

Lukavská, Eva

Esquemas, mitos y símbolos en el "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato

Études romanes de Brno. 1992, vol. 22, iss. 1, pp. [47]-56

ISBN 80-210-0449-5

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113131>

Access Date: 20. 02. 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.

EVA LUKAVSKÁ

ESQUEMAS, MITOS Y SÍMBOLOS EN EL «INFORME SOBRE CIEGOS» DE ERNESTO SÁBATO

«... creo que la literatura alcanza su cumbre cuando es capaz de crear un mito, así Hamlet, así el Príncipe Idiota; así Don Quijote; la literatura alcanza sus grandes cumbres por su capacidad de mitificar.»¹ Esta convicción literaria del escritor Ernesto Sábato (Argentina, 1911) converge con sus convencimientos filosóficos y su visión de la sociedad moderna. En cuanto al término de mito, suponemos que el autor lo entiende como estructura verbal en el sentido de la intriga o del relato² que contiene una «super-verdad» normativa de la existencia humana y expresa la relación con la sociedad que la produce. Que Sábato también tenga una gran «capacidad de mitificar», tanto más grande cuanto que se une con su capacidad analítica-lógica, lo prueba su obra narrativa y, sobre todo, su segunda novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) que la mayoría de la crítica calificó de «novela del siglo»,³ «novela total»⁴ y «obra multifacética».⁵

Físico de formación, Sábato abandonó la carrera del científico de punta en el Laboratorio Curie en París después de una crisis interna: al descubrirse la partición del átomo de uranio por la mano del hombre, comprendió que «se estaba preparando el apocalipsis nuclear»⁶ y que la civilización edificada sobre «la ciencia, sobre el fetichismo de la ciencia, sobre la tecnolatría, (...) sobre la prevalencia de los valores materiales y sobre la sobrevaloración del pensamiento científico»⁷ es una civilización

¹ Paoletti, Mario, *Sábato Oral*. Ediciones Cultura Hispánica, I. C. I., Madrid, 1984, p. 16.

² Véase al respecto Frye, Northrop, *Le grand code*. Seuil, Paris, 1982.

³ Holzapfel, Tamara, «Sobre héroes y tumbas, novela del siglo». *Revista iberoamericana*, 34, 1968, pp. 117—121.

⁴ Dellepiane, Angela, *Ernesto Sábato: el hombre y su obra*. New York, Las Américas Publishing Company, 1968.

⁵ Correa, María Angélica, *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973.

⁶ Paoletti, *op. cit.* p. 62.

⁷ Paoletti, *op. cit.*, p. 17.

en crisis, que rompió la primigenia unidad entre el *pensamiento mágico* y el *pensamiento lógico*, la armonía cósmica entre el cuerpo y el alma, entre el hombre y el cosmos, entre la relatividad y la eternidad y que «es el fin de los tiempos modernos».⁸ Según Sábato, los principios de la crisis de nuestra civilización remontan al Renacimiento cuya evolución se caracterizaba por tres paradojas: 1. Fue un movimiento individualista que terminó en la masificación. 2. Fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina. 3. Fue un movimiento humanista que terminó en la deshumanización.⁹ Estas tres paradojas fueron el resultado de la actuación de dos fuerzas dinámicas y amorales: el dinero y la razón (en el sentido de la abstracción) que han permitido y siguen permitiendo al hombre conquistar el poder secular. El Renacimiento vio el despertar del hombre profano y la disociación entre la vida divina y la vida terrenal, entre lo eterno y lo perecedero, entre lo sagrado y lo profano, ya no ha podido ser superada nunca más en el curso de nuestra historia.

Entonces surge en Europa un nuevo tipo de «conciencia impulsiva» que se hace llamar «científica» y que culmina en el positivismo del siglo pasado. El determinismo mecánico del mundo natural, considerado como matematizable, se extendió hasta el alma humana: la voluntad y la libertad dejaron de ser expresiones de un individuo auténtico y se convirtieron en infinitas causas que rigen la máquina gigante que es nuestro mundo. Las últimas consecuencias de tal mecanización y desacralización de Occidente fueron, según Sábato, las tentativas nazis y comunistas de exterminio en el siglo XX, «estallido irracionalista de una civilización que había sobrevalorado la razón».¹⁰

De ahí el escepticismo de Sábato, su actitud crítica hacia la ciencia que considera el mito como una mentira, como una «mixtificación»,¹¹ desprecia el pensamiento mágico desplazándolo como algo arcaico y erróneo y reduce al ser vivo a un objeto, al esclavo de la máquina y de la ciencia que el hombre había lanzado sobre el mundo exterior para conquistarlo y dominarlo.

Eso es, en versión más que abreviada, el pensamiento de Sábato, su base filosófica y también el punto de partida ideológico que desarrolla en sus ensayos¹² y del cual surge su novelística. Con la visión pesimista y catastrófica de nuestro mundo, que consideramos tanto más grave cuanto que es el resultado de investigaciones científicas y del «*pensamiento lógico*» de un físico, y no solamente producto de elucubraciones metafísicas de un escritor neurótico, podemos estar o no de acuerdo. No obstante, es inseparable de la narrativa sabatiana, imprescindible para su interpretación.

⁸ Paoletti, *op. cit.*, p. 18, lo subrayado es nuestro.

⁹ Véase al respecto Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

¹⁰ Sábato, Ernesto, «Confesiones de un escritor». Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, junio 1986, N° 432, p. 94.

¹¹ Paoletti, *op. cit.*, p. 17.

¹² *Uno y el universo*, (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Apologías y rechazos* (1979).

Para Sábato el arte en general, y la novela en particular, no es sólo la expresión de la crisis de nuestro tiempo, sino también un intento de salvación del hombre, el último recurso de la reintegración del hombre escindido entre la razón pura y el *pensamiento mítico* en un mundo «gravemente enfermo de incredulidad y correlativamente de feroces dogmatismos.»¹³ Los poetas y los artistas no han olvidado nunca la unidad primigenia del hombre porque trabajan con las emociones y los fantasmas del inconsciente. La lucha por el «yo» del hombre, víctima de una gigantesca maquinaria anónima, empezó con la rebelión romántica que Sábato comprende en un sentido más amplio como «un movimiento que nunca dejó de existir desde el momento mismo en que Sócrates excomulgó al cuerpo y sus pasiones», como una rebelión que «atacaba las bases de la filosofía racionalista.»¹⁴ Los grandes de esta rebelión fueron Nietzsche y sobre todo Kierkegaard quien «había colorado sus bombas en los propios cimientos de la catedral hegeliana defendiendo la incomprendibilidad del ser humano, para el cual el desorden es muchas veces preferido al orden, la guerra a la paz, el pecado a la virtud, la destrucción a la construcción.»¹⁵

Sábato considera la misión del arte en nuestra civilización como sagrada y para él mismo es el último intento de salvación personal: «los que me conocen bien saben que he escrito porque si no me hubiera muerto.»¹⁶ La autenticidad es el criterio mayor de su creación literaria y quizá por lo mismo y por la convicción de que si «algo (de su obra) haya de perdurar, han de ser algunos *delirios*, algunos *mitos*»,¹⁷ solía quemar obras que había escrito (*El hombre de los pájaros*, *La Fuente Muda*, *Memorias de un desconocido*).

El «Informe sobre ciegos» (ISC), el tercer capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas* (SHT)¹⁸ es precisamente ese «delirio» o «mito» que ha de perdurar por su fuerza poética e imaginativa, por lo exótico, lo extraordinario y lo fantasmagórico de su narración. El personaje aparentemente paranoico atrae la atención del lector aterrorizado y lo invita a meditar sobre la significación oculta de su historia. El propio Sábato ha dicho sobre ISC: «nadie, leyendo «Informe sobre ciegos», podría imaginar que eso está escrito por un físico-matemático; está escrito por una especie de demente.»¹⁹

El tercero de los cuatro capítulos de la novela (1 «El Dragón y la Princesa», 2 «Los rostros invisibles», 3 «Informe sobre ciegos», 4 «Un dios desconocido») está integrado en el corpus novelístico como un manuscrito ajeno, redactado en 1ª persona: el lector lo percibe como un conjun-

¹³ Sábato, Ernesto, *Apologías y rechazos*. Seix Barral, Barcelona 1979, p. 95.

¹⁴ Sábato, «Confesiones de un escritor». p. 95.

¹⁵ Sábato, «Confesiones de un escritor». p. 95.

¹⁶ Paoletti, op. cit., pp. 27—28.

¹⁷ Paoletti, op. cit., p. 27, lo subrayado es nuestro.

¹⁸ Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*. Casa de las Américas, La Habana, 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.

¹⁹ Paoletti, op. cit., p. 63.

to autónomo, una parte cerrada, un bloque errático con un grado de unidad dentro de la novela. El autor del manuscrito es Fernando Vidal Olmos, padre de Alejandra, el penúltimo vástago de una antigua familia argentina, el único unitarista, junto con su hija, de la familia de federalistas. A diferencia de los demás tres capítulos de la novela, ISC representa un relato en el sentido estricto de la palabra. Su contenido poco común (se trata de la experiencia del autor del manuscrito con el mundo de los ciegos y de su descenso en el subterráneo de Buenos Aires en busca del centro de la secta secreta de ciegos) no tiene aparentemente ningún vínculo argumental con las dos tramas desarrolladas en los capítulos 1, 2 y 4 (la historia personal de su hija Alejandra y de Martín del Castillo y la huida dramática y el fin macabro del general unitarista Juan Galo Lavalle (1797—1841) perseguido por los federales, un episodio de la historia nacional argentina). Con el resto de la novela lo unen el personaje de Alejandra (que termina por matar a su padre y muere voluntariamente junto con él en las llamas de la casa paterna) y el personaje de Bruno (que de niño era amigo de Fernando en Capitán Olmos y más tarde militaba con él en el movimiento anarquista).

Sin embargo, la existencia de Fernando, la descripción de su muerte y su manuscrito (ISC) se anuncian ya desde el principio de la novela en «Noticia preliminar» en forma de un fragmento de una crónica policial; así el personaje de Fernando, mencionado varias veces más adelante en relación con los ciegos, funciona en los dos primeros capítulos como enigma: aparece en los capítulos 1 y 2, pero no como el personaje que actúa, sino como el personaje mencionado por Alejandra (SHT, 1, XI) y percibido por Martín (SHT, 2, XX). El lector, junto con Martín, se da cuenta de que su existencia misteriosa desempeña un papel nefasto en la vida de Alejandra. En el capítulo 4 «Un dios desconocido», Bruno objetiva el relato subjetivista de Fernando contado en ISC: habla de su amistad con Fernando, recuerda su disposición a alucinaciones y delirios, su obsesión de los ciegos, su matrimonio incestuoso con su prima Georgina y su actuación en el movimiento anarquista (SHT, 4, 508—580). Así la historia de Fernando, compacta y estructurada con maestría, autónoma y aparentemente aislada en el contexto de la novela, enteramente descompuesta y dislocada del punto de vista cronológico, eclipsa las demás tramas y forma un centro natural de toda la obra. A nuestro modo de ver allí hay que buscar el núcleo significativo de la novela.

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 en su totalidad. Al andar en busca de la organización de los ciegos y al erigir todo un antimundo, Fernando viaja por muchos países y termina por descender al subterráneo de Buenos Aires plagado de monstruos ctónicos.

En la estructura del capítulo se combina lo personal-individual con lo universal-mítico en una amalgama fascinante por su fuerza poética, fantasía desencadenada y su tono de alarma. En cuanto al tema de la ce-

guera (que aparece ya en la primera novela de Sábato, *El túnel*, 1947; el argumento de esta novela está parafraseado en SHT, 3, XXIV pp. 435—438) y reaparece en la tercera y la última novela de Sábato, *Abadón el exterminador* (1947), hay que tener en cuenta que detrás de la mitología universal, representada por los nombres de Homero, Tiresias, Edipo (que vienen aludidos en ISC, 3, XXXIV, pp. 474—475, en relación con el destino del protagonista, al acentuarse el vínculo entre la ceguera y el incesto), en la obra de Sábato aparece una transposición transparente de los traumas personales del escritor. Ya la identificación de Fernando con el autor (ambos tienen la misma fecha de nacimiento, el 24 de junio de 1911)²⁰ llama nuestra atención en ese sentido. Las monografías sobre Ernesto Sábato hablan de «una sádica cirugía doméstica» que éste practicaba sobre gorriones cazados encegueciéndolos²¹ igual que Fernando en la interpretación de Bruno (SHT, 4, III, p. 515). Tampoco podemos omitir mencionar un episodio real del período surrealista parisiense de Sábato que se cuenta en ISC, (3, XXX, p. 461): el pintor rumano Víctor Brauner (1903—1966) que pintaba con obsesión retratos de hombres con un ojo pinchado o saltado, incluso pintó un autorretrato con un ojo vaciado, se queda, en una orgía en el taller de un pintor del grupo surrealista, con un ojo arrancado por el vaso que arrojó Oscar Domínguez (1906—1956, pintor surrealista español) borracho contra alguien. No sabemos si Sábato asistió a esta fiesta, pero es cierto que la anécdota circulaba en el ambiente de los surrealistas que Sábato frecuentaba.

Según Luis Wainerman²² Sábato crea en su novela una nueva mitología del «Cazador Ciego», basada en la vieja simbología del ojo y de la ceguera y en la neurosis y paranoia de la vida moderna del siglo XX. ¿De veras se trata de una nueva mitología? ¿No es la vieja mitología (en el sentido antropológico) que viene a nosotros desde el fondo del tiempo a través de la imaginación desencadenada y enfermiza de Sábato sirviéndose de estructuras, esquemas y símbolos arquetípicos?

El esquema de iniciación. El ISC lleva todas las características del esquema de iniciación tal como se presenta en los mitos de los pueblos prehistóricos²³ y como se ha desarrollado, durante los siglos, en la literatura, desde la novela de iniciación medieval, a través de la barroca

²⁰ Ernesto Sábato nació pocos días después de morir su hermano inmediatamente mayor cuyo nombre de pila heredó. Esta triste circunstancia constituyó una carga psíquica que lo agobió durante toda su vida. Considerándose a sí mismo y considerado por los demás como el sustituto del hermano muerto, odia a su hermano menor, Arturo, intentando ahogarlo dos veces con las manos. Véase al respecto Catania, Carlos, *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987, p. 23.

²¹ Wainerman, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*. Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1971, p. 19; Petrea, Mariana, D., *Ernesto Sábato: La Nada y la Metafísica de la Esperanza*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1986, p. 8.

²² Wainerman, *op. cit.*, pp. 15—27.

²³ Véase al respecto Eliade Mircea, *Aspects du mythe*. Gallimard, Paris 1963; *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Gallimard, Paris, 1959; *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard, 1957.

y la romántica hasta la novela moderna.²⁴ En el caso del ISC encontramos un esquema completo (raro en la novela del siglo XX), con las tres etapas de iniciación claramente diferenciadas, descritas por historiadores de religiones o representadas en novelas de iniciación medievales: en la primera etapa, el adepto se somete a los exámenes y anda perdido a través del mundo (Fernando, después de haber tratado de entrar en contacto con la secta de los ciegos y haberse visto perseguido por ellos, se va a Montevideo, París, Roma, Egipto, India y San Francisco para escaparles; en todas partes del mundo topa con ellos). La segunda fase la forma la catabasis, es decir el descenso que corresponde a la muerte de iniciación (al regresar a Buenos Aires, Fernando accede, gracias a Celestino Iglesias, tipógrafo ciego, a una vieja casa al lado de la iglesia de la Inmaculada Concepción, por donde penetra, después de atravesar tres rejas, en el subterráneo de Buenos Aires; navegando en un bote sobre un río subterráneo es enceguecido por una especie de pterodáctilo). La tercera fase es la catarsis y la entrada en el «otro» mundo donde se efectúa la iniciación que corresponde a la resurrección simbólica (desde la caverna Fernando llega a una planicie iluminada por un astro gigantesco donde se 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 su fin», SHT, 3, XXXV, p. 484; de la significación del ojo y del pez como símbolos hablaremos más adelante).

Tampoco faltan en nuestro esquema el personaje del introductor (o mediador), que actúa de intermediario entre el mundo exterior y el tártaro, y la virgen que, unida con una deidad, introduce el tema amoroso (el papel de mediador lo desempeña Celestino Iglesias, ciego advenedizo: éste, acompañado por dos miembros de la secta, le muestra a Fernando el camino hacia el subsuelo; Alejandra es la virgen: ella entra en la casa al lado de la iglesia de la Inmaculada Concepción en el mismo momento que Fernando (véase SHT, 2, XXVII, p. 311), se confunde con la Ciega que espera a Fernando en la casa). El mediador, junto con la virgen, dirigen el movimiento del adepto, la deidad inmóvil se confunde con el espacio misterioso formando su centro.

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 (la transformación de Fernando en pez -símbolo de Cristo- y su entrada en el «Ojo Fosforescente» -deidad suprema- corresponden al esquema de la novela de iniciación medieval). Igual que en ésta, el final del viaje y la propia iniciación representan en ISC un mero episodio en comparación con la primera fase (el viaje a través del mundo). Asimismo el protagonista del ISC es por su origen misterioso (las raíces de su familia se hunden en la colonia y en la lucha contra la invasión inglesa en 1806, él mismo se considera como heredero o sucesor de Artaud, Lautréamont y Rimbaud, exploradores del mal), predestinado para una vocación poco común.

²⁴ Nos referimos a la tipología elaborada por Hodrová, Daniela, *Hledání ro- mánu*. «Iniciační román». Praha, Československý spisovatel, 1989 pp. 175—197.

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

La diferencia la notamos en el plano de la significación. Mientras que la novela de iniciación medieval era en general la novela de la virtud triunfante, en la cual el adepto predestinado se elevaba hacia la existencia divina, en el ISC el adepto es un personaje perverso (incestuoso) e in-moral, el explorador del mal, convencido de que el mundo está gobernado por el «Príncipe de las Tinieblas» «mediante la Secta Sagrada de los Ciegos.» (SHT, 3, III, p. 329). Su búsqueda no es la de un dios (según Fernando Dios no existe y «si existe es un canalla», SHT, 3, III, pp. 327—328), sino de un diablo, representado por una secta maléfica, encarnación del mal. Este tipo de degradación se produjo en la novela de iniciación romántica: la iniciación cobró un carácter demoníaco, el adepto (a veces adornado con auréola mística) fue iniciado en la perversión y terminó por manifestarse como pecador y asesino. Este tipo de inversión en el plano semántico en la novela de iniciación romántica se debía a la decadencia del tema de iniciación y expresaba la ambivalencia semántica de la novela como género. En el ISC el protagonista se declara descreído desde el principio y, andando en busca del misterio del mal en el mundo, su iniciación culmina con su propia divinización (transformación en pez)²⁵ y la contemplación directa de Dios (penetración en el «Ojo Fosforescente»)²⁶ al que se acerca subiendo por una escalera, símbolo de la ascensión hacia la sabiduría y la transcendencia.²⁷

Respecto a la novela de iniciación medieval, en el ISC asistimos a una inversión del significado de la posición de partida del adepto (la negación de Dios), mas en este caso no se trata del mismo tipo de degrada-

²⁵ «Le mot grec Ichtus (= poisson) est en effet pris par les chrétiens comme idéogramme, chacune des cinq lettres grecques étant regardée comme l'initiale d'autant de mots qui se traduisent: Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur (...) De là les nombreuses figures symboliques du poisson dans les anciens monuments chrétiens.» Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, Paris, 1982, p. 774.

²⁶ «Selon les mystiques et les philosophes, teintés de néoplatonisme, les universaux existent éternellement dans l'Esprit de Dieu; ces idées éternelles correspondent aux Idées ou Archétypes de Platon: ce sont comme des yeux. Pour les mystiques, notre monde n'est qu'un rêve; le monde et la réalité véritables se trouvent dans l'Un divin; Dieu est la seule véritable source réelle et ultime d'où surgissent toutes choses. On emploie donc 'ayn (œil) 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' 'ayn, contemplation de la nature intime de Dieu». Chevalier Jean, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, Paris, 1982, p. 688.

²⁷ Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, p. 413.

ción que se manifestó en la novela de iniciación romántica. Al contrario, teniendo presente la divinización final del protagonista, el camino que ha de recorrer Fernando es mucho más escarpado, mucho más difícil que el del adepto medieval: se eleva de la negación absoluta de Dios (de la Nada), a través de la exploración de las tinieblas del Mal hacia el Ser Supremo (la Esperanza).²⁸

Los símbolos. Esta tesis se ve sostenida por otros hechos. El nombre y apellido del mediador entre el espacio exterior y el espacio de iniciación es más que elocuente: Celestino — celeste connota cielo, dios, creación del mundo, eternidad, transcendencia, sacralidad, etc.²⁹ Iglesias denota directamente la iglesia, entre otras cosas símbolo de la esposa de Cristo y de la madre de todos los cristianos.³⁰ Además Celestino Iglesias está caracterizado como «un ser *angelical* (...) que tenía ese género de fantástica *esperanza* de que el mundo iba a ser alguna vez una cariñosa comunidad de libres y fraternales cooperadores» (SHT, 3, VI, 340—341, lo subrayado es nuestro). Tampoco carece de importancia que la entrada en el subterráneo, que forma la frontera entre el espacio exterior (profano) y el interior (sagrado) se encuentre en una casa contigua a la Iglesia de la Inmaculada Concepción (SHT, 2, XXVII, p. 311; 3, XVIII, p. 404). No resulta difícil interpretar el apellido de Fernando (Vidal-vida; Olmos-árbol) como Árbol de Vida, símbolo del cosmos vivo en regeneración perpetua, en asociación con la manifestación divina.

Sin embargo, la aparente univocidad de los símbolos que significan la ascensión del descreído hacia el principio supremo de la vida y del mundo, hacia la entidad misteriosa en que se neutralizan todas las contradicciones, se inmoviliza el tiempo y se unen el principio y el fin (SHT, 3, XXXV, p. 484), se ve puesta en duda por un juego de oposiciones binarias de símbolos que no sólo estructuran el texto y le dan dinamismo y tensión, sino que crean su estrato semántico profundo. A la oposición binaria *inmaculada concepción* — *incesto* podemos añadir toda una serie de símbolos contradictorios: *caverna* — *torre*; *agua* — *fuego*; *infierno* — *cielo*; *pez* — *ave*; *ojo enceguecido* — *ojo vidente*; *tinieblas* — *luz*; *descenso* — *ascensión*; *desvelamiento* — *sueño*, etc. El símbolo de la ceguera, por su valor ambivalente (ceguera-castigo o ceguera-señal de iniciación), como tema principal y símbolo clave de la novela,³¹ amplifica la tensión del texto debida al juego de símbolos opuestos y a la inversión en el nivel semántico.

²⁸ Por lo mismo preferimos la interpretación de *Sobre héroes y tumbas* de Mariana D. Petrea, presentada en su estudio *Ernesto Sábato: La Nada y la Metafísica de la Esperanza* Porrúa Turanzas, Madrid, 1986, a la de James R. Predmore, (*Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981), quien dice: «La posibilidad de que la esperanza pueda echar raíces y florecer en este medio ambiente parece sobremanera frágil. La «metafísica de la esperanza», pues, difícilmente puede verse como consecuencia lógica de tal visión de una sociedad en decadencia y disolución.» p. 66.

²⁹ Véase Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, p. 248.

³⁰ Véase Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, p. 393.

El esquema de persecución. El vaivén de valores de los símbolos contradictorios tiene su corolario también en la situación del protagonista la cual se invierte a lo largo de la narración: el explorador y perseguidor de la secta de los ciegos se ve transformado en el perseguido por ésta: «Como siempre sucede con la Secta, el *persecutor se hace* en realidad *perseguir*, pero procediendo de tal manera que tarde o temprano la víctima cae en sus manos.» (SHT, 3, XXIV, p; 436, lo subrayado es nuestro).

El ISC es un ejemplo por excelencia del esquema de persecución, como indica al analizar mitos griegos y textos históricos y religiosos René Girard.³² También este esquema lo encontramos en el ISC invertido y además desdoblado (el persecutor se hace perseguir). Girard concibe la persecución como principio originario y estructural de cada orden social. El mecanismo que pone en marcha la persecución es el «deseo mimético», ley ineluctable de la existencia humana que encierra al hombre en un triángulo infernal: uno desea lo que otro desea. Este mecanismo genera no solamente la permanente competición y rivalidad entre los hombres, sino también la violencia que acompaña a la humanidad a lo largo de su existencia. En los momentos de crisis, el mimetismo se desencadena y todos los deseos tienden a lo *indiferenciado*, lo que significa que la cohesión social se disgrega. Para reestablecer el orden social, para reintegrar el grupo es necesario que todos sus miembros se unifiquen para abandonarse a una catarsis colectiva que estriba en el sacrificio de una víctima propiciatoria.

El esquema de persecución comprende tres estereotipos: 1. la descripción de una crisis social y cultural, es decir la situación en que se disuelven todas las diferencias dentro de un grupo social, o, en término de Girard, la *indiferenciación generalizada*; 2. se cometen crímenes indiferenciadores, es decir los crímenes sexuales o religiosos que atacan los cimientos del orden cultural de una sociedad (incesto, violación, profanación de hostias, etc.); 3. los autores de esos crímenes tienen señas de selección victimaria, es decir que son percibidos como anormales desde el punto de vista físico, étnico, cultural, social o religioso (enfermos, extranjeros, miembros de la clase privilegiada, musulmanes, judíos, etc.) dentro de un contexto social y cultural dado. Al primer estereotipo corresponde en SHT el momento de la caída del régimen peronista de junio de 1955, descrito como una sublevación en la Plaza Mayo (SHT, 2, XXV, pp. 299—300; a nuestro modo de ver no es una casualidad que la descripción del motín preceda inmediatamente al ISC: de este modo lo na-

³¹ Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, p. 88: «Être aveugle signifie pour les uns ignorer la réalité des choses, nier l'évidence et donc être fou, lunatique, irresponsable. Pour d'autres l'aveugle est celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi il a le privilège de connaître sa réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortels. Il participe du divin, c'est l'inspiré, le poète, le thaumaturge, le *Voyant*. (...) Ce qui fait que la cécité, qui est souvent une sanction divine, n'est pas sans rapport avec les épreuves initiatiques.»

³² Véase al respecto Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Bernard Grasset, Paris, 1978; *Le bouc émissaire*. Bernard Grasset, Paris, 1982.

cional -la crisis de la sociedad argentina representada por un sacrilegio- y lo universal -la crisis del mundo moderno manejado por las fuerzas oscuras- se unen complementándose). El saqueo y el incendio de la iglesia es el crimen religioso que amenaza los fundamentos de la sociedad cristiana (SHT, 2, XXVI, pp. 300—311). La lucha por la salvación de las estatuas de Cristo y de la Virgen de los Desamparados (sólo la segunda escapa a la destrucción) podríamos interpretarla como expresión de la esperanza de salvación del hombre. Con el tercer estereotipo cumple nuestro texto también: los autores de los crímenes no son los peronistas (manipulados), sino, en el contexto de la novela, los que son responsables de todo el mal del mundo, es decir los ciegos (la ceguera es la seña de selección victimaria de los héroes míticos por excelencia).³³

Ahora bien: mientras que en los mitos o los textos históricos de persecución los autores de los crímenes indiferenciadores son objeto de persecución por parte de la sociedad amenazada, en el ISC, al contrario, son ellos (los ciegos) quienes persiguen a los (en nuestro caso un individuo aislado) que tratan de revelar y denunciar su actuación nefasta contra la sociedad. Asistimos entonces al mismo tipo de inversión en el nivel semántico que hemos señalado en el esquema de iniciación. Sin embargo, mientras que la inversión del esquema de iniciación ha sido significativa desde el punto de vista de un individuo (señalando el empeoramiento de su situación espiritual respecto a la hombre prerrenacentista), la inversión del esquema de persecución es indicativa del estado de la sociedad: no sólo invierte la relación numérica entre los perseguidos (uno) y los perseguidores (toda una secta), sino que implica la desintegración de la identidad social y cultural de toda una comunidad. Ambas inversiones se complementan, amplifican recíprocamente su significación alarmante y comprueban una la otra. Nos señalan las diferencias que existen entre la cosmovisión mítica y la de Sábado.

El universo que crea Sábado, sirviéndose de esquemas y símbolos arquetípicos, no es el donde Dios ha muerto, sino el donde el hombre cree que ha muerto en el sentido de la sentencia de Nietzsche. Configurando en su novela un estado de crisis individual y social profunda, Sábado advierte el peligro de la vida en la Nada que lleva el hombre separado de Dios por el abismo de su propia incredulidad. Nos enseña también que el camino de salvación del laberinto de la civilización occidental moderna, antes de elevarse hacia un nuevo conocimiento que incluya el irracional misterio de nuestra existencia, pasa por el subterráneo del inconsciente, por las tinieblas de nuestra alma: sólo después de zozobrar y vislumbrear su propia miseria desnuda, el hombre es capaz de comprender su verdadera misión en este mundo.

³³ «En outre, les héros sont caractérisés par de nombreuses anomalies (acéphalies ou polycéphalie; Héraclès est pourvu de trois rangées de dents); ils sont surtout boiteux, borgnes ou aveugles. (...) Quant à leur comportement sexuel il est excessif ou aberrant. (...) Les héros commettent l'inceste avec leurs filles ou leurs mères; (...) ils assument même leurs pères et mères ou des parents.» *Elliade, Mircea, Histoire des croyances et des idées religieuses*, I. Payot, Paris, 1976, p. 301, lo subrayado es nuestro.