, publicado en 1979, ofrece una escritura enfocada en la elaboración de artículos y de ensayos cortos de tipo académico y periodístico, desarrollados en una estructura más convencional, alejada de la disposición aforística que usó desde *Uno y el universo* hasta *El escritor y sus fantasmas*. Para Angela Dellepiane esto permite suponer un cambio en lo que se refiere al planteamiento de los temas que le interesaba explorar en su obra literaria, moviéndose en este sentido hacia una expresión de sus inquietudes de una manera más intelectual y sosegada, sin tener que acudir a la ficción:

Apologías y rechazos (1979), es una colección de siete textos de los cuales cuatro son de singular interés ya que discuten problemas contemporáneos de cultura y de política argentina, especialmente ‘Nuestro tiempo de desprecio’ y ‘Censura, libertad y disenso’. Téngase en cuenta que, el primero de los artículos citados había sido escrito en 1976 para ser incluido en una obra colectiva titulada *Pensar la república*. El segundo es el texto formado por las respuestas que Sábato dio a un cuestionario de la periodista Odile Barón Supervielle para el periódico *La Nación*, de Buenos Aires. Allí apareció el 31 de diciembre de 1978, durante la plena vigencia del fatídico ‘Proceso’ militar. En ambos artículos Sábato examina la situación política argentina desde 1973 (i.e., desde el regreso de Perón) en términos francos, sin concesiones, haciendo gala de una valentía que podía en esos momentos haberle sido fatal. (Dellepiane, 1992: 218)

Por medio de textos tales como *Apologías y rechazos*, su postura crítica y su trayectoria literaria consolidaron su figura no sólo de gran intelectual, sino también como la voz de la conciencia en su país natal, en el sentido de señalar los problemas de la nación argentina de manera contundente y veraz. Tal como lo comenta Caleb Bach, esto se vio confirmado en 1983 cuando aceptó ser el presidente de la comisión que investigó los crímenes y desapariciones cometidos por la dictadura argentina durante 1976-1983:

Por otro lado, y de manera más tangible, el papel por demás sustancial de Sábato como escritor talentoso y como conciencia de su nación le granjeó finalmente el amplio respeto y reconocimiento que merecía desde mucho tiempo atrás. En 1983 la decisión del presidente Raúl Alfonsín de nombrarlo para encabezar la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) constituyó un hecho decisivo. La tarea exigía una integridad impecable y un deseo tenaz de descubrir la verdad, como parte del proceso de cicatrización nacional tras la dictadura militar que había gobernado a la Argentina. (Bach, 1992: 46)

El informe de la CONADEP, titulado *Nunca más*, fue prologado por Ernesto Sábato. En él, el escritor concluye que la importancia de este documento es la necesidad de testimoniar el horror que sufrió Argentina durante la dictadura, para impedir su repetición en el futuro. Es en este prólogo, y en su labor como presidente de la comisión, en los que Sábato manifestó con más claridad su papel de intelectual comprometido de manera activa con la resolución de las problemáticas de su país:

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el período que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podemos estar seguros de que NUNCA MAS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado (Sábato, 1984: 11)

Otra razón por la que su producción literaria disminuyó a finales de los años setenta fue una enfermedad ocular que lo condujo a la ceguera, dificultándole de manera considerable la escritura y la lectura. Según Caleb Bach:

Debido a un desprendimiento de retina y a una catarata parcial (la premonición del escritor respecto a una afección ocular se tornó real) Sábato lee y escribe poco, pero, de todas maneras, detrás de los lentes oscuros que usa para proteger sus delicados ojos, dice que lo que quería decir ya lo ha escrito. (Bach, 1992: 50)

Sin embargo, hay que destacar esta declaración de Sábato como reveladora en la medida en que no volvió a escribir ficciones. A diferencia de Borges quien también quedó ciego, hecho que no impidió que siguiera escribiendo cuentos y ensayos hasta el final de su vida, Sábato no contempló esa posibilidad, por lo menos en el caso de la novela, lo que parecería confirmara la hipótesis que proponemos en esta investigación, a saber, que con *Abbadón el exterminador* agotó todas las posibilidades que el género novelesco le ofrecía para expresar sus cuestionamientos y obsesiones. Es por ello que libros tales como *Entre la letra y la sangre* (1988) *Antes del fin* (1998), *La resistencia* (2000) y *España en los diarios de mi vejez* (2004) exponen de manera reiterativa los mismos temas recurrentes de las tres novelas y de los tres ensayos fundamentales de Sábato, lo que significa que Ernesto Sábato fue un escritor que se

interesó por pocos temas a lo largo de su carrera y los repitió en sus obras literarias hasta agotarlas, tal como el propio Sábato le confesó a Carlos Catania en la larga entrevista en que se convirtió el libro *Entre la letra y la sangre*:

Por otra parte, en las tres únicas ficciones que publiqué creo haber dicho todo lo que tenía que decir. ¿Para qué repetirse? Y, además, si la cantidad de libros fuera lo esencial, Agatha Christie sería más importante que Shakespeare. No sé la importancia que puedan tener mis obras. Pero, una de dos: o son buenas, expresan enteramente mis grandes dudas existenciales (en cuyo caso no tiene sentido escribir otras, sería como emitir papel moneda) o son malas, en cuyo caso, ¿para qué multiplicar sus carencias y defectos? (Sábato, 1988: 179)

Por otro lado, no hay que olvidar que en esos años se dedica de lleno a la pintura, llegando en 1989 a exponer sus cuadros en el Centro Georges Pompidou de París. La pintura de Sábato, influida por el romanticismo, el expresionismo y el surrealismo, expresa, según la opinión de Miguel Rubio, la obsesión fundamental que el autor plasmó en sus novelas, a saber, la irrupción de lo irracional en la realidad. Su obra pictórica se caracteriza, por lo tanto, por una atmósfera densa, oscura y sombría en la que se mueven seres inquietantes y perturbadores, escenarios que remiten a los ambientes oníricos y a los personajes trastornados de *El Túnel*, *Sobre Héroes y Tumbas* y *Abbadón el exterminador*:

Pues, aunque su mirada como pintor es una mirada muy personal, y además realizada en el terreno ensimismado y puramente personal de la pintura, las referencias y analogías con el universo literario que ha creado son evidentes. No resulta muy fácil mirar sus cuadros sin que la retina se no llene con las imágenes de sus personajes sonámbulos deambulando por esa inmensa arquitectura del absurdo que es Buenos Aires y por la nocturnidad de sus propios deseos (Rubio, 1991: 20)

En este sentido, podemos afirmar que la pintura fue un sustituto de la creación literaria en la que Sábato pudo plasmar sus obsesiones, tal vez de una manera más íntima y visceral, sin tener que recurrir a la escritura de ficciones.

Asimismo, es necesario recalcar que tampoco Sábato volvió a practicar el género ensayístico con las particularidades de los vasos comunicantes que establecieron y contrastaron *Uno y el universo*, *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas* con las tres novelas, llegando a ser sintetizados en *Abaddón el exterminador*. Esto es importante tenerlo

en cuenta para concluir que la obra literaria de Ernesto Sábato se caracteriza por una tendencia a lo monotemático y lo repetitivo en todos sus aspectos.

9.2. La repetición de ideas y planteamientos en la obra ulterior

Las pruebas más palpables de esta tendencia de Sábato a repetir o reiterar, de una manera que podríamos juzgar obsesiva o sólo coherente, ideas y planteamientos que ya habían sido consignados y desarrollados en sus tres novelas y en sus cuatro ensayos más importantes, son las formulaciones prácticamente similares acerca de varios temas que desarrolla en sus últimos libros, con apenas leves cambios en la redacción o en el léxico escogidos. Tómese como ejemplo esta reflexión que realiza en *La Resistencia* acerca de la representación de los objetos y de lo que estos simbolizan como expresión de la subjetividad del artista, en la obra de arte:

Uno dice *silla* o *ventana* o *reloj*, palabras que designan meros objetos, y, sin embargo, de pronto transmitimos algo misterioso e indefinible, algo que es una clave, como un mensaje inefable de una profunda región de nuestro ser. Decimos *silla* pero no queremos decir *silla*, y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquéllos a quienes está secretamente destinado el mensaje. Así, aquel par de zuecos, aquella vela, esa silla, no quieren decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino Van Gogh, Vincent: su ansiedad, su angustia su soledad; de modo que son más bien su autorretrato, la descripción de sus ansiedades más profundas y dolorosas. (Sábato, 2000: 19)

Esta reflexión es un calco evidente de la que ya había hecho el mismo Sábato en *El escritor y sus fantasmas* en el apartado titulado *El artista y el mundo externo*:

Uno dice 'silla' o 'ventana' o 'reloj' palabras que designan meros objetos de ese rígido e indiferente mundo que nos rodea, y sin embargo de pronto transmitimos con esas palabras algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un patético mensaje de una profunda región de nuestro ser. Decimos 'silla' pero no queremos decir 'silla', y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquellos a quienes está secretamente destinado el mensaje críptico, pasando indemne a través de las multitudes indiferentes u hostiles. Así que ese par de zuecos, esa vela, esa silla, no quieren decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino yo, Van Gogh, Vincent (sobre todo Vincent): mi ansiedad, mi angustia, mi soledad; de modo que son más bien mi autorretrato, la descripción de mis ansiedades más profundas y dolorosas. (Sábato 1963: 102)

Nótese, por consiguiente, que Sábato no intentó elaborar un nuevo discurso para sustentar y representar sus opiniones, prefiriendo recurrir a lo que había dicho en sus obras anteriores. Esto confirma que la clausura que la novelística de Sábato tuvo con *Abbadón el exterminador*, se debió en buena medida al agotamiento, repetición y, quizás, también superación por medio de la ficción a través de la noción de la novela total como síntesis que fusiona en su totalidad el conjunto de las novelas y de los ensayos más importantes del escritor argentino. Esto es palpable en la crítica que hace Roberto Bolaño en su libro de ensayos *Entre paréntesis a Antes del fin*, en la que destaca de manera acertada la falta de originalidad de las ideas y planteamientos de Sábato en este libro de memorias:

En una posición algo diferente se haya el último libro de Ernesto Sábato, *Antes del fin* (Seix Barral) publicado tras más de 20 años de silencio. Para un lector de Sábato la verdad es que este libro sabe a poco. Quiero decir: para un lector que aún no se ha resignado a que Sábato sólo haya escrito tres novelas y que probablemente nunca escribirá más. Lo primero que llama la atención es su número de páginas: sólo 188, a todas luces un número escuálido para tratarse de un libro de memorias. Pero luego, a medida que el lector se va adentrando en esas páginas nada estridentes, se da cuenta de que con 188 páginas bastan, e incluso sobran, para contar lo que se tiene que contar, es decir, que existe el desamparo y que también puede existir la utopía, que respiramos y que dejamos de respirar. Y eso es todo lo que Sábato cree que tiene que decirnos (Bolaño, 2004: 114)

Por consiguiente, lo que queda en los últimos textos de Sábato es una afirmación de este proyecto narrativo y ensayístico, sostenido por el prestigio de gran intelectual y voz pensante que acompañó a Sábato en los últimos decenios de su vida, junto con una intención crítica y didáctica para denunciar, lo que, según él, estaba mal en el mundo en el presente.

Hay que señalar en este sentido, que es necesario entender que, si bien Sábato no volvió a la escritura de novelas y ensayos de la misma envergadura, la repetición de ideas y planteamientos en sus últimas obras constituye un hilo conductor y temático, tal como lo ha señalado la crítica en repetidas ocasiones, pero sin el ahondamiento, ni la innovación estilística que caracterizaron los textos fundamentales del escritor argentino, que le hicieron merecedor de gran consideración y llevaron a la crítica a incluirlo entre los pioneros de la modernidad latinoamericana literaria de la segunda mitad del siglo XX.

9.3. ¿Pérdida de prestigio de la obra de Ernesto Sábato en los medios literarios argentinos?

A pesar de la importancia de Sábato en el panorama literario argentino y latinoamericano, su prestigio como escritor parece haber disminuido en su país natal desde finales de los años ochenta del siglo pasado. En efecto, hace mucho tiempo que en la Argentina no se realiza una investigación de gran envergadura acerca de él y de su obra literaria. La carencia de tesis doctorales consagradas a sus novelas y ensayos, así como la ausencia de artículos y de trabajos de investigación rigurosos y serios, son síntomas inequívocos de ese desinterés, que pareciera poderse explicar en buena medida por el apoyo inicial que Sábato, al igual que otros escritores como Borges, prestó al golpe militar del 1976 contra el gobierno de Isabel Perón, el cual desencadenó la sangrienta dictadura militar del 1976-1983. Así lo plantea Elisa Calabrese en su artículo *Un ejercicio crítico de provocación o el regreso de una lectura*:

Por el contrario, si revisamos la bibliografía concerniente a nuestro autor con posterioridad a la recuperación de la democracia en 1984, veremos los escasísimos títulos dedicados a su obra firmados por escritores o críticos argentinos, aunque no ocurra lo mismo en el exterior. Sábato, con escasas excepciones, es ignorado por el campo intelectual nacional, aunque no por el público. El motivo más obvio y contundente que promovió escándalo una vez terminada la peor de las dictaduras que conoció la Argentina, fue el tan comentado almuerzo que el escritor compartió con otros de sus colegas –entre ellos Borges– al aceptar la invitación de Jorge Rafael Videla, el primero de los presidentes de facto del nefasto Proceso de Reorganización Nacional. (Calabrese, 2011: 16)

Ello derivó, según Elisa Calabrese, en que la figura de Sábato, y, por consiguiente, su obra literaria, fueran sometidas en su país natal a un sistemático desconocimiento, a pesar de que el escritor posteriormente se arrepintió de su apoyo inicial al gobierno militar, y, como ya se presentó en líneas anteriores, presidió la comisión que investigó los crímenes cometidos por la dictadura. Es interesante resaltar que, por el contrario, Borges no ha sido tan criticado por este hecho en el que participó junto con Sábato y otros autores, debido a su estatus de escritor nacional, mientras que Sábato incurrió en una flagrante contradicción con respecto a su figura pública como escritor e intelectual comprometido con la denuncia de las injusticias sociales:

¿Por qué no perdonar a Sábato lo que se le perdona a Borges? Una lectura posible puede imaginar un conjunto de motivos, entre ellos, además de la consagración internacional que hizo de Borges un intocable, la recuperación de su literatura por ciertos sectores de la izquierda, luego de las críticas demolidoras que denostaban su elitismo cosmopolita y extranjerizante nacidas con la generación de *Contorno*; tal revisión no obsta, sin embargo, a que nadie esperara de él una actitud políticamente comprometida, mientras que a Sábato, aunque hubiese renegado de su pasado comunista en su público rechazo al estalinismo, se le demandaba una postura progresista y democrática –fomentada por él mismo en sus constantes intervenciones públicas ante acontecimientos políticos o históricos relevantes– que se mostrara entonces, naturalmente hostil a una más (y la peor, sin duda), en la serie de dictaduras que asolaron al país y al Cono Sur. (Calabrese, 2011: 16)

Asimismo, la densidad de la escritura de Sábato y el tratamiento particular de los temas que lo obsesionaban, siendo el principal como se ha demostrado a lo largo de esta investigación el conflicto entre la razón y la irracionalidad, pudieron ser factores que se sumaron a su descrédito ante la crítica literaria argentina. En efecto, si el escritor ahondó en una escritura que huyó de las convenciones narrativas tradicionales para adentrarse en las cuestiones complejas del inconsciente humano y su irracionalidad, este aspecto de su subjetividad y del intento de volverla legible por medio de la novela y del ensayo que practicó a lo largo de su carrera literaria, no fue entendido plenamente en el momento del apoyo a la dictadura, tal como apunta Elisa Calabrese en su hipótesis:

Contribuyó a este repudio –sigo imaginando– la personalidad del escritor, siempre obsesionado con explicarse y justificar su obra, por lo cual no solamente su literatura sobreabunda en metalenguaje (de hecho, su tercera novela, *Abaddón el Exterminador*, es un gran ensayo diseminado entre los pliegues que tematizan los desdoblamientos de su propia máscara), sino que su figura pública asumió la insistente construcción de un intelectual comprometido, ajeno a la frivolidad, que piensa el oficio de escribir como una práctica emergente de lo íntimo de su subjetividad, aunque siempre conectada de modo profundo, a veces oblicuo, con la realidad de la sociedad a la que pertenece (recuerdo, al respecto, una de las metáforas con que describe la práctica de la literatura, reiterada con variantes, en diferentes pasajes de sus textos, cuando caracteriza al escritor como quien sueña por la comunidad). (Calabrese: 2011: 2016)

Además, cabe agregar, que el carácter didáctico, solemne, moralizante de las reflexiones de Sábato con respecto a los problemas de su país, tal y como lo comenta Elisa Calabrese, pudo generar rechazo por parte de amplios sectores de la intelectualidad y de la sociedad

argentina, en la medida en que no aceptaron las intervenciones y posturas radicales de Sábato, así como su figura de guía moral y espiritual, con respecto a los asuntos de interés nacional, minando así no sólo su labor como intelectual comprometido sino también su obra literaria que pasó a ser, en muchos aspectos, víctima del olvido provocado por la injerencia del autor en asuntos públicos.

Finalmente, nos parece importante añadir brevemente la opinión del prestigioso escritor argentino César Aira acerca de Sábato, consignada en su *Diccionario de autores latinoamericanos*. Aira critica duramente a Sábato por la incongruencia entre su escritura, que supuestamente proyectaba el lado oscuro y sombrío de su personalidad, y la figura pública en la que se convirtió con el paso de los años. Esta postura contradecía, según Aira, buena parte de lo expresado en las novelas y ensayos de Sábato, pues esta imagen de intelectual y hombre comprometido con diversas causas no coincidía con una literatura fundamentada en la locura y en la perturbación mental, como la escrita por el novelista y ensayista argentino:

Su iniciación literaria data de 1940, cuando comenzó a publicar en la revista *Sur*, y en el suplemento literario de La Nación. Su primer libro ensayístico es, de 1945: *Uno y el universo*. El segundo es una novela: *El túnel* (1948), de clima existencialista y de una truculencia todavía bajo control. Aquí se manifiesta ya la falla central de Sábato: una inadecuación entre su personalidad y sus intenciones estéticas. Sobre su robusto sentido común, sobre sus ideas convencionales y políticamente correctas (que lo hicieron en su vejez un favorito de los medios) era imposible ajustar intenciones de escritor maldito o endemoniado, o tan siquiera angustiado; no tuvo más remedio que crear un personaje que se dice malo, atormentado y sombrío, con una insistencia francamente infantil (Aira, 2001: 498-499)

Lo expresado por Aira podría también conectarse al posible desinterés de la crítica argentina por la obra literaria de Ernesto Sábato, al considerar que no habría una coherencia entre un escritor que jugaba a ser un autor maldito como Sábato y sus opiniones sobre lo más diversos temas, incluyendo los políticos y sociales.

A pesar de este desinterés en Argentina por la obra de Sábato que ha marcado en los últimos años su relación con la crítica literaria académica, en 2005 la editorial argentina *Corregidor* publicó una compilación de artículos elaborada por varios expertos en Sábato, titulada: *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*, editada por Silvia Sauter. En él participan varios críticos expertos en Sábato, tanto argentinos como extranjeros, los

cuales brindan una nueva lectura de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato, especialmente con énfasis en la interpretación de *Abbadón el exterminador*, la novela más compleja y densa escrita por Sábato, suma de sus obsesiones y temáticas recurrentes. Sin embargo, es necesario destacar que la mayoría de los autores son académicos que ya han consagrado parte de su carrera al análisis de la obra de Sábato, tales como el francés Daniel-Henri Pageaux, la española Trinidad Barrera, o los argentinos Daniel Castillo Durante, Ángela Dellepiane y María Rosa Lojo de Beuter, los cuales han sido citados a lo largo de esta investigación. Ello nos lleva a concluir que no ha habido, hasta ahora, un relevo generacional en lo que concierne al estudio de la obra literaria de Sábato con nuevos estudiosos, ya sea en su país natal o en el extranjero, capaces de ofrecer nuevas lecturas e interpretaciones que se le pueden dar por medio de diversas perspectivas críticas e interpretativas a las novelas y ensayos de Sábato. Por ello, esta compilación ha sido el último trabajo crítico de gran envergadura que se le ha hecho a Sábato en su país natal hasta la fecha.

9.4. Contrastes de la recepción de la obra de Sábato en el ámbito crítico y literario

Finalizamos esta tercera parte realizando un contraste de la recepción de la obra de Sábato en el ámbito crítico y literario, tomando como punto de partida las opiniones más recientes de varios expertos en Sábato, las cuales son reveladoras en la medida que renuevan la interpretación tradicional que se le ha dado a las novelas y ensayos de Sábato, a saber, que en el caso de las novelas los temas que éstas han manejado son la soledad, la locura, la búsqueda del absoluto, mientras que en los ensayos hallamos simplemente una crítica de la modernidad fundamentada en un mero elogio y reivindicación de lo artístico y de lo irracional. Estas nociones han sido superadas en los últimos años, al considerar la obra de Sábato, tanto novelística como ensayística, tal como lo hace Silvia Sauter, como una unidad en cuya totalidad confluyen de una u otra forma aspectos biográficos de la vida del escritor, los cuales no pueden ser ignorados bajo ninguna circunstancia:

A lo largo de sus textos Sábato incluye datos biográficos, vivencias y experiencias que delatan su intensidad y vitalidad creadoras. Su escritura, declaraciones y actividades revelan la insobornable solidaridad, la conciencia lúcida y la posición ética que lo guían. Vida y obra se amalgaman en una búsqueda genuina de trascendencia en un siglo cuyas expectativas y valores progresivamente rebajados han convertido esta época en una de las más autodestructivas, fluctuantes y aceleradas en cuanto a sus descubrimientos, valores y creencias en la historia del mundo occidental judeo-cristiano. (Sauter, 2005: 8)

Estos aspectos autobiográficos, señalados por Silvia Sauter, dotan a la obra de Sábato de una singularidad que le sirve precisamente, tal como se ha demostrado a lo largo de este trabajo de investigación, de soporte para representar y recrear desde diversas perspectivas, el conflicto entre la razón y la irracionalidad, choque que es la base y el origen de la creación de las ficciones y ensayos del escritor argentino. Por ello, según Silvia Sauter, la combinación de la razón, la lógica y el rigor en la expresión de las ideas y del pensamiento, herencia del pasado científico de Sábato, con la inmersión en lo irracional de las pulsiones provenientes del inconsciente de la mente humana, generan más allá de una temática de corte existencial o psicológica, sustentada en el existencialismo o en el psicoanálisis, e independientemente de las interpretaciones que se les quiera dar, una coherencia tanto en lo conceptual como en lo estilístico que es el sello distintivo de la creación literaria de Ernesto Sábato:

Su difícil y polémico recorrido le da a Sábato una visión singular del mundo, que se revela mediante la exposición clara rigurosa y concisa del pensamiento lógico del científico objetivo y lúcido, por un lado, y por otro, mediante la expresión poética originada en la intuición, visión imaginal, onírica o mitopoética simbólica. Ambas corrientes confluyen en su ficción. (Sauter, 2005: 8)

En estas corrientes que confluyen y se entrecruzan, conectándose entre sí de manera recíproca, sobresale, como ya se ha afirmado anteriormente, la atmósfera onírica de las ficciones de Ernesto Sábato. Esta atmósfera permite superar, en el caso de Sábato, según el análisis de Silvia Sauter, lo vivencial y autobiográfico para generar esa carga ficcional que reafirma el valor de lo irracional frente a la razón y a la lógica imperantes en la modernidad:

Efectivamente, debido a que el proceso creativo es parte intrínseca en la vida de Sábato, su escritura resulta saturada de instancias biográficas y de vivencias significativas muy por encima del nivel anecdótico o sectario. Al mismo tiempo, su forma de vida queda marcada por su experiencia 'Realidad

y ficción se entrecruzan en la creación sabatina', señala Elisa Calabrese, 'pero es un entrecruzamiento profundo, surtidor de múltiples significados' ('Personajes' 184). Forman parte de este mundo los sueños, pesadillas y alucinaciones: el mundo inconsciente o nocturno (como lo llama Sábato) que persigue y obsesiona a este creador. Y es precisamente por su dedicación obsesiva a la escritura y la coexistencia de las dimensiones diurna o lúcida y nocturna o visionaria. (Sauter, 2005: 11)

Por consiguiente, parece ser que una de las conclusiones a las que ha llegado la crítica más reciente acerca de la obra de Sábato es la permanencia y actualidad de los aportes de las novelas y ensayos del escritor argentino acerca de la condición humana, de la dualidad de ésta que oscila entre la racionalidad e irracionalidad. A través de la obra de Sábato, en opinión de Silvia Sauter y Nicasio Urbina, el lector que se adentra y se sumerge en ella comprende mejor quién es, tanto en lo positivo como en lo negativo de su ser:

Desde la perspectiva del albur del tercer milenio, cuando su creación parece haber alcanzado ese momento de versión definitiva pero está siempre acechando nuevas contribuciones, estos estudiosos de Sábato ofrecen una variada gama de interpretaciones y análisis de esos textos que a lo largo de más de más de medio siglo siguen ayudando a comprender mejor nuestra condición humana, a gozar de nuestros aciertos y reflexionar sobre nuestros yerros, aparte de descubrir algo más sobre Sábato, y algo más de nosotros mismos. (Sauter y Urbina, 2005: 39)

En contraste, otro punto que la crítica ha resaltado en la obra de Sábato es la labor que el escritor hace al reevaluar la función del lenguaje en relación con la subjetividad del ser humano. Esto conduce para Ángela Dellepiane en sus novelas a una nueva perspectiva y elaboración de la realidad y de lo real, que afirman de manera inequívoca esa irracionalidad que, desde el inconsciente de la mente, controla y domina las pautas de comportamiento de los hombres, sin que éstos las perciban en su totalidad, ni se den cuenta de ellas, a menos que el arte o la literatura, junto con el psicoanálisis, se las muestren para su cabal comprensión:

Comprendió Sábato también las restricciones de la linealidad del lenguaje, que es secuencial, opone a la creación de un mundo en donde los hechos y situaciones se producen simultáneamente y en donde el hombre, a la vez que actúa rumia constantemente ideas o monologa consigo mismo. Vio claramente la visión fragmentaria que tenemos de la realidad ya que no podemos ser conscientes más de lo que cada uno de nosotros hace, vive, siente comprende, experimenta. Sintió con igual precisión la cronología dislocada existente entre el tiempo que nos marcan los relojes, el tiempo cronológico, y el

otro, ese en que vivimos inmersos la mayor parte del transcurso de nuestra vida: nuestro tiempo psicológico, interior, ucrónico. (Dellepiane, 2005: 105)

Es interesante resaltar el debate sobre si la obra de Ernesto Sábato pertenece o no a la llamada postmodernidad literaria. Ángela Dellepiane reconoce rasgos de lo postmoderno en el conjunto de la obra de Sábato, tales como la experimentación, fragmentación y ruptura del discurso narrativo que culminan en *Abbadón el exterminador*. Otro rasgo que compartiría Sábato con tendencias postmodernistas consiste en poner en duda el discurso de la razón y de la modernidad, imperante en la civilización occidental. Sin embargo, Dellepiane considera que Sábato no es “completamente postmoderno” puesto que, a los ojos de esta crítica, la postmodernidad se caracteriza por una tendencia lúdica e intrascendente que no va más allá de los juegos estéticos que propone, y tampoco espera llegar a comprender lo humano, pues este concepto no puede ser definido en su totalidad, según los postmodernos:

Y llegamos así a una diferencia neta entre Sábato y la postmodernidad. Sábato cree en el ‘poder salvacional’ de la literatura i.e., ‘de la cultura’. El postmodernismo ve la cultura no como un medio de emancipación sino como un obstáculo elitista para ello. Los productos de la cultura, para el postmodernismo, son valiosos sólo como fuente de distracción y de entretenimiento. Sucede que el postmodernismo responde a una cultura muy ‘informada’ muy sofisticada pero vacía de objetivos verdaderamente humanos. Por otra parte, a diferencia de Sábato, el escritor postmodernista ya no busca indagar en la conciencia para explicarse la relación con los otros y las cosas. Esa indagación se reduce ahora a la ironía y la indeterminación. (Dellepiane, 2005: 115-116)

Sin embargo, para Ángela Dellepiane, es un rasgo postmoderno de la obra de Sábato no sólo la crítica a la razón y a la modernidad, y la reivindicación de la irracionalidad para entender el mundo, sino también el intentar una síntesis entre ambas facetas, señalando las virtudes y limitaciones de ambas, especialmente de la razón, pero también de la sinrazón, tema al que se ha hecho énfasis a lo largo de la tercera parte de esta investigación. En contraste con la supuesta vacuidad del postmodernismo, Sábato pretende con sus novelas y ensayos cambiar radicalmente la forma en la que el lector de sus obras ve y concibe la realidad que lo rodea. Por ello, para María Rosa Lojo de Beuter, desde *Uno y el universo* hasta *Abbadón el exterminador*, Sábato indaga lo que puede suceder en el plano artístico y

literario cuando la racionalidad es debatida y criticada, replanteando su papel en el desarrollo de la condición humana y su relevancia en ésta:

De Ernesto Sábato puede afirmarse que, ya desde el texto inicial *Uno y el universo* (1945), se advierte en su obra un cada vez más decidido ataque contra la Modernidad que se instaura, a partir del Renacimiento, como reino de la Razón y de la Cantidad, donde el territorio nocturno de lo inconsciente, de la afectividad y de la sacralidad es separado, con violencia, de la zona 'positiva' diurna, de la luz racional y el pensamiento lógico. (Lojo de Beuter, 2005: 124)

Esto queda reflejado en el ataque que, según María Rosa Lojo de Beuter, realiza Sábato a través de su obra en contra de la modernidad que se ha instaurado en Occidente desde la Ilustración, en su protesta ante la idolatría que el racionalismo ha supuesto en la civilización occidental moderna:

Su ataque se inscribe en una corriente que él mismo eligió denominar 'neoromanticismo fenomenológico' y que-en la factura de sus ficciones- acusa vínculos posibles con una línea especulativa que Scott Lasch (1991) identifica como teoría del deseo y estética de la transgresión y en la que se alinean nombres como Georges Bataille, Foucault y Derrida, Desde ese punto de vista puede decirse que Sábato asume ciertamente una postura corrosiva y subversiva hacia el canon de la Modernidad ilustrada, hacia ese 'Siglo de las luces' en cuyo sueño la razón 'engendra monstruos'. (Lojo de Beuter, 2005: 124)

En suma, los diversos contrastes que la crítica contemporánea ha destacado en el análisis de la obra de Sábato resaltan su revalorización a partir de la misión que este autor le ha dado a la literatura, a saber, tratar de resolver lo que se entiende por 'humana'. Esta tarea estará enfocada en redefinir a la racionalidad y a la irracionalidad, sus respectivos papeles y su incidencia en el desarrollo de la humanidad, especialmente a partir de la modernidad.

Conclusión de la tercera parte

Para Ernesto Sábato la síntesis y culminación del conflicto entre la razón y la irracionalidad parecería haberse alcanzado en la escritura de *Abbadón el exterminador*, novela que denominó como “novela a la segunda potencia” o “novela total”, nociones que expresan la ambición del escritor argentino en esta obra que engloba todo lo expresado en sus novelas y ensayos anteriores: la suma de todos los motivos, temas y planteamientos de su obra se encuentra en este texto, que además de ser una ficción, desborda los cánones narrativos tradicionales al presentarse como un ensayo que reflexiona acerca de la concepción novelística y ensayística sabatina. El resultado es el agotamiento total en lo que a la escritura de ficciones se refiere por parte de Sábato: esto significa que en *Abbadón el exterminador* se intentó y tal vez se logró, a juicio del autor, un compendio definitivo entre la razón y la irracionalidad cuyo conflicto había sido la base y el eje sobre el que giró, se desarrolló y se consolidó la creación literaria sabatina. Para superar este enfrentamiento impuesto tanto por la modernidad como por las mismas obsesiones del propio escritor, Sábato debió recurrir a la fusión de la novela con el ensayo, a la construcción de hilos conductores y de vasos comunicantes por medio de la autoficción y de la metafiction, reiterando igualmente su tendencia a crear aquellos ambientes y atmósferas oníricos en los que transcurren sus historias novelescas. El papel de la metafiction como indispensable resorte de lo autoreflexivo debe ser subrayado aquí, puesto que su uso a través de los debates interiores y de los interlocutores del personaje Sabato pudo ser el muro u obstáculo con el que se estrelló la ficción sabatina. Por ello, igualmente, la muerte de personaje escritor Sabato debe ser resaltada como simbólico punto final en la ficción a la posterior escritura de ficciones.

A través de todos estos recursos, Sábato logra un equilibrio en la expresión de lo racional y lo irracional, sin dejar de lado la crítica a estos aspectos de la mente humana, los cuales deben lograr una fusión armoniosa para evitar un choque o desborde de uno de ellos o de ambos con las consecuencias catastróficas cuyas modalidades ficticias se han analizado y mostrado a lo largo de este trabajo de investigación.

Por otro lado, en el género ensayístico, *El escritor y sus fantasmas* es la suma de la poética novelística de Sábato, de su reflexión acerca del arte de la novela, al mismo tiempo que la conclusión de la experimentación y fragmentación que habían caracterizado la escritura de

sus ensayos anteriores. Esto también representó un agotamiento de las ideas expresadas tanto en éste como en los otros ensayos, ideas que, por otra parte, se concretan y se desarrollan en *Abbadón el exterminador*, al ser esta novela la combinación perfecta entre ficción y literatura de ideas que ya Sábato había buscado y plasmado en *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas*, y en *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia*.

Al ser Sábato un autor tan repetitivo y reiterativo en sus planteamientos a lo largo de su carrera literaria, la no escritura de novelas demuestra que, si bien, tal como lo plantean sus ensayos posteriores a *Abbadón el exterminador*, siguió indagando y dando su opinión particular acerca de los temas tratados con anterioridad. Pero, al mismo tiempo, se percibe en sus últimos textos un estilo fatigado y recurrente que, desde el punto de vista de la creación literaria, no añaden nada a la talla de sus tres novelas y de sus cuatro ensayos más importantes y representativos.

En este orden de ideas, finalmente se puede concluir que el objetivo principal de Sábato, a saber, lograr un cierto equilibrio en la tensión entre la razón y la irracionalidad por medio de la escritura novelística y ensayística, proceso que generó dos novelas, *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas* y cuatro ensayos, *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas*, logró triunfalmente su propósito o se agotó en *Abbadón el exterminador* el choque razón-irracionalidad. Por ello, aunque la tensión persista y de una forma u otra esté presente en el resto de su obra posterior, ya no fue necesaria la elaboración de textos novelísticos y ensayísticos de gran envergadura para conjurarla y dominarla.

Conclusiones Generales

Al término de este estudio, resulta manifiesto que las obras de Ernesto Sábato se caracterizan por la elaboración de la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad utilizando las diferentes estrategias y recursos que han sido analizados a lo largo de este trabajo de investigación. Cada etapa de este análisis nos ha conducido de esta manera a verificar que las novelas y ensayos de Ernesto Sábato ilustran y desarrollan, más allá de cualquier otro tema o problemática, esta peculiar obsesión del autor con la racionalidad y la sinrazón transformada en creación literaria.

Esta obsesión pudo generarse probablemente, en buena medida, como consecuencia del proceso histórico de la modernidad en Occidente, fundamentado en la razón, el cual fue criticado desde su óptica particular por Ernesto Sábato, tanto en sus novelas como en sus ensayos. Este proceso, que buscaba lograr el perfeccionamiento y el progreso de la humanidad a través del desarrollo científico y tecnológico pudo, según los planteamientos subjetivos de Ernesto Sábato escenificados ficcional y ensayísticamente a lo largo de su obra literaria, provocar una exacerbación de lo irracional en la mente del ser humano, crispación que iría en contravía de ese proyecto progresista y que se manifestaría de manera particular en las artes y en la literatura.

En este sentido, a lo largo de nuestro análisis comprobamos cómo Sábato ilustra, desde su visión particular, la crisis de la noción de la Modernidad, sustentada en el prestigio de la ciencia, evidenciando los límites de la razón para conocer la realidad en su totalidad, para hallar una verdad. Así, el escritor desarrolla una crítica a las limitaciones de lo racional en sus ensayos *Uno y el universo*, *Hombres y Engranajes* y *Heterodoxia*. Consecuentemente, problematiza esta misma cuestión en el plano ficcional mediante la deformación y exageración de lo planteado en el discurso ensayístico gracias a la elaboración ficticia de los supuestos métodos científicos y detectivescos de Juan Pablo Castel en *El Túnel* y de Fernando Vidal Olmos en *El Informe sobre ciegos*.

Por ello, en el caso de las novelas y ensayos analizados, todos los textos comparten y complementan de una u otra forma una preocupación fundamental con respecto a la manera en que han sido elaborados los métodos y las formas de conocimiento que conciben y ordenan al mundo a partir del predominio de la razón. Según el escritor argentino, la lógica, la

racionalidad y la coherencia que han regido a la humanidad desde el principio de la Modernidad, han conducido al ser humano hacia la deshumanización, la abyección y la ignorancia que equivaldrían en varios aspectos en sus textos novelísticos a la metáfora de la secta de los ciegos, a la locura de los personajes Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos y Sabato, así como a los planteamientos críticos argumentados en sus ensayos.

Un rasgo constante en las tres novelas de Ernesto Sábato es la forma como ciertos personajes se construyen, en especial Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos y Sabato: los tres tienden a obedecer a ideas fijas que permiten dramatizar el conflicto entre la razón y la irracionalidad. Así, parecería que estos personajes no encarnan propiamente caracteres o figuras de aparente humanidad, sino que representan emanaciones y exacerbaciones de las ideas de Ernesto Sábato, que así se ven trasladadas al plano de la ficción.

Esta característica hace que los personajes de estas novelas estén estructurados para que ilustren un irracionalismo violento, aunque ellos mismos crean que apelan a la lógica y la racionalidad en sus acercamientos a lo real.

Y es que las novelas de Ernesto Sábato se plantearían fundamentalmente como campos de confrontación de estas fuerzas, a saber, la razón y la irracionalidad. En ellas, los personajes aplican en el terreno de los hechos sus visiones del mundo aparentemente racionales, pero cargadas y construidas desde su propia irracionalidad. Juan Pablo Castel intenta acomodar el comportamiento de su amante María Iribarne a sus teorías supuestamente racionalistas, las cuales terminan en el fracaso y son el detonante de su locura. Fernando Vidal Olmos, incapaz de canalizar de manera creativa sus pulsiones irracionales, termina escribiendo el *Informe sobre ciegos*, un texto que refleja claramente su demencia. Finalmente, en *Abbadón el exterminador* Sabato no logra escribir y muere, víctima de las potencias irracionales, encarnadas en la secta de los ciegos y en su poder ominoso. Así, a través de nuevas estructuras, motivos y recursos narrativos, cada novela amplió las posibilidades de la inmediatamente anterior, hasta llegar al clímax y culminación del proyecto narrativo de Ernesto Sábato en *Abbadón el exterminador*.

En el nivel genérico, hemos visto que las tres novelas de Ernesto Sábato, *El Túnel*, *Sobre Héroes y Tumbas* y *Abbadón el exterminador*, son textos híbridos cuyas estructuras remiten a la investigación policial, al informe científico y a la transgresión genérica. Cada una de ellas rompe las convenciones narrativas heredadas del siglo XIX y desestabiliza tanto la

estructura de la narrativa tradicional como la posibilidad de encontrar una verdad absoluta en sus respectivos postulados, incluida una representación precisa de la realidad. Esta es entendida por Sábato como una construcción social y cultural que varía según las épocas y las circunstancias históricas y en cuyo desarrollo influyen los factores e impulsos irracionales de la mente.

Además, los ensayos de Ernesto Sábato han establecido vasos comunicantes con su obra novelesca, a través de la fragmentación y la experimentación. Tal ruptura de ciertas convenciones formales en la escritura del ensayo también los ha empujado a ser textos propicios para la expresión del conflicto entre la razón y la irracionalidad.

Esto resulta evidente en la estrategia aforística de la mayoría de los ensayos analizados a lo largo de este trabajo, ya que se niegan a presentar sus ideas según una argumentación retórica convencional. También cabe subrayar que *Abbadón el exterminador* es una novela ensayística en la que se combinan de forma espectacular y definitiva la estructura y las ideas de *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas*.

Igualmente debemos tener en cuenta que, mientras los ensayos muestran un planteamiento subjetivo del choque entre la razón y la irracionalidad en la civilización occidental, en *El Túnel*, *El Informe sobre ciegos* y *Abbadón el exterminador*, tal choque se ve narrado por escrito o escenificado por individuos perturbados. Por lo tanto, sus comentarios sobre la razón o la forma en que se supone que ésta debe manejarse en las novelas deben leerse con cautela y sentido crítico. Para este análisis, las herramientas proporcionadas por la teoría literaria y la literatura comparada eran indispensables, así como la consulta del aparato crítico sobre el trabajo del escritor argentino.

Aunque existen abundantes textos críticos sobre Ernesto Sábato, en nuestra opinión no ha habido hasta la fecha ningún trabajo que sintetice de la manera más amplia y exhaustiva esta puesta en escena del conflicto entre la razón y sinrazón con miras a demostrar que se trata del mismo fundamento de toda su obra literaria.

Ello se debe, posiblemente, a que muchas interpretaciones se sustentaban en las propias declaraciones del autor, las cuales fueron tomadas en muchas ocasiones al pie de la letra por los críticos e investigadores de su obra, impidiendo un análisis más profundo y detallado de las novelas y ensayos del escritor argentino. Esto generó una persistente confusión entre las

opiniones u obsesiones de Ernesto Sábato, y la forma en la que éstas podían, eventualmente, verse desarrolladas en su obra por medio de motivos literarios.

Como se ha establecido en el curso de este trabajo de investigación, observamos una amplia reciprocidad y equivalencia entre los textos analizados en cada una de las tres partes, lo que nos ha permitido entender el desarrollo y la consolidación de las novelas y ensayos del autor argentino, tanto en la forma como en el contenido.

Uno y el universo y *El Túnel* presentan el comienzo de la puesta en escena del conflicto a través de la crítica al uso excesivo de la razón, tanto en el ensayo como en la ficción. Del mismo modo, la sinrazón, disfrazada de racionalidad, se presenta en el comportamiento absurdo y caricaturesco de Juan Pablo Castel.

Sobre Héroes y Tumbas, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* presentan la consolidación del conflicto, en particular en el *Informe sobre ciegos* de Fernando Vidal Olmos. Este texto, de acuerdo con nuestro análisis, intentaría alertar simbólicamente al lector sobre el riesgo que correría el escritor de caer en la confusión mental si no estuviese consciente de la necesidad de controlar su imaginación mediante el manejo aceptable de la razón. Porque el escritor podría no controlar su lado irracional, incluso caer en la locura, como le ocurre a Fernando Vidal Olmos. Este último justifica sus alucinaciones delirantes y sus delirios mediante un método supuestamente científico en el que podría verse la caricatura, mediante una hipérbole ficticia, de la práctica científica del físico que era Sábato antes de abandonar la ciencia para dedicarse a la literatura. Por otro lado, *Hombres y engranajes* y *Heterodoxia* plantean una serie de ideas y propuestas sobre el conflicto entre razón e irracionalidad que bien podrían reflejarse en *Sobre Héroes y Tumbas* y en *Informe sobre ciegos*.

Abbadón el exterminador y *El escritor y sus fantasmas* cierran, cada uno a su manera, el ciclo de las grandes obras de Ernesto Sábato. En tanto novela "total", *Abbadón* abarca todos los temas desarrollados en los libros anteriores de Ernesto Sábato y su trama termina dramáticamente con la muerte del escritor-personaje Sabato, el alter-ego del autor. *El escritor y sus fantasmas* sintetiza la poética de Sabato, su visión de la novela, y concluye con un análisis de la fragmentación del ensayo, que a su vez remite a la estructura fragmentada de *Abbadón el exterminador*.

De acuerdo con las posiciones y enfoques que se derivan de la interpretación del trabajo de Ernesto Sábato, tanto en las novelas como en los ensayos observamos una gran

preocupación por la forma en que se manifiestan la racionalidad y la irracionalidad. en la cultura contemporánea. Estas intentarían simbólicamente, desde sus estrategias respectivas, como la lógica y la coherencia de la ciencia o los impulsos del inconsciente humano, no solo concebir y desarrollar la realidad del mundo que nos rodea, sino también apoderarse y controlar dictatorialmente las mentes de los seres humanos, su intelecto y sus pensamientos. Tal conflicto, nos advierte Sábato, podría tener graves consecuencias para la salud mental del hombre y conducir a la humanidad a un estado de abyección, demencia y destrucción del que nunca podría recuperarse.

Sin embargo, nos parece fundamental subrayar que, pese a la confusión de las propias declaraciones de Sábato en relación con sus novelas y ensayos, no debe confundirse la persona del autor y su punto de vista con respecto a la escenificación del conflicto de la razón con la sinrazón, con lo expresado en sus propias obras de manera ficcional y ensayística, sino que debe considerarse más bien su obra en su totalidad como un intento de expresión de esa obsesión a través del lenguaje, las lecturas, la exploración de estrategias de escritura.

Esto nos permite reafirmar que los personajes de Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos y Sabato son las representaciones ficticias más claras de los discursos narrativos y ficticios que presentan de manera caricaturesca, distorsionada y extrema el pensamiento que Ernesto Sábato expresa en sus ensayos y escenifica en sus novelas.

Además, los ensayos *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas* manifiestan la tentativa de universalidad a la que aspiraba Sábato escenificando en sus novelas el conflicto entre razón y sinrazón, al tiempo que intentaba legitimar sus propias ideas y enfoques a través del ensayo y la escritura discursiva.

Según se desprende del análisis de su obra novelística y ensayística, Ernesto Sábato nos propondría concebir de nuevo al ser humano en términos de unidad complementaria y necesaria entre razón y sinrazón, por medio del arte, la literatura, la cultura y el lenguaje. Nos insinúa que la gran cuestión de nuestro tiempo es el dominio excesivo de la racionalidad y la posible rebelión de lo irracional contra aquella; y que tal vez la única solución para superar este “conflicto” reside en la creación artística y literaria, en el uso del lenguaje para lograr por medio de la escritura la síntesis de los opuestos en pugna.

Los distintos usos del lenguaje en los ensayos y novelas de Ernesto Sábato contribuirían de manera simbólica a la fundación de una nueva manera de concebir e interpretar el mundo que

podría, eventualmente, contribuir a la emancipación de los seres humanos de la alienación a la que se encuentran sometidos por no aceptar el influjo de lo irracional en su existencia y por no reconocer y reinterpretar, de manera equilibrada y matizada, la excesiva importancia que se le da al racionalismo en nuestra época moderna.

La serie de vasos comunicantes entre novelas y ensayos de Ernesto Sábato nos permite verificar la unidad estilística y temática de la obra del escritor argentino. Así, los discursos de los ensayos están, según una estrategia intertextual, recogidos y representados de manera caricaturesca en la ficción ficticia; la reaparición de los personajes establece un vínculo metaliterario entre las tres novelas; finalmente, de un libro a otro de nuestro corpus observamos una reiteración obsesiva de los mismos temas.

Hemos visto cómo a lo largo de su carrera literaria, Ernesto Sábato exploró en un crescendo de experimentos discursivos y narrativos la escenificación del conflicto entre la razón y la irracionalidad para llevarlo a su clímax en la autoficción y la metaficción que animan a *Abbadón el exterminador*. Mediante el uso de la autoficción, manipula elementos autobiográficos para crear el escritor-personaje Sabato, que representa simbólicamente y de manera muy acentuada el enfrentamiento con los impulsos irracionales que ya habían experimentado Juan Pablo Castel en *El Túnel* y Fernando Vidal Olmos en *Sobre Héroes y Tumbas*. Luego, gracias a la metaficción, Sábato reunió en *Abbadón el exterminador*, en forma de síntesis, motivos dramáticos y temas que ya habían aparecido en sus novelas y sus ensayos previos, como la obsesión del personaje Sabato por la secta de los ciegos. A través de este alter-ego ficticio, este motivo amplía el discurso de Vidal Olmos en su *Informe sobre ciegos*, y retoma de manera ficticia las opiniones expresadas en *Heterodoxia* y en otros ensayos del escritor. Esta construcción autoficcional y metaficcional, a través de diversos personajes literarios como Castel, Vidal Olmos y Sabato, conduce en *Abbadón el exterminador* al agotamiento de estas máscaras de ficción y al remate de las distintas estrategias de escritura que el autor había desplegado en sus ensayos más importantes.

Así pues, sería lícito afirmar que Sábato fue incapaz de lograr una expresión literaria completa de su "ego" y de los conflictos que lo atormentaban, ni pudo alcanzar una resolución satisfactoria de estos últimos. De hecho, la expresión artística apela, como se sabe, a una subjetividad cambiante y movediza, especialmente cuando es lingüística, como es el caso en la literatura. Por lo tanto, Sábato finalmente dejó de escribir ficciones, matando al escritor

Sabato de *Abbadón el exterminador*. Sin duda estaba demostrando que sus esfuerzos por organizar el conflicto entre la razón y la sinrazón habían llegado a su punto de agotamiento, o que ya no se dedicaría a elaborar nuevas reflexiones sobre otros temas experimentando nuevos procesos narrativos y literarios.

La investigación sobre la dramatización del conflicto entre la razón y la sinrazón en la obra de Ernesto Sábato podría proseguir en el futuro con nuevas investigaciones que, por ejemplo, profundizarían el análisis de la incidencia del romanticismo, existencialismo y surrealismo en la elaboración ficticia de las preocupaciones y obsesiones particulares del escritor argentino. En efecto, el estudio de cada una de estas corriente por separado y, en relación con su incidencia en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato, podría dar luz a trabajos de investigación sumamente interesantes y esclarecedores, que ampliarían este primer paso que hemos dado, ya que no existen, en nuestra opinión, hasta ahora, dicha clase de estudios que aborden de una manera sistemática y rigurosa estas facetas poco trabajadas, pero fundamentales, de la obra sabatina.

Igualmente, el aporte de la teoría psicoanalítica, que fue muy importante para el análisis e interpretación de la obra de Ernesto Sábato en una época determinada, podría ser retomado y ampliado desde una perspectiva novedosa, que estuviera al tanto de los cambios y modificaciones que ha experimentado la disciplina en cuestión a lo largo del tiempo, a la par de las nuevas interpretaciones y lecturas de la obra del autor argentino.

Otro punto en el que podrían enfocarse los futuros investigadores es en la realización de trabajos críticos nuevos de la obra ensayística de Ernesto Sábato. A lo largo de este trabajo de investigación se ha podido comprobar que es muy poca y escasa la bibliografía sobre los ensayos de Ernesto Sábato desde el punto de vista crítico y teórico. Esto demuestra que no se le ha dado, por parte de la crítica literaria, la misma importancia a los ensayos que a las novelas del escritor argentino. Por ello, es conveniente precisar que, más allá de que se esté de acuerdo o no con lo planteado en estos textos, es indudable que los ensayos de Ernesto Sábato fueron novedosos en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, no sólo por su experimentación formal a través del aforismo y del micro-ensayo, sino también por su acercamiento a temáticas poco exploradas en el ámbito literario latinoamericano de su época, tales como el papel de la racionalidad en la ciencia, el problema de la Modernidad enunciado a través del choque entre la razón y la irracionalidad y el papel del arte y

especialmente de la literatura como formas de conocimiento alternativas y necesarias para la comprensión del ser humano en su totalidad. Todo esto ameritaría una lectura más amplia que hasta ahora no ha sido atendida ni emprendida por la crítica.

Asimismo, el análisis de la escenificación del conflicto entre razón y sinrazón en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato, desde el punto de vista que se ha adoptado a lo largo de este trabajo, podría considerarse como una propuesta para un estudio más amplio que compararía el trabajo del autor argentino con el de otros autores latinoamericanos que en sus respectivas obras, ya sean ensayistas, narrativas o poéticas, tratan temas similares. O sea la expresión de lo irracional, la dominación excesiva del racionalismo en el mundo contemporáneo o la alianza entre la razón y lo irracional en la mente humana.

Finalmente, esta investigación podría considerarse como un llamado para reactivar el estudio de la obra de Ernesto Sábato, que, como hemos visto y como se destacó particularmente en la última parte de esta investigación, ha conocido un notable desinterés en las últimas décadas por parte de los críticos académicos argentinos y latinoamericanos. Las razones de tal falta de interés nos parecen más ideológicas que literarias, y este estado de cosas exige reclamar la importancia de este trabajo en la literatura latinoamericana del siglo XX, desde una perspectiva despojada de sesgos ideológicos. Sería pertinente volver a leer las obras de Sábato a la luz de la realidad política, cultural y social de América Latina en la segunda década del siglo XXI, del mismo modo que sería interesante analizar qué parte de la literatura latinoamericana actual podría estar en deuda con el trabajo de Ernesto Sábato, en términos de preguntas, formas, estilos y recursos narrativos.

A fin de cuentas, el objetivo de esta investigación es comprender cómo funciona la dramatización del conflicto entre la razón y la sinrazón en las novelas y ensayos de Ernesto Sábato, un conflicto que responde a las obsesiones del escritor. Si bien estas obsesiones parecen no haberlo abandonado nunca, Sábato supo hallar en éstas la sustancia de su creación literaria. Su ficcionalización del conflicto entre razón e irracionalidad en el hombre, así como la visión crítica que desarrolló del mismo en sus ensayos, generaron una de las obras más interesantes de la literatura latinoamericana del siglo XX. El gran mérito de Ernesto Sábato es, sin duda, haber hecho manifiesto este conflicto tanto en la novela como en el ensayo mediante una serie de estrategias de escritura características de la modernidad literaria.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DEL CORPUS

Obras estudiadas

- SÁBATO, Ernesto. *Abbadón el exterminador*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974. [*L'ange des ténèbres*, MANLY, Maurice, trad., Paris, Seuil, coll. « Points », 1976]
- , *Antes del fin*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. [*Avant la fin*, BIBARD, Michel, trad., Paris, Seuil, 2000]
- , *Apologías y rechazos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1979.
- , *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963. [*L'écrivain et la catastrophe*, COUFFON, Claude, trad., Paris, Seuil, 1986]
- , *Entre la letra y la sangre*. Buenos Aires, Seix Barral, 1988. [*Mes fantômes : entretiens avec Carlos Catania*, MERCIER, Lucien et SAINT-LU, Jean Marie, trad., Paris, P. Belfond, 1988]
- , *El Túnel*. Buenos Aires, Sur, 1948. [*Le tunnel*, BIBARD, Michel, trad., Paris, Seuil, coll. « Points », 1978]
- , *Hombres y engranajes: reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Emecé, 1951.
- , *Heterodoxia*. Buenos Aires, Emecé, 1953.
- ., *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1973.
- , *La resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000. [*La résistance*, LACULLI, Gabriel, trad., Paris, Éditions du Seuil, 2002]
- , *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional Sobre La Desaparición De Personas* (Prólogo). Buenos Aires, Edición Universitaria de Buenos Aires, 1984.
- , *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961 [*Alejandra*, VILLARD Jacques, trad., Paris, Éditions du Seuil, 1967]
- , *Uno y el universo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945.

Ediciones utilizadas

- SÁBATO, Ernesto. *Abbadón el exterminador*, Barcelona, Austral/Seix Barral, 2011.
- , *Antes del fin*. Bogotá, Seix Barral. 2003.

- , *Apologías y rechazos*, Bogotá, Seix Barral, 2003.
- , *El escritor y sus fantasmas*. Bogotá, Seix Barral, 2000.
- , *Entre la letra y la sangre*. Bogotá, Seix Barral, 2003.
- , *El Túnel*. Editado por Ángel Leiva. Madrid, Cátedra, 2015.
- , *Hombres y engranajes/Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- , *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1973.
- , *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional Sobre La Desaparición De Personas* (Prólogo). Buenos Aires, Edición Universitaria de Buenos Aires, 1984.
- , *La resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- , *Sobre héroes y tumbas*, Bogotá, Seix Barral, 2000.
- , *Uno y el universo*, Bogotá, Seix Barral, 2001.

2. OBRAS CRÍTICAS CONSAGRADAS AL AUTOR DEL CORPUS

AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires, Emecé, 2001.

AMÍCOLA, José. “El túnel, entre la novela rusa y la novela policial”. En *Autour des écritures du mal*, editado por Eduardo Ramos-Izquierdo, pp. 11-19. París, México, Rilma 2, Adehl, 2013.

BACARISSE, Salvador. “Poncho celeste, banda punzo: la dualidad histórica argentina. Una interpretación de «Sobre héroes y tumbas», de Ernesto Sábato”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 427-438. Sevilla, 1983.

- , “La cosmogonía gnóstica de Ernesto Sábato: Una interpretación de *Abaddón el exterminador*”. En *Épica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*, editado por Ángel Manuel Vásquez-Bigi, pp. 193-219. Buenos Aires, Sudamericana, Planeta, 1985.

BACH, Caleb “Ernesto Sábato, palabras de la conciencia. Un existencialista argentino sondea la tenebrosidad de la naturaleza humana”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 45-51. Pittsburg, 1992.

BARRERA LÓPEZ, Trinidad. *La estructura de Abbadón el exterminador*. Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos, 1982.

- , “Sábato, balance de un luchador”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 41-53. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- , “Un siglo con Ernesto Sábato”. En *Les ateliers du sal*, n°1-2 (2012): pp. 221-225.
- BERG, Anna-Karin. “La angustia de Ernesto Sábato”. 2011. <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOid=2095015&fileOid=2095017>. (última consulta: 21/10/16).
- BESSIÈRE, Jean. “Les romans d’Ernesto Sábato et les figures de la communauté invisible”. En *Ernesto Sábato*, editado por Daniel-Henri Pageaux, pp. 63-81. Paris, L’Harmattan, 1992.
- BLASQUEZ, Bérengère. “Poétiques romanesques de la fascination : Louis Aragon, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Julien Gracq, Ernesto Sábato”. Thèse de doctorat. Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- CALABRESE, Elisa. “Un ejercicio crítico de provocación o el regreso de una lectura”. En *Anclajes*, vol. 15, n° 1 (2011): pp. 15-28.
- CAMPA, Riccardo. “La compresión como ficción”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 7-35. Sevilla, 1983.
- CASTILLO DURANTE, Daniel. *Ernesto Sábato: la littérature et les abattoirs de la modernité*. Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 1995.
- , “Sábato y el problema del mal en *Abbadón el exterminador*” En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 85-103. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- CHAVARRI, Raúl. “La metafísica y las metafísicas de Ernesto Sábato”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 675-681. Sevilla, 1983.
- CORREA, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- DAPAZ-STROUT, Lilia. “Símbolos primordiales, mito e historia en *Sobre héroes y tumbas*”. En *Épica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*, editado por Ángel Manuel Vásquez-Bigi, pp. 149-160. Buenos Aires, Sudamericana, Planeta, 1985.
- DELLEPIANE, Ángela. “*Sobre héroes y tumbas*: Interpretación literaria y análisis estructural”. En *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy. F. Giacomán, pp. 29-103. Madrid, Las Américas, Anaya, 1973.

- , “Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión” En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 570-584. Sevilla, 1983.
- , “Ernesto Sábato o la historia de una pasión”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 217-222. Pittsburg, 1992.
- , “El concepto de la postmodernidad y la obra de Ernesto Sábato”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 103-123. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- DOMÍNGUEZ, María Luisa. “El tratamiento de lo histórico en *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sábato”. 1993. https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/13722/file_1.pdf?sequence=1. (última consulta: 21/10/16).
- FARES, Gustavo. “Sábato pintor: la mirada de la distancia”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 253-260. Pittsburg, 1992.
- FERNANDEZ, Teodosio. “Ernesto Sábato y la literatura como indagación”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 35-46. Sevilla, 1983.
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel. “La epifanía como cristalización de una nueva manera de concebir el arte: *El Túnel* de Ernesto Sábato”. En *Philologica Urcitana*, vol. 5, (2011): pp. 5-35.
- FERREIRA, Ana Paula. “*El túnel*, de Ernesto Sábato, en busca del origen”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 91-103. Pittsburg, 1992.
- FONSECA, Marco Antonio. “El motivo de la ceguera en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago e *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato”. Tesina para optar al título de la Maestría en teoría de la literatura y literatura comparada, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.
- FUSS, Albert. “*El túnel*: universo de incomunicación”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 324-340. Sevilla, 1983.
- GÁLVEZ ACERO, Marina. “Algunos elementos surrealistas del *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato”. En *Anales de literatura hispanoamericana*, n°4, (1975): pp. 295-304.
- , “Sábato y la libertad sociológica e histórica”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 455-476. Sevilla, 1983.

GROTOWSKA-DELIN, Ewa. “Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l’œuvre d’Édouard Glissant et d’Ernesto Sábato”. Thèse de doctorat. Martinique, Université des Antilles et de la Guyane, 2014.

HOLZAPFEL, Tamara. “El informe sobre ciegos, o el optimismo de la voluntad”. En *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy. F. Giacomani, pp. 145-156. Madrid, Las Américas, Anaya, 1973.

ILEA, Laura T. “Scénarios d’aveuglement dans la littérature d’Orhan Pamuk, d’Ernesto Sábato, et de José Saramago”. Thèse de doctorat. Montréal. Université de Montréal, 2011.

JAIME-RAMIREZ, Helios. “Sábato et le romantisme allemand”. En *Ernesto Sábato*, editado por Daniel-Henri Pageaux, pp. 81-99. Paris, L’Harmattan, 1992.

JANDECKOVÁ, Eva. “Ernesto Sábato: *El Túnel*. Uno y el otro”. 2010. http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/16taedicion/3erPremioXVI_EvaJadeckova.pdf. (última consulta: 21/10/16).

JOZEF, Bella. “Ernesto Sábato, un escritor como testigo”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 780-788. Sevilla, 1983.

KAZMIERCZAK, Martín. “El narcisismo y la resiliencia en *El Túnel* de Ernesto Sábato” En *Inti*, n° 71/72 (2010): pp. 71-85.

KÜHN, Jerzy. “Las fronteras del compromiso”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 769-780. Sevilla, 1983.

LEIVA Ángel. Introducción a *El Túnel*, de Ernesto Sábato, pp. 9-49. Madrid, Cátedra, 1977.

LOJO DE BEUTER, María Rosa. *Sábato: En busca del Original Perdido*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

-, “Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: Diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 123-147. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

LUKAVSKÁ, Eva. “Algunas reflexiones sobre la lectura mitológica de *El Túnel* de Ernesto Sábato”. 1995. <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-21-30/lukavska95.pdf>. (última consulta: 21/10/16).

MARTINEZ, Mario Gustavo. “Einstein según Ernesto Sábato: el poder y los límites del conocimiento científico”. En *Question*, vol 1, n° 44 (2014): pp.124-129.

- MASOLIVER, Juan Antonio. “*El túnel* a manera de prólogo” En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 259-282. Sevilla, 1983.
- MATAMORO, Blas. “En la tumba de los héroes”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 485-498. Sevilla, 1983.
- MATURO, Graciela. “Sábato: la búsqueda de la salvación”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 602-621. Sevilla, 1983.
- MELIS, Antonio. “Les enfers d’Ernesto Sábato”. En *Ernesto Sábato*, editado por Daniel-Henri Pageaux, pp. 129-141. Paris, L’Harmattan, 1992.
- MONTIEL, Luis. *Con los ojos de Perséfone. Un estudio de Ernesto Sábato*. Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1989.
- MURTAGH, Isabel. Estudio preliminar y notas a *Páginas vivas/Selección de Ernesto Sábato*, pp. 11-29. Buenos Aires, Kapelusz, 1974.
- NOVACEANU, Darie. “El arte de Sábato” En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 427-438. Sevilla, 1983.
- ORTEGA, José. “Las tres obsesiones de Sábato”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 125-152. Sevilla, 1983.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. “*El túnel* de Sábato: La trágica correspondencia del arte y la vida”. En *Épica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*, editado por Ángel Manuel Vásquez-Bigi, pp. 99-118. Buenos Aires, Sudamericana, Planeta, 1985.
- , *Ernesto Sábato : La littérature comme absolu*. Paris, Éditions caribéennes, 1989.
- , “Modernidad de *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sábato”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 55-65. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- , “Une lecture de *El túnel* d’Ernesto Sábato : le crime de Juan Pablo Castel” 2011. <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=270>. (última consulta: 21/10/16).
- , “Sobre un héroe y una tumba. Homenaje a Ernesto Sábato” 2011. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/viewFile/1978/2984>. (última consulta: 21/10/16).
- PETREA, Mariana. “Del ¿POR QUÉ? al ¿PARA QUÉ/QUIÉN?: PASADO, PRESENTE y FUTURO de la creación artística de Ernesto Sábato”. En *Sábato: símbolo de un siglo*;

visiones y revisiones de su narrativa, editado por Silvia Sauter, pp. 147-167. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

POLLMANN, Leo. “Sábado entre ciencia y literatura. Con motivo de la edición definitiva de *Uno y el universo*”. En *Épica dadora de eternidad: Sábado en la crítica americana y europea*, editado por Ángel Manuel Vásquez-Bigi, pp.51-63. Buenos Aires, Sudamericana, Planeta, 1985.

PUT, Olga. “La coherencia de las rupturas: Ernesto Sábado”. 2008. <http://studylib.es/doc/2020873/la-coherencia-de-las-rupturas.-ernesto-s%C3%A1bato.pdf>. (última consulta: 21/10/16).

ROBERTS, Gemma. “Presencia de lo demoníaco en *Abaddón el exterminador*, de Ernesto Sábado” En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábado, n° 391-393, pp. 526-536. Sevilla, 1983.

ROJAS VÁSQUEZ, Armando José., NÚÑEZ NAVA, Rosa Virginia. “El matiz fenomenológico de Ernesto Sábado”. En *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 10, n° 2 (2009): pp. 78-99.

ROOP MARTÍN, Alejandro. “Ernesto Sábado y la técnica novelesca cervantina”. En *Territorios de la Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, coordinado por Matías Barchino Pérez, pp. 601-610. Almagro, Universidad Castilla-La Mancha: Asociación Española de Estudios Literarios, 2007.

ROSADO, Juan Antonio. “Ernesto Sábado y la búsqueda de lo absoluto”. 1999. <http://www.waldemoheno.net/signos1-1/Rosado.pdf>. (última consulta: 21/10/16).

RUBIO, Miguel. “Ernesto Sábado y la luz”. En *El pintor Ernesto Sábado*, pp. 19-27. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo. “*Hombres y engranajes*: la crítica del racionalismo en Ernesto SÁBATO”. En *Bulletin Hispanique*, n° 2 (2003): pp. 425-446.

-, “Dominios de la tragedia y de la locura: *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábado” 2016. <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/241>. (última consulta: 21/10/16).

SATUE, Francisco J. “Ernesto Sábado: la tristeza meditativa”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábado, n° 391-393, pp. 101-122. Sevilla, 1983.

- SAUTER, Silvia. “Proceso creativo en la obra de Ernesto Sábato”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 115-151. Pittsburg, 1992.
- , “Prólogo”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 7-33. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- SAUTER, Silvia., URBINA, Nicasio. “Introducción. Ernesto Sábato: Representante del siglo XX”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 33-41. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- SEGRE, Cesare. “Ernesto Sábato o la lucha por la razón”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. Vol 58, n° 158, pp. 223-232. Pittsburg, 1992.
- SEGUI, Agustín F. “Los cuatro sueños de Castel en *El túnel* de Ernesto Sábato”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 69-80. Pittsburg, 1992.
- SENAREGA, Noelia M. “Nociones psicoanalíticas acerca del debate moral en el ensayo de Ernesto Sábato”. En *Revista de Humanidades*, n° 31 (2015): pp. 103-127.
- SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 2005.
- SIEBENMANN, Gustav. “Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 58, n° 118-119, pp. 290-302. Pittsburg, 1982.
- SORIANO, Michèle. *Ernesto Sábato, gnosis y apocalipsis: Estudio sociocrítico de *Abbadón el exterminador**. Madrid, Editorial Pliegos, 1994.
- , “Spéculum du coupable, témoin, voyeur”. En *Autour des écritures du mal*, editado por Eduardo Ramos-Izquierdo, pp. 19-31. París, México, Rilma 2, Adehl, 2013.
- STEENMEIJER, Maarten. “Neurosis epistemológica. *El Túnel* como novela modernista”. En *Revista Iberoamericana*. Ernesto Sábato. vol. 58, n° 158, pp. 81-90. Pittsburg, 1992.
- TAPIA, Miguel. “Sujet scientifique et connaissance objective dans la littérature hispano-américaine (1940-1989)”. Thèse de doctorat. Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.
- TEODORESCU, Paul. “El camino hacia la gnosis”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tributo a Ernesto Sábato, n° 391-393, pp. 46-70. Sevilla, 1983.
- TYMIENIECKA, Anna-Teresa. “El anhelo de comunión con el otro y las fuentes de la condición humana en el testimonio de *El túnel*”. En *Épica dadora de eternidad: Sábato en la crítica americana y europea*, editado por Ángel Manuel Vásquez-Bigi, pp. 89-98. Buenos Aires, Sudamericana, Planeta, 1985.

URBINA, Nicasio. *La significación del género: estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*. Miami, Editorial Universal, 1992.

-, “Ernesto Sábato: La crisis del fin” 2005.

<http://homepages.uc.edu/~urbinan/ernestosabatolacrisisdelfin.htm>. (última consulta: 25/11/2016).

VÁSQUEZ-BIGI, Ángel-María. “Ascendencia cervantina para una temática apocalíptica” 1979. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6891?locale=es>. (última consulta: 25/11/2016).

-, Prólogo a *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, pp. IX-LXXVII. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004.

VERA, Catherine. “El dilema del hombre moderno en *Sobre héroes y tumbas*”. En *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy. F. Giacomán, pp. 373-385. Madrid, Las Américas, Anaya, 1973.

WAINERMAN, Luis. *Sábato y el misterio de los ciegos*. Buenos Aires, Losada, 1971.

WOSCOBOINIK, Julio. *Sábato y sus fantasmas: donde se hacen y deshacen los destinos: análisis del Informe sobre ciegos*. Buenos Aires, Lugar, 2006.

YUDICELLO, Lucio. “La utopía negra de Ernesto Sábato”. En *Sábato: símbolo de un siglo; visiones y revisiones de su narrativa*, editado por Silvia Sauter, pp. 65-85. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

3. BIBLOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE LA CRÍTICA Y LA TEORÍA LITERARIAS

BEGGAR, Awatif. “L’autofiction : un nouveau mode d’expression autobiographique”. En www.revue-analyses.org, vol. 9, nº 2 (2014) : pp. 122-137.

CHATMAN, Seymour. *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil, 2007.

REVAZ, Françoise. *Introduction à la narratologie. Action et narration*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*. Paris, Éditions du Seuil, 1989.

ZAVALA, Lauro. Presentación a *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, pp. 13-24. México, Universidad Autónoma Nacional de México, 2013.

4. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE EL ENSAYO

LANGLET, Irène. *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone*. Thèse de doctorat. Rennes, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, 2015.

MONTAIGNE, Michel De. *Essais* (1580). Paris, PUF, 1965.

RIENDEAU, Pascal. "La rencontre du savoir et du soi dans l'essai". En *Études littéraires*, vol. 37, n° 1 (2005): pp. 91-103.

SKIRIUS, John (Compilador). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

5. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE EL EXISTENCIALISMO

MOUNIER, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris, Éditions Gallimard, 1962.

6. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE FENOMENOLOGÍA

LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

7. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE LA NUEVA NOVELA FRANCESA

ARGUEDAS, César., ULLOA, Renato. "Qu'est-ce que le Nouveau Roman". 2013. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/12361/11614>. (última consulta: 25/11/2016).

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Paris, Gallimard, 1963.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Madrid, Alfaguara, 2011.

8. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE EL PSICOANÁLISIS

BRABANT, Georges. *Clefs pour la psychanalyse*. Paris, Éditions Seghers, 1970.

CHABROL, Henri. “Les mécanismes de défense”. En *Recherches En Soins Infirmiers*, n°82 (2005) : pp. 31-42.

FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse* (1916). Paris, Editions Payot, 1962.

-, “L’inquiétante étrangeté” (1919). En *Essais de psychanalyse appliquée*, pp. 3-33. Paris, Éditions Gallimard, 1933.

-, “La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose” (1924). En *Névrose, psychose et perversion*, pp. 299-303. Paris, PUF, 1974.

LAPLANCHE, Jean., PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

9. BIBLOGRAFIA TEÓRICA SOBRE EL ROMANTICISMO

BAYLE, Corinne. “Pourquoi la nuit?”. 2013. http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/CorinneBayle.pdf. (última consulta : 15/07/2017)

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris, José Corti, 1937.

10. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE EL SURREALISMO

ABOLGASSEMI, Maxime. “La richesse conceptuelle du hasard objectif”. 2008. http://pierre.campion2.free.fr/abolgassemi_hasard.htm. (última consulta: 21/10/16).

BASTIEN, Sophie. “Rêve et hasard objectif chez Breton”. En *Voix Plurielles*, vol 2, n°2 (2005) : pp. 2-8.

BRÉCHON, Robert. *Le surréalisme*. Paris, Armand Colin, 1971.

BRETON, André. *L'amour fou*. Paris, Gallimard, 1937.

DALÍ, Salvador. *La conquête de l'irrationnel*. Paris, Éditions Surréalistes, 1935.

VILLAUME, Marie-Alice. “Résumé complet et analyse de *l’amour fou*, de André Breton”. 2013. <https://books.google.com/books?isbn=2806219825>. (última consulta: 21/10/16).

11. OTROS TEMAS

Definición del término filosófico “Weltanschauung”

BOUBLIL, Élodie. “La notion de *Weltanschauung* : généalogie d’un concept et d’un processus”. En *PhaenEx*, n°1 (2009) : pp. 1-29.

La ceguera

JERNIGAN, Kenneth. *Blindness: Is literature against us?* 1974. [Http://www.nfb.org/convent/banque74.htm](http://www.nfb.org/convent/banque74.htm). (última consulta: 21/10/16).

RESUMEN EN FRANCÉS/RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

**LE CONFLIT ENTRE RAISON ET IRRATIONALITÉ
DANS LES ROMANS ET LES ESSAIS D'ERNESTO
SÁBATO**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : L'origine du conflit : le dilemme de l'écrivain entre la science et la littérature dans *El Túnel* et *Uno y el Universo*

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE 1. L'expression de la réalité dans ses dimensions multiples dans *El Túnel*

- 1.1. Le roman : environnement du rationnel et de l'irrationnel
- 1.2. La projection et la justification de la folie dans *El Túnel*
- 1.3. La domination de la subjectivité

CHAPITRE 2. L'apparition du discours de l'essai dans *Uno y el Universo*

- 2.1. L'essai : aveu du désenchantement envers la science dans *Uno y el Universo*
- 2.2. Limitations du savoir scientifique
- 2.3. Eloge de l'imagination et de la subjectivité dans le discours scientifique

CHAPITRE 3. L'abandon du monde scientifique : de l'essai au roman

- 3.1. Critique de la raison dans les deux œuvres
- 3.2. La logique et la rigueur des sciences transférées à la fiction
- 3.3. La tension entre la science, l'art et la littérature dans l'essai et dans le roman

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

SECONDE PARTIE : La consolidation du conflit dans *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia*

INTRODUCTION DE LA SECONDE PARTIE

CHAPITRE 4. La tension entre l'irrationnel et le rationnel dans *Sobre Héroes y Tumbas*

- 4.1. Approche des courants esthétiques et philosophiques qui servent la mise en scène du conflit dans *Sobre Héroes y Tumbas*
- 4.2. Le discours de la déraison en littérature
- 4.3. Liberté de la fiction romanesque
- 4.4. Dynamique du conflit dans le roman

CHAPITRE 5. La préfiguration du conflit dans *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia*

- 5.1. L'expression de la rationalité de l'écrivain dans *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia*
- 5.2. La différenciation entre l'essai et la fiction dans la poétique de Sábato
- 5.3. Expérimentations formelles dans le genre de l'essai

CHAPITRE 6. Figures du conflit dans les trois œuvres

- 6.1. Les malades de la raison
- 6.2. La fausse illusion du progrès
- 6.3. La théorie du problème du mal
- 6.4. Critique du pouvoir absolu

CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE

TROISIÈME PARTE : Synthèse du conflit dans *Abbadón el exterminador* et *El escritor y sus fantasmas*

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTE

CHAPITRE 7. Le concept du roman total dans *Abbadón el exterminador*

- 7.1. Culmination et fragmentation du récit dans *Abbadón el exterminador*
- 7.2. Métalittérature, métafiction, autofiction et fusion de l'essai avec le roman

- 7.3. Questionnement des genres
- 7.4. Le concept du personnage écrivain
- 7.5. Le trouble de la réalité entre le rêve et le cauchemar
- 7.6. Le roman total comme exorcisme et comme synthèse

CHAPITRE 8. Écriture et libération dans *El escritor y sus fantasmas*

- 8.1. Questionnement, définition et poétique du genre romanesque
- 8.2. La révélation de l'écriture
- 8.3. Critique du nouveau roman français

CHAPITRE 9. Dépassement du conflit : résolution éventuelle ou tension heureuse ?

- 9.1. L'abandon de l'écriture de fiction
- 9.2. La répétition des idées et des approches dans l'œuvre ultérieure
- 9.3. Perte de prestige de l'œuvre de Sábato dans les milieux littéraires argentins ?
- 9.4. Bilan contrasté de la réception de l'œuvre de Sábato dans les milieux critiques et littéraires

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

CONCLUSION GÉNÉRALE

Introduction

Ernesto Sábato (1911-2011) est considéré avec Jorge Luis Borges et Julio Cortázar comme l'un des écrivains les plus importants du XXe siècle en Argentine et en Amérique latine au cours de la même période historique. Son nom est devenu une référence essentielle de la littérature latino-américaine tant pour sa production littéraire que pour le rôle qu'il a joué dans son pays pour incarner la figure de l'intellectuel engagé dans les problèmes de la nation Argentine, au point qu'il est devenu, pour certains, une sorte de guide spirituel. Les contributions de Sábato à la consolidation de la modernité littéraire latino-américaine, la reconnaissance de son œuvre en Europe et surtout en France, pays où lui ont été consacrées plusieurs œuvres critiques de grande importance, et le fait d'avoir reçu en 1984 le prix Cervantes, qui est le prix le plus important remis à un écrivain dans le domaine des lettres en langue espagnole, ont fait que le nom de Sábato occupe une place importante dans l'univers littéraire hispano-américain.

L'une des particularités qui distingue Ernesto Sábato des autres écrivains contemporains est sa formation scientifique. En effet, Sábato a étudié la physique à l'Université de La Plata et a reçu une bourse qui lui a permis de travailler au laboratoire Curie à Paris à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. À son retour en Argentine, il abandonne la science et se consacre à la littérature pour élaborer les obsessions qui l'ont hanté depuis son enfance, parmi lesquelles on note surtout et au-delà de toutes les autres, l'influence des pulsions irrationnelles provenant de l'inconscient et la manifestation conséquente de l'irrationalité dans la configuration du réel.

Compte tenu du fait que la littérature et en particulier le roman, est la forme de connaissances la plus large qui puisse exister, car on y place au même niveau le rationnel et l'irrationnel, Ernesto Sábato a développé une connaissance du récit et aussi de l'essai avec une approche de l'essai philosophique et d'un type de roman qu'il appelle lui-même «total» dans la mesure où il cherche à intégrer tous les aspects qui composent la condition humaine. Cela se voit en particulier dans les trois romans qu'il a écrits et publiés tout au long de sa carrière d'écrivain *El Túnel (Le Tunnel)* (1948), *Sobre Héroes y Tumbas (Alejandra)* (1961)

et *Abbadón el exterminador (L'ange des ténèbres)* (1974), ainsi que dans ses essais les plus importants *Uno y el universo (Un et l'univers)* (1945), *Hombres y engranajes (Hommes et engrenages)* (1951), *Heterodoxia (Hétérodoxie)* (1953) et *El escritor y sus fantasmas (L'écrivain et la catastrophe)* (1963), qui complètent de façon argumentative ce qui a été posé au niveau de la fiction dans ces trois romans.

Selon Angela Dellepiane, critique argentine (Dellepiane, 1992: 217-222), Sábato partage avec Borges et Cortázar, la nécessité d'articuler dans une unité cohérente et organique la fiction et l'essai comme l'expression des thèmes récurrents dans ses œuvres littéraires; on ne peut donc pas traiter séparément et indépendamment les romans ou les histoires de ces auteurs de leurs essais, sans regarder les connexions qui apparaissent et surgissent entre les textes, car cela générerait une rupture et une méconnaissance de la totalité à laquelle leurs auteurs aspiraient lors de leur écriture, qu'elle soit fictive ou essayiste.

Dans le cas de Sábato, cette unification des thèmes et des obsessions exprimées dans ses romans et ses essais justifie la problématique de cette recherche dans la mesure où elle permet d'analyser comment, à partir de ce réseau de vases communicants qui constitue l'ensemble de l'œuvre de Sábato, est amorcé, développé, représenté et consolidé le conflit entre rationalité et irrationalité sur le plan littéraire.

Par conséquent, dans cette recherche, nous avons tenté d'analyser le style narratif et essayiste d'Ernesto Sábato comme l'expression centrale de cette obsession pour la raison et l'irrationalité qui caractérise l'écrivain argentin et qui a été la base qui a servi à préparer son œuvre littéraire, alors qu'il illustre en même temps de son point de vue particulier la faillite des discours de la modernité en Occident tel qu'ils ont été conçus et développés à travers l'histoire: en particulier la crise et le questionnement de la raison comme la façon suprême de comprendre la réalité à travers la science, en abordant des questions telles que l'influence de l'irrationalité sur le développement du réel, la relation entre l'irrationnel et le littéraire et le rôle des impulsions de l'inconscient comme des formes d'alternatives de connaissances face à celles qui semblaient imposées par la rationalité et la logique. Enfin, il s'agit de caractériser le rôle que la raison et l'irrationalité jouent dans le style narratif et essayiste d'Ernesto Sábato, d'apprécier l'articulation que ces deux aspects impriment à d'autres thèmes et d'autres motifs qui constituent son œuvre littéraire, et, enfin, de formuler une interprétation et une évaluation des romans et des essais analysés à partir du conflit entre raison et déraison.

Ainsi, avec l'analyse de la représentation de la raison et de la déraison dans l'œuvre d'Ernesto Sábato comme lignes principales d'interprétation, nous voulons aller au-delà la simple analyse littéraire, en fondant notre travail d'interprétation non seulement sur la littérature critique existante sur l'œuvre, mais aussi sur la psychanalyse et en nous appuyant sur des notions de narratologie et de théorie littéraire, afin d'élargir sa portée et ses résultats au niveau de la recherche. Nous allons donc aborder à la fois l'analyse des thèmes, des personnages et des intrigues, des aspects narratifs concernant le roman, et aussi les nuances argumentatives, esthétiques et discursives des essais, en fonction de leur utilité pour introduire le système des vases communicants constituant l'unité et la totalité conceptuelle de l'œuvre littéraire d'Ernesto Sábato.

Tout au long de notre travail, nous tentons de suivre une structure plus ou moins homogène. Alors que l'on se réfère systématiquement et de façon continue aux travaux des théoriciens de la littérature qui se suivent, nous essayons de préciser que l'on a principalement recours aux notions de narratologie de Gerard Genette, car ses approches sont parmi les plus cohérentes et les plus claires de la théorie littéraire contemporaine. On a emprunté à la théorie psychanalytique freudienne des notions fondamentales de la théorie psychanalytique telles que les concepts du conscient et de l'inconscient et leurs différences d'après les œuvres de Sigmund Freud; de même, nous faisons référence aux définitions des maladies et des pathologies mentales de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, de Georges Brabant et d'autres experts en la matière, étant entendu qu'il s'agit ici de l'approche d'un chercheur en littérature générale et comparée, et non d'un expert en psychologie, psychiatrie ou médecine. Enfin, nous nous sommes appuyés sur les textes les plus importants de la critique littéraire qui porte sur l'œuvre d'Ernesto Sábato et qui se réfère au conflit entre la raison et la déraison dans les romans et les essais de l'auteur, nous arrêtant à ceux qui nous semblent avoir une plus grande importance sur l'incidence et le développement de l'analyse que l'on prétend mener à bien.

En suivant l'approche proposée, nous avons structuré ce travail de recherche en trois parties principales. La première, intitulée « L'origine du conflit dans le dilemme de l'écrivain entre la science et de la littérature dans *El Túnel* et *Uno y el universo* », elle se concentre sur la présentation du début du conflit entre la raison et l'irrationalité dans les deux premières œuvres littéraires d'Ernesto Sábato: le roman *El Túnel* et l'essai *Uno y el universo*. Le conflit

est présenté dans ce premier paragraphe comme le dispositif qui amorce l'écriture des romans et des essais de Sábato et comme leur thème principal et récurrent chez eux. Cette section est divisée en trois chapitres. Le premier chapitre se concentre sur la présentation et l'analyse des manifestations de la déraison dans *El Túnel*. Le deuxième chapitre présente la vision de Sábato sur le rationnel dans *Uno y el universo*. Le troisième chapitre examinera la critique de la raison et de l'irrationalité qui est faite dans les œuvres analysées et la connexion établie entre les deux par le conflit raison-déraison et enfin la tension qui se produit dans l'art, la science et la littérature et qui conduit Sábato à abandonner la science pour se consacrer à la littérature.

Dans la deuxième partie, intitulée « Consolidation du conflit dans *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* », on analyse la consolidation et la représentation à son degré maximal d'intensité du conflit entre la raison et l'irrationalité dans le roman *Sobre Héroes y Tumbas* et dans les essais *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia*, affrontement qui continué d'être l'axe sur lequel Sábato poursuit l'élaboration de son œuvre romanesque et de ses essais. Cette section est divisée en trois chapitres. Dans le premier chapitre on présente la tension entre le rationnel et l'irrationnel, et l'éclatement que ces deux opposés ont généré dans le deuxième roman d'Ernesto Sábato *Sobre Héroes y Tumbas*. Dans le deuxième chapitre, l'accent sera mis sur les essais *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* dans leur vision rationnelle et l'expérimentation de formes avec lesquelles Sábato réalise ces textes. Dans le troisième chapitre, on présente et on analyse les figures et les motifs qui déclenchent le conflit entre la raison et la déraison dans les deux œuvres, à savoir, dans *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia*, en nous concentrant sur *Informe sobre ciegos*, qui est le troisième chapitre de *Sobre Héroes y Tumbas*: ce dernier se concentre particulièrement sur le personnage de Fernando Vidal Olmos, qui incarne la dichotomie entre la raison et la déraison dans l'écriture de *Informe sobre ciegos*.

Dans la dernière section, intitulée "Synthèse du conflit dans *Abbadón el exterminador* et *El escritor y sus fantasmas*", on réalise l'analyse de la synthèse apparente et du dépassement du conflit entre la raison et l'irrationalité dans le dernier roman d'Ernesto Sábato, *Abbadón el exterminador* et dans son essai *El escritor y sus fantasmas*. Cette section comprend trois chapitres. Dans le premier, on présente l'analyse du roman *Abbadón el exterminador* et la fusion entre le rationnel et l'irrationnel qui y est accomplie, et la définition du concept de «

roman total » qui représente la tentative de synthèse et de dépassement du conflit entre la raison et l'irrationalité au niveau de la fiction littéraire. Dans le deuxième chapitre, on analyse la poétique de la littérature et plus particulièrement celle du roman que propose l'essai *El escritor y sus fantasmas*, en établissant un certain nombre de liens avec le chapitre précédent qui réaffirme la révélation que constitue la création littéraire chez Ernesto Sábato, en particulier le cas du conflit entre raison et déraison. Puis, dans ce même chapitre, nous présentons de façon synthétique la critique qu'Ernesto Sábato a faite dans *El escritor y sus fantasmas* à propos de l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet et du Nouveau Roman français. Enfin, le troisième chapitre de cette partie tente d'établir dans quelle mesure Sábato est parvenu dans ces œuvres à une synthèse qui lui a permis sur le plan littéraire de surmonter la tension entre la raison et la déraison, ce qui constituait la base et l'origine de son travail comme écrivain. On met aussi l'accent sur l'actuelle et apparente perte d'influence de l'œuvre de Sábato dans le contexte de la littérature argentine ultra contemporaine et sur le manque d'intérêt dont font preuve à son égard certains milieux académiques de son pays natal, ainsi que sur les perspectives et les bilans contrastés que la critique littéraire a récemment faits sur son travail.

PREMIÈRE PARTIE : L'origine du conflit dans le dilemme de l'écrivain entre science et littérature dans *El TÚNEL (LE TUNNEL)* et *UNO Y EL UNIVERSO (UN ET L'UNIVERS)*

Introduction de la première partie

La première partie de cette recherche intitulé *l'origine du conflit dans le dilemme de l'écrivain entre la science et de la littérature dans El Túnel (Le Tunnel) et Uno y el Universo (Un et l'univers)*, est consacrée à l'analyse du début de la représentation du conflit entre la raison et la déraison dans les deux premiers textes d'Ernesto Sábato, l'essai *Uno y el universo* et le roman *El Túnel*. Le premier chapitre présente les différentes formes avec lesquelles est exprimée la déraison dans ses multiples dimensions dans le roman *El Túnel* (1948). Le deuxième chapitre offre l'analyse de la vision du rationnel dans l'essai *Uno y el universo* (1948). Le troisième chapitre montre enfin la critique de la raison et de l'irrationalité dans les deux œuvres et l'interconnexion des idées et des approches établies entre eux. Dans ce cadre on utilise à cet effet la critique existante sur ces deux textes, ainsi que des éléments de la théorie psychanalytique et divers concepts et notions de littérature générale et comparée, telles que le concept de l'inconscient de Sigmund Freud, les catégories narratologiques de Gerard Genette et des analyses comparatives de spécialistes de l'œuvre de Sábato, parmi lesquels Daniel-Henri Pageaux, Michèle Soriano et Miguel Tapia, entre autres.

CHAPITRE 1. L'expression de la réalité dans ses multiples dimensions dans *El Túnel*

1.1. Le roman : la domination du rationnel et de l'irrationnel

Dans ce chapitre, on réalise l'analyse du roman *El Túnel* sous l'angle du conflit entre la raison et la déraison. Dans *El Túnel* on ressent en effet une domination excessive de l'irrationnel, caché sous un discours apparemment à tendance rationaliste, que manie le protagoniste-narrateur du roman, le peintre Juan Pablo Castel pour justifier l'assassinat de sa maîtresse María Iribarne. Pour cela, sur la base des propositions de Michèle Soriano, on analyse l'utilisation constante des digressions se retrouvant dans le récit écrit que fait Castel de son texte, lequel coïncide avec celui du roman (Soriano, 2013 : pp. 19-31). Avec ces digressions, tout au long du roman, Castel prétend justifier son point de vue qui, bien que déguisé par un ton apparemment rationnel et logique, n'est que l'expression de sa folie, immergée dans le chaos qu'il tente désespérément de surmonter et qu'il croit pouvoir cacher en faisant appel à une rationalité supposée avec laquelle il recherche la compréhension et l'empathie de son lecteur.

En dépit de cela, la séquence de l'histoire reste discernable et cohérente jusqu'à la fin, puisque l'ordre de la disposition des événements le permet, sans tomber dans l'illisibilité et l'incohérence, comme le montre l'analyse minutieuse des éléments qui composent le récit selon les approches narratologiques de Gérard Genette (Genette, 1983 : pp. 23-25).

Selon Daniel-Henri Pageaux, ce désir de ne vouloir comprendre la vie que par la rationalité, comme Castel tente de le faire dans le roman, finit, à la longue, par échouer de manière exaspérante. Sa raison exacerbée ne prend en compte que les structures de connaissance et de pensée qui peuvent être valables pour l'éventuelle explication scientifique des faits et des phénomènes de l'univers, mais qui ne servent pas à approcher l'immense complexité de l'humain sous toutes ses formes (Pageaux, 1985 : pp 99-118).

Enfin, Castel intronise la raison d'une manière absolue et finit par la légitimer comme le seul moyen valable et fiable pour connaître la réalité, niant ainsi le rôle fondamental de l'intuition et de l'inconscient, composantes de sa personnalité qui devrait être les principales

caractéristiques d'un artiste tel que lui. Les reconnaître et les accepter lui permettrait de mieux comprendre le monde qui l'entoure et sa relation avec Maria Iribarne et les autres.

1.2. La projection et la justification de la folie dans *El Túnel*

Ce deuxième chapitre cherche à montrer comment la folie est projetée et justifiée dans *El Túnel*. Paradoxalement, cet effort constant de rigueur et de logique auquel se soumet le protagoniste conduira le narrateur à la folie, transformant le discours de rationalisation de Castel en l'expression de l'irrationalité, avec des conséquences catastrophiques pour lui. Selon Silvia Sauter, son raisonnement ininterrompu et obsessionnel n'a pas les mécanismes nécessaires pour parvenir à un équilibre qui lui permettrait d'atteindre un état de lucidité et de tranquillité avec lequel il pourrait faire face aux problèmes auxquels il est confronté, à savoir, la jalousie malade que génère sa relation amoureuse (Sauter, 1992 : pp. 115-151).

Quand il essaie d'empêcher la folie de s'emparer de lui par l'utilisation excessive de sa raison, Castel génère le processus inverse, car au lieu de se protéger, il ne fait qu'inonder son esprit de toutes ces obsessions, pulsions et passions débordantes et qui finissent par prendre le contrôle de son appareil psychique, sans qu'il puisse l'éviter.

Nous pouvons dire que le comportement de Castel illustre le danger d'une rationalisation excessive et incontrôlée des faits qui échappent à la compréhension dans notre vie et dans notre relation avec les autres. Cette attitude apparemment saine, qui est de maintenir une attitude logique et rationnelle envers tout ce qui nous entoure, essaie de nous protéger et de nous prémunir contre l'apparition de ce que nous refoulons dans nos esprits, mais comme nous essayons de mettre en avant une partie de notre structure psychique sur une autre, dans ce cas le raisonnement, on favorise de façon souterraine et occulte l'invasion de l'irrationalité, qui se cache derrière la raison, puis éclate et finit par contrôler le comportement et les actions de l'individu. Un tel processus est incarné chez Castel, un personnage qui ne peut pas percevoir à quel point la raison devient déraisonnable, et quand il y parvient, il n'est pas en mesure de l'inverser.

Sur la base de la théorie de Sigmund Freud sur l'inconscient, exposée entre autres dans son livre *Introduction à la psychanalyse* (Freud, 1916 : pp. 16-18), nous pensons que ces pulsions

sont en fin de compte celles qui régissent la psyché humaine et que leur manque de reconnaissance s'avère extrêmement dangereux car il peut conduire à une catastrophe telle que celle qui se produit dans *El Túnel*. Pour cette raison, Castel finit par assassiner Maria, car c'est un psychopathe incapable de contrôler et de dominer, incapable de sublimer ses instincts les plus primaires qui ont été couverts par une apparence de logique et de rationalité dans tout le roman. Et, pour prévenir cette invasion de la déraison, le contrepois de la raison serait nécessaire, non pas celle d'une raison viciée par la folie comme celle dont souffre Castel, mais une raison aussi gérée de manière équilibrée par l'individu qui reconnaîtrait l'importance et la nécessité des fonctions de l'inconscient.

1.3. La domination de la subjectivité

Cette première partie se termine par l'analyse de la domination de la subjectivité dans *El Túnel*. La domination de la folie, de la subjectivité et de l'irrationalité nous offre donc un aperçu de la vision du monde de Castel à son niveau. On ne sait jamais ce que les autres pensent de lui, parce que tout ce qui se passe dans le roman est raconté par le narrateur protagoniste, sans qu'aucune autre version différente des faits ne s'interpose ou nuance et interprète ses pensées et ses sentiments, comme l'affirme Marteen Steenmeijer dans son analyse du roman (Steenmeijer, 1992 : pp. 81-90).

L'obsession malade de Castel de vouloir « tout » comprendre est un aspect essentiel qui permet d'analyser non seulement ce qui se passe dans l'esprit malade du protagoniste, mais aussi de comprendre les termes de la stratégie narrative de l'histoire. Pour Ángel Leiva, quand Sabato confie uniquement et exclusivement la narration à Castel, en excluant les focalisations chez les autres personnages, le roman impose apparemment cette vision du monde du personnage-narrateur (Leiva, 1977 : pp. 9-49). Pourtant, le lecteur accède depuis cette même narration à une conscience claire de la folie du protagoniste.

Il est intéressant de noter que Castel est doublement un artiste : d'une part, c'est un peintre de renom, et une fois enfermé après avoir commis son crime il devient écrivain pour écrire les mémoires qui correspondent à toute l'histoire du roman *El Túnel*. Sur les deux versants de son côté artistique, Castel exprime son obsession par rapport à María Iribarne, à la peinture et à l'écriture, toutes deux étant des témoignages du conflit entre la raison et la déraison de

son esprit. Il est important de noter, comme le souligne José Amícola, que le choc entre ces deux facettes ne touche que Castel, puisque Maria se caractérise comme un être qui est au-delà de toute définition, car la fonction de définir et de comprendre l'autre s'applique seulement à la perspective subjective du protagoniste (Amícola, 2013 : pp. 11-19).

En définitive, la subjectivité de l'artiste, côté parfaitement incarné par la déraison de Castel, entre en collision avec l'importance excessive qu'il donne à la logique et à la raison comme les seules façons valables pour tenter de déchiffrer sa relation avec sa maîtresse. Castel tombe dans un état qui varie entre l'irrationalité qui est en train de le détruire et la « prétendue » rationalité de ses actions et pensées qui vise à le sauver ou tout du moins à le maintenir debout dans la terrible situation dans laquelle il se trouve. Tous ces éléments représentent symboliquement le conflit que l'écrivain Ernesto Sábato façonne fictivement dans *El Túnel*, une fois qu'il a abandonné la science pour se consacrer à la littérature.

CHAPITRE 2. L'émergence du discours de l'essai dans *Uno y el Universo*

2.1. L'essai : l'aveu du désenchantement envers la science dans *Uno y el Universo*

Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur l'analyse de l'essai *Uno y el universo* et sur l'apparition du discours de l'essai dans l'œuvre d'Ernesto Sábato. En 1945, le premier livre publié par Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, est un essai où le jeune physicien commence à douter sérieusement de la validité universelle et incontestable de la raison comme le seul instrument pour comprendre pleinement la réalité, ainsi que des portées et des fondements de la science qu'il a pratiquée. Cependant, *Uno y el universo* n'entend pas, au début, faire la critique et le procès de la science. Au contraire, l'ouvrage essaie de soulever des questions par le biais d'une écriture de type aphoristique, non sans humour et ni sans ironie dans de nombreux cas, où domine surtout le besoin d'enregistrer toutes les incertitudes qui assaillent l'auteur à ce moment de son existence alors qu'il doute quant à la poursuite de sa carrière scientifique. C'est ce que souligne Sábato dans l'Avertissement de la première édition de 1945, où il exprime son éloignement de tout type de systématisation absolue.

Ce que prétend Sábato dans *Uno y el Universo*, c'est d'étudier et d'essayer de clarifier par écrit ce qui constitue et définit sa personnalité confuse, déchirée entre le côté scientifique et les côtés artistique et littéraire, ces derniers étant de véritables vocations qui dominaient l'écrivain durant son enfance. Et quelle meilleure façon que d'utiliser l'aphorisme, le chapitre court, à la maxime, enfin, pour élaborer à une structure qui joue de toutes les possibilités de diversion offertes par l'essai et qui ne se limite pas à la simple création d'une unité rhétorique et traditionnelle à usage académique, avec une introduction, un développement et une conclusion qui chercheraient à exposer une thèse ou une série de prémisses de manière rigide. Pour Daniel-Henri Pageaux toutes ces stratégies que déploie Sábato tout au long de *Uno y el universo* évoquent à l'esprit du lecteur de nombreux doutes et questions sur les dilemmes et les interrogations que Sábato pose avec humour et érudition, mais aussi avec de l'agressivité

et à plusieurs reprises un ton polémique afin de légitimer ses arguments (Pageaux, 1989 : pp. 14-15).

Le thème principal de *Uno y el Universo* au sujet de la science est le problème de la rationalité et de la logique comme les seuls moyens légitimes et valables qui, en Occident, à partir de la Renaissance et du progrès spectaculaire du progrès scientifique et technologique, ont été établis pour connaître l'être humain et le monde qui l'entoure. Pour Sábato, cette position idéologique a conduit au mépris, et même à un rejet généralisé par de grands secteurs de la communauté scientifique d'aspects tels que l'imagination, les passions ou les sentiments et les obsessions, qui peuvent devenir, selon Sábato, plus précieux que la raison pour la connaissance intégrale de l'homme. C'est pour cette raison que, selon Leo Pollmann, Sábato abandonnera la science et se consacrera aux arts et à la littérature, un domaine mentionné dans de nombreux chapitres de l'essai (Pollmann, 1985 : pp. 51-63).

2.2. Limites des connaissances scientifiques

Dans ce chapitre, nous analysons les limites des connaissances scientifiques soulignées par l'écrivain, lesquelles affectent la mise en scène du conflit entre la raison et l'irrationalité. Selon Sábato, les limites des connaissances scientifiques proviennent de l'importance accordée à la science comme source unique et indiscutable de vérité. Cette domination absolue de ce qui est considéré comme la vérité dans la modernité conduit à une abstraction plus profonde et généralisée des faits qui font l'objet de recherches par la science. En séparant le côté scientifique et sa vision de l'univers du monde quotidien du réel et du concret dans lequel vit l'être humain, son quotidien, de sorte que la connaissance abstraite s'éloigne de plus en plus de la connaissance pratique et concrète qui provient de l'expérience de la vie quotidienne.

De plus, l'abstraction généralisée fait que la science devienne quelque chose d'incompréhensible et d'inaccessible pour les non scientifiques, au point que « l'homme de la rue », comme l'a dénommé Sábato, est forcé de développer une sorte de "foi" dans les progrès scientifiques, étant donné son incapacité à les comprendre et à les assimiler. Dans ces circonstances, la science et la raison deviennent de nouvelles doctrines religieuses de la pensée.

En outre, incapable de comprendre le monde qui l'entoure d'un autre point de vue qui ne soit pas rationnel, la science, d'après l'analyse que fait Isabel Murtagh des idées développées par Ernesto Sábato dans *Uno y el universo*, construit et développe le concept de la réalité à partir de l'utilisation de l'objectivité, méthode qui sert de première étape pour le développement de ses recherches et de ses théories (Murtagh, 1974 : pp. 11-29). Cette conception de l'objectivité comme seul soutien de la connaissance et de la vérité, est aussi à la base de l'utilisation excessive de la raison comme un autre pilier de la science, qui nie, oublie et rejette d'autres façons de savoir qui n'ont rien à voir avec elle ou avec l'objectivité dans la quête de la vérité.

Cependant, cette maîtrise absolue de la science dans tous les domaines de la connaissance finirait par devenir un nouveau type de religion dominante et dictatoriale qui supplanterait les croyances religieuses, parce que les gens croiraient uniquement comme étant vraies les méthodes scientifiques irréfutables qui tentent d'expliquer la réalité et, par conséquent, leurs résultats, laissant de côté tout autre type d'explication qui s'en éloigne. A partir de cette idée, la science devient quelque chose de mystérieux, une construction sociale qui est incompréhensible pour la plupart des êtres humains qui ne peuvent que contempler avec admiration et perplexité ses merveilles, sans parvenir à les comprendre et à les intégrer dans leur vie.

Enfin, nous insistons sur la nécessité de la synthèse et de la précision de la science, laquelle en divisant les disciplines qui la composent en fonction de leurs spécialités, et en empêchant le dialogue entre ces dernières et entre les communautés scientifiques et les profanes qui n'en font pas partie, a paradoxalement banni peu à peu de ses propres terres la figure qui pourrait donner une vision de la réalité dans toutes ses dimensions, à savoir, le savant.

2.3. Eloge de l'imagination et de la subjectivité dans le discours scientifique

Dans ce chapitre, nous présentons l'éloge de l'imagination et de la subjectivité dans le discours scientifique que fait Sábato dans *Uno y el Universo*. Face à ce problème apparaît la figure, de plus en plus rare, du savant en mesure de réaliser une synthèse entre l'abstrait et le concret, tout en se souciant des aspects de la connaissance qui ne font pas partie des

disciplines scientifiques, et qui en sont même éloignés de la science, comme l'art ou la littérature. Selon Sábato, cet homme universel est incarné par des personnages comme Aristote ou Léonard de Vinci, qui ont pu regrouper, chacun à leur époque et au regard de leur subjectivité et de leur imagination féconde, un ensemble de savoirs qu'une seule personne ne saurait maîtriser aujourd'hui.

Il faut aussi se rappeler que pour renverser les apparences et parvenir à prouver la véracité de sa théorie, le scientifique a dû faire appel à son imagination au point de courir le risque d'être traité de fou, en faisant valoir quelque chose qui allait à l'encontre de ce que les gens ordinaires considéraient comme la vérité. Sábato, en tant que futur romancier, assimile l'intelligence du scientifique à celle du détective qui résout un mystère dans un roman policier, et qui utilise pour parvenir à ses fins toutes les stratégies et les ressources qu'il possède. Le détective utilise la logique, mais aussi l'imagination pour démêler l'énigme qui, dans le cas de la science, consiste à aller au-delà des apparences pour atteindre la vérité.

Dans cette perspective, la recherche de la vérité par les scientifiques a aussi un côté très subjectif, qui est composé à son tour d'éléments irrationnels qui influencent l'esprit du scientifique dans la mesure où elle refuse d'accepter les modèles précédemment établis et pour atteindre ses objectifs, elle fait parfois appel sans même s'en rendre compte à l'intuition et à l'instinct, aux aspects de l'irrationalité, comme l'affirme Teodosio Fernández dans son approche de la relation entre la science et la littérature dans les œuvres de Sábato (Fernández, 1983: pp. 35-46). Ainsi, le dogmatisme de la science elle-même devient aussi une sorte d'irrationalisme qui nie la vérité des faits, et qui serait combattu par l'intelligence du savant capable de vaincre cette série de dogmes qui se dressent sur son chemin, faisant appel à l'imagination et à la subjectivité, en contradiction avec ceux qui construisent des sectes autour de notions qui parviennent à être réfutées.

Sábato propose une revendication du savant en tant qu'être humain aussi possédé lui aussi par les passions et les pulsions irrationnelles de son esprit, loin du modèle d'une entité régie uniquement par la logique et la raison, aussi humain que n'importe qui. Par conséquent, selon Teodosio Fernández, la science ne peut ignorer les aspects concernant le côté humain de la science, y compris l'irrationnel et l'illogique, qui peut affecter et influencer son travail et qui s'éloigne de l'abstractionnisme froid de ses recherches qui, en ignorant tout ce qui n'est pas

directement lié à ses objectifs sépare irrémédiablement le scientifique du reste de l'humanité (Fernández, 1983 : pp. 35-46).

Ceci est peut-être l'objectif principal de *Uno y el universo* : montrer et revendiquer le rôle important qu'occupe l'irrationalisme sous toutes ses formes pour la science et pour ses fins. L'essai tente de montrer comment les scientifiques eux-mêmes, en refusant de reconnaître l'irrationnel et de l'intégrer dans leurs activités de recherche, nient un aspect de la condition humaine qu'ils possèdent eux aussi, ce qui est en fin de compte essentiel pour leur travail.

CHAPITRE 3. L'abandon du monde scientifique : de l'essai au roman

3.1. Critique de la raison dans les deux œuvres

Ce chapitre présente la critique de la raison dans *El Túnel* et dans *Uno y el universo*. Dans *El Túnel*, l'usage excessif de la raison par Castel signifie que l'application de la rationalité excessive dans ses processus mentaux a envahi et dominé complètement ses pensées, ce qui fait obstacle à une approche différente de ce qui se passe autour de lui. Castel serait à cet égard une représentation, caricaturée par la fiction de ces scientifiques déshumanisés que Sábato critique dans *Uno y el universo*, des chercheurs qui sont guidés uniquement par une méthode rationnelle pour parvenir à leurs fins et qui oublient que la partie irrationnelle de l'esprit joue un rôle d'une importance primordiale.

Dans la rationalité excessive et incontrôlable de Castel se cachent des mécanismes de défense qui proviennent des processus de rejet et de répression générés dans son esprit qui refoule ses pulsions inconscientes à l'égard de María. Parmi les mécanismes de défense de la maladie mentale, tels que les définissent Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis (Laplanche et Pontalis, 1967 : pp 204-234), on soulignera deux processus ou procédures qui sont caractéristiques et récurrents tout au long du discours de Castel dans le roman, et qui peuvent paraître à première vue semblables, mais qu'il faut différencier et distinguer : l'intellectualisation et la rationalisation.

On analyse ces deux processus tout au long du discours de Castel, car ils se reflètent dans les arguments permanents et les digressions apparemment logiques et rationnelles au moyen desquels le personnage tente d'accommoder les faits qu'il perçoit. Ces mécanismes de défense, manifestations de la démence de Castel avec lesquelles il essaie de se détacher de sa folie et de la nier, sont également des symptômes palpables de sa maladie mentale qui mettent l'accent de façon disproportionnée et sarcastique sur le degré élevé de déficience mentale dans laquelle est plongé le personnage.

Cela signifie que même la rationalité a d'une certaine façon un aspect irrationnel qui se cache sous les objectifs qu'elle poursuit, et qui paradoxalement ne se manifeste qu'en cas de

manque d'explication rationnelle justifiée. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un symptôme névrotique, d'un mécanisme de défense qui empêche que les pulsions inconscientes se révèlent à la conscience d'une manière qui ne soit pas traumatisante.

Ces limitations que le rationalisme excessif en tant que symptôme névrotique impose à Castel dans sa vision de la réalité, ne sont certainement pas assimilables aux limitations que, selon l'écrivain argentin qui les expose et les critique dans *Uno y el universo*, la seule rationalité impose à la connaissance scientifique. De fait, Sábato souligne dans ses essais que les découvertes scientifiques étendent chaque jour notre conception de l'univers à un tel point qu'elles résument l'humanité en une série de doutes et de questions qui ne sauraient être résolus en faisant appel à la raison et à la logique qui prévalent dans le domaine scientifique, puisque ces phénomènes pourraient contredire leurs postulats et même les réfuter brusquement.

Par conséquent, parvenir à une compréhension totale de l'univers par la raison absolue est impossible. Cette irruption de l'irrationnel exacerberait précisément la prééminence du domaine du rationnel dans la science. Les scientifiques, désespérés par des faits qu'ils ne comprennent pas et qui sont au-delà des principes avec lesquels ils ont développé leurs théories, finiraient paradoxalement, et pour sortir de cette impasse, par élaborer des hypothèses qui seraient malgré leur origine fondée sur la rationalité et la logique, de nouveaux signes de la déraison à laquelle l'être humain fait face dans sa tentative de percer les mystères du cosmos. Tout cela signifierait, selon Paul Teodorescu, que la raison n'est pas toujours nécessairement l'outil idéal pour comprendre certains aspects de la réalité qui ne peut être comprise de manière rationnelle (Teodorescu, 1983 : pp. 46-70)

Par conséquent, tant la vision exacerbée et malade, symptôme névrotique vaniteux du rationalisme de Juan Pablo Castel dans *El Túnel*, que la critique de l'usage excessif de la raison par des scientifiques exposés dans *Uno y el Universo*, prouveraient finalement que la rationalité a aussi besoin de la reconnaissance et de la participation active de sa contrepartie, l'irrationnalité. Sans l'intervention de cette dernière, qui implique de renoncer à l'utilisation dominante et dictatoriale du rationnel pour comprendre le monde, il serait très difficile d'élaborer un concept aussi complexe et aussi difficile à définir que la réalité à laquelle doit faire face l'être humain dans toutes les sphères de son existence.

La tentative frustrée de Castel, manifestation de ses symptômes névrotiques, se présente comme la manifestation symbolique et extrême de cette incapacité humaine à rationaliser la réalité pour parvenir à la vérité des faits qui l'entourent. Cette tentative s'avère inutile car les hypothèses, chargées de folie et d'irrationalité, que le protagoniste-narrateur d'*El Túnel* émet frénétiquement sont impossibles à vérifier.

Soulignons, cependant, que l'utilisation pathologique de la raison pour éviter à tout prix et en vain le retour du symptôme névrotique refoulé, exagéré dans la fiction à travers la folie de Castel, n'est évidemment pas assimilable à l'usage commun du rationnel dans la science, application dont l'écrivain signale les limites et les inconvénients lorsqu'il s'agit d'appréhender et de comprendre la réalité. Pour Sábato, nier les imperfections du rationnel peut devenir une limitation de la connaissance humaine, surtout lorsque le raisonnement devient la seule façon de comprendre et d'interpréter le monde qui nous entoure. *El Túnel* et *Uno y el universo* nous alertent tous deux quant à ce danger à travers leur critique de l'usage déraisonnable et démesuré de la rationalité.

3.2. La logique et la rigueur de la science transférées à la fiction

Ce chapitre montre comment les idées de Sábato quant aux dangers de l'usage exclusif de la logique et de la rigueur dans la recherche scientifique se voient transférées dans la fiction de manière exagérée et caricaturale. Il faut souligner que Castel, pour justifier ses idées, fait appel à une méthode qui lui permet de les organiser et de prévenir le désordre et le chaos qui perturbent le système de pensée logique sur lequel il fonde ses illusions. Cette méthode est très similaire à celle de la science, puisque dès le départ le problème ou le phénomène à étudier, à comprendre et à résoudre est identifié par une analyse minutieuse. Or il s'agit de la relation de Castel avec María Iribarne.

Nous remarquerons que Castel applique cette observation méthodique et en apparence raisonnée des faits, agissant tel un scientifique empirique qui, faute d'instruments d'observation plus sophistiqués, utilise les éléments de preuve qu'il peut obtenir grâce à son expérience avec María et avec les autres personnages du roman afin d'en tirer des conclusions. Il tente également de perfectionner sa théorie par étapes, à travers des analyses

plus complexes, afin d'atteindre la vérité qu'il espère trouver, c'est-à-dire, la preuve que María lui est infidèle. Il s'agit, bien entendu, de caricaturer à travers la fiction l'application de la procédure utilisée par la science telle que Sábato la définit dans *Uno y el universo*, où, en plus de l'utilisation de la raison et de l'observation, une théorie se voit supplantée par une autre qui explique mieux que ne le faisait la précédente. Mais Castel ne surmonte pas sa théorie, il l'adapte, tout simplement.

Ainsi, Castel appliquerait la logique et la rigueur de la science, mais de façon erronée, voire désuète, pour faire correspondre ses idées aux actes et aux faits qu'il observe et mésinterprète. En effet, contrairement à l'idéal du scientifique qui se caractérise a priori par le fait d'éviter que tout facteur subjectif et irrationnel n'interfère avec son travail, Castel, un malade mental, laisse sa paranoïa lui dicter ses observations et ses conclusions. Sábato illustrerait à travers l'exemple d'un personnage fictif l'idée qu'il est impossible que l'irrationnel et l'illogique n'affectent pas d'une manière ou d'une autre la science et ses objectifs.

Par conséquent, à travers la logique et la rigueur apparentes que déploie Castel pour légitimer ses conclusions erronées tout au long de *El Túnel*, Sábato oppose la rationalité et la rigueur de la méthode scientifique aux agissements de facteurs irrationnels tels que les préjugés et les tendances esthétiques et morales qui font partie de la nature humaine, facteurs dont, selon sa théorie, la science et les scientifiques nient l'influence.

3.3. L'expression de la tension entre la science, l'art et la littérature dans l'essai et dans le roman.

Dans ce chapitre, qui clôt la première partie de cette recherche, nous analysons l'expression de la tension entre la science, l'art et la littérature dans l'essai et le roman. Selon cette approche développée dans *Uno y el universo*, la science, dans son empressement à comprendre le monde, a fini par ne pas accepter les interprétations de la réalité qui ne sont pas en accord avec sa notion de la logique et de la raison. Ainsi la science aurait imposé un ensemble d'interprétations qui nie le subjectif et l'irrationnel, composantes qui caractérisent et différencient l'art en tant que manière différente et unique de voir et de concevoir le réel. Le regard scientifique, à travers ses processus, finirait par appauvrir considérablement

l'interprétation humaine des choses et des faits, la réduisant à une série de variables mathématiques qui ne prennent en compte que leurs postulats.

D'autre part, dans *El Túnel*, malgré la forte présence de la pensée logique et rationnelle dans la folie de Castel, ce dernier ne cesse pas d'être ou de se considérer comme un artiste tout au long de son récit. Il apparaît d'abord comme un peintre prestigieux, puis devient un écrivain qui écrit ses mémoires depuis la prison. Précisément, en dépit de la rigueur presque scientifique et apparemment rationnelle avec laquelle Castel émet ses analyses et ses conclusions hâtives, protégées et légitimées par la rationalité qui prévaut dans son discours, il y a des moments où le personnage est emporté par la subjectivité de ses sentiments amoureux, par tout ce qui échappe à la raison, comme les passions qu'éveille en lui sa relation tourmentée avec Maria.

L'art et, dans le cas de Castel, la peinture, seraient en dehors de l'ordre logique et rationnel auquel la science aspire afin de comprendre le monde. C'est pour cela que l'expression artistique entre en collision avec la rigueur scientifique, l'œuvre d'art étant en partie l'expression des éléments inconscients de l'esprit de son auteur, éléments qui, comme l'a déclaré Sábato dans *Uno y el Universo*, sont ignorés et dédaignés par les scientifiques, alors même qu'ils influencent leur travail. L'artiste, tel que le définit Raquel Fernández Cobo, réalise sa création, apparemment à la différence du scientifique à partir de l'irrationalité qui s'empare de lui et qu'il ne parvient pas à expliquer (Fernández Cobo, 2011 : 5-35).

Enfin, comme cela a été fait tout au long de cette première partie de la recherche, nous devons souligner que, dans les rationalisations et les intellectualisations pathologiques de Castel dans le roman, nous ne pouvons pas voir une illustration fictive directe des limitations de la pensée scientifique face à la complexité de l'humain. Castel est un personnage fictif qui représente l'irruption de la folie déguisée en rationalité. Sábato a sans aucun doute développé son personnage de manière symbolique à partir de la frustration qu'il a retirée de son expérience en tant que scientifique, constatant que la réalité ne pouvait être appréhendée par des formules mathématiques, des modèles clairement structurés et la seule logique scientifique. Le sujet conservera une grande importance dans ses œuvres littéraires ultérieures, comme l'indique Daniel Henri-Pageaux (Pageaux, 1989 : pp. 47-48).

D'autre part, l'essai *Uno y el universo* souligne que la science elle-même a besoin de l'irrationnel pour atteindre ses objectifs, qui sont souvent guidés par cette même déraison que

les scientifiques prétendent rejeter entièrement, sans lui accorder l'importance qu'elle mérite dans leurs recherches.

En résumé, la tension entre la science, avec son aspect rationnel, et l'art et la littérature, expressions de l'irrationnel, se verrait résolue dans *El Túnel* à travers l'écriture de Castel qui essaye inconsciemment de trouver une harmonie entre ces deux extrêmes. En revanche, dans *Uno y el Universo*, il est seulement fait allusion à la déshumanisation que la science impose à l'expérience humaine en essayant d'expliquer le monde et l'univers sans tenir compte des sentiments et des émotions que la nature provoque chez l'homme. Cet aspect est évident dans la tendance de Castel à la rationalisation excessive tout au long du roman, mais il trouve son contrepoint dans les expériences du personnage en tant que peintre et qu'écrivain. Ceci nous permet d'identifier partiellement le personnage à son créateur Ernesto Sábato, un scientifique qui a écrit *Uno y el Universo* et *El Túnel* dans l'intention de commencer à exprimer à travers ces deux livres le conflit entre la raison et la déraison qui l'affligeait et qui serait au fondement de son travail littéraire ultérieur.

Conclusion de la première partie

Alors que dans *Uno y el universo*, l'essai permet à Sábato d'élaborer une critique complète et approfondie de l'usage excessif de la rationalité à travers la science et son refus de reconnaître l'importance de l'irrationalité pour ses propres objectifs, dans le roman *El Túnel*, Juan Pablo Castel représente, à travers la fiction, l'exacerbation et l'intronisation de la raison comme seul moyen de comprendre la réalité et les dilemmes qu'il affronte. En refusant d'accepter les aspects irrationnels qui sont également impliqués dans sa pensée et son comportement envers lui-même et envers les autres, Castel subit un processus de dégradation mentale qui finit par le rendre irrémédiablement fou, en dépit du fait qu'il est un artiste et qu'il serait donc susceptible de sublimer ses pulsions par sa peinture.

En outre, la science et la rigueur de ses méthodes sont caricaturées dans le discours pathologique de Castel car elles sont erronément appliquées à des objets qui ne relèvent pas de leur sphère, comme les sentiments, l'inspiration, la création artistique et les pulsions inconscientes. À cet égard, et compte tenu de l'analyse de l'essayiste Sábato sur les limites de la science quand elle n'approche pas le sujet humain comme un être qui désire aussi d'un point de vue irrationnel, le roman semble mettre en garde contre les dangers auxquels l'excès de raisonnement peut conduire dans certaines situations artistiques et émotionnelles.

Ce n'est que dans l'acte d'écriture que Sábato peut commencer à se libérer de la tension qui l'a conduit à abandonner la science pour se consacrer entièrement à la littérature. Cependant, malgré ses tentatives pour réconcilier les pôles opposés de la raison et de l'irrationalité dans le roman et dans l'essai, le conflit n'a pas été résolu de manière satisfaisante à ce stade précoce de la carrière littéraire de l'écrivain, comme le démontrent la réapparition et l'approfondissement de son traitement dans ses trois ouvrages suivants, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* et *Sobre Héroes y Tumbas*, qui seront analysés dans la deuxième partie.

**DEUXIÈME PARTIE : LA CONSOLIDATION DU
CONFLIT DANS *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*
(*ALEJANDRA*), *HOMBRES Y ENGRANAJES* (*HOMMES
ET ENGRANAJES*) ET *HETERODOXIA*
(*HÉTÉRODOXIE*)**

Introduction de la deuxième partie

Dans la deuxième partie de ce travail, intitulé *La consolidation du conflit dans Sobre Héroes y Tumbas (Alejandra), Hombres y Engranajes (Hommes et engranajes) et Heterodoxia (Hétérodoxie)*, nous poursuivons l'analyse entreprise dans la première partie de ce travail autour de l'hypothèse que la tension permanente entre la rationalité et la déraison est l'axe sur lequel Ernesto Sábato a construit son œuvre littéraire, à la fois essayiste et romanesque. Ce fil génère une connexion et un dialogue entre les textes qui relie et unissent les romans et les essais de l'écrivain argentin sous une même unité thématique. Le premier chapitre de cette partie présente la tension entre le rationnel et l'irrationnel dont la dramatisation explose dans le roman *Sobre Héroes y Tumbas* (1961). Le deuxième chapitre se concentre sur l'analyse des essais *Hombres y Engranajes* (1951) et *Heterodoxia* (1953). Dans le troisième chapitre, les figures ou les raisons qui déclenchent les conflits dans *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia* sont présentées, avec un accent particulier sur *Informe sobre ciegos (Rapport sur les aveugles)*, troisième partie de *Sobre Héroes y Tumbas* et sur son protagoniste-narrateur Fernando Vidal Olmos, un personnage qui incarne de façon emblématique la dichotomie raison-déraison. Nous avons eu recours pour ce faire à l'appareil critique existant sur l'œuvre d'Ernesto Sábato dans une perspective comparative, combinant la lecture de ses essais *Engranajes* et *Heterodoxia* à celle de son deuxième roman.

CHAPITRE 4. La tension entre l'irrationnel et le rationnel dans *Sobre Héroes y Tumbas*

4.1. Approche des courants esthétiques et philosophiques qui servent la mise en scène du conflit de *Sobre Héroes y Tumbas*

Dans ce premier chapitre de la deuxième partie de la thèse on approche rapidement les courants esthétiques et philosophiques qui permettent la mise en scène du conflit dans *Sobre Héroes y Tumbas*. Le deuxième roman d'Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y Tumbas*, publié en 1961, treize ans après la publication d'*El Túnel*, a été considéré par certains critiques comme l'un des romans les plus importants du XXe siècle en Argentine, et il a souvent été cité comme l'un des exemples les plus remarquables des romans latino-américains des années soixante, comme l'indique l'Espagnole Trinidad Barrera, spécialiste de l'œuvre de Sábato et grande connaisseuse de la tradition littéraire latino-américaine (Barrera, 1982 : 21-22). Certains critiques soulignent l'importance historique de *Sobre Héroes y Tumbas* pour la scène littéraire latino-américaine de la seconde moitié du XXe siècle du fait de sa proximité avec les stratégies des œuvres du *boom* tant sur l'aspect chronologique que sous l'angle thématique et stylistique. En effet, Sábato expérimente dans ce roman des techniques novatrices et approche la réalité et à l'histoire de son pays d'origine sous de nouvelles perspectives.

Rappelons brièvement que l'argument principal de *Sobre Héroes y Tumbas* raconte l'histoire de l'amour turbulent et maladif entre deux jeunes Argentins Martín del Castillo et Alejandra Vidal Olmos, dans la première décennie des années cinquante du XXe siècle à Buenos Aires, lors des troubles politiques qui marquèrent la fin de la première période du gouvernement du colonel Juan Domingo Perón. Se greffe sur l'intrigue principale la troisième partie de *Sobre Héroes y Tumbas*, intitulée *Informe sobre ciegos* qui se présente comme un texte autonome, écrit à la première personne par Fernando Vidal Olmos, le père d'Alejandra. Fernando Vidal Olmos est un paranoïaque qui croit que le monde est gouverné par une secte d'aveugles, ce qu'il tente de démontrer dans son Rapport ou *Informe*, texte empli des hallucinations et des cauchemars nés de son esprit malade. Vidal Olmos est assassiné par sa fille, avec qui il a entretenu des relations incestueuses. Après avoir tué son

père, Alejandra se suicide, mettant le feu au vieux mirador de la maison familiale. À la suite de cet homicide est découvert le manuscrit de l'*Informe sobre ciegos*. Plus tard, Martín del Castillo essaie de comprendre qui étaient Alejandra et Fernando Vidal Olmos avec l'aide d'un de leurs amis, l'intellectuel Bruno Bassán. À la fin du roman, Martín s'enfuit de Buenos Aires pour rejoindre la Patagonie après avoir tenté de se suicider.

Le roman est extrêmement complexe, car il se réfère non seulement aux situations et aux personnages mentionnés ci-dessus, mais également à un événement historique du XIXe siècle, la défaite et la mort du héros de l'indépendance de l'Argentine Juan Galo de Lavalle, qui a eu lieu en 1841 au cours de la dite marche de Lavalle, événement auquel ont participé les ancêtres d'Alejandra et de Fernando Vidal Olmos et auquel plusieurs références sont faites tout au long de *Sobre Héroes y Tumbas*. L'intrigue du roman réfère aussi le siège, la prise et l'occupation de Buenos Aires par les Britanniques en 1806. Cet événement est à l'origine de la famille Olmos, car un militaires britannique nommé Elmtree et qui a participé à l'occupation de Buenos Aires s'est marié à une femme de l'aristocratie locale et a changé plus tard son nom de famille en Olmos, donnant naissance à la lignée des Olmos. Tous ces événements historiques, qui sont combinés avec la narration des événements se produisant dans le présent au premier plan de l'intrigue, soit entre 1953 et 1955, créent une unité thématique et temporelle dans laquelle les histoires des personnages s'entrelacent avec des moments importants et significatifs de l'histoire de l'Argentine. Comme le souligne María Luisa Domínguez, le discours unifié dans le roman cherche à traduire la totalité à laquelle aspire Sábato, à savoir la combinaison de ses obsessions les plus intimes avec l'évolution historique de l'Argentine (Domínguez, 1993: pp. 217-230).

Cette tension entre le rationnel et l'irrationnel dans *Sobre Héroes y Tumbas* est précisément mise en scène et en intrigue à travers trois courants esthétiques et de pensée, soit le romantisme, l'existentialisme et le surréalisme. Dans le roman on détecte en effet des traces des diverses formes avec lesquelles le romantisme, l'existentialisme et le surréalisme ont pensé la rationalité et l'irrationnel.

Comme on le sait, le romantisme est un courant de pensée qui a émergé à la fin du XVIIIe siècle en Europe. Il se caractérise par le fait d'aller à l'encontre de l'esprit des Lumières et du rationalisme, pour au contraire exalter l'irrationalité, les sentiments et les passions, soit tout ce qui ne peut pas se réduire aux schémas d'interprétation de la raison et de son interprétation

logique et cohérente. A cet égard, l'inclusion du désagréable, de l'étrange et du caractère dérangeant des images de l'inconscient sera fondamentale pour Sábato, qui recueille l'héritage des artistes et des écrivains romantiques qui l'ont précédé, puisqu'ils ne les ont pas utilisés pour comprendre les mécanismes de la santé mentale, comme l'a fait plus tard la psychanalyse. Ces motifs ont été traités par les romantiques, comme le souligne Albert Béguin (Béguin, 1937 : pp. 15-16) comme un moyen fondamental pour la connaissance de soi et l'expression d'un état fondamental et transcendantal partagé par l'ensemble de l'humanité, à savoir, l'inconscient, qui, pour les romantiques, était lié au concept de l'âme qui transcende l'individu pour le rapprocher de l'infini.

Dans le premier chapitre du roman, Martín del Castillo se trouve dans le parc Lezama de Buenos Aires et il a le sentiment que quelqu'un dans son dos le regarde fixement ; il s'agit d'Alejandra. Cela l'oblige à ne pas se retourner et à regarder la statue de la déesse Cérès, pour tenter de résister à cet appel. Cette force surnaturelle qui amorce la relation le fait entrer dans une dimension qui n'est pas régie par les paramètres de la réalité ordinaire, ce qui constitue une descente vers ces enfers que Sábato lui-même considère comme les fondements d'une exploration propre au mouvement romantique. Pour le romantisme, les forces de la déraison affleurent à la surface de l'inconscient humain et se voient représentées en littérature et dans l'art à travers la manifestation de l'insolite, de ce qui se produit de façon inattendue. Selon l'analyse que fait Helios Jaime-Ramírez de l'influence du romantisme allemand sur l'œuvre d'Ernesto Sábato (Jaime-Ramírez, 1992: pp. 81-99), ces forces défient la rationalité qui cherche à les dominer, créant une nouvelle dimension du réel qui frôle le fantastique.

Ernesto Sábato reprend dans *Sobre Héroes y Tumbas* ces thèmes et ces motifs de l'imagerie romantique des XVIIIe et XIXe siècles, les combinant et les actualisant avec sa vision pessimiste et tragique de l'histoire de l'Argentine représentée dans la fiction par le destin tragique de la famille Olmos. Ainsi, quand Martín del Castillo parvient à s'enfuir de la maison des Olmos, il croit que son expérience a été une sorte de rêve absurde et fantasmagorique, une immersion dans un monde éloigné de la réalité ordinaire, similaire à l'expérience que désiraient atteindre dans leurs œuvres les artistes et les écrivains romantiques.

Le deuxième courant sous-jacent à la mise en scène du conflit est l'existentialisme. Rappelons que l'existentialisme est un courant philosophique qui recherche la revendication de l'homme concret, c'est-à-dire qu'il conçoit l'être humain non pas à partir de la notion qu'en

a développé la philosophie d'un point de vue idéaliste, en mettant l'accent sur les idées et sur les choses, mais à partir de la problématique de l'existence humaine elle-même. C'est pour cette raison qu'Emmanuel Mounier (Mounier, 1962 : pp. 7-25) retient le terme d'existentialisme, car le champ d'étude et de recherche de ce courant philosophique consiste à tenter de définir ce qu'est l'existence humaine et quel est son sens au-delà de toute autre considération de type idéologique. Dans le cas d'Ernesto Sábato, l'écrivain est intéressé par l'existentialisme parce que, tout comme les autres courants de pensée qui mettent en scène le conflit entre la raison et l'irrationalité dans *Sobre Héroes y Tumbas*, cette philosophie a enquêté sur l'irrationalisme de l'esprit de l'être humain et sur l'incapacité du raisonnement à élaborer un concept de la réalité, bien qu'elle avance des hypothèses différentes de celles de Freud. Il faut souligner ce point, car l'œuvre littéraire d'Ernesto Sábato se réfère abondamment aux réalités non-rationnelles dont parle Emmanuel Mounier, lesquelles génèrent un nouveau type de connaissance qui conduit nécessairement à une réévaluation de l'idée de ce qui existe (Mounier, 1962 : 7-25).

Dans *Sobre Héroes y Tumbas*, le personnage de Bruno Bassán énonce des jugements de type existentialiste contre la raison comme moyen d'expliquer les problèmes du monde. Bassán rumine sans cesse sur l'absurdité de l'existence et sur l'impossibilité de la rationalité pour résoudre les dilemmes qui l'accablent. Pour Bruno Bassán, la rationalité humaine ne sert pas à expliquer les problèmes existentiels de la condition humaine, tels que le sens de la vie ou de la mort. Autrement dit, ces problèmes ne peuvent être vérifiés et résolus à partir des théories scientifiques qui prétendent percer les mystères de l'univers, ou de la technique qui perfectionne des inventions et des dispositifs au fil du temps et des progrès technologiques.

Le troisième courant qui guide la mise en scène du conflit entre la raison et la déraison est le surréalisme. C'est sans doute le plus important des trois courants mentionnés pour la mise en scène de ce conflit dans l'œuvre d'Ernesto Sábato et celui auquel ont été dédiés le plus de textes critiques et d'analyses approfondies. Cela s'explique par le fait que Sábato ait fréquenté pendant son séjour à Paris en 1938 en tant que boursier au sein du laboratoire Curie plusieurs membres du mouvement surréaliste. Ces derniers l'ont initié aux principes du groupe, qui vivait alors les dernières étapes de sa dissolution, comme l'indique Bérengère Blasques (Blasques, 2011 : pp. 160-161).

Tout comme d'autres écrivains latino-américains tels que Julio Cortázar et Octavio Paz, Sábato a recours au surréalisme pour se déclarer en rébellion contre la réalité qui l'entoure, recherchant à travers son travail sur la déraison et sur son expression dans la fiction romanesque une nouvelle façon d'exprimer les obsessions qui le travaillaient. Sous l'influence du surréalisme, Sábato a utilisé dans ses romans une série de symboles liés à l'inconscient, soulignant l'importance de la déraison dans son œuvre romanesque. Comme l'affirme Trinidad Barrera (Barrera, 2011 : pp. 223-224), cette utilisation thématique et esthétique de traits du surréalisme nous conduit à y voir une revendication de la négation de la rationalité et de la logique qui prévaut dans le monde contemporain.

La partie de *Sobre Héroes y Tumbas* dans laquelle l'influence surréaliste est la plus perceptible, est *Informe sobre ciegos*. Dans le premier paragraphe du premier chapitre de ce texte autonome du roman, qui entretient des liens étroits avec le reste de l'intrigue de *Sobre Héroes y Tumbas* bien que son récit, son histoire et ses personnages n'en fassent pas partie, Fernando Vidal Olmos, personnage central et narrateur de ce rapport, débute sa narration en tentant de se rappeler le moment où son enquête a commencé, tout en sachant qu'il finira par être assassiné par sa fille Alejandra. Dans ce processus, comme l'indique Marina Gálvez Acero (Gálvez Acero, 1975 : pp. 295-304), son écriture rappelle une série de motifs et de thématiques spécifiques au surréalisme, comme l'écriture automatique ou l'usage de la méthode paranoïaque-critique dans l'élaboration du rapport qui permettent au lecteur d'entrer dans la psyché hallucinante et délirante du protagoniste-narrateur de l'œuvre.

Cela génère tout au long d' *Informe sobre ciegos* la construction d'une atmosphère de rêves, de cauchemars et d'hallucinations, en accord avec le côté transgresseur et surréaliste du texte qui nous met en garde contre le danger de nier les pouvoirs de l'irrationnel, qui peuvent prendre le contrôle de notre esprit, comme cela arrive à Fernando Vidal Olmos dans sa folie. Selon Robert Bréchon (Bréchon, 1971 : pp. 69-70), cette immersion dans la folie de la part de Vidal Olmos semble passer par une évaluation négative de l'éloge de la folie que fait le surréalisme lorsqu'il considère la folie comme l'outil idéal pour dépasser les frontières entre la raison et déraison.

4.2 Le discours de la déraison en littérature

Dans ce chapitre, nous traitons de la représentation du discours de la déraison dans la littérature selon Ernesto Sábato. Il convient de souligner l'importance de l'influence de la déraison dans *Sobre Héroes y Tumbas*. En raison de l'influence des trois courants déjà mentionnés et de sa critique permanente de la manière de concevoir et de représenter la réalité, Sábato estime que la création artistique et littéraire de la modernité est celle qui s'éloigne des référents naturalistes du XIXe siècle qui avaient l'intention de faire de l'œuvre d'art une simple copie de ce que l'artiste et l'écrivain voyaient dans tout ce qui les entourait et qu'ils avaient l'intention de représenter fidèlement dans leur travail de création. Toutefois, l'enquête sur l'inconscient humain par des écrivains et des artistes comme Sábato lui-même, son immersion dans un territoire qui n'est plus régi et n'est plus structuré par les paramètres de la logique et du rationnel, ouvre la porte à une nouvelle façon de connaître le monde qui tomberait dans le domaine de la folie en ne répondant pas aux schémas logiques avec lesquels il devrait être représenté.

C'est pourquoi selon Sábato et en accord avec les idées qu'il exprime dans son essai *Hombres y Engranajes*, la tâche de l'art et de la littérature est d'aller au fond de ce que représente la déraison. Le voyage entrepris par des artistes et par des écrivains vers l'inconscient apportera non seulement une descente vers ce côté sombre mais dominant de la psyché humaine, mais répond aussi à la nécessité de trouver une nouvelle façon de la représenter à travers le fantastique et le fantasmagorique. Ce point est très important, car il constitue le noyau de l'essence de la création littéraire de Sábato, comme l'a souligné Pablo Sánchez López (Sánchez López, 2016 : pp. 9-30), critique espagnol spécialiste de l'œuvre de l'Argentin.

Le personnage de *Sobre héroes y tumbas* qui incarne de la manière la plus extrême le discours de la déraison dans l'œuvre d'Ernesto Sábato est précisément Fernando Vidal Olmos, l'auteur d'*Informe sobre ciegos (Rapport sur les aveugles)*. Rappelons que Vidal Olmos écrit son texte délirant sur les aveugles sous la forme d'un soi-disant rapport scientifique : il entreprend précisément une enquête sur son inconscient, à savoir sur son irrationalité. Vidal Olmos déguise sous forme de rationalité et de logique ce qui n'est rien de plus qu'une immersion dans son psychisme de malade mental, la justifiant par la rédaction

d'un rapport qui n'est pas une recherche scientifique mais une pièce littéraire bien écrite. Son rapport est empli de motifs romantiques, surréalistes et existentialistes au moyen desquels son créateur, l'ancien scientifique Ernesto Sábato, tente et parvient à exprimer les pulsions et les obsessions inconscientes du personnage. Pour Vidal Olmos, la déraison constitue une sorte d'éveil, de déclencheur qui est à l'origine du processus d'écriture d'*Informe sobre ciegos*.

Enfin, par rapport à cette analyse, notons que dans *Sobre Héroes y Tumbas*, le discours de la déraison prend une importance considérable, non seulement parce qu'il appartient à une tradition littéraire moderne dans laquelle est résolument inscrit Sábato lui-même, mais aussi car il a déjà été exploré dans *El Túnel* à travers le personnage de Juan Pablo Castel. Par conséquent, cette question parvient dans *Sobre Héroes y Tumbas* à un nouveau développement et de nouvelles variantes quant à ses idées et à ses effets, essentiellement représentés par l'obsession irrationnelle de Fernando Vidal Olmos pour la secte fictive des aveugles. Comme on le verra plus tard lors de l'analyse d'*Informe sobre ciegos*, le délire du personnage élargit et renforce depuis de nouvelles perspectives le traitement de la mise en scène du conflit entre la raison et l'irrationalité qui a eu lieu dans *El Túnel*.

4.3. Liberté de la fiction romanesque

Dans ce chapitre, on aborde la liberté de la fiction romanesque, telle que la définit Ernesto Sábato dans ses essais. Pour Sábato, la fiction suppose un choix de liberté dans la mesure où les personnages incarnent les possibilités de vie et d'existence que la vie de l'auteur n'a pas connues; la fiction offre à ce dernier l'opportunité de se plonger dans les sujets qui l'intéressent à travers les personnages. Ces derniers sont, autrement dit, des projections de lui-même et de ses pulsions et obsessions inconscientes. Leur donner forme par l'écriture lui permet d'enquêter sur des sujets tels que la folie en niant la notion de rationalité qui prévaut en Occident, selon l'analyse de José Ortega (Ortega, 1983 : pp. 125-152).

Cela conduit au lieu commun qui consiste à affirmer que l'écrivain qui, comme Sábato le dit de lui-même, accepte de se laisser surprendre par les forces de l'inconscient ne contrôle pas les actes des personnages de ses romans. Ces derniers affirmeraient leur autonomie et

prendraient des directions, des comportements et des attitudes que l'auteur lui-même n'aurait pas envisagés. Tout ceci, comme le commente Sábato dans son essai *Heterodoxia*, le surprend et le déconcerte car il n'a pas été capable de le prévoir dans ses projets d'écriture originaux. Ainsi, cette liberté de la fiction serait en contradiction avec la vérité absolue que prétendent trouver les sciences avec leurs méthodes et leurs théories. Or, cette liberté de la fiction romanesque sera précisément le moyen de canaliser l'action et l'intensification des mises en scènes du choc entre la raison et l'irrationalité dans *Sobre Héroes y Tumbas*.

4.4. L'action du conflit dans le roman

Ce chapitre s'intéresse au conflit entre la raison et l'irrationalité dans *Sobre Héroes y Tumbas*. Il semblerait que la mise en scène de ce conflit dans *El Túnel* n'ait pas pleinement satisfait Ernesto Sábato. La preuve en serait *Sobre Héroes y Tumbas*, roman considéré par plusieurs critiques comme son chef d'œuvre. Selon María Angélica Correa (Correa, 1971 : pp. 78-80), le thème principal y est précisément l'irruption de l'inconscient de façon manifeste chez des personnages comme Alejandra et Fernando Vidal Olmos contre un ordre et une réalité soi-disant rationnels.

Cette perte progressive de contact avec la réalité se traduit dans l'approche remarquable avec laquelle les personnages comme Vidal Olmos défendent et légitiment leur folie, en prouvant, cependant, malgré leur absence de bon sens, que l'histoire de l'humanité n'a pas été ordonnée et harmonieuse, comme on voulait la représenter, mais tumultueuse et irrationnelle. Le discours de Vidal Olmos perturbe la notion de progrès rationnel et structuré, car selon lui le monde a toujours été partagé entre raison et déraison. Vidal Olmos insiste régulièrement sur ce point dans *Informe sobre ciegos* en réfutant de façon critique l'idée que la réalité serait proportionnée et structurée, alors que la notion même de réalité ou de vérité n'est rien de plus qu'une suite de produits culturels et historiques qui varient en fonction des époques où ils ont été élaborés. Par conséquent, on pourrait faire valoir que dans les déclarations que fait Vidal Olmos dans *Informe sobre ciegos*, on peut lire une réflexion grotesque, qui correspond en partie à travers la fiction aux positions et aux approches du rationnel et de l'irrationnel que propose Sábato dans son discours d'essayiste lorsqu'il commente la construction de la réalité.

Cela impliquerait, comme nous l'avons déjà indiqué dans la première partie de ce travail, que la raison et la science dans leur expression la plus palpable dans le domaine de la connaissance humaine, ne sont pas toujours les ressources les plus appropriées pour comprendre certains aspects de la réalité qui ne peuvent être compris de manière rationnelle. Si l'on suit l'approche de Sábato, cela traduirait la nécessité d'intégrer l'art et la littérature aux formes du savoir dans une relation de complémentarité avec la connaissance scientifique afin de tenter de comprendre et de définir la réalité.

La lecture et l'interprétation de *Sobre Héroes y Tumbas* montrerait que la réalité est une combinaison à laquelle participent le rationnel et l'irrationnel, et que l'on doit chercher l'équilibre et la symétrie entre ces deux aspects. Est ainsi révélé en fin de compte l'échec du projet rationaliste qui a impliqué le déni constant de ce qu'est l'être humain : un mélange de raison et d'irrationalisme. En même temps, le roman met en garde contre le danger que l'irrationalisme s'empare du psychisme humain, déguisé sous forme de logique et de raison.

Chapitre 5. La préfiguration du conflit dans *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia*

5.1. L'expression de la rationalité de l'écrivain dans *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia*.

Dans ce chapitre, nous analysons l'expression de la rationalité de l'écrivain Ernesto Sábato dans ses essais *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia*. Ces deux ouvrages ont été publiés entre 1951 et 1953, avant d'être réunis en une seule édition. Le premier explore le rôle du progrès scientifique et technologique dans la déshumanisation des êtres humains et le rôle de l'art et de la littérature dans la résolution des conflits raison-déraison produits par la science, la technologie et le capitalisme dans le monde moderne du XXe siècle, facteurs qu'il accuse comme étant les causes de la crise de la civilisation occidentale. Par conséquent, selon Daniel Henri Pageaux, l'essai porte dans sa première partie le titre éloquent de *Hombres y engranajes* (*Hommes et engrenages*), car il se rapporte à la façon dont, selon Sábato, la raison et la technique finissent par objectiver les sujets humains, comme si ces derniers faisaient partie d'une machinerie gigantesque dont ils ne peuvent se libérer (Pageaux, 1989 : pp.15-16).

De plus, le titre du second essai, *Heterodoxia* (*Hétérodoxie*) dénote chez Sábato une tendance à aller contre l'orthodoxie, en avançant des idées polémiques. *Heterodoxia*, écrit selon un régime aphoristique et multiple, rappelle *Uno y el Universo*, tant en ce qui concerne les thèmes abordés que du point de vue de leur libre traitement à travers la structure de l'aphorisme et de l'essai concis et court, comme l'indique John Skirius (Skirius, 2006 : pp. 412-413).

Comme l'affirme Pablo Sanchez Lopez dans son analyse de *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia* (Sánchez López, 2003 : pp. 425-446), Sábato tente, à travers l'essai, de comprendre et de résoudre le dilemme qui ne le laisse pas en paix : comment dépasser l'abstraction, la rationalité et la modernisation.

Cela signifie que dans les essais et les romans écrits par Sábato, les vestiges de sa formation scientifique sont présents de façon impure et non strictement logique, se mélangeant avec la

fiction dans le cas des romans et, dans le cas des essais, avec les points de vue idéologiques et intellectuels qui y sont exposés, comme l'a suggéré Trinidad Barrera dans son livre *La estructura de Abbadón el exterminador (La structure de l'ange des ténèbres)* (Barrera, 1982 : pp. 25-26). Cela paraît évident dans *Hombre y Engranajes* et dans *Heterodoxia* car seul un scientifique comme Sábato pouvait mener à bien une telle critique de la rationalité et de tous ses aspects.

Dans le cas de *Hombres y engranajes*, l'empreinte du discours scientifique dans l'analyse des phénomènes qu'étudie Sabato est évidente. Il cherche en effet à savoir comment, selon un processus historique, la raison et l'argent sont devenus depuis la Renaissance les forces dominantes de la modernité et de la civilisation occidentale. Il mène une telle analyse d'une manière structurée et raisonnée, en posant soigneusement ses arguments, en utilisant des termes de la recherche scientifique tels que les forces, les paradoxes, les lois, entre autres. Sábato veut, en scientifique, démontrer par un plan rigoureux la validité de ses déclarations, qui sont présentées de manière organisée et précise, avec une logique et une rigueur argumentative constantes.

Intéressons-nous maintenant à la manière dont *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* reflètent la différenciation entre essai et fiction dans la poétique d'Ernesto Sábato.

5.2. La différence entre essai et fiction dans la poétique de Sábato

Dans ce chapitre, nous analysons la différenciation que Sábato établit entre essai et fiction dans sa poétique. Sábato considère l'essai comme l'expression de la pensée diurne de l'écrivain. Le jour est une métaphore qui symbolise les idées pures de l'ordre rationnel exprimées par l'écriture de l'essai, alors que la fiction romanesque incarne le côté irrationnel du romancier, soit les obsessions et les pulsions qui proviennent de son inconscient. Sábato utilise l'analogie entre le jour et l'essai ou entre la nuit et le roman parce que le jour se rapporte symboliquement à la lumière et à la clarté, en référence à la raison et à l'ordre des idées que l'essai exprime, alors que le nocturne et la nuit représentent le côté irrationnel de l'écriture romanesque de la même manière que le sommeil est l'expression du domaine de la déraison dans l'esprit humain.

La thèse que soutient Sábato est que l'essai n'atteint pas la profondeur du roman, il reste la simple manifestation de la pensée diurne que sont les idées rationnelles de l'écrivain et ne plonge pas dans l'inconscient de son créateur. Au contraire, selon Sábato, l'écrivain accède grâce au roman à ce qu'il appelle la surréalité, soit à un état de conscience supérieur qui exprime la véritable essence du romancier. Au moyen de la fiction et grâce à l'influence des forces irrationnelles qui s'emparent de lui dans l'acte d'écriture, l'écrivain se reflète tel qu'il est -et c'est là que survient le parallèle que fait Sábato entre la personne de l'auteur et ses personnages fictifs- sans les carcans de la logique et raison.

5.3 Expérimentations formelles dans le genre de l'essai

Dans ce chapitre, on expose l'expérimentation de Sábato avec les formes de l'essai. Nous croyons que dans le type d'essai pratiqué par Sábato il existe une tension entre le subjectif et l'objectif comparable à celle qui apparaît dans ses romans. Cette tension est visible dans le fait que l'essai en tant que genre littéraire n'est pas un simple texte argumentatif, mais aussi l'expression des idées de son auteur. Celles d'Ernesto Sábato sont, en dépit de leur orientation idéologique, le fruit de son point de vue particulier du monde, de sorte que l'on ne peut pas lier l'essai à un schéma purement rationaliste. S'y reflète l'affrontement entre une pensée subjective et une argumentation objective et cohérente qui tente de convaincre le lecteur de ce qu'avance l'auteur.

D'autre part, le contraste entre *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* ne saurait être plus évident. Dans *Heterodoxia* Sábato poursuit non seulement la structure ouverte et dispersée au ton aphoristique qu'il avait amorcée dans *Uno y el Universo*, mais il intègre également des citations d'autres auteurs pour légitimer ses arguments. D'après l'analyse d'Angela Dellepiane (Dellepiane, 1992 : pp. 217-222), il s'agit ainsi d'un essai à caractère polyphonique qui entre constamment en dialogue avec les thèmes et les obsessions qui préoccupent Sabato, en particulier le choc de la raison avec l'irrationalité, qui l'oblige à expérimenter de nouvelles formes et à ne pas suivre un seul modèle d'écriture essayiste.

L'originalité des essais de Sabato résiderait précisément dans l'établissement d'un discours qui communique avec ses romans à travers les questions qui sont exposées et développées dans les deux types de textes, créant ainsi une sorte de narration partagée dans laquelle est

exprimée la vision subjective de l'auteur. Que ce soit à travers l'essai déclaratif et argumenté d'*Hombres y Engranajes* ou à travers la structure aphoristique et dispersée d'*Heterodoxia*, Sábato propose des vases communicants, des liens vers ses romans. L'ensemble de ses œuvres formerait, comme l'affirme Nicasio Urbina, une seule unité narrative qui relate dans de multiples registres la subjectivité d'un écrivain (Urbina, 1992 : pp. 131-133).

Ainsi, Sábato articule autour de l'essai et du roman l'union des deux opposés qui incarnent, à ses yeux, la rationalité et l'irrationalité des êtres humains : le masculin et le féminin. Cette façon d'interpréter et de concevoir l'esprit humain entre ces deux pôles fait que des textes comme *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia* participent de la confrontation de cette dichotomie non seulement par le biais de l'exposition et de l'argumentation des idées, mais aussi en créant un récit qui raconte et développe l'histoire de la domination de la raison en Occident et la réaction de la déraison. En effet, dans ce dernier essai, selon Daniel-Henri Pageaux, Sábato complète et expérimente les thèmes et les motifs qui apparaissent dans ses trois romans, comme par exemple la recherche de l'absolu, créant ainsi un projet narratif unique et complet (Pageaux, 1989 : pp. 111-112).

Ainsi, Sabato articule autour de l'essai et du roman l'union des deux opposés qui incarnent, à son avis, la rationalité et l'irrationalité des êtres humains : le masculin et le féminin. Cette façon d'interpréter et de concevoir l'esprit humain entre ces deux pôles fait que des textes comme *Hombres y Engranajes* et *Heterodoxia* participent à la confrontation de cette dichotomie non seulement par le biais de l'exposition et de l'argumentation des idées, mais aussi en créant une narration et un récit qui raconte et développe l'histoire de la domination de la raison en Occident et la réaction de la déraison, sans qu'il y ait de démarcation du genre essayiste en tant que tel. En effet, dans ce dernier essai, selon Daniel-Henri Pageaux, il complète et expérimente les thèmes et les motifs qui apparaissent dans les trois romans de Sábato, comme par exemple la recherche de l'absolu, créant ainsi un projet narratif unique et complet (Pageaux, 1989 : pp. 111-112).

Enfin, nous notons que ces vases communicants établis entre les romans et les essais d'Ernesto Sábato acquièrent un sens plus important lorsque leur travail est examiné comme un ensemble unitaire qui exprime de manière réitérative et répétitive les mêmes sujets et les mêmes obsessions à travers de multiples variations de ton et de style. Cela signifierait, à notre avis, qu'aussi bien le roman que l'essai d'Ernesto Sábato représentent un effort de la part de

l'auteur argentin pour représenter son obsession du conflit entre le rationnel et l'irrationnel. Il le fait non seulement à travers la mise en scène d'un conflit, mais aussi par une façon de concevoir le monde à partir de sa subjectivité – qui pourrait renvoyer à l'idéal de l'homme de la Renaissance, capable d'exprimer tout à la fois à travers l'art et la science les pulsions de son inconscient et son côté logique et rationaliste.

CHAPITRE 6. Figures du conflit dans les trois œuvres

6.1. Les malades de la raison

Dans ce chapitre, nous analysons la figure que nous avons appelée "les malades de la raison". Le conflit entre la raison et la déraison dans les romans et les essais d'Ernesto Sábato est consolidé par une série de figures qui déclenchent ce choc dans les trois œuvres qui sont abordées dans cette partie de notre travail : *Sobre Héroes y Tumbas*, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia*. Nous avons nommé cette figure « les malades de la raison », car il s'agit de personnages qui, obsédés par la raison et la logique, les utilisent pour légitimer leurs fins, même si ces dernières sont irrationnelles et délirantes.

Cette obsession de la raison, déjà présente dans *El Túnel*, symbolisée par la manie rationaliste de Juan Pablo Castel, acquiert sa dimension maximale dans la figure de Fernando Vidal Olmos, le protagoniste-narrateur d'*Informe sobre ciegos*. Vidal Olmos, contrairement à Castel, ne tente pas d'expliquer le comportement déconcertant d'une femme par un raisonnement excessif, mais il veut prouver que l'humanité est contrôlée par une secte d'aveugles qui vit dans les égouts de Buenos Aires. La mission de Vidal Olmos est alors, selon Daniel Castillo Durante, de dénoncer l'existence de cette organisation de l'ombre et d'empêcher que sa domination maléfique continue de s'emparer du monde (Castillo Durante, 1995 : pp. 58-59). Pour atteindre son but, le personnage, selon l'analyse de Miguel Tapia, utilisera une méthode apparemment scientifique et rationnelle qui lui permettra de légitimer sa démence (Tapia, 2011 : 208-210).

Sábato construit à travers le personnage de Fernando Vidal Olmos dans *Informe sobre ciegos* une image de ce que peut être un auteur délirant, en le présentant comme l'auteur du texte de ce « Rapport » dans le roman dont il est lui-même l'auteur. Fernando Vidal Olmos est un malade mental dont la folie est caractérisée par le développement de son illusion paranoïaque à propos de la secte des aveugles qui, selon lui, le poursuit. Cela le conduit à une détérioration mentale remarquable et à un état dans lequel il n'est pas capable de distinguer la réalité de la fantaisie. Vidal Olmos construit donc une réalité délirante et

fantastique dans laquelle il se réfugie pour légitimer ses approches paranoïaques et ses prétendues recherches scientifiques.

Ainsi, dans le cas de Vidal Olmos, on pourrait interpréter l'écriture élaborée de son hallucination et de son délire systématique sur la secte des aveugles comme l'échec d'un processus de sublimation. Cela conduit à l'élaboration d'un texte artistique. Ce que Sábato tente apparemment ici, c'est d'exorciser, avec cette figure exemplaire d'auteur délirant, les dangers de l'imaginaire. Autrement dit, l'écrivain doit poser des limites au débordement du flux de l'énergie créatrice qui provient des pulsions refoulées de son inconscient. Sinon, il pourrait tomber dans le délire et la folie, comme cela arrive à Fernando Vidal Olmos dans *Informe sobre ciegos*. Par conséquent, *Informe sobre ciegos* représente le point culminant de cette sublimation ratée de la part de Vidal Olmos car son imagination malade et dérangée s'est emparée de son activité mentale, sans qu'il soit en mesure de faire dans son récit une distinction appropriée entre le réel et ce qui ne l'est pas.

Ainsi, l'idée d'un être excessivement guidé par la raison, comme Sábato définit l'homme, est poussée à l'extrême dans la figure de Fernando Vidal Olmos, un fou qui prétend rendre sa démence rationnelle par le biais de son obsession envers les aveugles. Cette attitude correspondrait à celle que dénonce l'auteur d'*Heterodoxia*, qui rappelle dans son essai que la rationalisation excessive ne saurait expliquer des concepts et des idées tels que l'univers et Dieu. Cette tentative aboutirait à un échec terrible, selon Sábato, parce qu'elle reposerait sur l'erreur de vouloir rendre raisonnable ce qui ne l'est pas. Cela pousserait, selon l'analyse de Catherine Vera, à voir dans la raison, à travers la figure de Fernando Vidal Olmos, une sorte de folie qui prétend définir le chaos de la réalité humaine à travers des instruments et des outils qui ne lui sont pas applicables (Vera, 1973 : pp. 373-385).

La science, comme cela a été affirmé tout au long de cette recherche, suivant les approches de Sábato, ne peut être dépouillée d'une composante à caractère irrationnel ; de même, les arts et la littérature ne pourraient pas non plus avoir de sens ni être intelligibles pour l'homme si elles ne disposaient pas dans leur structure d'un ordre logique et rationnel pour leur permettre de s'exprimer de manière adéquate, sans tomber dans un non-sens total et absurde. En conséquence, à travers la fiction d'*Informe sobre ciegos*, Sábato plaide non seulement pour la reconnaissance de ce fait, c'est-à-dire, pour l'intervention des facteurs déjà décrits dans la science, l'art et la littérature, mais aussi pour la nécessité, selon Nicasio Urbina,

d'équilibrer symétriquement la raison et l'irrationalité dans tous les domaines possibles de la connaissance, qu'ils soient scientifiques ou artistiques et littéraires (Urbina, 1992).

C'est peut-être l'objectif principal d'*Informe sobre ciegos* : enseigner et montrer qu'il n'y a pas d'irrationalisme à l'état pur, ni de rationalité absolue : tous deux ont besoin de structures et de formes d'organisation pour s'exprimer et tous deux forment l'esprit humain. Le problème apparaît, aux yeux de l'écrivain, lorsque l'une des deux facettes veut dominer l'autre, générant la tension et le conflit dont Ernesto Sábato avait besoin pour mener à bien une réflexion dans ses essais et qu'il a voulu mettre en scène dans ses romans.

6.2. La fausse illusion du progrès

Dans ce chapitre, nous analysons le concept de la fausse illusion du progrès dans *Sobre Héroes y Tumbas*. Au sein de cette conception de la raison comme maladie, ou même comme une forme d'irrationalité lorsqu'elle est portée à l'extrême, est inlassablement répétée, tout au long d'*Hombres y engranajes*, d'*Heterodoxia* et de *Sobre Héroes y Tumbas*, la dénonciation de la réification dont souffre l'être humain du fait du progrès, représentant de la rationalité en Occident. La notion de progrès, divisée selon Sábato, entre capitalisme et science, aliène l'être humain en réduisant sa réalité à une abstraction.

Cela générerait une fausse illusion de progrès qui ne prend pas en compte le fait que le réel est une construction à laquelle participent à la fois le rationnel et l'irrationnel. En fait, comme l'indique Vidal Olmos dans *Informe sobre ciegos*, le concept même de progrès est devenu une nouvelle religion irrationnelle de la nature, qui cherche à expliquer le monde et l'univers en remplaçant l'ancienne explication d'origine religieuse par celle de l'influence et de l'effet des forces de la nature. Ainsi, selon le discours de Vidal Olmos, quand l'explication scientifique et rationnelle de la science devient le discours dominant pour comprendre la réalité, pensée qui en dépit d'être mal comprise par la plupart des gens serait considérée par eux comme une vérité absolue et irréfutable, la science acquiert paradoxalement une catégorie religieuse et mythique, semblable à celle des anciennes religions qu'elle prétendait remplacer et dépasser.

Dans le Chapitre XI d'*Informe sobre ciegos*, une discussion sur cette question a lieu entre Vidal Olmos et mademoiselle Inés González Iturrat, mentor de sa petite amie Norma

Pugliese. Alors que Vidal Olmos surveille Celestino Iglesias, Norma Pugliese et Inés Gonzalez Iturrat apparaissent et commencent à se disputer avec lui sur des questions liées au progrès de l'humanité : González Iturrat soutient que l'humanité a progressé à travers l'histoire au moyen de connaissances scientifiques et technologique, apportant le bien et une amélioration spirituelle et matérielle à l'être humain, tandis que Vidal Olmos affirme tout le contraire. Selon lui, la science et la technologie n'ont pas amélioré la condition humaine, qui est encore sujette au mal et qui se voit aliénée et réifiée par la science ainsi que par la technique, qui prétendaient la libérer du joug auquel elle était soumise par la nature.

Avec ces dialogues aussi controversés que transparents, Sabato prétend démontrer que la science et le progrès qu'elle devrait produire sont discutables et doivent être examinés de façon critique. La raison et la logique, incarnées dans la science et la technologie, ainsi que dans le capitalisme, n'apportent pas nécessairement le bien à l'humanité, mais peuvent au contraire causer de graves dommages en interdisant les formes de connaissance et de compréhension du monde qui ne partagent pas leurs prémisses, comme l'art et la littérature. Cela conduit au fait que leur fonction et leur signification doivent être analysées et débattues, car elles n'ont pas rendu les hommes plus logiques ni plus rationnels, puisque les doctrines liées à la déraison comme, par exemple, la religion, n'ont pu être évincées de leur façon de penser. Ce point de vue traduirait la nécessité impérieuse de maintenir dans l'humanité des approches du réel non scientifiques, comme les cultes religieux où n'influe pas une rationalité excessive susceptible d'augmenter l'aliénation et la réification des êtres humains. Ces dernières devraient être compensées par la spiritualité, le mystique et le mythique, comme le dit Vidal Olmos à Mlle González Iturrat.

Selon Sabato, est apparue avec la science et le progrès une adoration paradoxalement irrationnelle pour la rationalité, la création d'un culte de la rationalité qui, au lieu de clarifier la situation vitale et existentielle de l'être humain dans le monde et l'univers, fait que la réalité dans laquelle les hommes se déplacent soit devenue quelque chose de très compliqué à appréhender. Et cela est exacerbé par l'incapacité des gens ordinaires à comprendre les approches de la science et à les relier aux dilemmes, aux problèmes et aux inquiétudes de la vie quotidienne.

6.3. La théorie du problème du mal

Dans ce chapitre, nous abordons la théorie du mal qu'expose Fernando Vidal Olmos dans *Informe sobre Ciegos*. L'obsession de Fernando Vidal Olmos envers la cécité et les aveugles provient de celle qui a perturbé son créateur Ernesto Sábato à travers toute son existence et qui s'est reflétée dans son œuvre littéraire : la dichotomie entre le rationnel et l'irrationnel. La raison a été représentée symboliquement en Occident depuis la modernité par la clarté, la lumière et l'ordre du monde de la science, de la technique et du progrès, facteurs qui étaient censés libérer l'humanité de l'ignorance et du retard auxquels elle était soumise jusqu'à l'arrivée des progrès scientifiques et technologiques.

Il faut dire que la lumière comme contrepoint de l'obscurité prend un poids particulier dans *Informe sobre ciegos* et dans *Abbadón el exterminador*, comme l'indique Daniel Castillo Durante, (Castillo Durante, 1995 : pp. 83-84). En raison de l'influence des thèmes de la culture occidentale, Ernesto Sábato considère la vue et la lumière comme les références par excellence de la science et de la rationalité, de l'ordre qui peut vaincre les ténèbres et le mal. Cependant, la raison conquise par l'homme ne serait que la partie fragmentaire d'une dimension que l'homme ordinaire n'est pas en mesure de comprendre ni de percevoir correctement, car l'autre partie, représentée dans le motif de la cécité, symboliserait le fait que l'origine du mal et les instincts les plus sauvages et les plus primitifs des êtres humains, pulsions qui régiraient l'esprit humain au-delà du bien et de la bonté, se trouveraient dans l'irrationnel et l'inconscient. L'aveugle incarnerait cette partie obscure et impénétrable de la conscience, qui à son tour est plus compliquée et plus difficile à définir et à observer. Par conséquent, la théorie de Vidal Olmos sur le fait que le mal domine le monde proviendrait précisément de l'exploration des régions inconnues de son propre inconscient, plongées dans les ténèbres de la déraison, comme il l'avoue lui-même ouvertement dans *Informe sobre ciegos*.

C'est pourquoi Vidal Olmos est défini comme un chercheur du Mal, dont la tâche est d'aller au fond de ce que représentent les aveugles, de la dimension sombre qui transcende l'idée de la luminosité du bien, de la raison et du progrès qui a régi la Modernité Occidentale. En prouvant que le Mal, soit tout ce qui représente la folie, la paranoïa, la cruauté et les pulsions sexuelles exacerbées comme des composantes de la psyché qui vont à l'encontre de la

rationalité et de la logique qui les interdit, Vidal Olmos reconnaît honnêtement son travail de chercheur qui révèle à l'humanité ses aspects désagréables, ceux qu'elle tente de cacher et de nier par tous les moyens possibles.

Bien que Vidal Olmos ne soit pas un artiste comme le Juan Pablo Castel d'*El Túnel*, ou un écrivain reconnu comme le Sabato d'*Abbadón el exterminador*, sa tentative pour démontrer que les aveugles sont le mal qui trouve refuge à l'intérieur des hommes déchargerait de façon cathartique toute une série d'obsessions et de névroses qui, sous couleur d'un intérêt scientifique, le conduisent au fond des traumatismes de son enfance, ce qui fait de lui un personnage démentiel et paranoïaque. Cette démence schizoïde et paranoïaque qu'exhibe le récit d'*Informe sobre ciegos* empêche que l'écriture devienne une catharsis et un exorcisme des obsessions qui perturbent Vidal Olmos et qui ne lui permettent pas de mener une existence normale, le condamnant pour toujours à la folie.

Grâce à la rédaction d'*Informe sobre ciegos* et à la création de son personnage-narrateur Fernando Vidal Olmos, Sabato a réussi à plonger plus profondément dans la catharsis de la crise provoquée par le conflit entre la raison et la déraison. Une crise dont il a exposé les termes dans ses essais *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* et qu'il a mise en scène avec la création de discours et de personnages dans ses deux premiers romans, *El Túnel* et *Sobre Héroes y Tumbas*. L'écrivain semble ainsi parvenir lui-même à un certain point d'immersion dans ses propres préoccupations, voire dans ses obsessions. Un tel processus cathartique à travers l'expression romanesque devait se voir par la suite amplifié et, semblerait-il, accompli dans l'écriture d'*Abbadón el exterminador*.

Par conséquent, la cécité et les aveugles seraient également, selon Laura T. Ilea, une attaque cinglante sur la façon dont les méthodes de la science et de la rationalité expliquent le monde et le comportement des êtres humains, méthodes qui ne tiennent pas compte de l'irrationalité comme forme de connaissance valide et légitime (Ilea, 2011 : pp. 104-106). En utilisant une méthode rationaliste et scientifique pour ses fins, Vidal Olmos finit de prouver que ce qui est inconscient et irrationnel, en l'occurrence la méchanceté humaine, ne peut être appréhendé de façon cohérente et logique, ce qui réfute complètement l'idée que seules la science et de la raison parviennent à établir des vérités objectives.

En bref, pour Tamara Holzapfel (Holzapfel, 1973 : 145-156), entrer dans le monde interdit des aveugles ne signifie pas seulement s'occuper de ces aspects négatifs des hommes,

enfermés dans la cécité, mais aussi reconfigurer la façon dont on regarde l'homme, le comprendre comme une unité où cohabitent les ténèbres et la lumière. Car les façades de la logique et de la rationalité qui divisent l'être humain en parties déconnectées, non liées entre elles empêchent qu'il soit appréhendé dans son intégrité.

6.4. Critique du pouvoir absolu

Dans ce chapitre, on présente la critique du pouvoir absolu qu'élabore *Informe sobre ciegos*. Selon l'interprétation symbolique où nous mène le roman de Sabato, et en compilant le discours délirant du personnage Fernando Vidal Olmos avec le discours analytique de l'écrivain dans ses essais, nous pouvons concevoir que l'organisation de l'exercice du mal qui régit la secte des aveugles fait écho à la dénonciation du pouvoir de l'État moderne au XXe siècle dans *Hombre y Engranajes*. Sabato souligne dans ce dernier essai que ce pouvoir est construit à partir de la science, du capitalisme et des progrès technologiques. Ces facteurs ont donné aux institutions de l'État une influence et un contrôle écrasants sur les citoyens qui étaient à sa charge.

L'État moderne du XXe siècle serait ainsi la conclusion et le point culminant définitifs du processus d'abstraction et de rationalisation en Occident que Sabato a critiqué tout au long de son œuvre littéraire. Cela finirait par aliéner les hommes sous l'autorité de l'État, car ce dernier serait quelque chose d'aussi fantasmagorique et d'aussi insaisissable que les principes de la science moderne, caractérisés par l'influence absolue de l'abstraction. Par conséquent, le pouvoir absolu que représente la secte des aveugles dans *Informe sobre Ciegos* équivaldrait métaphoriquement et d'une façon mythique et religieuse à cette raison qui, à travers l'État moderne, unifie la vision du monde, ce qui empêche d'autres formes de connaissance, de perception de la réalité, et enfin d'existence.

En résumé, lorsque Sabato fait la critique du pouvoir absolu que représentent la rationalité et l'abstraction à travers le contrôle aliénant et déshumanisant de l'Etat au XXe siècle, il nous pousse à réfléchir à la nécessité urgente de rechercher des alternatives non seulement aux connaissances et à la compréhension de la réalité, mais aussi à l'organisation sociale. Ce nouveau type de structure de gouvernance chercherait peut-être à voir les individus sous

d'autres perspectives, non pas comme de simples engrenages d'une structure de production mais comme des personnes aux multiples facettes exprimées à travers l'art, la littérature ou la religion.

Conclusion de la deuxième partie

A la différence de *El Túnel* et de *Uno y el universo*, *Sobre Héroes y Tumbas* et les essais *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* sont des textes qui, dans leurs genres respectifs, cherchent à consolider la mise en scène fictive et la réflexion sur le conflit entre la raison et l'irrationalité qui anime l'œuvre littéraire d'Ernesto Sábato.

Cette analyse nous a permis de réaffirmer le principe de la première partie de notre travail, à savoir que ni la représentation fictive de ce conflit ni sa conceptualisation n'auraient été résolus de façon satisfaisante pour Ernesto Sábato avec l'écriture de *El Túnel y Uno y el Universo*. Bien au contraire, ce conflit n'a cessé de le préoccuper et il a cherché à en approfondir l'exploration en écrivant *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* et *Sobre Héroes y Tumbas*.

Malgré l'effort colossal qu'a accompli Sábato pour exprimer son obsession de la raison et de la déraison dans ces trois œuvres, sa recherche d'une conceptualisation satisfaisante du conflit à travers l'essai et d'une expression romanesque qui mettent en scène deux modes de connaissance ne devait pas s'achever là. En étudiant dans la troisième partie de cette thèse le volume d'essais *El escritor y sus fantasmas* (l'Écrivain et la catastrophe) et le roman *Abbadón el exterminador*, nous essaierons de voir comment évolue la réflexion de l'écrivain argentin, quels sont les nouveaux modèles complexes de 'fictionnalisation' qu'il choisit afin de proposer, à travers l'expression artistique, une synthèse ou une conciliation entre l'appréhension subjective et sensible de la réalité et son appréhension objective.

**TROISIÈME PARTIE : SYNTHÈSE DU CONFLIT
DANS *ABBADÓN EL EXTERMINADOR (L'ANGE DES
TÉNÈBRES)* ET *EL ESCRITOR Y SUS FANTASMAS
(L'ÉCRIVAIN ET LA CATASTROPHE)***

Introduction de la troisième partie

Le premier chapitre de la troisième et dernière partie de ce travail de recherche présente l'analyse d'*Abbadón el exterminador (L'ange des ténèbres)* et la fusion entre le rationnel et l'irrationnel qui se produit dans ce roman à travers diverses stratégies et ressources narratives. Dans le deuxième chapitre, est analysée la conception qu'élabore Sábato de la poétique romanesque dans l'essai *El escritor y sus fantasmas (L'écrivain et la catastrophe)*. On abordera également la critique qu'y fait Sábato du nouveau roman français, centrée sur l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. Enfin, on tentera d'établir s'il s'accomplit une synthèse du conflit entre la raison et l'irrationnel à partir de ce que nous avons étudié tout au long de ce travail, et on s'intéressera à la réception contemporaine de l'œuvre de l'écrivain en Argentine et aux études critiques qui lui sont consacrées à l'étranger. Pour conclure cette recherche, nous avons utilisé l'appareil critique existant sur l'œuvre de Sábato, ainsi que les outils méthodologiques de la narratologie.

CHAPITRE 7. Le concept du roman total dans *Abbadón el exterminador*

7.1 Culmination et fragmentation du récit dans *Abbadón el exterminador*

Dans ce chapitre, nous discutons brièvement du concept de roman total qui est mis en œuvre dans *Abbadón el exterminador* (1974). En effet, dans ce roman, le dernier qu'a publié Ernesto Sábato, le conflit entre la raison et l'irrationalité que ses romans et essais précédents avaient présenté et élargi pour parvenir à sa résolution dans ce livre culmine de façon spectaculaire. Rappelons qu'*Abbadón* raconte trois histoires qui s'entrecroisent et se connectent tout au long du roman: celle de Sabato, alter-ego représentatif et fictif de l'écrivain, qui succombe aux pressions des puissances infernales de la secte des aveugles qui l'empêchent d'achever son travail d'écriture, le conduisant à la folie et à la mort ; celle de Nacho et d'Agustina Izaguirre, un frère et une sœur qui ont une relation incestueuse et se rapportent d'une manière ou d'une autre à Sabato ; et enfin celle de Marcelo Carranza, un jeune idéaliste aux tendances révolutionnaires, ami de Sabato, qui est détenu, torturé et assassiné par les forces répressives de l'État argentin.

Tout au long de l'intrigue du roman, se succèdent une série d'événements et de faits qui ne respectent pas un schéma narratif conventionnel ; des personnages des romans précédents de Sábato, comme Juan Pablo Castel, Alejandra Vidal Olmos, Martín del Castillo, Bruno Bassán, Natalicio Barragan et Quique, entre autres, interviennent dans l'intrigue. En plus de la présence active de Bruno, l'apparition et la mention des personnages de *Sobre Héroes y Tumbas* forment une connexion active entre ce roman et *Abbadón el exterminador*, ce dernier étant le résultat de cette connexion. Selon l'analyse de Michèle Soriano (Soriano, 1994 : pp. 22-23), *Sobre Héroes y Tumbas* est le point de départ de l'écriture d'*Abbadón* dans la mesure où ce roman amplifie des possibilités esthétiques insuffisamment explorées dans le deuxième roman d'Ernesto Sábato.

A cela s'ajoute l'utilisation constante de diverses digressions, de parodies, l'inclusion de fragments journalistiques et d'idées exprimées dans les essais de l'auteur ainsi que des

allusions à ses romans. Ce montage textuel rend la structure du roman extrêmement complexe et d'accès difficile en raison de son éloignement d'une composition conventionnelle selon une intrigue comprenant un début, un nœud et un dénouement.

Il est à noter que la pierre angulaire du roman est le personnage de Sabato, figure fictionnelle de l'auteur, dans la mesure où tout ce qui se produit dans l'intrigue est d'une façon ou d'une autre lié à lui. Contrairement à celui de son créateur, le nom de ce personnage ne porte pas d'accent sur sa première syllabe, mais Sabato partage nombre de traits biographiques avec l'auteur du roman. Le personnage exprime les opinions consignées dans les essais et les romans précédents d'Ernesto Sábato, qu'il cite comme étant les siens, et il tente d'écrire un roman intitulé *Abbadón el exterminador*. Il s'y voit contraint par l'obsession qu'il nourrit envers les forces démoniaques de la secte des aveugles qu'il a décrites dans l'*Informe sobre ciegos* de *Sobre Héroes y Tumbas* à travers le personnage de Fernando Vidal Olmos. Ces entités le harcèlent, l'empêchent d'achever son travail et interfèrent constamment en lui, après l'avoir forcé à écrire ses deux romans précédents, comme le rapporte Bruno Bassán. Cette lutte constante entre le Créateur et ses créatures joue un rôle très important, indiquant la déchirure que vivent le personnage de Sabato et d'autres personnages de fiction, déchirure qui motive l'apparente absence de logique de l'histoire narrée dans *Abbadón*, car comme l'indique le titre du roman, c'est un conflit colossal de puissances apocalyptiques qui met en scène dans la fiction les interrogations et les obsessions d'Ernesto Sábato. Ces obsessions n'auraient pas été complètement surmontées après l'écriture et la publication de *El Túnel* et de *Sobre héroes y Tumbas*. *Abbadón* entreprend donc leur mise en scène exacerbée et amplifiée : leur affrontement, à travers des histoires, des personnages et des situations fait exploser le cadre narratif conventionnel du roman, qui joue de différentes transgressions, comme la fictionnalisation de l'auteur.

En utilisant cette structure narrative particulière de la fragmentation, Sábato augmente les possibilités et les trouvailles narratives qu'il avait obtenues dans *El Túnel* et dans *Sobre Héroes y Tumbas* afin de raconter des histoires de plus en plus complexes et élaborées. En même temps, il essaie de représenter une réalité qu'il considère comme impossible à recréer dans sa totalité par des moyens narratifs traditionnels. Ainsi, la carrière de romancier d'Ernesto Sábato s'achève-t-elle avec *Abbadón*.

7.2. Meta-littérature, métafiction, autofiction et fusion de l'essai avec le roman

Ce chapitre présente les stratégies métalittéraires, métafictionnelles et auto-fictionnelles à l'œuvre dans *Abbadón el exterminador* ainsi que la fusion du roman avec l'essai qui y est recherchée. Nous l'aurons compris, à cette rupture de l'ordre narratif classique s'ajoute une utilisation constante et permanente des ressources métafictionnelles et autofictionnelles qui font d'*Abbadón* une réflexion sur les procédés narratifs de l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Ernesto Sábato. S'y déploie aussi un discours sur ce que représente l'art du roman pour l'auteur.

La ressource la plus audacieuse et la plus transgressive de ces procédés narratifs à caractère métafictionnel est la métalepse, qui permet le passage non conventionnel d'un niveau narratif à un autre dans la diégèse, transgressant ainsi les conventions de la cohérence narrative, selon la définition qu'en donne Gérard Genette (Genette, 1983 : pp. 245-246). La métalepse la plus transgressive de l'histoire d'*Abbadón* est précisément l'apparition du personnage de Sabato. Alors que c'est un personnage fictif, ses similitudes avec le véritable auteur sont nombreuses. Ce Sabato, bien sûr, n'est pas une figure strictement autobiographique d'Ernesto Sábato. Sa fin tragique le confirme comme un personnage de fiction, alors qu'il succombe aux puissances maléfiques de la secte des aveugles qui symbolisent le côté sombre et irrationnel de l'esprit humain. Figure métaphorique dans la fiction de son créateur qui a quitté la science dans la vie réelle pour explorer la déraison à travers la littérature, sa présence dans le roman génère toujours l'incertitude et la confusion chez le lecteur, comme le remarque avec précision Trinidad Barrera (Barrera, 1982 : pp. 214-215).

Or, ces stratégies autofictionnelles et métafictionnelles illustrent l'un des motifs fondamentaux d'*Abbadón*, à savoir, l'obsession de l'écriture qui assaille Sabato, et les difficultés qu'il rencontre pour mener à bien son travail d'écrivain, car il se sent incapable d'écrire un nouveau roman qui accomplirait la synthèse de sa création littéraire, et avec elle la libération définitive des sujets qui l'ont obsédé. Ceci est palpable dans l'aveu que fait Sabato quant à son impuissance et aux obstacles qui l'empêchent d'entreprendre la tâche qui lui a été imposée en tant que romancier, difficultés qui l'amènent à se questionner sur la valeur et sur le sens de ce qu'il a écrit, sans qu'il obtienne une réponse qui le satisfasse.

Abbadón est donc la mise en perspective de tous les thèmes et motifs récurrents de l'œuvre romanesque d'Ernesto Sábato. Le roman lui-même regroupe ses livres précédents, romans et essais, en un vaste texte unique qui les recouvre et les englobe tous sans aucune limite qui sépare apparemment la réalité de la fiction, comme l'a bien analysé María Rosa Lojo de Beuter (Lojo de Beuter, 2005 : pp. 123-147). Dans *Abbadón* est réalisée la fusion de l'essai avec le roman, car en l'occurrence certaines des idées que l'écrivain avaient avancées dans ses essais précédents sont réitérées dans des fragments d'essai incorporés dans le récit.

Aussi, *Abbadón* peut-il être considéré entre autres comme un roman-essai dans lequel la se voient déployées la vision d'Ernesto Sábato et ses obsessions sur les questions qui lui importent le plus et qui l'ont troublé tout au long de sa carrière littéraire. Ernesto Sábato, qui a écrit des essais et des romans, sait qu'*Abbadón* ne consiste pas simplement à raconter une série d'histoires, mais vise à être plus que cela. La principale ambition de ce roman, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, est de témoigner de la vision de l'humanité qu'a l'auteur ainsi que des problèmes les plus essentiels de l'humain.

7.3. Questionnement des genres

Ce chapitre expose le questionnement des genres littéraires qui apparaît dans *Abbadón el exterminador*. La poétique romanesque de Sábato dans *Abbadón* définit le roman au-delà d'un genre, comme une somme de genres, capable d'aller au-delà des règles qui prétendent le définir, car il reflète ce que l'auteur appelle la crise des temps modernes, soit la période historique contemporaine. Selon l'écrivain argentin, cette crise a été causée en grande partie par la dictature que la rationalité excessive exerce sur d'autres formes de connaissances qui essaient d'appréhender le monde et qui ne participent pas ni ne partagent ses énoncés et ses concepts. D'après Sábato, ces courants irrationnels trouvent dans le roman un refuge pour tenter de représenter cette situation complexe de l'humanité à travers la fiction. Dans ce conflit qui est à l'origine du roman moderne occidental ont participé le christianisme et la technification, générant un certain nombre de préoccupations et de dilemmes d'ordre spirituel et psychologique que ni la religion et ni la science ne peuvent résoudre seules, puisqu'il faut le secours de l'art, et dans ce cas particulier, du roman, pour les comprendre et réaliser une synthèse qui soit leur solution. Par conséquent, comme le roman allie au sein de la fiction

narrative l'essai, la poésie, le théâtre et même la coexistence entre la pensée mythique et la pensée rationnelle, la nature hybride du genre empêche tout type de classification. On peut seulement le comprendre comme un témoignage important de la problématique de la modernité qui a scindé la conscience de l'être humain, au lieu de la maintenir dans une seule unité.

Ce que le personnage Sabato dit à ce sujet dans *Abbadón* est catégorique : cette synthèse des genres est ce qui conduit au concept de roman total, concept exprimé et défini comme l'ensemble des connaissances romanesques qui atteignent leur apogée dans la mesure où le genre peut exprimer tout ce que les domaines rationnels de la connaissance ne sont plus capables de comprendre et d'expliquer. Cela fait référence à une large compréhension de la conscience de l'être humain, qui ne peut plus être définie au moyen de conceptions religieuses ou scientifiques qui la limitent à une perspective réduite de ce qu'elle est en réalité.

Ce point de vue reflète la poétique de Sabato, exprimée dans les pages d'*Abbadón*, selon laquelle le roman ne doit obéir à aucune règle ; il est libre de suivre le chemin qui se présente à lui au fur et à mesure de son écriture. Selon Sabato, l'objectif fondamental du roman est de décrire l'être humain sous tous ses aspects, et comme l'humanité est chaotique et n'est pas régie par un ordre prévisible et logique, comme le prétend la science, le genre romanesque que pratique l'écrivain argentin s'élève au-dessus des préceptes et des normes qui tentent de le circonscrire et de le limiter dans un cadre étroit.

7.4. Le concept du personnage-écrivain

Dans ce chapitre, nous analysons le concept du personnage écrivain dans *Abbadón el exterminador*. Pour accomplir la tâche d'une enquête complète sur la conscience humaine, apparaît dans *Abbadón* le concept du personnage écrivain comme un outil et une figure importante du roman. Ce personnage représenté par Sabato enquête et tente de trouver le sens et la mission du genre romanesque et de la création littéraire à partir de son rôle dans la fiction elle-même, énonçant ce qu'ils peuvent parvenir à être depuis l'histoire même qu'il raconte.

Cette approche crée une dichotomie intéressante entre les événements qui peuvent être considérés comme réels et ceux qui peuvent être considérés comme fictifs et imaginaires dans le roman, car le lecteur est surpris dès les premières pages par l'apparition du

personnage-écrivain Sabato, qui a écrit les mêmes romans et les mêmes essais qu'Ernesto Sábato, qui est en relation avec les personnages que ce dernier a créés, et qui est enfin le porte-parole des idées de son créateur et son représentant dans la fiction. Au regard de cela, on ne peut pas le considérer comme un simple personnage qui serait aussi écrivain, il est davantage que cela. Grâce à son apparition dans le roman, il aspire à entrer dans le domaine de l'enquête et de la recherche qui est l'objectif principal de ce roman, c'est-à-dire à explorer l'esprit humain en crise, divisé par le conflit entre la rationalité et l'irrationalité.

Le personnage-écrivain de Sabato juge la réalité, puisque tout est relatif et doit être soumis à une analyse minutieuse et approfondie des apparences qui la composent. Cela ne peut se faire qu'à travers l'acte d'écriture, acte susceptible de montrer les nombreux aspects de la réalité et de l'existence qui échappent à la raison et à la logique.

Enfin, cette tentative d'écriture échoue et s'achève avec la mort de Sabato aux mains des puissances obscures et sombres de la secte des aveugles. Cette incapacité de l'écrivain à dire se reflète à la fin du roman, quand Bruno Bassán visite sa ville natale, la fictive Capitán Olmos, d'où vient aussi Sabato, et que lors d'une visite du cimetière local, il est surpris par la tombe de son ami Ernesto Sabato. Avec la mort symbolique du personnage-écrivain de Sabato, le cycle romanesque d'Ernesto Sábato s'achève, clôturant et concluant de façon symbolique la totalité à laquelle ce roman aspire, dépassant les deux autres romans de l'écrivain argentin à cet égard, comme le souligne Jean Bessière (Bessière, 1992 : pp. 63-81).

7.5. Le trouble de la réalité : entre le rêve et le cauchemar

Dans ce chapitre, nous analysons l'importance du rêve dans *Abbadón el exterminador*. Les nombreuses références à des rêves et à des cauchemars dans ce roman représentent le trouble dont a souffert la réalité. Le lecteur ne sait plus si ce qui arrive aux personnages du roman est réel ou pas. Sabato fait constamment appel à ses rêves et à ses cauchemars, en essayant de les comprendre comme un enquêteur qui suivrait les traces d'un mystère non résolu, comme si les rêves apportaient la preuve qu'il existe quelque chose de caché qui va au-delà des apparences et qui ne peut pas être mesuré au moyen de la logique et la raison. Le personnage

voit dans ces indices un univers caché beaucoup plus riche, plus profond et plus troublant que celui qui apparaît dans le royaume diurne de celui qui ne dort ni ne rêve.

En suivant la conception qu'ont développée les romantiques allemands par rapport à l'acte de rêver chez l'homme, le rêve est pour Sabato un élément fondamental pour le développement et la santé de l'esprit et de la psyché humaine, comme l'a souligné Helios Jaime-Ramírez (Jaime-Ramírez, 1992 : pp. 81-99). Pour parvenir à représenter l'expression obscure de l'inconscient humain qu'est le rêve, il faut recourir à des formes de connaissance qui sont en contact avec l'irrationnel et avec la déraison, à savoir, l'art et plus précisément, ici, la littérature. A travers l'écriture de fictions, cette dernière permet à son tour que les images fantastiques et fantasmagoriques provenant du rêve prennent vie et deviennent intelligibles.

Ce que le personnage de Sabato recherche dans *Abbadón el exterminador*, c'est à comprendre dans toute son étendue l'aspect irrationnel de l'esprit qui ne peut se dissimuler, comme cela se produit avec la jalousie pathologique de Juan Pablo Castel dans *El Túnel* ou avec l'obsession malade qu'éveillent les aveugles chez Fernando Vidal Olmos dans *Informe sobre ciegos*.

Par conséquent, c'est par l'art, et plus spécifiquement par la littérature, que se révèle cette réalité du rêve qui constitue une partie essentielle de la condition humaine, composée de raison et d'irrationalité. Par conséquent, tout au long du roman un procès constant est intenté à l'encontre de la façon de représenter le réel en littérature, du réalisme littéraire et de sa tentative de copier dans la fiction romanesque le monde tel qu'on l'appréhende à travers les perceptions sensorielles. Sabato avait traité cette question dans *Uno y el universo*, puis l'avait approfondie dans *Hombres y Engranajes* et dans *Heterodoxia*, en identifiant dans ce dernier essai son propre travail aux tentatives d'un art et d'une littérature capables de descendre dans les ténèbres de l'inconscient et de les représenter profondément. Dans *Abbadón*, selon Daniel-Henri Pageaux (Pageaux, 1989 : pp. 85-86), cette même question est abordée à travers les environnements oniriques et fantasmagoriques de rêves et de cauchemars qui abondent dans le roman et qui font référence à la vision troublée par la folie, la paranoïa et la psychose de Fernando Vidal Olmos dans *Informe sobre ciegos*.

7.6. Le roman total comme synthèse et comme exorcisme

Ce chapitre présente la façon dont le concept de roman total peut devenir la synthèse de l'œuvre littéraire d'Ernesto Sábato dans *Abbadón el exterminador* voire aider l'écrivain à exorciser les obsessions dont témoigne son œuvre. Pour parvenir à la réintégration de tous les aspects réprimés de l'esprit humain, le roman total, où le rationnel et l'irrationnel se voient liés et combinés par de nombreuses stratégies, s'avère indispensable. Nous avons vu que du côté discursif d'*Abbadón* on retrouve la réflexion, le ton essayiste des idées exprimées tout au long du roman sur les sujets les plus variés. Sur le versant irrationnel de l'intrigue, on retrouve la mise en scène de l'antimonde des ténèbres qui se manifeste à travers la secte des aveugles, avec les éléments fantastiques et démoniaques qui le peuplent, exprimés dans cette atmosphère sombre qui plonge le roman dans une atmosphère onirique de rêve et de cauchemar. A partir de cette dualité, la réalité apparaît comme une construction fondée sur un certain nombre d'hypothèses déterminées par la pensée pure de la science et de la philosophie, qui, à quelques exceptions près, n'envisagent pas la déraison comme un instrument d'enquête fondamentale et réunificatrice, comme le remarque Gustav Siebenmann (Siebenmann, 1982 : pp. 290-302).

Ajoutons que c'est dans le roman, et en particulier dans le concept de roman total inventé par Sabato, que s'incarne le mieux l'idéal de l'art comme l'expression et la synthèse totale des aspects de l'humain. Car l'art — en l'occurrence, celui du roman — est capable d'exprimer, de manifester l'élaboration du réel à laquelle contribuent la rationalité et l'irrationalité. Selon l'analyse de Michèle Soriano (Soriano, 1994 : pp. 23-24), l'art et la littérature auraient une fonction rédemptrice en permettant le renouvellement d'un ensemble de connaissances qui n'évoluent pas du fait de l'utilisation excessive de la raison et de la logique afin de définir l'humain et sa réalité.

Cependant, Sabato ne rejette pas entièrement la science, la logique et la raison dans son discours sur l'hybridité du roman, qui incarne le concept de roman total d'Ernesto Sábato. Au contraire, il suggère que dans le roman, la rationalité et l'irrationalité doivent se compléter pour fonder une conception de l'humain dans laquelle les deux parties en conflit n'entrent pas en conflit. Ce serait, selon Miguel Tapia, la recherche d'Ernesto Sábato en littérature (Tapia, 2011 : pp. 309-311).

En résumé, en donnant un statut égal à la raison et à l'irrationalité comme formes de connaissances parallèles dans *Abbadón*, Ernesto Sábato élabore une conception ouverte et pluraliste du monde, définition qui ne tombe ni dans la rigide abstraction de la science ni dans le monde chaotique de l'inconscient.

Par conséquent, *Abbadón* incarne l'idéal du roman total que revendique son auteur, à travers la synthèse de savoirs et de connaissances qui se déploient tout au long de ses pages, selon Daniel-Henri Pageaux (Pageaux, 1989 : pp. 100-102). Y est également revendiquée l'importance du mythe pour l'esprit humain malgré la dévalorisation généralisée de la pensée mythique, jugée inférieure à la pensée logique et à la science dans le monde scientifique contemporain. Cependant, l'art, la littérature et l'anthropologie ont contribué à revaloriser le mythe. La revendication de l'alliance entre le rationnel et l'irrationnel dans le roman total sert à l'articulation et au développement d'*Abbadón* dans tous les aspects analysés tout au long de ce chapitre. Ce roman rassemble et résume l'ensemble des propos et des réflexions qu'avait proposés Ernesto Sábato dans ses textes précédents.

Quoi qu'il en soit de la réussite partielle de ce désir de synthèse voire d'exorcisme de la part de son auteur, *Abbadón* apparaît comme un texte clé. Le concept de roman total s'y voit développé au maximum de ses possibilités maximales, au point qu'après ce dernier roman, Ernesto Sábato n'a plus écrit de fictions, comme le souligne Daniel-Henri Pageaux (Pageaux, 1989 : pp. 100-102).

Chapitre 8. L'écriture et la libération dans *El escritor y sus fantasmas*

8.1. Questionnement, définition et poétique du genre romanesque

Ce chapitre analyse le questionnement, la définition et la poétique du genre romanesque qui s'exprime dans l'essai *El escritor y sus fantasmas*. Ce troisième livre d'essais d'Ernesto Sábato, publié en 1963, reprend la structure aphoristique et fragmentaire d'*Uno y el universo* et d'*Heterodoxia* mais, selon Angela Dellepiane (Dellepiane, 1992 : pp. 217-222), et comme l'annonce métaphoriquement son titre, le thème principal en est la création littéraire, et tout particulièrement celle du genre romanesque, qui se trouve au centre des préoccupations de Sábato.

Au début de *El escritor y sus fantasmas*, au chapitre *Algunos interrogantes*, Sábato commence à remettre en question ce qu'est le roman, genre jugé en crise et en voie de disparition au milieu du XXe siècle à cause de l'émergence d'auteurs comme Joyce ou Beckett, qui ont écrit des romans jugés dénués de logique et de sens, extrêmement difficiles d'accès et menant à l'illisibilité et à l'incompréhension absolue. Cela conduit Sábato à dire que, contrairement aux préjugés courants, ce sont précisément les œuvres de semblables auteurs qui réaffirment la validité et la vitalité du roman.

Sábato oppose la conception de l'impureté du roman à des concepts qui peuvent et doivent être définis de manière exacte et précise, à savoir les formules mathématiques caractérisées par leur précision et leur pureté au moment d'être vérifiées. Une formule ou une opération mathématique sont des structures universelles immuables, qui ne peuvent être conçues et interprétées d'aucune autre manière. La pureté et la précision à laquelle aspirent les principes de la science et les mathématiques ne sont pas compatibles avec le roman, car, selon Sábato, ce genre littéraire est impur et indéfinissable. Ces traits d'indéfinition sont dus au fait que le genre romanesque n'obéit pas aux paramètres de la raison qui régissent d'autres formes de connaissance, telles que les connaissances scientifiques. Il est donc impossible de préciser, de décrire et de juger ce qu'est un roman car il n'existe pas de modèle du genre qui soit rationnel et absolu, universel dans tous les cas et dans toutes les circonstances. Un tel

paradigme archétypique peut survenir dans une formule scientifique ou mathématique mais pas dans un roman du type de ceux que lui et d'autres auteurs écrivent.

Cependant, alors que Sábato rejette le rationalisme comme moyen pour expliquer et comprendre ce qu'est un roman, il précise que dans le roman lui-même apparaissent et se manifestent toutes sortes d'analyses, de discussions, de pensées et de réflexions, de type rationnel et de type irrationnel, à travers les discours des protagonistes ou ceux du ou des narrateurs. Cela suppose, comme on l'a souligné dans le premier chapitre de cette troisième partie, que pour Sábato tant la raison que l'irrationalité sont des éléments précieux, valables et nécessaires à la compréhension du monde et de la réalité. De plus, la vision de l'être humain se développe dans le genre romanesque au moyen de courants esthétiques ou philosophiques tels que le romantisme, l'existentialisme et le surréalisme, qui viennent enrichir de façon notable leurs approches et leurs postures, transformant le roman en un texte à caractère dialogique et polyphonique qui établit un dialogue avec les principaux courants de pensée du XXe siècle.

Par conséquent, la poétique du roman correspondrait chez Sábato à cette tentative de synthèse idéale des savoirs et de la connaissance qui ne peut être atteinte que grâce à ce qu'il appelle le « roman total », soit l'expression à travers le genre romanesque de tout ce qui peut être exprimé et capté à partir de la réalité, en utilisant à la fois la raison et la déraison, composantes fondamentales et nécessaires à l'unité totale de l'esprit humain.

De plus, cette intégration du « roman total » qui accomplit la fusion des concepts et des techniques est le produit d'un « moi », d'une personne qui reflète dans le roman non seulement sa conception particulière de la réalité et du monde, mais qui y exprime aussi le masculin et le féminin, les composantes rationnelles et irrationnelles de l'être humain qui correspondent, selon Sábato, aux tendances dominantes de la pensée dans chaque genre, selon Ángela Dellepiane (Dellepiane, 1992: pp. 217-222).

Enfin, nous insistons sur le fait que Sábato ne cesse de poser dans la poétique du roman qu'il présente dans *El escritor y sus fantasmas* sa foi dans le genre comme une expression du langage humain capable de surmonter l'abstraction de la logique et de la raison, parce que le langage constitue un cas communicatif et expressif dans lequel l'abstrait et le rationnel ne se manifestent pas aussi fortement qu'en mathématiques ou en physique, comme l'affirme Teodosio Fernández (Fernández, 1983: pp. 35-46).

8.2. La révélation de l'écriture

Ce chapitre présente le concept de la révélation de l'écriture dans *El escritor y sus fantasmas*. Malgré la critique continue du rationalisme que développe l'œuvre de Sábato, ce livre d'essais tente de revendiquer le rationalisme qui doit apparaître dans des fictions telles que celles qu'écrit Sábato lui-même. Cela se produit quand un roman exprime le raisonnement de son auteur, incarné à la fois dans les personnages et dans les stratégies narratives que le romancier utilise.

Cela conduit à ce que nous avons appelé la révélation de l'écriture, c'est-à-dire que l'acte d'écrire des fictions romanesques permet le rapprochement de la raison et de la déraison en tant que parties fondamentales et nécessaires non seulement à la compréhension du monde et de la réalité qu'élabore l'être humain, mais aussi comme composantes essentielles et complémentaires, symétriques, de l'œuvre artistique, et plus encore dans le cas qui nous concerne, de la création littéraire. Bien que Sábato ait critiqué l'excès de rationalité qui sévit dans le monde occidental depuis la Renaissance, nous avons souligné dans ce travail que dans son œuvre la raison est considérée comme une composante essentielle de l'esprit humain. En effet, la raison peut réussir à reconnaître et à accepter l'irrationalité, avec laquelle elle peut se réconcilier, sauf quand cette dernière mène à la folie et à des conséquences catastrophiques comme c'est le cas dans *El Túnel* et dans *Sobre Héroes y Tumbas*. Grâce à la raison, l'écrivain met en fiction l'irrationalisme nécessaire à l'écriture romanesque, sans tomber dans les extrêmes que critique Sábato. Ce dernier met en garde contre le recours excessif à la rationalité qui censure les pulsions de la psyché humaine de même qu'il montre les dangers des débordements irrationnels. Cela force l'auteur de romans à être plus conscient que tout autre de la nécessité impérieuse d'une utilisation équilibrée des deux extrêmes, c'est-à-dire la fusion harmonieuse de la raison et de la déraison.

En dépit de la nécessité du recours à la raison et à la logique pour s'exprimer avec une certaine cohérence, le roman doit ainsi parvenir à l'expression complète et totale des aspects irrationnels et illogiques de la réalité humaine, que l'on ne saurait réduire aux diktats et aux paramètres du rationalisme dominant.

Cela permet de conclure que les essais et les romans d'Ernesto Sábato, en dépit de leur engagement, d'une manière ou d'une autre, sur le terrain de la déraison et de l'irrationalité,

n'auraient bien évidemment pas pu être écrits sans un support logique et rationnel qui permette leur développement en tant que textes lisibles et cohérents dans leurs genres respectifs. Enfin, c'est à travers cette cohérence que se révèle dans sa plus grande expression la tension entre la rationalité et l'irrationalité qu'Ernesto Sábato semble avoir vécue de façon conflictuelle et quasi traumatisante, de sorte qu'elle a fondé son œuvre littéraire.

8.3. Critique du nouveau roman français

Nous terminons cette troisième partie en évoquant la critique qu'Ernesto Sábato fait du nouveau roman français dans *El escritor y sus fantasmas*. Pour Sábato, la littérature analytique et comportementaliste que pratique Alain Robbe-Grillet dans le nouveau roman français, est un autre exemple du rationalisme porté à l'extrême dans le domaine de la création littéraire, dans la mesure où ces deux courants scindent le sujet et le séparent du monde qui l'entoure, la fiction romanesque se limitant à décrire ce que fait le personnage, sans mener d'enquête approfondie sur ses actions et sur ses comportements en tant qu'individu. Cette littérature émule ainsi les méthodes de la science pour observer et analyser les phénomènes naturels, parmi lesquels il faudrait envisager l'étude de la psychologie humaine par le biais du comportementalisme.

Cependant, rappelons que Robbe-Grillet et d'autres membres du courant du nouveau roman français partageaient, comme Sábato, la position selon laquelle il était impossible de continuer à adhérer au XXe siècle aux canons du roman réaliste au XIXe siècle du fait de tous les changements survenus dans la conception de la représentation de la réalité dans le domaine littéraire, comme le dit Françoise Revaz dans son livre *Introduction à la Narratologie* (Revaz, 2009 : pp. 142-143). Pour Sábato, tout comme pour les membres du nouveau roman français, il est important de dépasser la simple analyse psychologique du personnage. Cependant, la position de Sábato qui cherche à surmonter cette analyse par une immersion profonde dans l'inconscient des personnages n'est ni plus ni moins valable que celle de Robbe-Grillet et d'autres auteurs du nouveau roman français qui refusent la psychologie du personnage et choisissent de décrire simplement les actions et le comportement de ce dernier, sans les juger, et surtout sans les interpréter. Ainsi, Sábato

reconnaît dans sa critique du nouveau roman français que les nouveaux romanciers tentent de surmonter un psychologisme qui n'appréhende pas la complexité des êtres humains dans la fiction romanesque.

En fait, la critique radicale qu'adresse Sábato à la représentation de la réalité par des moyens visuels et sensoriels dans les œuvres du Nouveau Roman, qui omettent le psychique, le psychologique ou l'émotionnel, montre un autre aspect du conflit entre la raison et la déraison dont l'exploration a fondé son travail romanesque et essayiste. En effet, comme ce type de stratégies narratives paraît répondre à une exacerbation de la rationalité, l'Argentin semble ignorer le fait que le roman est aussi et dans une grande mesure le fruit de la raison de l'écrivain. Sans cette intervention du raisonnement de l'auteur, le texte littéraire, dans ce cas le roman, tomberait dans l'incohérence et dans l'illisibilité qui sont des caractéristiques de l'irrationalité.

En résumé, il semblerait, à la lecture de sa critique de *La Jalousie* de Robbe-Grillet et du nouveau roman, que Sábato ne soit pas en mesure de comprendre que ce mouvement littéraire cherche aussi à susciter des questions auxquelles l'écriture romanesque ne peut apporter de réponse, comme l'affirme Alain Robbe-Grillet dans son essai *Pour un nouveau roman* (Robbe-Grillet, 1963 : pp. 24-37). Cette vision partialisée qu'a l'écrivain argentin de la pratique de la littérature et qui consiste à nier que le roman puisse être écrit en dehors des paramètres qu'il fixe dans sa poétique, à savoir l'immersion dans l'irrationnel comme clé de compréhension de l'être humain, ne reconnaît pas d'autres possibilités de création romanesque. Or le roman apparaît comme la mise en fiction subjective d'une forme ou d'une autre de la réalité ; le recours à des stratégies et à des méthodes variées permet d'y interpréter la réalité à travers la fiction.

Chapitre 9. Surmonter le conflit : résolution éventuelle ou tension heureuse ?

9.1. L'abandon de l'écriture de fiction

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons sur le fait que Sábato ait abandonné l'écriture de fictions après la publication d'*Abbadón el exterminador*. Après la publication d'*Abbadón el exterminador* en 1974, Ernesto Sábato n'écrira ni ne publiera plus aucun roman. Les textes écrits après cette date seront de type essayiste et confessionnel ; il y exprimera son point de vue sur la situation de son pays et sa vision particulière de la crise de la modernité, déjà développée auparavant tant dans ses romans que dans ses essais. En ce sens, *Apologías y Rechazos* (Apologies et Rejets), publié en 1979, propose un ensemble d'articles et de courts essais écrits dans un style académique et journalistique et rassemblés d'une façon conventionnelle, fort éloignée de la composition aphoristique à laquelle répondent les livres d'essais précédents, depuis *Uno y el universo* jusqu'à *El escritor y sus fantasmas*.

Il faut également souligner que Sábato a cessé de pratiquer la stratégie des vases communicants qui faisait dialoguer ses essais précédents, *Uno y el universo*, *Hombres y Engranajes*, *Heterodoxia* et *El escritor y sus fantasmas*, avec ses trois romans, synthétisés dans *Abaddón el exterminador*. On peut donc en conclure que l'œuvre littéraire d'Ernesto Sábato se caractérise par une tendance monothématique et par certaines formes de répétition.

9.2. La répétition des idées et des approches dans l'œuvre ultérieure

Dans ce chapitre on évoque brièvement le fait que l'œuvre d'Ernesto Sábato présente une tendance à reprendre sans grandes variations les approches qu'il avait développées dans ses œuvres précédentes dans les textes de type essayiste et dans les témoignages qu'il publie au cours de ses dernières années. On en verra la preuve dans les formulations qu'il déploie sur

différents sujets dans ses derniers livres, fort similaires à celles de ses trois romans et de ses quatre premiers livres d'essais. Ainsi, l'écrivain réitère d'une façon que l'on pourrait juger obsessionnelle ou simplement cohérente des idées et des approches précédemment travaillées.

Cela semblerait confirmer que si l'écrivain a cessé d'écrire des fictions après *Abbadón el exterminador*, c'est en grande partie du fait de l'épuisement, de la répétition de ses thèmes et de ses réflexions. Cet arrêt est sans doute également dû à la synthèse qui a fait fusionner dans ce roman total l'ensemble des propos de ses romans précédents et de ses essais les plus importants. Par conséquent, il reste dans les derniers textes de Sabato une affirmation de ce projet narratif et essayiste, soutenue par le prestige qu'avait acquis l'écrivain et qui, dans les dernières années de sa vie, lui octroyait l'autorité d'un intellectuel dont la parole dénonçait les maux de l'époque et de son monde, dans une intention critique et didactique.

9.3. Perte de prestige de l'œuvre d'Ernesto Sábato dans les milieux littéraires argentins ?

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons brièvement sur la perte de prestige de l'œuvre d'Ernesto Sábato dans les milieux littéraires argentins, en nous fondant sur l'analyse qu'en fait la critique argentine Elisa Calabrese (Calabrese, 2011 : pp. 15-28). Malgré l'importance de Sábato sur la scène littéraire argentine et latino-américaine, son prestige d'écrivain semble avoir diminué dans son pays natal depuis la fin des années quatre-vingt. Aucune recherche de grande envergure sur son œuvre n'a été menée en Argentine depuis longtemps. L'absence de thèses de doctorat consacrées à ses romans et essais, ainsi que l'absence d'articles et de travaux de recherche rigoureux et sérieux sur son œuvre, sont des symptômes évidents de ce manque d'intérêt, et cela pourrait être expliqué dans une large mesure par le soutien initial que Sábato, comme d'autres écrivains tels que Borges, a prêté au coup d'Etat militaire de 1976 contre le gouvernement d'Isabel Perón, qui entraîna la sanglante dictature militaire de 1976-1983.

Il est intéressant de noter que Borges a été moins critiqué pour ce motif que d'autres écrivains en raison de son statut d'écrivain national, alors que Sábato est entré en flagrante contradiction avec sa figure publique d'écrivain et d'intellectuel engagé dans la dénonciation des injustices sociales. En outre, selon Elisa Calabrese (Calabrese, 2011 : pp. 15-28), la densité de l'écriture de Sábato et le traitement particulier des sujets qui l'obsédaient, dont le principal, comme on l'a souligné tout au long de ce travail, était le conflit entre la raison et la déraison, ont pu être des facteurs qui se sont ajoutés à son discrédit auprès de la critique littéraire argentine.

Enfin, il convient d'ajouter que le caractère didactique, solennel, moralisateur des réflexions de Sábato au sujet des problèmes de son pays a pu susciter le rejet d'une grande partie des intellectuels et de la société argentine. Les interventions et les positions radicales de Sábato, ainsi que sa figure de guide moral et spirituel par rapport à des questions d'intérêt national n'ont plus emporté l'adhésion de sorte que sa position d'intellectuel engagé s'est vue sapée et que son œuvre littéraire a été, à bien des égards, victime de l'oubli que lui aurait valu son ingérence dans les affaires publiques.

9.4. Bilan contrasté de la réception de l'œuvre de Sábato dans les milieux critiques et littéraires

Nous terminons cette troisième partie en réalisant un bref bilan de l'accueil de l'œuvre de Sábato dans le domaine critique et littéraire, en prenant pour point de départ les opinions les plus récentes de plusieurs spécialistes de l'écrivain, qui sont révélatrices dans la mesure où elles renouvellent les interprétations qui ont traditionnellement été faites des romans et des essais de l'écrivain argentin. Dans le cas des romans, étaient étudiés des thèmes tels que la solitude, la folie, la recherche de l'absolu ; les essais attiraient l'attention pour la critique de la modernité ainsi que pour la revendication de l'artistique et de l'irrationnel qui s'y développait, comme le commente Silvia Sauter (Sauter, 2005 : pp. 7-33).

Ainsi, selon Silvia Sauter et Nicasio Urbina (Sauter et Urbina, 2005 : pp. 33-41), il semble que l'une des conclusions auxquelles est parvenue la critique de l'œuvre de Sábato porte sur la valeur, qui reste d'actualité, des contributions à la réflexion sur la condition humaine, dont

la dualité oscille entre rationalité et irrationalité, qu'ont apportées les romans et les essais de l'écrivain argentin.

En somme, la critique contemporaine a revalorisé l'œuvre de Sábato sous l'angle de la mission que l'écrivain s'était assignée, à savoir essayer d'explorer et d'exprimer ce que l'on entend par « humain ». Cette tâche est centrée sur la redéfinition de la rationalité et de l'irrationalité, de leurs rôles respectifs et de leur effet sur le développement de l'humanité, en particulier dans la modernité.

Conclusion de la troisième partie

Pour Ernesto Sábato la synthèse et l'achèvement du conflit entre la raison et la déraison sembleraient avoir été atteint dans l'écriture d'*Abbadón el exterminador*, roman qu'il a appelé « roman à la seconde puissance » ou « roman total » notions qui expriment l'ambition de l'écrivain argentin dans cette œuvre qui englobe tout ce qui est exprimé dans ses romans et ses essais précédent. *Abbadón* représente en effet la somme de tous les motifs, thèmes et approches de son œuvre. Ce texte de fiction va au-delà des canons narratifs traditionnels pour se présenter comme un essai qui traite de la conception romanesque et essayiste de Sábato. Selon l'auteur, *Abbadón el exterminador* a tenté et peut-être réussi une conciliation définitive entre raison et déraison alors que le conflit entre ces deux aspects de l'humain avait été le fondement et l'axe autour duquel avait tourné, s'était développée et s'était consolidée la création littéraire de Sábato. Pour remédier à cette confrontation imposée à la fois par la modernité et par les obsessions de l'écrivain lui-même, Sábato a dû recourir à la fusion du roman avec l'essai, à la construction de fils conducteurs et de vases communicants à travers l'autofiction et la métafiction, réitérant également sa tendance à créer les environnements et les atmosphères oniriques dans lesquels se déroulent ses intrigues romanesques. Le rôle de la métafiction comme ressort indispensable de l'autoréflexif doit être souligné ici, puisque son utilisation à travers les débats internes et les interlocuteurs du personnage de Sabato a pu être le mur ou l'obstacle auquel a été confronté la fiction de Sábato. Par conséquent, la mort du personnage écrivain Sabato dans l'intrigue peut être interprétée comme un point final symbolique à l'écriture ultérieure de fictions.

D'autre part, dans le genre essayiste, *El escritor y sus fantasmas* est la somme de la poésie romanesque de Sábato, de sa réflexion sur l'art du roman, et vient clore l'expérimentation et la fragmentation qui caractérisait l'écriture de ses essais précédents. Cela a également représenté une diminution des idées exprimées dans les essais, idées qui, par ailleurs, sont précisées et développées dans *Abbadón el exterminador*, ce roman étant la combinaison parfaite de la fiction et de la littérature d'idées que Sábato avait déjà recherchées et incarnées dans *El Túnel* et *Sobre Héroes y Tumbas*, et dans *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia*.

Dans cette optique, nous pouvons enfin conclure que l'objectif principal de Sábato, à savoir la réalisation d'un certain équilibre dans la tension entre la raison et la déraison à travers le processus de l'écriture romanesque et essayiste, processus qui a généré deux romans et trois essais, a atteint triomphalement son but ou que le choc entre la raison et l'irrationalité s'est épuisé dans *Abbadón el exterminador*. Par conséquent, bien que la tension persiste et soit présente d'une manière ou d'une autre dans son œuvre ultérieure, l'élaboration de textes romanesques et d'essais pour la conjurer et pour la dominer n'a plus été impérativement nécessaire.

Conclusion

A la fin de cette étude, il est clair que les œuvres d'Ernesto Sábato se caractérisent par le développement de la dramatisation du conflit entre la raison et la déraison au moyen des différentes stratégies et des procédés qui ont été analysés au cours de ce travail. Chaque étape de cette analyse nous a ainsi permis de vérifier que les romans et les essais d'Ernesto Sábato illustrent et développent, au-delà de tout autre thème ou problématique, cette obsession particulière de l'auteur envers la rationalité et l'irrationalité transformée en création littéraire.

Par conséquent, dans le cas des romans et des essais analysés, tous les textes partagent et complètent d'une façon ou d'une autre une préoccupation majeure en ce qui concerne la façon dont ont été élaborées les méthodes et les formes de connaissances qui conçoivent et ordonnent le monde à partir de la raison prédominante. Selon l'écrivain argentin, la logique, la rationalité et la cohérence qui ont régi l'humanité depuis le début de la Modernité, ont conduit l'homme vers la déshumanisation, l'abjection et l'ignorance qui équivaudraient sous plusieurs aspects dans ses textes de fiction à la métaphore de la secte des aveugles, à la folie des personnages de Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos et Sabato, ainsi qu'aux approches critiques soutenues dans ses essais.

Une constante dans les trois romans d'Ernesto Sábato est la façon dont certains personnages sont construits, notamment Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos et Sabato : tous trois ont tendance à obéir à des idées fixes qui permettent de dramatiser le conflit entre la raison et l'irrationalité. Ainsi, il semblerait que ces personnages ne représentent pas à proprement parler des caractères ou des figures à l'humanité apparente, mais qu'ils représentent les émanations et les exacerbations des idées d'Ernesto Sábato qui se voient ainsi déplacées sur le plan de la fiction. Cette caractéristique fait que les personnages de ces romans soient structurés de telle sorte qu'ils illustrent un violent irrationalisme, bien qu'eux-mêmes croient faire appel à la logique et à la rationalité dans leurs approches du réel.

Sur le plan générique, nous avons vu que les trois romans d'Ernesto Sábato, *El Túnel*, *Sobre Héroes y Tumbas* et *Abbadón el exterminador*, sont des textes hybrides dont les structures font appel à l'enquête policière, au rapport scientifique et à la transgression générique. Chacun d'entre eux brise ainsi les conventions narratives héritées du XIX^e siècle et déstabilise de la sorte tant la structure du récit traditionnel que la possibilité de trouver une

vérité absolue dans leurs postulats respectifs, y compris une représentation exacte de la réalité. Celle-ci est entendue par Sábato comme une construction sociale et culturelle qui varie selon les époques et les circonstances historiques et sur l'élaboration de laquelle influent les facteurs et les pulsions irrationnelles de l'esprit.

De plus, les essais d'Ernesto Sábato ont établi des vases communicants avec son œuvre romanesque, à travers la fragmentation et l'expérimentation, la rupture des moyens d'écriture conventionnels, qui les ont aussi poussés à être des textes propices à la mise en scène du conflit entre la raison et l'irrationalité. Cela est évident dans la stratégie aphoristique de la plupart des essais analysés tout au long de ce travail, car ils refusent ainsi de faire valoir leurs idées selon une argumentation rhétorique conventionnelle. Cela signifie également qu'*Abbadón el exterminador* est un roman au ton essayiste, où se voient rassemblées sous une forme spectaculaire et définitive la structure et les idées de *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* et *El escritor y sus fantasmas*.

Il faut aussi garder à l'esprit que, si les essais montrent une approche subjective de l'affrontement entre la raison et l'irrationalité dans la civilisation occidentale selon les termes d'Ernesto Sábato, *El Túnel*, *El Informe sobre ciegos* et *Abbadón el exterminador*, sont narrés par écrit ou mis en scène par des individus perturbés. Leurs commentaires sur la raison ou sur la façon dont elle est censée être maniée dans les romans doivent donc être lus avec prudence et sens critique. Pour cette analyse, les outils fournis par la théorie littéraire et la littérature comparée étaient indispensables, ainsi que la consultation de l'appareil critique sur l'œuvre de l'écrivain argentin.

Bien que la critique sur cette œuvre soit abondante, il n'existait pas jusqu'à présent, à notre avis, de travail qui synthétise de la façon la plus large et la plus exhaustive possible cette mise en scène du conflit entre la raison et la déraison comme fondement de l'ensemble de son œuvre littéraire.

Comme cela a été établi au cours de ce travail de recherche, on observe une large réciprocité et une équivalence entre les textes analysés dans chacune des trois parties, ce qui nous a permis de comprendre le développement et la consolidation des romans et des essais de l'auteur argentin, tant dans leur forme que dans leur contenu.

Uno y el universo et *El Túnel* présentent le début de la mise en scène du conflit à travers la critique de l'usage excessif de la raison dans ces deux œuvres, aussi bien dans l'essai que

dans la fiction. De même, la déraison, déguisée en rationalité, est présentée dans le comportement absurde et caricatural de Juan Pablo Castel.

Sobre Héroes y Tumbas, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* présentent la consolidation du conflit, en particulier dans l'*Informe sobre ciegos* de Fernando Vidal Olmos. Ce texte, selon notre analyse, chercherait à alerter symboliquement le lecteur sur les risques que courrait l'écrivain de tomber dans la confusion mentale s'il n'était pas conscient de la nécessité de contrôler son imagination par le maniement acceptable de sa raison lors de la création de ses fictions. Car l'écrivain pourrait ne pas contrôler son côté irrationnel, voire tomber dans la folie, comme cela arrive à Fernando Vidal Olmos. Ce dernier justifie ses hallucinations délirantes et ses délires par une méthode prétendument scientifique dans laquelle on pourrait voir la caricature au moyen d'une hyperbole fictionnelle de la pratique scientifique du physicien qu'était Sábado avant d'abandonner la science pour se consacrer à la littérature. D'autre part, *Hombres y engranajes* et *Heterodoxia* avancent un certain nombre d'idées et de propositions sur le conflit entre la raison et l'irrationalité qui pourraient bien se refléter dans *Sobre Héroes y Tumbas* et dans *Informe sobre ciegos*.

Abbadón el exterminador et *El escritor y sus fantasmas* viennent clore, chacun à sa façon, le cycle des grandes œuvres d'Ernesto Sabato. En sa qualité de roman « total », *Abbadón* embrasse tous les sujets abordés dans les livres précédents d'Ernesto Sabato et son intrigue s'achève de façon spectaculaire sur la mort du personnage-écrivain Sabato, alter-ego de l'auteur. *El escritor y sus fantasmas* synthétise la poétique de Sabato, sa vision du roman et se conclut sur une analyse de la fragmentation, qui renvoie à son tour à la structure fragmentée d'*Abbadón el exterminador*.

Selon les positions et les approches qui découlent de l'interprétation de l'œuvre d'Ernesto Sabato, il existe à la fois dans les romans et dans les essais analysés une préoccupation majeure quant à la façon dont la rationalité et l'irrationnel se manifesteraient dans la culture contemporaine et tenteraient, de façon symbolique depuis leurs stratégies respectives, telle que la logique et la cohérence de la science ou les pulsions de l'inconscient humain, non seulement de concevoir et de développer la réalité du monde qui nous entoure, mais aussi de s'emparer et de contrôler de façon dictatoriale l'esprit des êtres humains, leur intellect et leurs pensées. Un tel conflit, nous avertit Sabato, pourrait avoir de graves conséquences sur la santé

mentale de l'homme et conduire l'humanité à un état d'abjection, à la folie et à la destruction dont elle pourrait ne jamais se relever.

Cependant, il est essentiel de souligner que, malgré la confusion des déclarations de Sábato en lien avec ses romans et ses essais, on ne doit pas confondre la personne de l'auteur et son point de vue concernant la mise en scène du conflit de la raison avec la déraison avec ce qui est indiqué dans ses propres œuvres de façon fictionnelle et essayiste, mais qu'on doit plutôt considérer son œuvre comme une tentative d'expression de cette obsession à travers le langage, la lecture, des stratégies d'écriture.

Ceci nous permet de réaffirmer que les personnages de Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos et Sabato sont les représentations fictionnelles les plus claires de discours narratifs et fictifs qui présentent de manière caricaturale, déformée et extrême la pensée qu'Ernesto Sábato exprime dans ses essais et met en scène dans ses romans.

En outre, les essais *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* et *El escritor y sus fantasmas* manifestent la visée d'universalité à laquelle aspirait Sabato en mettant en scène dans ses romans le conflit entre la raison et la déraison, tout en essayant de légitimer ses idées et ses approches au moyen d'une écriture de type essayiste et discursif.

La série de vases communicants qui s'établit entre les romans et les essais d'Ernesto Sábato nous permet de vérifier l'unité stylistique et thématique de l'œuvre de l'écrivain argentin. Ainsi, les discours des essais sont, selon une stratégie intertextuelle, repris et représentés de façon caricaturale dans la fiction romanesque ; la réapparition des personnages établit un lien métalittéraire entre les trois romans ; enfin, on observe de l'un à l'autre des livres de notre corpus une réitération obsessionnelle des mêmes thèmes.

Nous avons vu comment tout au long de sa carrière littéraire, Ernesto Sábato explorait en un crescendo d'expérimentations discursives et narratives la mise en scène du conflit entre la raison et l'irrationalité pour le mener à son climax dans l'autofiction et la métafiction qui animent *Abbadón el exterminador*. Par le biais du recours à l'autofiction, il manie des éléments autobiographiques pour créer le personnage-écrivain Sabato, qui représente symboliquement et de façon très accentuée la confrontation avec les pulsions irrationnelles qu'avaient déjà rencontrées Juan Pablo Castel dans *El Túnel* et Fernando Vidal Olmos dans *Sobre Héroes y Tumbas*. Ensuite, grâce à la métafiction, Sábato a rassemblé dans *Abbadón el exterminador*, sous forme de synthèse, des motifs dramatiques et des thématiques qui

étaient déjà apparues dans ses romans et ses essais précédents telles que l'obsession du personnage de Sabato pour la secte des aveugles. À travers cet alter-ego fictionnel, ce motif prolonge le discours de Vidal Olmos dans son *Informe sobre ciegos*, et reprend sur un mode fictionnel des opinions exprimées dans *Heterodoxia* et dans d'autres essais de l'écrivain. Cette construction autofictionnelle et métافictionnelle, à travers diverses entités concurrentes de personnages-écrivains tels que Castel, Vidal Olmos et Sabato, aboutit dans *Abbadón el exterminador* à l'épuisement de ces masques de fiction ainsi que des stratégies d'écriture que l'auteur avait déployées dans ses essais les plus importants.

Ainsi, il n'est pas interdit de penser que Sábato n'a pas pu parvenir à une expression littéraire complète de son « moi » et des conflits qui le tourmentaient, ni à une résolution satisfaisante de ces derniers. En effet, l'expression artistique fait, comme on sait, appel à une subjectivité changeante et mouvante, tout particulièrement lorsqu'elle est linguistique, comme c'est le cas en littérature. Ainsi, Sábato a fini par renoncer à écrire des fictions, tuant l'écrivain Sabato d'*Abbadón el exterminador*. Sans doute manifestait-il ainsi que ses efforts pour mettre en scène le conflit entre la raison et la déraison étaient parvenus à leur point d'épuisement, voire qu'il ne se consacrerait plus à élaborer de nouvelles réflexions sur d'autres sujets en expérimentant de nouveaux procédés narratifs et littéraires.

La recherche sur la dramatisation du conflit entre la raison et la déraison dans l'œuvre d'Ernesto Sábato pourrait être poursuivie à l'avenir par de nouvelles recherches qui approfondiraient, par exemple, l'analyse de l'incidence du romantisme, de l'existentialisme et du surréalisme sur l'élaboration fictive des préoccupations et des obsessions particulières de l'écrivain argentin.

De plus, l'analyse de la mise en scène du conflit entre la raison et la déraison dans les romans et les essais d'Ernesto Sábato, du point de vue qui a été adopté tout au long de ce travail, pourrait être considérée comme la proposition d'une étude plus vaste qui comparerait le travail de l'auteur argentin avec celui d'autres auteurs latino-américains qui dans leurs œuvres respectives, qu'elles soient essayistes, narratives ou poétiques traitent de thèmes similaires. Soit de l'expression de l'irrationnel, de la domination excessive du rationalisme dans le monde contemporain ou de l'alliance entre la raison et l'irrationnel dans l'esprit humain.

Enfin, cette recherche pourrait encore être considérée comme un appel à relancer l'étude de l'œuvre d'Ernesto Sábato, laquelle, comme on l'a vu et comme on l'a particulièrement

souligné dans la dernière partie de cette recherche, a connu au cours des dernières décennies un désintérêt important de la part de la critique universitaire argentine et latino-américaine. Les motifs d'un tel désintérêt nous paraissent obéir à des raisons plus idéologiques que littéraires et cet état de fait appelle une revendication de l'importance de cette œuvre au sein de la littérature latino-américaine du XXe siècle, dans une perspective dépouillée de partis pris idéologiques. Il serait pertinent de relire les œuvres de Sábato à la lumière de la réalité politique, culturelle et sociale de l'Amérique latine dans la deuxième décennie du XXIe siècle tout comme il serait intéressant d'analyser quelle part de l'actuelle littérature latino-américaine pourrait être redevable à l'œuvre d'Ernesto Sábato, en termes de questionnements sur l'humain, de formes, de styles et de procédés narratifs.

En fin de compte, le but de cette recherche est de comprendre la manière dont fonctionne la dramatisation du conflit entre la raison et la déraison dans les romans et les essais d'Ernesto Sábato, conflit qui répond aux obsessions d'Ernesto Sábato. Si ces obsessions semblent ne jamais avoir quitté l'écrivain, ce dernier a su y puiser la matière de sa création littéraire. Sa mise en fiction du conflit entre la raison et l'irrationalité chez l'homme, la vision critique qu'il en a développé dans ses essais ont fondé l'une des œuvres les plus intéressantes de la littérature latino-américaine du XXe siècle. Le grand mérite d'Ernesto Sábato est sans nul doute d'avoir rendu ce conflit manifeste dans le roman et dans le genre de l'essai à l'aide d'une série de stratégies d'écriture caractéristiques de la modernité littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| SOMMAIRE | 7 |
| Introducción | 10 |
| PRIMERA PARTE: EL ORIGEN DEL CONFLICTO EN EL DILEMA DEL ESCRITOR ENTRE LA CIENCIA Y LA LITERATURA EN EL TÚNEL Y EN UNO Y EL UNIVERSO..... | 16 |
| Introducción de la primera parte..... | 17 |
| Capítulo 1. La expresión de la realidad en sus múltiples dimensiones en El Túnel | 19 |
| 1.1. La novela: ámbito de lo racional y de lo irracional | 19 |
| 1.2. La proyección y la justificación de la locura en El Túnel | 40 |
| 1.3. El dominio de la subjetividad | 62 |
| Capítulo 2. La aparición del discurso ensayístico en Uno y el Universo | 71 |
| 2.1. El ensayo: confesión del desencanto con la ciencia en Uno y el Universo | 71 |
| 2.2. Limitaciones del saber científico | 79 |
| 2.3. Elogio de la imaginación y de la subjetividad en el discurso científico..... | 90 |
| Capítulo 3. El abandono del mundo científico: del ensayo a la novela..... | 97 |
| 3.1. Crítica de la razón en las dos obras | 97 |
| 3.2. La lógica y el rigor de la ciencia trasladados a la ficción | 108 |
| 3.3. La expresión de la tensión entre la ciencia, el arte y la literatura en el ensayo y la novela | 115 |
| Conclusión de la primera parte..... | 129 |
| SEGUNDA PARTE: LA CONSOLIDACIÓN DEL CONFLICTO EN SOBRE HÉROES Y TUMBAS, HOMBRES Y ENGRANAJES y HETERODOXIA..... | 131 |
| Introducción de la segunda parte..... | 132 |
| Capítulo 4. La tensión entre lo racional y lo irracional en Sobre Héroes y tumbas... 134 | |
| 4.1. Acercamiento a las corrientes estéticas y filosóficas que sirven la escenificación del conflicto en Sobre Héroes y Tumbas..... | 134 |
| 4.2. El discurso de la sinrazón en la literatura | 164 |
| 4.3. Libertad de la ficción novelesca | 170 |
| 4.4. Dinámica del conflicto en la novela | 172 |
| Capítulo 5. La prefiguración del conflicto en Hombres y Engranajes y Heterodoxia | 177 |
| 5.1. La expresión de la racionalidad del escritor en Hombres y Engranajes y Heterodoxia | 177 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5.2. La diferenciación entre el ensayo y la ficción en la poética de Sábato | 184 |
| 5.3. Experimentación con las formas ensayísticas | 186 |
| Capítulo 6. Figuras del conflicto en las tres obras..... | 194 |
| 6.1. Los enfermos de la razón..... | 194 |
| 6.2. La falsa ilusión del progreso..... | 209 |
| 6.3. La teoría del problema del mal | 214 |
| 6.4. Crítica del poder absoluto..... | 226 |
| Conclusión de la segunda parte..... | 229 |
| TERCERA PARTE: SÍNTESIS DEL CONFLICTO EN ABBADÓN EL EXTERMINADOR Y EL ESCRITOR Y SUS FANTASMAS | 231 |
| Introducción de la tercera parte..... | 232 |
| Capítulo 7. El concepto de la novela total en Abbadón el exterminador | 234 |
| 7.1. Culminación y fragmentación del relato en Abbadón el exterminador..... | 234 |
| 7.2. Metaliteratura, metaficción, autoficción y fusión del ensayo con la novela | 246 |
| 7.3. Cuestionamiento de los géneros | 259 |
| 7.4. El concepto del personaje escritor | 263 |
| 7.5. El trastorno de la realidad: entre el sueño y la pesadilla | 271 |
| 7.6. La novela total como síntesis y exorcismo | 291 |
| Capítulo 8. Escritura y liberación en El escritor y sus fantasmas | 303 |
| 8.1. Cuestionamiento, definición y poética del género novelesco..... | 303 |
| 8.2. La revelación de la escritura..... | 316 |
| 8.3. Crítica a la nueva novela francesa | 323 |
| Capítulo 9. Superación del conflicto: ¿eventual resolución o feliz tensión? | 334 |
| 9.1. El abandono de la escritura de ficción..... | 334 |
| 9.2. La repetición de ideas y planteamientos en la obra ulterior | 338 |
| 9.3. ¿Pérdida de prestigio de la obra de Ernesto Sábato en los medios literarios argentinos?..... | 340 |
| 9.4. Contrastes de la recepción de la obra de Sábato en el ámbito crítico y literario | 343 |
| Conclusión de la tercera parte..... | 348 |
| Conclusiones Generales..... | 350 |
| BIBLIOGRAFÍA | 358 |
| RESUMEN EN FRANCÉS/RÉSUMÉ EN FRANÇAIS | 371 |
| TABLE DES MATIÈRES | 452 |

Le conflit entre raison et irrationalité dans les romans et les essais d'Ernesto Sábato

Ce travail de recherche traite de la mise en scène du conflit entre raison et irrationalité qui se produit dans les romans et essais de l'écrivain argentin Ernesto Sábato (1911-2011), du point de vue de la formation, de la consolidation et de la synthèse apparente de ladite confrontation symbolique. Notre objectif est principalement d'examiner la représentation de ce conflit, dans le cadre duquel ses particularités seront analysées, ainsi que la relation qu'il établit avec des thèmes tels que la dichotomie entre connaissance scientifique et création artistique, la représentation littéraire de l'irrationnel et l'expérimentation avec les genres du roman et de l'essai que l'auteur a entreprise tout au long de sa carrière littéraire. Dans ce contexte, notre attention se porte particulièrement sur les trois romans de l'auteur *El Túnel (Le Tunnel)* (1948), *Sobre Héroes y Tumbas (Alejandra)* (1961) et *Abbadón el exterminador (L'ange des ténèbres)* (1973), tout comme sur ses quatre principaux essais, *Uno y el universo (Un et l'univers)* (1945), *Hombres y engranajes (Hommes et engrenages)* (1951), *Heterodoxia (Hétérodoxie)* (1953) et *El escritor y sus fantasmas (L'écrivain et la catastrophe)* (1963). Cette étude sera réalisée à travers les connexions et les liens établis entre les textes en question à partir du thème commun de la mise en scène du conflit entre raison et irrationalité, en réfléchissant aux manières particulières dont chacun d'entre eux, dans son propre discours et par rapport aux autres, génère un fil conducteur qui les relie et les unifie sous une même unité thématique. Cette analyse nous permettra d'établir que la représentation symbolique du conflit entre raison et irrationalité dans les romans et essais d'Ernesto Sábato constitue la base de son travail littéraire. Pour cette raison, il a été pertinent de réfléchir aux thèmes susmentionnés, traités dans la perspective de celui qui était considéré comme l'un des écrivains latino-américains les plus importants et les plus représentatifs de la seconde moitié du XXe siècle.

Mots-clés : conflit, raison, irrationalité, mise en scène

The conflict between reason and irrationality in the novels and essays of Ernesto Sábato

This research work deals with the staging of the conflict between reason and irrationality that occurs in the novels and essays of the Argentine writer Ernesto Sábato (1911-2011), from the point of view of the formation, consolidation and apparent synthesis of said symbolic confrontation. Our objective is primarily to examine the representation of this conflict, within which its particularities will be analyzed, as well as the relationship it established with topics such as the dichotomy between scientific knowledge and artistic creation, the literary representation of the irrational and the experimentation with the novelistic and essayistic genres that the author undertook throughout his literary career. In this context, our attention is focused in particular on the three novels by the author *El Túnel* (1948), *Sobre Héroes y Tumbas* (1961) and *Abbadón el exterminador* (1973), as well as in his four main essays, *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953) and *El escritor y sus fantasmas* (1963). This study will be carried out through the connections and links established between the texts in question based on the common theme of the staging of the conflict between reason and irrationality, reflecting on the particular ways in which each one, in his own discourse and in relation to others, generates a common thread that connects and unifies them under the same thematic unit. This analysis will establish that the symbolic staging of the conflict between reason and irrationality in the novels and essays of Ernesto Sábato is the basis of his literary work. For this reason, a reflection on the aforementioned issues has been relevant, treated under the perspective of who was considered one of the most important and representative Latin American writers of the second half of the 20th century.

Key words: conflict, reason, irrationality, staging

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3
ED 120 – Littérature française et comparée
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)
Maison de la Recherche -4 rue des irlandais- 75005 Paris