

Lukavská, Eva

Función del mito en la novelística de Ernesto Sábato

In: *Západ a Východ. II, Tradice a současnost : (literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa)*. Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Ústav slavistiky na filozofické fakultě Masarykovy univerzity, 1998, pp. 144-155

ISBN 8021009691

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132427>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

FUNCIÓN DEL MITO EN LA NOVELÍSTICA DE ERNESTO SÁBATO*

Eva Lukavská

La presencia de elementos míticos en la novelística del argentino Ernesto Sábato (1911)¹ ha sido constatada más de una vez². El propio Sábato entiende el mito no sólo como estructura verbal en el sentido del relato que contiene una „super-verdad“ normativa de la existencia humana³, sino también como una fuerza que permite a la literatura alcanzar sus cumbres⁴. O sea, la literatura alcanza su cumbre por su capacidad de mitificar, es decir de crear un mito (así Don Juan, Don Quijote, Hamlet). No se trata, pues, de basar una novela en un mito que sirva de tema o forme argumento (bíblico, griego, oriental, etc.) o de introducirlo en la obra narrativa en forma de una alusión, digresión, paréntesis o narración encajada constituyendo así un nivel metadieético del texto. En la concepción de Sábato se trata de un fenómeno endógeno, de una fuerza generadora de estructuras y significaciones análogas y/o incluso idénticas de las míticas.

Pese a ser científico de formación, Sábato critica rotundamente la ciencia por despreciar el mito como una mentira, como una „mixtificación“, por rechazar el pensamiento mágico, pre-lógico, como algo totalmente erróneo reduciendo así al hombre al esclavo de la máquina, instrumento moderno de la conquista del mundo.

* Este artículo se apoya en dos estudios míos publicados en *Études romanes de Brno*: „Esquemas, mitos y símbolos en «Informe sobre ciegos» de Ernesto Sábato“, *ERB XXII*, Brno, 1992, págs. 47-56; „Algunas reflexiones sobre la lectura mitológica de *El túnel* de Ernesto Sábato“, *ERB XXV*, Brno, 1995, págs. 17-23.

¹ *El túnel*, 1948, *Sobre héroes y tumbas*, 1961, *Abaddón, el exterminador*, 1974.

² Véase al respecto Portella Oscar Ignacio, „*Abaddón o el apocalipsis según Sábato*“, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 308, 1976, págs. 202 - 210; Thoburn, C. C.: *Myth and Symbol in the Novels of Ernesto Sábato*. Tesis doctoral, Rutgers University, 1972; Weinerman, L.: *Sábato y el misterio de los ciegos*. Buenos Aires, Castañeda, 1978.

³ Véase al respecto Northrop, F.: *Le grand code*. Paris, Seuil, 1982.

⁴ Paoletti M.: *Sábato oral*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, I.C.I., 1984, pág. 16.

El arte en general, y la novela en particular, es para Sábato la última área del pensamiento mágico – mítico, el último recurso de salvación del hombre moderno, fatalmente escindido entre la razón pura y el pensamiento mítico en el mundo „gravemente enfermo de incredulidad y correlativamente de feroces dogmatismos“⁵. Según él, los poetas y los artistas no se han olvidado de la unidad primigenia del hombre pre-científico, siendo las emociones y el inconsciente la materia con que „tejen“ sus obras⁶. Por lo mismo considera sagrada la misión del arte en un mundo totalmente desacralizado: escribir novelas es para él el último recurso de salvación personal⁷.

Su primera novela, *El túnel*, es el primer intento suyo de plasmar el universo interior del „yo oscuro, de tinieblas, abismal, cavernoso“⁸ que constituye, según Sábato, el tema de toda gran literatura moderna y la única realidad digna de interés por parte del escritor. Es su primera representación artística de su ruptura con el mundo de las ciencias, „esta clara ciudad de las torres – donde reinan la seguridad y el orden – en busca de un continente, lleno de peligros, donde domina la conjetura“⁹.

En general, *El túnel*, „novela sobre el abismo“, suele considerarse como literatura psicológico-existencial, cuyo problema esencial es el de la soledad o de la incomunicación del protagonista. Según la crítica, y de acuerdo con la tesis principal de la ensayística de Sábato¹⁰, en el libro se analiza el „yo“ del hombre moderno confrontado con la crisis de la civilización del siglo XX. Al contrario, James R. Predmore, rechazando la interpretación que concibe a Juan Pablo Castel como „figura representativa de la condición humana en el mundo contemporáneo“, subraya la esquizofrenia del personaje que se „manifiesta más claramente en forma de personalidad desdoblada“¹¹. Insistiendo en lo psicológico e individual del personaje, Predmore reduce el mensaje de la novela a lo particular. En su

⁵ Sábato, E.: *Apologías y rechazos*. Barcelona, Seix Barral, 1988, pág. 95.

⁶ Sábato, E.: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

⁷ Paoletti, *op. cit.*, págs. 27-28: „...los que me conocen bien saben que he escrito porque si no me hubiera muerto.“

⁸ El subrayado es mío.

⁹ Sábato, E.: *Uno y el universo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, pág. 16. Citado por Petrea, M. D.: *Ernesto Sábato: La Nada y la Metafísica de la Esperanza*. Madrid, Ediciones Porrúa Turanzas, 1986, pág. 12.

¹⁰ Sábato, E.: *Hombres y engranajes*, IV, „Las artes y las letras en crisis“. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

¹¹ Predmore, J.: *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981, págs. 16, 20.

interpretación ésta es un mero estudio de un tipo mentalmente enfermo, convincente y fascinador en su paranoia y esquizofrenia, no obstante, desprovisto de connotaciones más amplias.

El propio Sábato, en su libro de ensayos *Heterodoxia* (1953), ha escrito acerca de su novela: „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. (...) Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen“¹².

Las palabras del escritor nos confirman que la intención artística original sufrió, en el proceso de la escritura, una transformación, inconsciente e involuntaria por parte del autor, y nos recuerda una de las tesis de René Girard: „Tout ce que nous pouvons faire c'est reconnaître dans l'homme celui qui sécrète *les formes symboliques*, les systcmes de signes, et qui les confonds ensuite avec la «réalité» elle-mème“¹³.

El intelecto y las emociones forman la estructura superficial (explícita) de la novela de Sábato en la cual el protagonista/narrador relata, en primera persona, la historia del asesinato que ha cometido. El intelecto del protagonista opera en el plano *del argumento*, resumido en la primera frase del capítulo I „Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne“ (TL, 61)¹⁴. Sus emociones son el objeto *del relato*. La segunda frase del capítulo III advierte al lector que, a lo largo de la lectura, asistirá a la explicación subjetiva de los motivos del crimen cometido por el protagonista/narrador, a una especie de *anamnesis* que viene tras una *amnesis*¹⁵: „Pero nadie sabe cómo la /María/ conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y como fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente...“ (TL, 64, el subrayado es mío). A nuestro modo de ver, bajo esta configuración textual subyace un tercer nivel de significación más profunda, misterioso y, aparentemente, inaccesible, el nivel generador de elementos míticos.

¹² Sábato, E.: *Heterodoxia*, pág. 138.

¹³ Girard, R.: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. París, Editions Grasset, 1978, pág. 13 - el subrayado es mío.

¹⁴ De aquí en adelante nos referimos a *El túnel*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986. sirviéndonos de la abreviatura TL.

¹⁵ Véase al respecto Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení II*. „Gnostické mýty, představy a metafory“, Praha, Oikuméné, 1996, págs. 335-336.

En *El túnel*, una novela breve que ofrece al lector una visión del mundo aparentemente limitada, el mito no forma estructuras complejas y cerradas, sino que se manifiesta sólo por una cadena de símbolos. Como símbolos en el sentido de la concepción de Todorov¹⁶ es decir, signos que tienen un significado dado *a priori*, funcionan en el texto los nombres de pila bíblicos de los protagonistas. La relación entre el *signifiant/symbolisant* y el *signifié/symbolisé* está necesariamente motivada: el nombre de Juan simboliza *a priori* a uno de los Evangelistas y al discípulo más querido de Cristo; también puede connotar los temas de la purgación moral (compárese TL, II, el pasaje dedicado a la vanidad, la narración entera de Juan Pablo es una tentativa desesperada de purgación y redención) y del anuncio de la llegada del Reino de Dios. Pablo, el nombre del autor de las epístolas, cuyos temas principales son la muerte y la resurrección de Cristo, relacionadas con la caída original del hombre¹⁷, connota el tema de la conversión del perseguidor de Cristo en su defensor y el de la pérdida y la recuperación de la vista (el asesinato puede interpretarse como un acto debido a la pérdida de vista, una especie de *amnesia*, la narración, que corresponde a la *anamnesis*, como una tentativa de recuperarla – el motivo de la ceguera en el sentido no figurado viene en *El túnel* indicado solamente mediante la ceguera del marido de María). El nombre de María evoca, por un lado, el tema de la madre de Cristo, por otro, el de María Magdalena¹⁸. La relación *Juan (Pablo) – María* tiene su prototipo en la relación bíblica entre Juan, el Evangelista, y María: las últimas palabras de Cristo en El Gólgota hacen de Juan el hijo de María y de María, la madre de Juan¹⁹.

Para completar nuestro inventario de símbolos hay que indicar *el túnel* – título de la novela, y *Castel-castillo* – nombre del pintor/narrador. El primero es uno de los símbolos iniciáticos y el de angustia, espera, miedo y deseo. Además *el túnel* connota la oscuridad, las tinieblas, el aislamiento y, por extensión, *el mal*. *El castillo*, al contrario, significa la protección y la trascendencia y, por extensión, *el bien*. Mientras que el significado del *túnel* encaja con la imposibilidad del protagonista comunicarse con el otro, con su soledad y aislamiento (véase TL, 160), el significado simbólico del *castillo* coincide con el arte (castillo – arquitectura – artes plásticas) que protege la identidad del protagonista permitiéndole

¹⁶ Ducrot, O., Todorov T.: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, pág. 134.

¹⁷ Véase al respecto Diel P.: *Le symbolisme dans la bible*. Paris, Payot, 1975, págs. 215-238.

¹⁸ Diel, P.: *op. cit.*; Diel, P., Solotareff, J.: *Le symbolisme dans l'Évangile de Jean*. Paris, Payot, 1983.

¹⁹ *El Evangelio de Juan*, 19, 26-27.

además trascender su vida terrenal y acceder a lo divino (véase TL 157). Así *el túnel* y *el castillo* como símbolos forman una oposición binaria de base de la novela, a saber la de *el mal / el bien*, que genera toda una serie de oposiciones binarias en el nivel semántico: *alma gemela / ser desconocido*, *amor / odio*, *arte / vida*, *comprensión / incomprensión*, *carne / espíritu*, *hijo / madre*, *hombre / mujer*, *imperfección de la existencia / perfección de la muerte*, etc..

La misma oposición binaria la presenta el tema clave de la novela que es la *maternidad/feminidad* en todas sus modalidades. La *maternidad* viene connotada no solamente por el nombre de María, sino que bajo la forma de una obra artística estructura la novela entera. La pintura titulada *Maternidad*, una obra del protagonista que pone en marcha la acción, desarrolla el tema desdoblándolo a la vez. El primer plano del cuadro representa a una mujer que observa a su niño jugando (podría interpretarse como *maternidad cumplida*), en el segundo „percibimos“ una pequeña ventana por la que se ven una playa solitaria y una mujer mirando el mar que, igual que la tierra – la playa en nuestro caso –, suele considerarse como símbolo de la feminidad y del cuerpo materno (así el segundo plano podría interpretarse como la *maternidad deseada*, imposible o frustrada)²⁰. De este modo la pintura *Maternidad* funciona como un *elemento estructural central* de la novela que constituye una oposición binaria *maternidad cumplida / maternidad frustrada*. En el plano sintagmático de la narración, la pintura desempeña un papel doble. Primero posibilita el encuentro de ambos protagonistas (en el capítulo III – tampoco es sin importancia que la novela tiene en total XXXIX capítulos, el múltiple de tres, número mágico), siendo el resorte de la relación entre Juan Pablo y María. Luego, al final de la novela, la destrucción del cuadro precede inmediatamente al asesinato de la protagonista anunciándolo y simbolizándolo a la vez (TL, 157). La destrucción del cuadro (arte-castillo que protege e inspira trascendencia) que plasma el tema de la maternidad representada por dos personajes femeninos y dos símbolos de cuerpo materno (el mar y la tierra) anticipa el asesinato de la mujer amada cuyo nombre también simboliza la maternidad. Mediante la multiplicación de los símbolos de maternidad se intensifica la idea de que el asesinato de la mujer/madre significa la destrucción de la vida en general. Al mismo esquema de transformación que sufre la pintura (percepción de la pintura-origen de la relación entre hombre y mujer / destrucción de la pintura-asesinato de la mujer amada por el hombre) corresponde el cambio del papel femenino a lo largo de la novela (mujer que admira y comprende la pintura de

²⁰ Véase al respecto Chevalier, J., Gheerbrant. A.: *op. cit.*, págs. 623-627, 940-942.

Castel – *mujer amada* / mujer que se ríe de la pintura de Castel-*mujer desdenada* (véase TL, pp. 65, 151).

Si aceptamos el simbolismo de los nombres de pila de *María* y *Juan* (compárese más arriba), podemos interpretar la historia del pintor Juan (Pablo) como la del asesinato de la Madre. La última frase que pronuncia el protagonista ante su víctima: „Tengo que matarte, María. Me has dejado solo“ (TL, 163) expresa más que una desesperación de un adulto traicionado por su amante una postura infantil, inmadura, del hombre-niño mimado hacia la vida. Sin embargo, la protagonista desempeña en la novela también el papel de la mujer-amante de acuerdo con la tradición esotérica que atribuye a la mujer el triple papel de iniciadora, tentadora y de Madre Divina²¹. En un nivel general, el lector asiste a la lucha entre *lo masculino* y *lo femenino*, una de las ideas que Sábato desarrolló, cinco años más tarde, en su libro de ensayos *Heterodoxia*²².

Al desdoblamiento semántico introducido en el texto por la pintura/texto *Maternidad* corresponde el de ambos protagonistas señalado ya por sus nombres de pila: Juan Pablo es el pintor-perseguidor-asesino/narrador-intérprete-redentor de su propio crimen (véanse más arriba las connotaciones de ambos nombres bíblicos)²³; María (madre/amante) tiene una doble identidad presentándose a la vez como la señorita María Iribarne y la señora María Allende. La psicología de ambos protagonistas sufre la misma escisión. (TL, 117, 161).

El uso de los símbolos, que sea consciente e intencionado o no, y el tema central (el papel de la feminidad / maternidad), dan a la obra su coherencia y nos remiten a los paradigmas bíblicos remotos a la vez. Éstos, deformados en el proceso de la escritura, nos transmiten, en una curiosa coincidencia con la Biblia, un mensaje universal: que el conflicto entre el espíritu y la carne es el principio del mal, mientras que la armonía de los deseos es el del bien. O sea, la novela nos habla menos del asesinato y de la tragedia de María (muerta físicamente) que de la muerte de Juan Pablo: de su cegera espiritual (*amnesis*) que lo lleva al asesinato, y de su tentativa de resurrección (recuperación de la vista - *anamnesis*) por medio de la reflexión del crimen. En el nivel simbólico el asesinato de la mujer/madre cometido por el hombre/hijo (crimen indeferenciador que socava los cimientos de la sociedad²⁴ es un síntoma de crisis profunda, desequilibrio, neu-

²¹ Mirabail, M.: *Dictionnaire de l'esotérisme*. Paris, Éditions Privat, 1981, pág. 99-102.

²² Véase al respecto Sábato, E.: *op. cit.*, págs. 97-98.

²³ El Juan Pablo de la novela es también el hombre de los „mensajes secretos“ al igual que Pablo el Evangelista.

²⁴ Girard, R.: *op. cit.*; *Le bouc émissaire*. Paris, Bernard Grasset, 1982.

rosis, locura, inmadurez y anormalidad de una civilización con rasgos preponderantemente masculinos (idea cara a Sábato) que es la nuestra.

„Informe sobre ciegos“ (ISC), el tercer capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas*²⁵, es un texto de una fuerza mitificadora excepcional en el que Sábato combina lo personal-individual con lo universal-mítico en un amalgama fascinante por su exaltación poética y su tono de alarma. Es un relato de la experiencia de uno de los personajes de la novela con el mundo de los ciegos y de su descenso en el subterráneo de Buenos Aires en busca de la secta de los no videntes. El argumento de ISC es sencillo: Fernando Vidal Olmos, en su manía de persecución, construye en su mente todo un sistema de una secta secreta de ciegos conspirando a nivel universal en contra de la humanidad.

ISC lleva todas las características del esquema de iniciación tal como se presenta en los mitos de los pueblos prehistóricos²⁶ y como se ha desarrollado, durante los siglos, en la literatura, desde la novela de iniciación medieval hasta la novela moderna.²⁷ En ISC encontramos un esquema completo con las tres etapas de iniciación claramente diferenciadas, descritas por historiadores de religiones o representadas en novelas de iniciación medievales:

1. la *peregrinación* del adepto a través del mundo en busca de un misterio (Fernando viaja por el mundo en busca del centro de la secta de los ciegos);
2. la *catabasis*, es decir el descenso que corresponde a la muerte de iniciación (Fernando entra en el subterráneo de Buenos Aires, navegando en un río es cegado por una especie de pterodáctilo);
3. la *catarsis* y la llegada en el „otro“ mundo donde culmina la iniciación que corresponde a la resurrección simbólica (en el subterráneo el protagonista encuentra la estatua de una deidad nocturna en cuyo vientre brilla el „Ojo Fosforescente“. Fernando se transforma en pez y penetra en el ojo que es „su comienzo y fin.“ /SHT, 484/).

En nuestro esquema tampoco faltan el personaje de *introduccionista* o *mediador* que asegura la vinculación del *mundo exterior* con el *mundo interior*, y la *virgen* que introduce el tema amoroso (el papel de mediador lo desempeña *Celestino Iglesias*, cuyo nombre y apellido están cargados de un significado simbólico, véase más adelante, Alejandra, hija de Fernando, es la virgen que, en nuestro

²⁵ Sábato, E.: *Sobre héroes y tumbas*. La Habana, Casa de las Américas, 1967. De aquí en adelante nos referimos a esta edición, la abreviatura SHT con el número de la página viene en el texto entre paréntesis.

²⁶ Véase al respecto Eliade M.: *Aspects du mythe*. París, Gallimard, 1963; *Initiation, rites, sociétés secrètes*. París, Gallimard, 1959; *Mythes, rêves et mystères*. París, Gallimard, 1957.

²⁷ Nos referimos a la tipología elaborada por Hodrová, D.: *Hledání románu*. „Iniciační román“, Praga, Československý spisovatel, 1989, págs. 175-197.

caso, introduce el tema del amor incestuoso). El objetivo de la peregrinación del adepto es el espacio ultraterreno en que se encuentra con el iniciado supremo (Dios) y él mismo llega a ser iniciado (Fernando se transforma en un pez – símbolo de Cristo).

En cuanto al espacio novelesco, en ISC distinguimos claramente el *espacio exterior* y el *espacio interior* (de iniciación): la frontera que separa ambos mundos está evidentemente demarcada (la casa al lado de la iglesia más las tres rejas por donde entra Fernando). Mientras que en la novela de iniciación medieval la selva representa el *espacio exterior*, el castillo misterioso, el *interior*, el río, el puente o la puerta, la *frontera*, en ISC son la ciudad, el subterráneo y la casa al lado de la iglesia.

Mientras que la novela de iniciación medieval era en general la novela de la virtud triunfante en la cual el adepto se elevaba hacia la existencia divina, en ISC el adepto es un personaje perverso (incestuoso), que peregrina en busca del mal, convencido de que el mundo está gobernado por el „Príncipe de las Tinieblas“²⁸. Su búsqueda no es la de Dios, sino del diablo. Este tipo de degradación se produjo en la novela de iniciación romántica (la iniciación cobró un carácter demoníaco, siendo el adepto iniciado a la perversión y terminando por convertirse en pecador y asesino) y se debía a la decadencia del tema y expresaba la ambivalencia semántica de la novela como género. En ISC el adepto se declara descreído desde el principio y, andando en busca del misterio del mal, su iniciación culmina con su propia divinización (transformación en pez) y con la contemplación directa de Dios (penetración en el „Ojo Fosforescente“)²⁹ al que se acerca subiendo por una escalera, símbolo de la sabiduría y la trascendencia.³⁰ A diferencia del adepto de la novela de iniciación medieval que anda en busca de Dios y termina por encontrarlo, nuestro protagonista se eleva de la negación absoluta de Dios a través de la exploración de las tinieblas del Mal hacia el Ser Supremo. Tampoco se trata de la perversión de un inocente a la manera de la novela romántica.

²⁸ El Príncipe de las Tinieblas es el espíritu maléfico de la perversión, Satanás, enemigo jurado del espíritu de la verdad. „Príncipe de la Luz“, según varias tradiciones gnósticas, el Evangelio de Juan y los libros de Quamran. Véase al respecto Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení II*, pág. 316.

²⁹ Véase al respecto Chevalier, J., Gheerbrant A.: *op. cit.*, pág. 413: „Dieu est la seule véritable source réelle et ultime d'où surgissent toutes choses. On emploie donc *ayn* (oeil) dans son double sens de *réel* et de *source*, pour indiquer la supra-existence de la plus profonde essence de Dieu. On trouve ce sens chez Avicenne, qui parle de ceux qui pénètrent jusqu'au *ayn*, contemplation de la nature intime de Dieu.“

³⁰ Véase Chevalier, J., Gheerbrant, A.: *op. cit.*, pág. 413.

Asistimos, pues, a la ascensión de un descreído hacia el principio supremo de la vida y del mundo. Esta interpretación se ve apoyada por una serie de símbolos: el mediador entre el mundo *exterior* y el *interior* se llama *Celestino Iglesias* - Celestino connota cielo, dios, creación del mundo, eternidad, transcendencia, etc., Iglesias - iglesia es la esposa de Cristo. La frontera entre ambos mundos la forma la *casa al lado de la iglesia* de la Inmaculada Concepción. El protagonista se llama *Vidal Olmos* - Vidal - vida, olmo - árbol = Árbol de Vida, símbolo del cosmos vivo en perpetua regeneración.

Sin embargo, la aparente univocidad de los símbolos que significan la ascensión del descreído hacia el principio supremo de la vida y del mundo se ve puesta en duda por un juego de oposiciones binarias de símbolos tales que *caverna - torre, agua - fuego, infierno - cielo, pez - ave, ojo cegado - ojo vidente, tinieblas - luz, descenso - ascensión, desvelamiento - sueño*, etc. Éstos no sólo estructuran el texto y le dan dinamismo y tensión, sino que crean su estrato semántico profundo. Además suscitan una fuerte sensación de ambigüedad que nos acompaña a lo largo de la lectura.

La tercera y la última novela de Sábato, *Abaddón, el exterminador* (1974)³¹, galardonada en París en 1976 con el „Prix au meilleur livre étranger“, suscita la misma impresión. Está estructurada por dos coordenadas: la de una *destrucción inminente*, anunciada ya por el título, de este mundo gobernado por las fuerzas del mal („Sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos.“ AE, 341) y la *esperanza*, implícita, poco articulada, de resucitación a una nueva vida („... regirá la renovación por la destrucción“, AE 303). La destrucción y la renovación determinan el marco bíblico (mítico) de la novela remitiendo al lector de manera inequívoca al *Apocalipsis* (suele llamarse AE la „Novela del Fin del Mundo“). Por la misma razón „entre los innumerables hechos que suceden en una gigantesca ciudad“ (AE, 12) el primero que se menciona es „el monstruo rojizo que abarcaba el cielo (...), el dragón cubriendo el firmamento (...) como una serpiente que llameaba en un abismo de tinta china, (...) echaba fuego por las fauces de sus siete cabezas.“ (AE, 12-13).

El libro nos da una imagen muy alarmante del ser humano atrapado en una civilización al borde de una catástrofe siendo la expresión más impresionante y angustiosa de la experiencia personal del autor de la fisión del átomo. Sábato la presencié con mucha probabilidad en 1938 en París, en el Instituto Curie. En la novela la describe de la manera siguiente: „Mis ojos volvieron a detenerse en el

³¹ Sábato, E.: *Abaddón, el exterminador*. Barcelona, Seix Barral, 1983. De aquí en adelante nos referimos a esta edición usando la sigla AE.

tubo de plomo que de alguna manera estaba vinculado con mi angustia. Era de aspecto tan neutro. Y no obstante en su interior se producían furiosos *cataclismos en miniatura*, invisibles y *microcósmicas miniaturas del Apocalipsis* sobre el que me había hablado Molinelli, y que *enigmáticos profetas, de manera directa o sibilina, anunciaron a lo largo de siglos*. Pensé que si de alguna manera pudiera achicarme hasta el punto de ser un liliputiense habitante de aquellos átomos allí encerrados en su inexpugnable prisión de plomo, si de ese modo uno de aquellos *infinitesimales universos se convirtiese en mi propio sistema solar*, yo estaría asistiendo en ese momento, poseído por un pavor sagrado, a catástrofes terroríficas, a infernales rayos de horror y de muerte. Ahora, después de treinta años, vuelven a mi memoria esos días de París, cuando la historia ha cumplido parte de los funestos vaticinios. El 6 de agosto de 1944 (...) El día de la Luz, de la *Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor!*" (AE, 311, el subrayado es mío).

La cita sugiere una posible conexión entre la ciencia (fisión del átomo) y la mitología (bíblica) expresando implícitamente varios postulados del pensamiento esotérico: 1. El cosmos es una substancia indivisible, viva. 2. La materia y la conciencia son entidades unidas. 3. Todo tiene su parte opuesta. 4. La imaginación es una fuerza capaz de ejercer influencia sobre la materia.³² (En la noción de Sábato, los mitos anticipan la ciencia de la misma manera que los manuscritos mágicos del gitano Melquíades en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.) Además Sábato trata de sugerirnos la idea de que los depositarios del secreto de la evolución de la humanidad son los iniciados, „cadenas de iniciados, desde la antigüedad hasta la desintegración del átomo.“ (AE, 266).

Al servirse del simbolismo de la Luz y de las Tinieblas („Dios fue derrotado antes del comienzo de los tiempos por el Príncipe de las Tinieblas“, AE, 340, „sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas“, AE, 341), el autor nos orienta hacia la tradición militar-mesiánica judía tal que está formulada en los manuscritos del Mar Muerto (Quamram), sobre todo en el manuscrito sobre la guerra de los Hijos de la Luz contra los Hijos de las Tinieblas³³. Las palabras que dirige Cristo (después de la resurrección) a San Pablo en el momento de su conversión en apóstol „Para que abras sus ojos, para que conviertas de las tinieblas a la luz, de la potestad de Satán a la de Dios“ (AE, 334) encajan perfectamente con el papel que San Pablo desempeñó en el proceso de la transformación del mesianismo militar judío, tal que había sido cultivado en la comuna religiosa de

³² Véase al respecto Choucha, N.: *Surrealisme & the Occult*. Oxford, Mandrake, 1991, pág. 13.

³³ Véase al respecto Eliade, M.: *op. cit.*, págs. 312-314; Harris, M.: *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 161 - 180.

quamranitas, en el culto del mesianismo pacífico tal que lo conocemos del cristianismo³⁴. (Véase más arriba el papel de Juan Pablo en *El túnel*). Incluso la concepción del nacimiento del mundo tal que la presenta Sábato en su novela, („el mundo sensible fue creado por un demonio llamado Jehová. Por largo tiempo, Dios deja que ese demonio obre libremente, pero al fin envía al Hijo para que temporariamente habite en el cuerpo de un judío...” AE, 341) coincide con la idea de los gnósticos³⁵.

La novela carece de argumento, que siguiera una línea cronológico-lógica, de narrador e incluso de protagonista. Se centra en el personaje llamado Sabato que es el doble del autor, dotado de la misma fecha de nacimiento (AE, 23), autor de las mismas novelas que Sábato (AE, 21, 36, 133). Al lado de Sabato aparecen personajes de sus novelas anteriores (Juan Pablo Castel, María, Allende de *El túnel*; Bruno Bassán, Alejandra, Georgina, Fernando Vidal Olmos de *Sobre héroes y tumbas*), personajes de identidad difícilmente reconocible, semi-históricos semi-ficticios (el doctor Arrambide, Schneider, el general Haushofer, etc.) y los personajes ficticios (Natalicio Barragán, Nacho y Agustina Izaguirre, Marcelo Carranza,) que protagonizan tres historias trágicas simultáneas que abren el libro ejemplificando el tema de la *destrucción*. Los pasajes que describen debates intelectuales y pseudointelectuales desembocando en la constancia de lo absurdo de este mundo alternan con los que reproducen noticias de periódicos cuyo denominador común es el mal. Tanto los personajes de las novelas anteriores como los pasajes compuestos de recortes de periódicos, citas bíblicas, reproducciones de acontecimientos históricos (i.e., la muerte de Che Guevara), alusiones que evocan a los personajes reales, etc. borran la frontera entre lo „real“ y lo ficticio, despertando la impresión de un mundo fraccionado, sin estructura y jerarquía, un mundo totalmente caótico tal que lo habían concebido los gnósticos, es decir el universo como resultado de una catástrofe o de un acontecimiento accidental, regido por la ignorancia y por el mal.³⁶

También el final de la novela se ajusta a la concepción de la doctrina de los gnósticos. Visitando su aldea natal Bruno Bassán ve en el cementerio de Capitán Olmos la tumba cuya lápida dice : „Ernesto Sábato / Quiso ser enterrado en esta tierra / con una sola palabra en su tumba/ PAZ.“ (AE, 472). La lápida denota la muerte física de Sábato, la palabra PAZ sugiere la idea de la resurrección espiritual. Según los gnósticos (que se consideraban una élite de elegidos, de hombres

³⁴ Harris, M.: *op. cit.*, pág. 172.

³⁵ Véase al respecto Pokorný, P.: *Píseň o Perle*. Praga, Vyšehrad, 1986, pág. 142.

³⁶ Véase al respecto Eliade, M.: *op. cit.* pág. 330.

espirituales – *pneumáticos*, depositarios de la sabiduría esotérica) la destrucción del cuerpo físico significa la liberación del espíritu, la *conditio sine qua non* de la iniciación suprema, porque el Reino de Dios no es alcanzable sino para el espíritu. Así, anticipando su muerte física, Sábato / Sabato trata de integrarse a la comunidad de los iniciados en la gnosis apocalíptica. Después de habernos anunciado con ellos el Fin inminente de este Mundo, no puede, en espera de la llegada del Reino de Dios, sino dejar de escribir preservando el secreto de los iniciados para siempre.

Résumé

Funkce mýtu v románové tvorbě Ernesta Sábata

Studie se zabývá mytickým aspektem tří románů argentinského spisovatele Ernesta Sábata (1911), *Tunel*, 1948, *O hrdinech a hrobech*, 1961, *Abadón zhoube*, 1974. Zatímco v prvním románu se objevují mytické prvky ve formě např. biblických jmen, která konotují schémata mytických (biblických) příběhů, druhý román obsahuje příběh, který zřetelně kopíruje schéma iniciačního mýtu se všemi jeho fázemi: putování, katabáze, katarze – iniciace. Ve třetím Sábátově románu tvoří mytické prvky odkazující ke gnosticko-apokalyptické tradici jednotlivý rámec a současně hypotext jinak zcela nesourodého textu koncipovaného jako koláž. Tento mytologický rámec autorova posledního románu, který se snaží pojmout problematiku lidského údělu obecně a drama moderní doby zvlášť a který je současně rozsáhlou meditací o literatuře a literární tvorbě, vede k závěru, že dílo je osobním vyrovnáním se světem a jakýmsi prostředkem vlastní iniciace samotného autora, který se jako romanopisec před dvaceti lety odmlčel.