

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
CON MENCIÓN EN LITERATURA

ANÁLISIS DE LA INFILTRACIÓN DE FERNANDO VIDAL OLMOS
EN LA SECTA DE LOS CIEGOS EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*, DE
ERNESTO SÁBATO

AUTOR: MAX VEGA
DIRECTORA: DOCTORA MERCEDES MAFLA

Quito, noviembre 2014

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	
A QUIÉN SE LE LLAMA	
FERNANDO VIDAL OLMOS	
1.1 La trama subordinada al personaje	8
1.2 La Secta Sagrada de los ciegos	11
1.3 Narrador en primera persona	14
1.4 Fernando Vidal Olmos, el protagonista	17
CAPÍTULO II	
LOS PRINCIPALES REFERENTES DE	
FERNANDO VIDAL OLMOS EN LA	
LITERATURA UNIVERSAL	
2.1 La Transtextualidad en la obra de Ernesto Sábato	22
2.2 Nada escapa al ojo de Sherlock Holmes	23
2.3 Brillantez y poder analítico en Auguste Dupin	29
2.4 La despiadada humanidad de Josef K.	33
CAPÍTULO III	
EL PRINCIPAL REFERENTE DE VIDAL OLMOS	
EN LA OBRA DE ERNESTO SÁBATO:	
JUAN PABLO CASTEL	
3.1 El universo semiótico de Sábato	38
3.1.1 La figura femenina	39
3.1.2 Los ojos	41
3.1.3 La tormenta	42
3.1.4 Pájaros gigantes	43

3.2 Signos en común entre Castel y Vidal Olmos	45
3.2.1 La madre	47
3.2.2 El puente	48
3.2.3 Las sombras	50
3.2.4 Sol negro	52
3.2.5 Barco a la deriva	53
3.3 Idénticos caracteres de personalidad, idénticas motivaciones	54
3.4 El talento investigativo de Castel	59
CAPÍTULO IV	
EL “INVESTIGADOR DEL MAL”	
4.1 El método investigativo para encontrar la Secta Sagrada de los ciegos	62
4.2 Los atributos de héroe de Fernando Vidal	68
4.3 El descenso al inframundo, las cloacas de Buenos Aires	71
4.4 La muerte por fuego	77
CONCLUSIONES	
EL APOCALIPSIS ANUNCIADO POR SÁBATO	82
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUCCIÓN

Cuando un estudiante está terminando su carrera y se apresta a iniciar el desarrollo de su disertación de grado, piensa – y el autor del presente trabajo también se incluye en ese grupo – que preparar la disertación sobre su escritor favorito va a facilitar la labor. Esto no puede estar más lejos de la verdad; en primer lugar, por lo exigentes que nos volvemos con nosotros mismos desde el inicio de la investigación, empezamos con el planteamiento, y, sobre todo, con la escritura y corrección de los capítulos. En segundo lugar, porque, a pesar de tener claro el panorama de la obra del escritor elegido, cuesta mucho esfuerzo escoger un tema que a nuestro criterio sea convincente. Estos son algunos de los obstáculos que han aparecido en el proceso de desarrollo de la presente disertación, que, afortunada y satisfactoriamente, hemos podido resolver, obteniendo un producto académico novedoso.

El tema central: “Análisis de la infiltración de Fernando Vidal Olmos en la Secta de los ciegos”, es el resultado del conocimiento de la obra del escritor argentino Ernesto Sábato y de un concienzudo análisis de la teoría literaria que ayuda a su comprensión y, además de ello, es el conocimiento de varios ensayos y estudios analíticos que se han escrito sobre Sábato. Consideramos que el aporte propuesto servirá a todo ávido lector que busque otra perspectiva sobre la obra del escritor en cuestión.

La lectura de las obras de Sábato me cambió la vida. La primera vez que leí *El túnel*, yo tenía dieciséis años y me emocionó e impactó a tal grado que, inmediatamente, conseguí *Sobre héroes y tumbas* y, al finalizarla, no solo descubrí mi pasión por la lectura (en especial de los temas policíacos y negros), sino supe que iba a dedicar mi vida por completo a la literatura.

Desde aquel lejano día de 1998, me propuse convertirme en escritor y puedo decir con orgullo que lo estoy consiguiendo. En agosto del año pasado, quince años después de esa decisión, di un paso importante en ese cometido al publicar mi primera novela *Las máscaras extrañas*, resultado, en gran medida, de la influencia de la obra de Sábato.

Quizá la escritura de la novela retrasó un poco el desarrollo de esta disertación, pero no me arrepiento ya que para preparar *Las máscaras extrañas* tuve el gusto de

conocer a profundidad la obra del doctor Gustavo Alfredo Jácome, que me ayudó a pulir la técnica y estilo gramaticales, así como a profundizar el estudio de Tzvetan Todorov y su *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, texto que junto al didáctico libro *Iniciación a la narratología* del Padre Manuel Corrales, me dieron las herramientas exactas del formalismo, que apliqué, tanto en el desarrollo de la novela como del presente trabajo y será, en definitiva, el marco teórico predominante en esta investigación.

El tema central de la disertación: la infiltración realizada por parte de Fernando Vidal a la Secta Sagrada de los Ciegos, nace de una profunda meditación y análisis de mi parte al intentar revelar, en base a la información recabada y a mis propias conjeturas sobre el tema, qué hay alrededor del, a estas alturas, épico crimen de Alejandra a su padre y del posterior incendio en el Mirador de Barracas, que terminaría también con su vida. Todo curioso lector de *Sobre héroes y tumbas*, una vez devorado (no cabe otro término) el *Informe sobre ciegos*, pasa al cuarto Libro de la obra: *Un Dios desconocido* para enfrentarse al hecho en sí y descubrir, con una abundante dosis de frustración, que la muerte por el fuego de Alejandra y Fernando nunca fue narrada. Este lector impaciente emprende pronto la lectura de *Abaddón el exterminador* para encontrar una respuesta más concreta a este misterio y, si bien la obra deja entre dichas algunas pistas, la respuesta no es satisfactoria; así que como último paso decide buscar otros lectores que hayan tenido la misma experiencia e intercambiar ideas, pero esta actividad tampoco arrojó grandes resultados. No obstante, al haber realizado todo este proceso investigativo (otro hábito que Sábado nos ha contagiado), la información está ahí, dispersa, pero real. Y en la presente disertación de grado vamos a tratar de descubrir todo lo que rodea a este cruento hecho del Mirador de Barracas. Así, hemos llegado a la conclusión de que la clave para desentrañar el enigma son los ciegos, la obsesión que Fernando Vidal sentía por ellos, lo llevaría a realizar un acto tan insólito como aberrante: penetrar en lo más recóndito de su universo.

Para llegar a comprender en toda su magnitud este acto de infiltración y sus ulteriores consecuencias, hemos preparado la disertación con el fin de que, en primer lugar, el lector se familiarice y, hasta cierto punto, se adentre en la cabeza de Fernando Vidal Olmos. Para ello, en el primer capítulo se hará una radiografía de este intrigante personaje a través de los métodos del Formalismo, en los que descubriremos, entre otros detalles, que la trama de *Sobre héroes y tumbas* está subordinada por él, quien en realidad y, al contrario de lo que se piensa, es el verdadero protagonista de la novela,

revelándose como tal en el tercer libro *El Informe sobre ciegos*, donde, además, es el narrador protagonista en primera persona.

En el segundo capítulo haremos un pequeño recorrido por la historia y pondremos bajo la lupa a los más grandes investigadores de la literatura policiaca. Y aquí donde reconocemos que penetrar en una secta secreta solo puede ser realizado por un investigador y Fernando Vidal es uno de los más notorios de la literatura contemporánea. Lo situaremos frente a insignes referentes detectivescos como Sherlock Holmes de Conan Doyle, Auguste Dupin de Poe y Josef K. de Kafka. La teoría de la transtextualidad será aplicada a lo largo de este capítulo y servirá para demostrar la enorme influencia que Sábato ha recibido de los tres escritores mencionados.

En el capítulo tres abordaremos a fondo al máximo referente de Vidal en la obra de Ernesto Sábato, el protagonista de *El túnel*, el pintor Juan Pablo Castel. La concepción de Castel como predecesor de Fernando Vidal no solo es esencial para acercarnos un poco más a apreciar el modo en el que Fernando realizará su penetración en la Secta de los ciegos (Castel ya había realizado una maniobra semejante en la estancia Hunter con el propósito de asesinar a María Iribarne), sino además para comprender las razones y la motivación que tuvieron ambos personajes para llegar a esta acción. Tales motivaciones, como es de suponer, son deprimentes y macabras; serán explicadas y analizadas por medio de símbolos inequívocos que los dos personajes tienen en común y que todos combinados constituyen los signos propuestos por Sábato. La Semiótica de Peirce, Saussure y Roland Barthes nos ayudará a esclarecer y ejemplificar en forma adecuada dichos signos.

Y, finalmente, el capítulo cuatro abordará la materialización de la infiltración que se extiende hasta el descenso que Fernando Vidal Olmos va a realizar al sistema cloacal de Buenos Aires y que terminará con su muerte, en manos de su hija Alejandra, quien luego se prenderá fuego a sí misma. Aquí es donde se argumentará que Fernando Vidal posee dotes de héroe, y, aunque se trate de un *héroe al revés* (como él mismo señala), sus “proezas” tendrán una resonancia y un legado para aquéllos que intenten continuar con su investigación. Nos estamos refiriendo, precisamente, a su *Informe sobre ciegos*, la clave de todos los hechos ocurridos. Solo un héroe es capaz de realizar un descenso a lo que bien podríamos llamar el inframundo bonaerense, el cual bajará hasta el valle de las sombras y ascenderá de nuevo para dar testimonio del conocimiento que ha obtenido abajo. Para Vidal, ese conocimiento se trata de un descubrimiento pavoroso.

Esta es, en términos generales, la propuesta que trata del análisis del personaje Fernando Vidal Olmos durante su proceso de creación, la preponderancia en la narrativa de Sábato y, además, en el posible legado que, con su trabajo y tenacidad nos ha dejado a nosotros, los futuros investigadores, tanto en el plano ficticio como en el de carne y hueso. Pues, estamos ávidos de llegar hasta lo más profundo de la psiquis y el alma del personaje más alucinante de la obra sabatiana, y uno de los más influyentes en la narrativa latinoamericana de todos los tiempos.

CAPÍTULO UNO

A QUIÉN SE LE LLAMA FERNANDO VIDAL OLMOS

1.1 La trama subordinada al personaje

Temática versus desmembramiento del Yo

La teoría central de esta disertación es el Formalismo, que tuvo su origen en la lingüística estructural del círculo lingüístico de Praga. Uno de los primeros trabajos de los formalistas rusos fue la aplicación de la lingüística al estudio literario, con el fin de instituir una ciencia de la literatura. Sostuvieron que una obra literaria es un objeto único y nunca debería estar subordinada a otras disciplinas. Los formalistas crearon una teoría elaborada de la literatura “que debía ensamblarse naturalmente con una estética que, a su vez, forma parte de una antropología” (Todorov, 2002: p. 11). Entre sus principales exponentes tenemos a: Viktor Shklovski, Boris Tomashevski, Boris Eichenbaum, Vladimir Propp y Roman Jakobson.

El Formalismo resaltó la importancia al contenido de la obra al no considerarla labor del crítico literario. Por el contrario, los formalistas se enfocaron e hicieron hincapié en la forma, llegando a la conclusión de que la lengua poética y la lengua literaria eran dos sistemas diferentes. En otras palabras, el lenguaje cotidiano es automatizado y la literatura debe constituir un descarrío del lenguaje común. Por su parte, Roman Jakobson (1967) define a la literatura “como una violencia organizada contra el habla cotidiana” (p. 38). Los formalistas rusos sostienen que la literatura es una organización particular del lenguaje, pero con sus propias leyes, estructura y mecanismos. En conclusión, la obra literaria es la manifestación de un sistema teórico.

Tzvetan Todorov en su obra *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, bosqueja una serie de conceptos generales a partir de los cuales es posible obtener una mayor comprensión y desglose de una obra literaria. Valiéndose de los criterios del método formal, el autor de *Sobre héroes y tumbas* consideró tres nociones fundamentales para la construcción de la obra. Cada elemento es de vital importancia y será explicado y ejemplificado por medio de Fernando Vidal Olmos (eje central de este trabajo). Este personaje será pormenorizado desde las nociones de trama, situación, motivo y protagonista.

Desde el principio somos advertidos de que un cruento y sanguinario evento va a suceder y el lector, que a estas alturas ya está completamente entregado, no tiene otro remedio que sumergirse en esta serie de intrincados hechos que conforman *Sobre héroes y tumbas*. Y como ya podemos suponer, la trama de la novela no nos será revelada de una manera cronológica, programática; sino por el contrario, de forma causal. Si bien la trama de *Sobre héroes y tumbas* (como de la gran mayoría de obras literarias) es, de hecho, lineal, su historia nos es presentado de manera fragmentada a modo de argumento. Ya lo dijo Tomashevski (2002) en su ensayo sobre La temática: “La trama se opone al argumento en cuanto a que este último respeta su orden de aparición en la obra. (...). La trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido” (p. 202).

Y no solo este inicio es el que nos indica que un acontecimiento álgido y truculento está por suceder. Antes del primer capítulo el lector se encuentra con una extraña “Noticia preliminar” la que relata la tragedia y funcionará como émbolo en toda la historia, cuyos acontecimientos anteriores y posteriores, girarán en torno a este abominable hecho.

Entendiendo a la trama como un conjunto de acontecimientos involucrados entre sí y cuyo desarrollo se precisa como la transición de una situación a otra, en *Sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires, 1961) tenemos un bello y poético ejemplo, en el que cada momento, diálogo u omisión de la voz narrativa forman parte de un engranaje perfecto. “Se da una elipsis narrativa cuando el narrador pasa por alto uno o varios acontecimientos” (Corrales, 2001: p. 80) y en este caso funciona como un motor que mantiene al lector expectante ya desde el primer y revelador párrafo: “Una mañana de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas, un joven alto y encorvado caminaba por los senderos del parque Lezama” (Sábato, 2001: p. 17).

En el primer y segundo libro de *Sobre héroes y tumbas* tenemos la historia de Martín y Alejandra. Para el inicio del cuarto libro, Alejandra ha muerto y Martín trata de huir y buscar un nuevo hogar ya sin ella. Ahora, existe una irrupción radical y alucinante que constituye el tercer libro (tema central de esta disertación) que es el *Informe sobre ciegos*, vivido y escrito por Fernando Vidal Olmos y, luego de releer la obra, caemos en cuenta que sus acontecimientos ocurrieron simultáneamente con los hechos sucedidos en el segundo libro, produciéndose así una elipsis sutil entre el final del segundo libro y el inicio del cuarto. “El espectador es, claramente, algo más que un

mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él” (Gadamer, 1998: p. 69).

Y, son esas acciones, esas medidas desesperadas, orilladas hasta cierto punto por la obsesión, la paranoia y la locura de Fernando Vidal, lo que determinan los acontecimientos no solo del *Informe sobre ciegos*, sino de toda la obra y por ende de la vida, muerte y redención de los demás personajes que componen *Sobre héroes y tumbas*, a quienes, un momento creímos protagonistas, para después percatarnos, un tanto con asombro, un tanto con decepción, que solo se trata de títeres cuyos hilos son dirigidos por los dedos de Fernando. El protagonista es un demiurgo – la primera nítida cualidad que le encontramos – de todo el universo de la obra y las demás funciones de ella están subordinadas a él. Antes de percatarnos de esta realidad estuvimos cerca de caer en un error interpretativo, produciéndose lo que Robert Escarpit (1964) denomina “traición creadora” (p 88) concepto concerniente a las interpretaciones erróneas de las obras literarias.

Con todo y ese poder, Vidal no posee un dominio absoluto de sí mismo. De manera imperceptible, existe una fuerza superior que lo controla a él. Su objetividad le ha provocado caer en cuenta de este hecho; sin embargo, se siente incapaz de encontrar el origen de esta fuerza que sobrepasa su voluntad y rige su vida y actos, tanto como él rige la vida y actos de los demás protagonistas de la novela. En un primer estado de conciencia, intenta restablecerse y restablecer su identidad:

Pero lo peor no sucede a mi alrededor sino en mi interior, porque mi propio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse. Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son un sello, como una garantía de que soy <<algo>>, algo bien definido, no solo por el color de mis ojos, por mi edad, mi día de nacimiento y por mis padres (es decir, por esos datos que aparecen en mi cédula de identidad), sino por algo más profundo, de índole espiritual: por un conjunto de recuerdos, de sentimientos, de ideas que de uno mantienen la estructura de ese <<algo>> que es Fernando Vidal y no el cartero o el carnicero (Sábato, 2001: p. 307).

Sin embargo, resignado, reconoce que ese “desmembramiento” de su Yo no solo es posible sino inminente: “Pero ¿qué impide que ese cuerpo tabulado en mi libreta de enrolamiento no pueda de pronto, en virtud de algún cataclismo, habitar el alma del portero o del espíritu de Sade?” (Sábato, 2001: p. 307).

Párrafos más adelante, es contundente, lo que también corrobora que está consciente de su cualidad de demiurgo: “Mientras mi voluntad me responde todavía yo siento cierta seguridad, porque sé que gracias a ella puedo salir de caos y reorganizar mi

mundo: mi voluntad es poderosa cuando funciona” (Sábato, 2001: p. 309). Y, por último, se torna lapidario:

Lo peor es cuando siento que mi yo se disgrega también en lo que se refiere a la voluntad. (...). Como si mi cuerpo fuera mío, pero <<algo>> entre mi cuerpo y mi voluntad se interpone. Ejemplo: quiero mover el brazo pero el brazo no me obedece. (...). Como si mi cuerpo perteneciera a otro hombre y yo, impotente y mudo, observara como se producen en aquel territorio ajeno movimientos sospechosos, estremecimientos que anuncian una nueva convulsión, hasta que poco a poco, crecientemente, la catástrofe vuelve a enseñorearse de mi cuerpo y finalmente de mi espíritu. Cuento 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 gracias a esa ruptura catastrófica de mi personalidad; no a pesar de ella, sino precisamente gracias a ella (Sábato, 2001: p. 309).

No es difícil advertir que el personaje no solo se estaba refiriendo a las alucinaciones que sufre todo el tiempo, sino, y en especial, al trágico desenlace que tuvo al morir por cuatro disparos e incinerado junto a su hija en el palomar de la residencia de la familia Vidal, en el barrio de Barracas. Lo que todavía no nos queda claro es a qué o quién le atribuye esa fuerza extra corpórea y extra voluntaria. Pero, él lo acepta, está de acuerdo y, se dirige voluntariamente a su trágico desenlace, como él mismo lo reconoce.

1.2 La Secta Sagrada de los ciegos

La situación y la intriga desencadenadas por una obsesión:

Ese trágico desenlace Fernando Vidal se lo provocará solo. Sin embargo, su vida entera, su trabajo, motivación y ulterior deceso han estado dispuestos en la búsqueda de su más grande obsesión: los ciegos. Desde pequeño – reconoce – sintió esa mórbida obsesión por descubrir y desentrañar esa Secta Sagrada la que controla al mundo y es tan perversa como invisible. “Las relaciones que los personajes mantienen entre sí en un momento dado constituyen una situación” (Corrales, 2001: p. 162) nos dice el padre Manuel Corrales y, después de la lectura de los primeros libros (*El dragón y la princesa* y *Los rostros invisibles*) encontramos en el tercero, *El Informe sobre ciegos*, la primera y clara situación de la obra, libro que, además, se alza, de ese modo, más que como el testimonio de un paranoico, en una rica e inagotable fuente de fantasía y misterio. “El "Informe sobre ciegos" "llega a ser mucho más de lo que generalmente es una parte".

Corresponde a "un relato cuya narración se ubica del otro lado del espejo, es un fragmento que se destaca" (Soriano, 2009: p. 55).

Podemos apreciar así mismo que cada situación en este Informe está caracterizada por un conflicto de intereses, por la lucha entre los personajes. Estos conflictos y lucha de intereses van de la mano de un reagrupamiento y, según la estrategia de operaciones de cada bando contra el oponente, en el predominio de uno sobre otro: "La situación conflictiva suscita un movimiento dogmático porque la coexistencia prolongada de los dos principales opuestos es imposible y uno de los dos deberá prevalecer" (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 202). Esta dicotomía en *Sobre héroes y tumbas* es nítida en la pugna (real o fantásica, eso aún lo no sabemos) entre Fernando y la Secta de los Ciegos. El personaje está convencido que el maligno todavía gobierna al mundo y que la Secta es su representante en la Tierra y por ello se propone a toda costa infiltrarse en ese mundo sombrío:

Y con esa eficacia, rapidez y misteriosa información que siempre tienen las logias y sectas secretas; esas logias y sectas que están invisiblemente difundidas entre los hombres y que, sin que uno lo sepa y ni siquiera llegue a sospecharlo, nos vigilan permanentemente, nos persiguen, deciden nuestro destino, nuestro fracaso y hasta nuestra muerte. Cosa que en grado sumo pasa con la secta de los ciegos (Sábato, 2001: p. 290).

Estas aseveraciones parecen las ideas de un paranoico, y en este punto hay que reconocer que Vidal Olmos sufre una paranoia crónica; sin embargo, los resultados de su investigación, es decir, los hechos que ocurren en la segunda mitad del *Informe sobre ciegos*, nos transportan a un mundo alucinante más fantástico que real.

Fernando Vidal se ha autoimpuesto la tarea de llegar al fondo de esta sociedad oculta y su método no escatimará esfuerzos ni sacrificios hacia su objetivo, erigiéndose, de esta manera, como un *Investigador del mal*, quien tiene la infausta misión de escudriñar hasta la más oscura y recóndita parcela del reino de los ciegos: "Comprendí a partir de aquel día que no era posible dejar transcurrir un solo instante más y que debía iniciar ya mismo la exploración de aquel universo tenebroso" (Sábato, 2001: p. 290).

Estamos frente a un carácter obsesivo y esta obsesión, en definitiva, es la causa de su irremediable exterminio. Un fatal desenlace es la consecuencia de la conjugación de dos elementos peligrosos: Vidal es obsesivo, la Secta de los Ciegos es una caja de pandora. ¿Cómo esperar entonces una resolución diferente? Es probable que si la Secta

no se hubiera cruzado en su camino (y viceversa), él hubiera desarrollado alguna obsesión diferente, pero ninguna otra posibilidad hubiese dado como consecuencia una intriga más alucinante como la obsesión de Fernando Vidal Olmos hacia la Secta Sagrada de los Ciegos. Veamos:

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 algún día en el universo en que habitan (Sábato, 2001: p. 315).

Las principales armas que dispone Vidal Olmos para perpetuar su irrupción en la Secta son el raciocinio, su notable capacidad intuitiva y, sobre todo, una enorme sensibilidad, que le ha permitido apreciar todo aquello que existe en el ambiente, una sensibilidad tan fuerte que puede llegar a niveles de locura. Fernando, al fin, logra ponerse en el camino del ciego que le daría la llave de acceso al universo de los ciegos: Celestino Iglesias. En un momento crucial lo sigue a lo que parece ser la iniciación de Iglesias en la Secta; llega a una plaza donde frente a un conjunto de casas viejas; su intuición, y paranoia le convencieron de que en aquel lugar se hallaba la fortaleza de los ciegos. En el siguiente ejemplo podemos apreciar la mente de Fernando funcionar con todo su rigor:

Ahí empezaba la etapa más ardua y arriesgada de mi investigación. Me detuve en la plaza a reflexionar sobre los próximos pasos que podría y debería dar. Era obvio que no podía seguirlos inmediatamente, dadas las peligrosas características de la Secta. (...) Mis pensamientos me llenaban de incertidumbre y me amargaban, pues era desalentador que después de tantos años de espera pudiese desembocar en la entrada de un laberinto. (...). Cuando llegué al rellano me esperaba la más grande sorpresa que había tenido hasta ese momento: ¡la puerta tenía candado! Esto sí que en ningún momento lo había previsto. El desaliento me aplastó y hube de sentarme en el primer escalón de aquella maldita escalera. Así permanecí un buen tiempo, anonadado. Pero pronto empezó a funcionar mi cabeza y mi imaginación me fue ofreciendo una serie de hipótesis. (...). Esta primera serie de razonamientos me confirmó en la presunción que tuve al observar la casa desde la placita: allí no vivía nadie. Desde ya podía dar por segura, pues, una conclusión de importancia para mis etapas siguientes: aquel departamento era meramente un pasaje HACIA OTRA PARTE (Sábato, 2001: p. 370).

Ahora tomemos este concepto de intriga. “La cual es entendida como el desenlace de la acción y del conjunto de motivos que la encierran” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 202), cuyo desarrollo remata con el fin del conflicto. Cuanto más complejos son los conflictos que determinan una situación y más antagónicos los

intereses de los personajes, más álgida e insostenible será esta. El giro de la situación, más común, es la muerte. La intriga en *El Informe sobre ciegos* es la ya, desde el principio, anunciada muerte de Fernando Vidal. “¿Cuándo empezó esto que va a empezar con mi asesinato?” (Sábato, 2001: p. 289).

A lo largo de todo su relato, pone énfasis en su cualidad de canalla, cosa que el lector lo puede corroborar conforme va avanzando la investigación del personaje. No escatima en manipular recursos, escenarios y personas con tal de lograr sus fines; sin mencionar la estrepitosa y grotesca penúltima escena del *Informe sobre ciegos* donde tiene relaciones incestuosas con Alejandra (su hija). Por todos estos motivos, es imposible que su muerte por el fuego sea una mera casualidad. El fuego representa purificación (recordemos, por ejemplo, el mito de Prometeo) y, si somos coherentes, siguiendo la lógica de Vidal de que la Secta no solo piensa castigarlo sino también darle una lección, no es difícil inferir que lo que busca este poderoso antagonista, como el mismo personaje lo dice: “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 astrónomos” (Sábato, 2001: p. 409).

1.3 Narrador en primera persona

Paradoja del héroe perverso en la noción de motivo

El narrador desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la trama. La introducción de las distintas partes del argumento deriva en el carácter de la narración. Vidal, en su afán de intentar controlar y manipular su entorno, se alza como el narrador de su propia historia, donde seguirá rigiendo, en este caso por medio del lenguaje, los hilos del universo que se ha encargado de construir. Por tanto Fernando Vidal se erige como un narrador *Yo-protagonista*, quien es definido por el padre Corrales (2001) como: “Es el típico narrador en primera persona que además es el personaje principal, el sujeto por antonomasia del relato” (p. 51).

Los personajes de *Sobre héroes y tumbas* viven y se retuercen en su angustia existencial, en la meticulosidad de sus pensamientos que determinan sus actos; sufren su propio rigor implacable, su razón alcanza niveles de ferocidad, es decir, pensamientos implacables; mientras más sistemáticos (agresivos) se vuelven sus análisis, mayor

también se vuelve su trastorno mental. Este es uno de los motivos centrales de la novela y, entendiéndose al motivo como una unidad temática y motor de la obra, se ha encontrado uno de los ejes de *Sobre héroes y tumbas*, la meticulosidad y mente analítica de los personajes principales, en especial de Fernando Vidal, quien a su vez es un entramado de motivos; todos regidos y determinados en su cabeza. “Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática. La trama se muestra como el conjunto de motivos considerados en su secuencia cronológica en sus relaciones causa-efecto” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 213). Uno de los capítulos del *Informe sobre ciegos* empieza de esta manera:

Recuerdo perfectamente, en cambio, los comienzos de mi investigación sistemática (la otra, la inconsciente, acaso la más profunda, ¿cómo puedo saberlo?). 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, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario. Yo caminaba, mientras oía la campanilla que intentaba penetrar en los estratos más profundos de mi conciencia: la oía pero no la escuchaba. 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. 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. (...). Y luego, cuando mi conciencia volvió a entrar en el torrente del tiempo, salí huyendo.

De ese modo empezó la etapa final de mi existencia (Sábato, 2001: p. 308).

Los motivos en una obra son heterogéneos y el personaje-narrador intenta a toda costa, reunirlos, asociarlos y hacerlos inteligibles, algunas ocasiones con éxito, otras no. Y de esa manera se alza como el narrador y protagonista de su predicamento. Entonces caemos en cuenta que todos los motivos de la obra giran alrededor del personaje-narrador y la historia pende del hilo un extremo sujeto por la necesidad del entramado temático y del otro por la mano del protagonista. “El argumento es el conjunto de esos motivos, pero dispuestos con arreglo que se dé al orden que se observa en la obra” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 214). A pesar de encontrarse prisionero de la Secta, y por lo tanto a merced de la misma, Vidal Olmos continúa con sus determinantes cavilaciones, cuyas imágenes acentúan su insaciable deseo de controlar todo cuanto sucede a su alrededor:

Asombrosa lucidez la que tengo en estos momentos que preceden a mi muerte. Anoto rápidamente puntos que quería analizar, si me dan tiempo: Ciegos leprosos. Asunto Clichy, espionaje en la librería. Túnel entre la cripta de Saint-Julien Le Pauvre y el cementerio de Père Lachaise, Jean-Pierre, ojo. ¡Delirio de persecución! Siempre los realistas, los famosos sujetos de las "debidas proporciones". Cuando por fin me quemem, recién entonces se convencerán; como si hubiera que medir con un metro el diámetro del sol, para creer lo que afirman los astrofísicos. Estos papeles servirán de testimonio. ¿Vanidad post mortem? Tal vez: la vanidad es tan fantástica, tan poco "realista" que hasta nos induce a preocuparnos de lo que pensarán de nosotros una vez muertos y enterrados. ¿Una especie de prueba de la inmortalidad del alma? (Sábato, 2001: pp. 408,409).

El hecho de que Fernando narre en primera persona, también se constituye en una paradoja, estamos hablando de que el personaje se desenvuelve en un mundo de ciegos, pero su ceguera es mental, puede percibir la irracionalidad y perversidad de su contexto, pero es incapaz de entender sus propias emociones.

Existe, sin embargo, una función de gran relevancia a la que muy pocos estudiosos hacen referencia – posiblemente por tratarse de un cometido que el personaje, excepción hecha del monólogo interior, hace por delegación: la de narrador. (...). En estos casos el personaje asume, sin renunciar a su peculiar estatuto, las funciones propias del narrador en general: la comunicativa, la de control, la narrativa o representativa, etc (Garrido, 1996: p. 48).

Sí, Vidal Olmos se erige como el demiurgo de todo el universo de *Sobre héroes y tumbas* y esta cualidad se relaciona con el incuestionable hecho de que es un héroe y que, cumpliendo con una particularidad heroica, organiza su universo (su particular y solitario universo), “un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones” (Bauzá, 1998: p. 118) pero no como un ente separado a su entorno, sino como un organizador desde adentro; en otras palabras, como un personaje demiurgo de su propia realidad narrativa. Fernando Vidal Olmos se encuentra en una incesante búsqueda de lo absoluto, un estado en que pueda gobernar por completo, donde pueda entender y explicar todo y donde la satisfacción sea total.

1.4 Fernando Vidal Olmos, el protagonista

Embudo, conductor, subjetividad

Un personaje capaz de internarse hasta lo más recóndito de una poderosa y malévolamente organizadora oculta, es un personaje con dotes extraordinarios y, hasta cierto punto, sobrehumano, de gran estirpe y poseedor de una fuerte carga emotiva. Como ya se ha mencionado en el subcapítulo anterior, Fernando responde a una serie de claros motivos que integran el engranaje de la obra. Se “llama característica de un personaje el sistema de motivos al que está indiscutiblemente asociado” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 222), de la misma manera, que nos percatamos que la trama está subordinada al personaje, lo mismo sucede con el sistema de motivos de *Sobre héroes y tumbas*.

Sabemos que Vidal ha adquirido muchas de las cualidades de Sábato, desde su fecha exacta de nacimiento hasta su afiliación al partido anarquista argentino. “Todos los personajes de una novela representan, de alguna manera, a su creador. Pero todos, de alguna manera, lo traicionan” (Sábato, 2000: p. 138). Por lo tanto, el personaje de Sábato ya configurado, sería el motor de todo el entramado. La tesis central de Bajtin (1989) consiste en que “el autor se expresa a través de sus personajes sin confundirse con ninguno de ellos. El personaje actúa como la visión del mundo del autor” (p. 33). Mientras que para Tomashevski, como ya hemos mencionado, el protagonista era un conector de motivos. Era preciso, pues, llenarlo de significado y fuerza; los motivos que se relacionan con el personaje, como el motivo de los ciegos y, en concreto, el motivo de la persecución por parte de Vidal Olmos a la Secta. “La aplicación de un motivo a un personaje facilita la atención del lector” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 222).

El personaje capta nuestra atención desde mucho antes de su aparición en la historia. Ya en los primeros capítulos de la novela, se nos habla del padre de Alejandra, de quien poco se conoce, pero se sospecha su relevancia. La curiosidad por conocerlo va en aumento conforme avanzan la historia, hasta el punto de cometer el pecado de adelantarnos unos capítulos para conocer en qué instante aparece Fernando Vidal, descubriendo, con satisfacción, que un libro completo de la obra está destinado para él. La carga emotiva fue otorgada con éxito y el personaje no será borrado de nuestra memoria. En tal caso se le atribuye determinados rasgos de carácter. Este efecto sensible ha sido logrado no solo por la carga emotiva, sino también porque “la actividad emocional hacia el protagonista está contenida en la obra” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 223). El personaje que posee una carga emocional se llama protagonista.

Sí, Fernando Vidal Olmos es el protagonista de *Sobre héroes y tumbas* y a diferencia de Martín y Alejandra, que también poseen una fuerte carga emotiva, su figura trabaja como un catalizador por el cual fluyen, convergen y se conectan todas las funciones de la obra: “El personaje representa el papel de hilo conductor que permite ubicarnos en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares de la obra” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 223).

Todo gira alrededor de él. Alejandra busca a Martín y tiene una relación amorosa con él para fastidiar y vengarse de Fernando. Martín, a pesar de no conocerlo en persona, lo ve como una figura amenazadora y sus acciones (antes y después de la muerte de Alejandra) están condicionadas indirectamente por los movimientos del protagonista. Recordemos la manera cómo cambia el rumbo de la vida de Martín luego de la tragedia del 24 de junio de 1955, en la casa de Barracas. Ahora, pensemos en los ejes motivos de la obra como: el complejo de Edipo, el amor filial, la Secta de los ciegos, el viaje, el laberinto, la persecución, el encierro y la muerte; todos tienen un elemento en común: caminan hacia Fernando Vidal y este a su vez trata, constantemente, de encontrarse, constituyendo así en un metalenguaje en cuanto al personaje que, se concibe a sí mismo como un signo, lo cual genera como resultado otro signo. “Un metalenguaje es un sistema cuyo plano de contenido está a su vez constituido por un sistema de significación; o bien, es una semiótica que trata de otra semiótica” (Barthes, 1957: p. 164).

Estamos hablando de una imagen cuya influencia es tan grande que no es necesario enfrentarnos al ente que la refleja. De hecho, en los dos primeros libros de *Sobre héroes y tumbas* sucede esto. Vidal aparece como un fantasma, su cuerpo y pensamientos como tal están ausentes y su idea existe solo a través de los recuerdos y palabras de Alejandra. No obstante, en el *Informe sobre ciegos* no solo se levanta como una entidad corpórea sino que el personaje se nos presenta bajo la apariencia de un actor. ¡Y vaya! que Fernando posee, además de las otras cualidades mencionadas, grandes dotes de histrionismo. Por ejemplo, el pasaje en París cuando se involucra con la ciega, modelo y amante de Domínguez, para enfrentarse al ciego – esposo de ella – cuadripléjico y sordo, con el objetivo de acercarse un poco más a infiltrarse en los dominios de la Secta.

No obstante, Fernando Vidal no solo constituye un émbolo que genera las funciones preponderantes de la obra; además él, en sí mismo, constituye una madeja de

signos definidos, unos superficiales y fácilmente reconocibles, otros mucho más sutiles, ocultos y que habitan en su psiquis y emociones más profundas; y no solo eso, pertenecen también al ámbito de la interpretación, es decir, al plano de la subjetividad, a aquello que solo su lector reinterpreta de una u otra manera según un determinado estímulo. En palabras del mismo Garrido (1996): “La construcción del personaje se presenta como resultado de la interacción de los signos que forman la integridad de este, los que reflejan su conducta y finalmente los que expresen su vínculo con los demás personajes” (p. 40).

Aquí nos tropezamos con un problema. ¿De qué relaciones con otros personajes hablamos si Fernando es un ser misántropo por antonomasia? Su interacción con las personas es mínima y se produce solo cuando se ve obligado a hacerlo. Tomemos como muestra el siguiente fragmento:

He aquí, por ejemplo, uno de los hechos desagradables que, como muestra de mi sinceridad, voy a confesar: no tengo ni nunca he tenido amigos. He sentido pasiones, naturalmente; pero jamás he sentido afecto por nadie, ni creo que nadie lo haya sentido por mí (Sábato, 2001: p. 310).

Esta postura no solo la aplica con la gente que él mismo denomina como “conocidos”, también hacia las mujeres, lo que explica su extremado machismo: “Y que los únicos razonamientos que para la mujer tienen importancia son los que, de alguna manera, se vinculan con la posición horizontal” (Sábato, 2001: p. 340). Y, especialmente, se aplica a su propia familia. Es sabido que Vidal fue considerado un paria dentro de la dinastía de los Olmos y que su relación con ellos era nula. Solo tenía a Alejandra e inclusive con ella, en muchas ocasiones, puso un abismo de distancia físico, temporal y metafísico. Consecuentemente, los vínculos de Vidal Olmos con los personajes coprotagonistas de la novela se establecen de manera indirecta, entendido este sistema como una suerte de continuidad de causa y efecto, es decir, Fernando toma una decisión de importancia, la ejecuta y esas consecuencias no solo terminan afectándole a él sino, por rebote, a otros personajes.

Esta fórmula se repite constantemente en la trama, los vínculos entre sus protagonistas provocan una mutua alimentación de cargas emotivas. De la impecable ejecución de la fórmula, los personajes se llenan de significado. “Al inicio del relato el personaje no es más que una etiqueta que, de forma progresiva, se va cargando de

significado gracias a su relación con otros signos (personajes) y su inserción en el tema global del texto” (Garrido, 1996: p. 39).

Sin embargo, existe una relación directa e indisoluble entre dos entidades poderosas, la cual se presenta en el tercer libro de la obra; se trata de la pugna entre Vidal y la Secta Sagrada de los ciegos. Fernando Vidal Olmos se ha auto impuesto la tarea de penetrar en el dominio de la Secta de los ciegos. ¿Qué clase de ser humano se asigna semejante labor? Nadie con equilibrio psicológico y emocional ni tampoco que sienta el afecto y el cariño de otro ser humano. Estamos, pues, frente a un individuo que, quizás por su soledad, ha perdido todo valor moral, vergüenza y miedo. Su anhelo es lo que para otros sería un terrible castigo y no escatimará tiempo ni esfuerzos en conseguirlo, a pesar de que tenga que pagar un alto precio. “La persona común está no sólo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado” (Campbell, 2003: p. 77).

Su psiquis perturbada se remonta a los tiempos de su infancia. Ya desde niño Fernando adquirió ciertas patologías que derivaron en trastornos en su edad adulta y que condicionarían por completo sus actos. Las construcciones más complejas exigen que los actos del protagonista deriven de una determinada unidad psicológica. Por lo tanto, la elaboración de temáticas son hechos que corresponden a la psiquis del personaje. Este es el recuerdo más fuerte que tiene Fernando Vidal de su niñez:

Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y ahora 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, 2001: p. 289).

Un protagonista, en este caso Fernando, lleno de significado entra en la categoría de personaje redondo. Y lo reconocemos como tal no solo por su complejidad (a veces carácter contradictorio si se quiere), sino además por el poder que tiene de sorprendernos y sobre todo, como ya hemos dicho antes, porque Vidal polariza la acción. Los personajes redondos, pues, se convierten en un punto de referencia para las demás categorías del relato de *Sobre héroes y tumbas*. En palabras de Antonio Garrido:

“El protagonista aparece asociado al plano de la historia y es definido como un actor dotado de rasgos humanos diferenciadores” (Garrido, 1996: p. 47).

CAPÍTULO DOS

LOS PRINCIPALES REFERENTES DE FERNANDO VIDAL OLMOS EN LA LITERATURA UNIVERSAL

2.1 La Transtextualidad en la obra de Ernesto Sábato

Investigadores, homenaje y evolución

El segundo capítulo será un acercamiento a tres insignes detectives de la literatura universal, en especial del siglo XIX y XX, quienes poseen condiciones y características que luego Ernesto Sábato arrojó para construir a su protagonista Fernando Vidal Olmos. Estos personajes detectives (Sherlock Holmes, Auguste Dupin y Josef K.) corresponden al género de novela policiaca, de misterio e inclusive de tipo filosófico realista.

Si bien es cierto que al hablar de un trío de figuras influyentes y, además, personajes redondos, es imposible clasificarlos en una sola categoría (así como el mismo Fernando Vidal es un personaje inclasificable), existen algunos patrones y rasgos en común que encontramos en los protagonistas de una novela de misterio. El más importante, quizá, sea el tratamiento psicológico y la carga emotiva que el autor le ha otorgado a su protagonista.

Todos estos detectives (algunos *del mal* como los denomina el mismo Fernando) han sufrido una infancia atormentada, sus relaciones con las mujeres, en especial con sus madres, son caóticas y tormentosas; son obstinados, egocéntricos, misántropos, sufren de delirio de persecución, poseen una enorme capacidad analítica y la profundidad de sus deducciones les permite ver mucho más allá que una persona ordinaria. Los personajes que exponemos a continuación poseen estas características (que son absolutas en Fernando Vidal Olmos) en mayor o menor grado, las cuales, desde luego, las iremos desmenuzando y analizando a lo largo de este capítulo y de toda la disertación.

En literatura y la vida humana, hermanas mellizas, nada es nuevo bajo el sol; el mérito de las obras contemporáneas no radica tanto en lo que se cuenta sino en cómo se cuenta; consiguientemente, un análisis que involucre obras de otros autores debe estar sostenida por una teoría literaria que contemple esa relación. En palabras de Julia Kristeva: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción

y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la noción de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, al menos dos veces” (Kristeva, 1997: p. 146). Por lo tanto, para el análisis y desarrollo de este capítulo hemos elegido la teoría de la transtextualidad.

Esta teoría abarca distintos matices conforme ha ido evolucionando con el paso de la historia, hasta convertirse en una asignatura imprescindible al hablar de la relación entre dos o más textos: El escritor establece una conexión entre diversas obras, pero nunca trasciende dicha textualidad. Esta teoría, según Theodor Adorno (2007), sostiene que “todo está dicho en la cultura vieja por lo que el creador ya no es un visionario sino un citador” (p 18).

En definitiva, la transtextualidad es la amalgama de relaciones que se ponen en evidencia al analizar, desde adentro, un determinado escrito. Estas relaciones aproximan a los diferentes textos de un mismo autor como a los esquemas literarios explícitos e implícitos a los que puede referirse. Y, por último, fue Gerard Genette en su obra *Palimpsestos* (1989) quien dio no solo una definición sino una clasificación definitiva a la teoría intertextual. Por supuesto, aquí se trata de ponderar la influencia (y no la imitación) de estos tres célebres escritores en Sábato. Mientras que Genette se refiere a la transtextualidad sin distinguir estos polos, Ulrich Weisstein (1985), quien no utiliza el término “intertextualidad”, presenta un capítulo de su “Introducción a la literatura comparada dedicado al autor, en el que incluye el estudio de la influencia y la imitación” (p. 157).

El propósito del presente capítulo, además de acercarnos un poco más a desentrañar el motivo de la infiltración de Fernando en la Secta de los ciegos, es darnos a entender al protagonista Fernando Vidal Olmos primero como un todo, para, después ser contemplado en sus facetas y atributos particulares a través de estos tres referentes e íconos de la literatura de misterio. Para este fin, la transtextualidad nos servirá de guía y contribuirá con los parámetros necesarios para este análisis comparativo.

Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El primero ha sido elaborado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de intertextualidad, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette, 1989: p. 10).

Partiendo de la imagen Vidal Olmos como un todo, es decir, una criatura que ha adoptado los talentos (y perversiones) de los más grandes detectives privados de la literatura, vamos a segmentarlo según la particularidad distintiva de cada referente. Así, cada uno de estos detectives representará una característica esencial de Fernando y, finalmente, llegaremos a abstraer al protagonista, pero esta vez como un todo, poseedor de una carga intertextual, psicológica y emotiva, otorgadas por cada uno de sus referentes, por separado.

Este trabajo comparativo no solo se enfocará en las similitudes entre nuestro personaje central y sus tres antepasados literarios. También abordará la relación entre los autores, con el fin de esclarecer más la huella del pasado en *Sobre héroes y tumbas*. Así lo dice Weisstein: “Por eso, el estudio de las influencias literarias requiere tomar en consideración no sólo las obras en sí, sino también sus autores, aunque la atención principal debe fijarse siempre en la relación de las obras entre sí” (Weisstein, 1985: p. 170).

Finalmente, cabe mencionar que estos tres referentes serán expuestos bajo un juicio de valor, en otras palabras, aparecerán en el orden (de menor a mayor) del grado de su misantropía. Así tenemos: al notable observador Sherlock Holmes en el cuento *Escándalo en Bohemia*, al analítico y calculador Auguste Dupin de la obra *La carta robada* y al solitario y misántropo Josef K., protagonista de la novela *El proceso*.

2.2 Nada escapa al ojo de Sherlock Holmes

Sobre el lector modelo, lo infalible y el método deductivo

En muchos casos la transtextualidad funciona como una parodia, siempre con tinte de homenaje, una reminiscencia hacia un texto o un personaje célebre del pasado. De tal manera que la obra (y/o protagonista) que se está elaborando no solo adopta atributos de su referente sino que, además, los enaltece. En palabras de Kristeva (1997): “El escrito establece un diálogo, ya sea explícito o implícito con otros textos anteriores” (p. 440). Y es sencillo advertir que todos los atributos de Fernando Vidal Olmos, en gran parte, fueron heredados de notables antecesores ficcionales de la literatura policiaca. Cada uno, como ya se dijo antes, representa una condición investigativa particular, de la cual Sábato se valió para desarrollar a su *Investigador del mal*.

Poco se puede mencionar sobre Sherlock Holmes que no se haya dicho ya. Es posible encontrar muchas explicaciones de por qué este investigador privado es, quizá, el principal representante de la novela policiaca y uno de los personajes más famosos e influyentes de la literatura universal. La principal razón de dicha preponderancia no se encuentra en las habilidades del personaje en sí, sino más bien en el impecable tratamiento de coherencia y absoluta originalidad con que Sir Arthur Conan Doyle trabajó a su personaje. Bajo este parámetro, Alberto Blecua (1981) señala: “ninguna creación literaria se identifica con otra y es absolutamente distinta de todas” (p. 110).

De la pluma de Conan Doyle nacieron las más elaboradas, alucinantes y sesudas historias de Sherlock Holmes (no olvidemos que dada la popularidad del personaje sus aventuras también fueron narradas por otros escritores en distintas épocas). En consecuencia, para los fines de este análisis comparativo hemos elegido un cuento donde, curiosamente, Holmes no resulta triunfante – como en la gran mayoría de sus casos – lo que también nos recuerda su condición de ser humano, tan falible e imperfecto como Fernando. Y, por último, no será difícil advertir por qué en *Escándalo en Bohemia* (Reino Unido 1891), Sherlock Holmes no puede salirse con la suya.

Las semejanzas – tanto del argumento como los estilos de los personajes – son asombrosas. Primero, refirámonos un poco al texto original. En *Escándalo en Bohemia* el rey von Ormstein solicita los servicios de Holmes para que recupere una carta comprometedoras donde se revela la infidelidad del monarca con una astuta espía. Holmes acepta el trabajo y, valiéndose de una serie de artimañas, logra adentrarse en el lugar mismo donde yacía la valiosa carta. Al final, si bien el detective privado logra en parte su objetivo (mantener a salvo la reputación del rey) se lleva una sorpresa inesperada y desagradable. Aquí encontramos, pues, que sus acciones pretéritas (y posteriores) giran alrededor de su propósito de infiltrarse en la casa de la misteriosa dama.

Partiendo del motivo de la infiltración (en Holmes), podemos identificar una serie de características en común entre Sherlock y Fernando, tanto en su comportamiento como en su personalidad. En este caso, Sábato realizó una alusión indirecta a la obra de Conan Doyle, porque en una primera lectura no es sencillo advertir la influencia de un autor en otro. Se ha escrito, por tanto, un texto haciendo alusión, directa o indirecta, a un texto anterior con el fin de comulgar con él. Por ello, Weistein propone definir a “la “influencia” como una imitación inconsciente, y a la “imitación” como una influencia consciente” (Weistein, 1985: p. 159). La continuidad

es evidente y, a medida que profundizamos en el análisis, notamos que es contundente y explícita la utilización del método deductivo de Holmes en Vidal, siendo su capacidad de observación su mayor punto de convergencia. Como lo demostrará el siguiente cuadro:

Sherlock Holmes	Fernando Vidal Olmos
<p>Lo veo, lo deduzco. Como sé que hace poco sufrió usted un remojón y tiene una sirvienta de lo más torpe y descuidada (Conan Doyle, 1892: p. 8).</p>	<p>Vigilé de cerca ese proceso y no me separé de Iglesias sino lo indispensable: era mi oportunidad más segura de filtrarme en el mundo prohibido y no lo iba a malograr por errores groseros. Traté así de permanecer a su lado en la medida de lo posible, pero también de lo insospechable. Lo Cuidaba, le leía algún libro de Krotpotkin, le conversaba sobre el Apoyo Mutuo, pero sobre todo observaba y esperaba. En mi pieza coloqué un enorme cartel visible desde la cabecera de la cama, que decía: OBSERVAR Y ESPERAR (Sábado, 2001: p. 317).</p>
<p>“Mis ojos me dicen que en la parte interior de su zapato izquierdo, donde da la luz de la chimenea, la suela está rayada con seis marcas casi paralelas. Evidentemente, las ha producido alguien que ha raspado sin ningún cuidado los bordes de la suela para desprender el barro adherido”. Así que ya ve Watson: de ahí mi doble deducción que ha salido usted con mal tiempo y que posee un ejemplar particularmente maligno y rompebotas de fregona londinense” (Conan Doyle, 1892: p. 9).</p>	<p>Estar solo en una habitación cerrada y a oscuras, de noche, sabiendo que en ella hay también un murciélago es siempre impresionante, sobre todo cuando se siente volar a esa especie de rata alada y, en forma intolerable, cuando sentimos que una de sus alas ha rozado nuestra cara en su inmundo vuelo silencioso. Iglesias fue sufriendo esos cambios sutiles que acaso para otro habrían podido pasar inadvertidos, pero que para mí, que vigilaba astuta y sistemáticamente, eran sensibles (Sábado, 2001: p. 319).</p>
<p>“En cuanto a su actividad profesional, si un caballero penetra en su habitación apestando a yodoformo, con una mancha negra de nitrato de plata en el dedo índice derecho, y con un bulto en el costado de su sombrero de copa, que indica donde lleva escondido el estetoscopio, tendría que ser completamente idiota para no identificarlo como un miembro activo de la profesión médica” (Conan Doyle, 1892: p. 9).</p>	<p>En cierto modo venía a confirmarse mi idea primitiva de que la casa se comunicaba con una casa vecina por medio de una puerta invisible; pero ¿quién iba a imaginar que la casa sería la de abajo? (Sábado, 2001: p. 376).</p>
<p>“Antes de que vuestra majestad pronunciara una palabra, yo ya sabía que me dirigía a Guillermo Gottsreich Segismundo von Ormstein, gran duque de Cassel-Falstein y rey hereditario de Bohemia” (Conan Doyle, 1892: p. 12).</p>	<p>En la luminosidad del amanecer traté de levantar un rápido croquis de lo que me rodeaba: era una habitación normal, con una cama, una mesa (¿de trabajo?), alguna silla, un sofá, un combinado musical. Advertí que no había cuadros ni fotografías, lo que me confirmaba la ceguera de sus habitantes. La puerta por la que entraba la luz de la madrugada daba seguramente a una habitación de calle, que podría ser lo que en mis cavilaciones previas yo supuse un taller de costura. Miré hacia atrás: sí ahí estaba la</p>

	puertita. Casi hubiera deseado que no existiese, hasta tal punto aquella entrada absurda y enana me producía pavor (Sábato, 2001: pp. 388, 389).
--	--

Sin embargo, existen muchas más semejanzas de las que se ven a simple vista en el cuadro. Estamos frente a dos genios de la investigación cuyas cualidades intrínsecas son las que permiten elaborar un plan de modo impecable, ejecutarlo con férrea precisión y obtener los resultados que, desde el principio, fueron trazados. El cuadro, por tanto, de manera implícita, nos sugiere otra característica esencial de ambos: personalidad obsesiva. Holmes observa a Watson de la misma manera que Vidal Olmos a Iglesias; claro, sus semblantes son distintos pero es evidente que, una vez enfocada su atención a un punto determinado, nada puede desviarla o distraerla. Haciendo este ejercicio hemos, por tanto, pasado de ser autores de primer nivel a lectores de segundo nivel; concepto desarrollado por el semiólogo Umberto Eco. “En palabras pobres el lector de primer nivel quiere saber qué sucede, el de segundo cómo se relata lo que sucede” (Eco, 2002: pp. 233-234).

Fungiendo como lectores de primer nivel, pensaríamos que son semejantes y punto. Pero el lector de segundo nivel pronto advierte ese rasgo obsesivo que si bien en Sherlock Holmes no es tan notorio como en Fernando Vidal, existe y es, precisamente, este elemento el que genera toda la sucesión de eventos que el detective está por sobrellevar para llegar a su objetivo y satisfacer dicha obsesión. Esto también es lo que Eco denomina “lector modelo”. “Se plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su Lector Modelo” (Eco, 1993: pp. 93).

Y, finalmente, reconocemos que mientras más grande es su obsesión, mayor será su motivación y, asimismo, aumentará su capacidad de observación y vigilancia. Parecería casi como si Sábato le tiende una trampa al lector de primer nivel para hacerle creer que los actos de Fernando son gratuitos porque “el autor que conoce todas las reservas enciclopédicas hará una zancadilla al Lector Modelo” (Eco, 1993: p. 170).

Aproximándonos al desenlace de *Escándalo en Bohemia*, los lectores de segundo nivel sienten que algo no anda bien a pesar de que Holmes ha ejecutado con estricta precisión su plan con la ayuda, como siempre, del doctor Watson. Por medio de astutas artimañas logra adentrarse en casa de Irene Norton con el fin de, valiéndose de un último engaño, hacer que la espía revele por sí misma la ubicación de la carta, y lo

consigue. ¿Nos recuerda esto acaso, a la persecución de Vidal Olmos a Celestino Iglesias y al hombrecito parecido a Pierre Fresnay cuando logra irrumpir en el departamento que funcionaba como la antesala de la base de operaciones de la Secta de los Ciegos?

¿Qué sucede después? Para asombro de los lectores, Sherlock Holmes es burlado por Irene Norton quien todo el tiempo supo que el supuesto clérigo era en verdad el famoso detective privado. Permite que él vea dónde ocultó la carta y al regresar para sustraerla verá otra carta en la que ella confesará haber conocido tiempo de su maniobra y que la verdadera carta está muy lejos de su alcance, la cual podría ser utilizada si él o su majestad intentan buscarla. He aquí la carta de Norton:

Mi querido señor Sherlock Holmes: La verdad es que lo hizo usted muy bien. Me tomó completamente por sorpresa. Hasta después de la alarma de fuego, no sentí la menor sospecha. Pero después, cuando comprendí que me había traicionado a mí misma, me puse a pensar. Hace meses que me habían advertido contra usted. Hasta me habían dado su dirección. Y, a pesar de todo, usted me hizo revelarle lo que quería saber. Aún después de entrar en sospechas, se me hacía difícil pensar mal de un viejo clérigo tan simpático y amable. (...).

Los dos estuvimos de acuerdo en que, cuando te persigue un antagonista tan formidable, el mejor recurso es la huida. Así pues, cuando llegue usted mañana, encontrará el nido vacío. En cuanto a la fotografía, su cliente puede estar tranquilo. Amo y soy amada por un hombre mejor que él. El rey puede hacer lo que quiera, sin encontrar obstáculos por parte de alguien a quien ha tratado injusta y cruelmente. La conservo solo para protegerme y para disponer de un arma que me mantendrá a salvo de cualquier medida que él pueda adoptar en el futuro. Dejo una fotografía que tal vez le interese poseer. Y quedo, señor Sherlock Holmes, suya afectísima.

Irene Norton, née Adler (Conan Doyle, 1892: p. 26).

Exactamente lo mismo sucede cuando Vidal, vanagloriándose de su lógica y tenacidad (el egocentrismo es otra de las grandes semejanzas entre los dos), piensa que ha logrado burlar a la Secta cuando en realidad los ciegos lo estuvieron esperando todo el tiempo, tendiéndole una emboscada:

Lo sabían desde antes: recién advertía una enorme grieta en mis construcciones anteriores, pues por inexplicable olvido (¿olvido?) no tuve presente que, en el momento de ser dado de alta del hospital, Iglesias fue llevado a una pensión que indicó un enfermero español, donde según dijo, lo cuidarían muy bien.

Fue en ese momento de lucidez cuando tuve la certeza a la vez atroz y grotesca de que cuando más fatalmente celebraba yo mi astucia más de cerca estaba vigilado por la secta ¡y nada menos que por la cómica señora Etchepareborda! ¡Qué burlesca se me apareció entonces la idea de que aquellos bibelots baratos, aquellos cartelitos provenzales y las fotografías trucadas del matrimonio Etchepareborda no habían sido más que una portentosa puesta en escena! Con vergüenza, pensé que ni siquiera habrían considerado engañarme con algo más sutil; o quizá, además de engañarme quisieron de paso herir mi

orgullo, engañándome con algo que más tarde suscitaría mi ironía (Sábato, 2001: p. 390).

La conclusión parece caer por su propio peso; pero veamos cómo. Las historias se han desarrollado y, en nuestro criterio hermenéutico, hemos, a pesar de las trampas propuestas por el autor, llegado al final del camino y despejado todo. Los hechos nos han guiado y al final hemos tomado nuestra propia ruta interpretativa porque “El lector no es capaz de situarse, a la vez, en todas las perspectivas, más bien, en el proceso de la lectura, va moviéndose a través de los cambiantes segmentos de las distintas perspectivas de expresión” (Iser, 1987: p. 162).

Ambos protagonistas tienen un punto débil, un talón de Aquiles que, en un momento determinado, mientras más seguros se creyeron de su éxito, más cerca estaban de caer de bruces. Sus ojos han podido ver hasta el detalle más intrincado, pero frente a esta presencia se han vuelto ciegos. La gran debilidad tanto de Holmes como de Fernando es la mujer. Pero no solo la mujer entendida como el reflejo pasional de la vida, sino y, sobre todo, como el símbolo del amor, ese sentimiento que ni el uno ni el otro han podido experimentar jamás y de ahí su condena de infinita soledad.

2.3 Brillantez y poder analítico en Auguste Dupin

¿Parodia, plagio o dialogismo?

En el subcapítulo anterior se puso énfasis en que la enorme capacidad de observación de Vidal fue adquirida de Sherlock Holmes. Ahora nos disponemos a demostrar que los dotes analíticos de Fernando, si bien pudieron haber sido adquiridos de insignes personajes (cuya férrea y exquisita capacidad analítica dejaba absorto hasta al lector más escéptico), a quien más se aproxima, si se trata de realizar cálculos, hipótesis certeras, meterse en la cabeza del antagonista, etcétera, es a uno de los personajes estelares de Edgar Allan Poe: Auguste Dupin.

El resultado de la parodia es una comunicación entre los textos y se lo toma como base para el dialogismo, término acuñado por Mijail Bajtin (1982) quien sostenía que “el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro e impregnado de alteridad, y que la novela es un producto “heteroglósico”, producto del cruce de muchos lenguajes” (p. 334).

Existe por tanto una clara interacción (en unos casos de apego en otros de pugna) entre ambos textos. El diálogo entre Poe y Sábato es evidente, no solo porque, como ya es conocido, Sábato (como la gran mayoría de *escritores del boom*) tuvo una gran influencia del autor norteamericano en sus obras narrativas; sino, y en especial, porque en el caso que nos atañe, el comportamiento, las motivaciones, habilidades e inclusive los defectos y vicios de Fernando, Auguste Dupin las posee.

Vidal y Dupin no se excluyen, al contrario convergen y a veces parecen ser uno (incluso se aprecia una mayor continuidad en el tándem Vidal-Dupin, que en su homólogo Vidal-Holmes). Por supuesto, de ninguna manera, estamos hablando de un plagio. Fernando Vidal es un personaje prolijamente construido que, a pesar de contar con virtudes de otros héroes literarios, es convincente y lo asumimos único. Sábato parte del intertexto (Kristeva introdujo este término para referirse a las huellas, citas o alusiones a otras obras literarias que pueden apreciarse en cada texto) para confeccionar su criatura; no obstante, de inmediato esta adquiere sus propios tintes, características y motivaciones. De la misma manera opina Claudio Guillén, quien sostiene que el concepto de influencia particulariza la obra literaria, mientras que el término intertexto “implica sociabilidad literaria en su cruce con otras creaciones anteriores” (Guillén, 2005: p. 313).

Al insistir en la naturaleza dialógica del pensamiento, el escritor subraya que la idea empieza a tomar forma cuando plantea relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. Algunas relaciones dialógicas son de carácter literario y otras son de carácter semántico. *Para Bajtin* (1935),

la novela como género no responde a un sistema homogéneo, uniforme o lineal, ni un discurso de un autor que representa el mundo que él imagina, sino que constituye un fenómeno profundamente dialógico, un lugar de encuentro de diferentes discursos. El acto de lectura viene a ser un proceso dialógico en el que el lector no se enfrenta a un lenguaje o un estilo único, sino a un sistema de lenguajes interrelacionados (p. 213).

Comprendido esto, al momento de confrontar dos textos narrativos no solo encontramos similitudes en su estructura y manejo de personajes, sino, además, en el uso gramatical de cada una. Es entonces que nos percatamos que las novelas policíacas poseen el mismo manejo del lenguaje con idénticas técnicas para mantener enganchado al lector todo el tiempo. Los términos, por lo general, son los mismos, narrados en las variedades existentes de los tiempos pasados y, además, están contados en primera persona.

Este es el caso del célebre cuento de Edgar Allan Poe *La carta robada* (Estados Unidos 1844). El gobierno requiere de urgencia que aparezca un documento de suma importancia, el cual fue sustraído del cabildo por un importante y corrupto ministro para tener un poder de invulnerabilidad. El inspector de la policía, G., ha intentado por todos los medios de encontrar la carta sin éxito, hasta que Auguste Dupin ofrece su ayuda a cambio de una suma de dinero y, de la manera más sencilla, encuentra el escrito. La resolución del cuento muestra a Dupin narrando (en medio de su ego) cómo consiguió recuperar el documento. El dialogismo aquí no se encuentra solo en la cercanía de ambos protagonistas, ni en el aspecto semántico del discurso de los dos autores, sino, en especial, dentro de la estructura de la historia y la motivación: Dupin planea infiltrarse en la casa del funcionario que robó la carta y recuperarla.

En primer término, resulta evidente que para adquirir habilidades más allá de lo ordinario y, luego, para concebir una estrategia, llevarla a cabo y tener éxito con una tarea que nadie ha podido, en Auguste Dupin tenemos a otro representante de un ser con alcances sobrehumanos. Y, al pensar en Vidal Olmos, es imposible no ver sus claras semejanzas. O lo que para nosotros es más preciso decir el homenaje que, por medio de su protagonista, hace Sábato a Poe. Alguien capaz de encontrar una carta que ni el mismo gobierno estadounidense ha podido localizar, no solo tiene una inteligencia superior, además debe ser, astuto, cínico, burlón, egocéntrico y observador. ¿Acaso no nos suena todo eso familiar? Claudio Guillén coincide con estas ideas al afirmar

que la historia literaria se forma a partir del estudio de la totalidad de las relaciones de una obra con otras, y no de la causación mecánica o de la similitud, por lo que ninguna categoría de estudio sobre la obra literaria se puede estudiar de forma independiente, sino como parte de un sistema (Guillén, 2005: p. 325).

El objetivo de Dupin es recuperar la carta y para ello está decidido a irrumpir en la morada de D. (su poseedor). Por tanto, la maniobra gira alrededor de conseguir dicho cometido: el de acceder hasta esa instancia. Retomando algunas herramientas del formalismo, tenemos que la caracterización de Dupin por parte de Poe ha sido soberbia. Apenas entra en escena, con la fuerza y soberanía con que se distinguen los personajes de Poe, lo reconocemos de inmediato, no tanto por sus palabras cuanto por la habilidad con que Auguste Dupin mueve las piezas cual si fuera ajedrecista experto. Estamos frente a un tipo de caracterización indirecta, la misma que Sábato utilizó para identificar

a Fernando: “Caracterización indirecta.- surge de los actos del protagonista” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 222).

Notamos que las analogías son también de orden técnico; el personaje que se infiltra responde, a una serie de mecanismos y procedimientos para provocar un impacto emotivo en el lector. “La acción también constituye el criterio en el que se puede definir la naturaleza del personaje” (Garrido, 1996: p. 30). La pregunta cae por su propio peso: ¿cómo han conseguido ambos escritores otorgar esa fuerza emotiva a su protagonista? Y la respuesta se desprende fácil: el lector se cautiva por la manera cómo Dupin y Vidal elaboran sus reflexiones; por tanto, este es el principal mecanismo de reconocimiento que ostentan los dos detectives. El siguiente cuadro ejemplificará mejor lo expuesto:

Auguste Dupin	Fernando Vidal Olmos
Si el prefecto y su cohorte se engañan se debe, en primer lugar, a la falta de identificación y, en segundo, la no apreciación del intelecto con que tienen que habérselas. Solo ven sus propias ideas ingeniosas, y cuando buscan algo escondido, solo piensan en los medios que hubieran empleado para ocultarlo. En esto tienen mucha razón, porque su propio ingenio es una fiel representación del de la masa; pero cuando la agudeza del delincuente es de carácter distinto al suyo, dicho delincuente, desde luego, los anula. Esto ocurre siempre que la astucia de este se halla por encima de la de ellos (Poe, 1998: p. 183).	En los días que precedieron a la salida de Iglesias yo habría estudiado, como en una partida de ajedrez, todas las variantes que podía asumir esa salida, ya que debía estar preparado para cada una de ellas. Por ejemplo, podía suceder muy bien que esa gente viniese a buscarlo en un taxi o en un coche particular. Como yo no iba a perder la más brillante oportunidad de mi vida por olvido de una combinación tan groseramente previsible, mantuve estacionada en la cercanía una rural que me facilitó R., uno de mis socios de la falsificación de billetes (Sábato, 2001: p. 364).
Pensé que semejante hombre debía estar seguramente al corriente de los manejos habituales de la Policía. Evidentemente, debía de haber previsto (y los acontecimientos lo han demostrado) las emboscadas a que estaba sometido. Sus frecuentes ausencias nocturnas, que el prefecto había tomado como positivas ayudas de su éxito, las consideré solo como simples ardides para facilitar la libre búsqueda de la Policía y para persuadirla más fácilmente de que la carta no estaba en la casa. Sentía yo también que toda la serie de ideas (...) relativas a los invariables principios de la acción policiaca en la búsqueda de objetos escondidos debieron pasar necesariamente por la mente del ministro. Esto debió llevarle imperativamente a desdeñar todos los escondrijos ordinarios (Poe, 1998: p. 183).	Ellos acababan de salir y después nadie más lo había hecho, de modo que el candado fue quitado al entrar y puesto al salir por el hombre que se parecía a Pierre Fresnay. Por lo tanto, si en aquella casa había algún género de habitantes o si daba, mediante un pasaje secreto, a “algo” habitado, en cualquier forma esos seres no salían ni entraban por la puerta que ahora tenía ante mis ojos. Ese “algo”, pues, ese departamento o casa o cueva o lo que fuere, tenía otra salida o varias salidas más, acaso a otras zonas del barrio o de la ciudad. ¿La puerta con candado estaba entonces reservada para el mensajero o intermediario bajito? Bueno, sí: para él o para otros individuos que desempeñasen tareas semejantes, a cada uno de los cuales había que suponer provisto de una llave idéntica (Sábato, 2001: p. 370).
Nunca he creído probable o posible que el ministro hubiera colocado la carta precisamente ante las narices de todo el mundo, como el mejor medio de prevenir que	Al no encontrar, dentro del departamento vacío, el pasaje hacia los dominios de la secta: Me senté, desalentado, sobre la vieja cocina de gas. Por experiencias anteriores sabía que

<p>lo percibiese cualquiera en este mundo. Pero cuanto más pensaba en el atrevido, arrojado y característico ingenio de D...; en el hecho de que debía de tener siempre a mano el documento para intentar hacer uso de él (...). más convencido me sentí de que, para esconder la carta, el ministro había recurrido al medio más amplio y sagaz, consistente en no tratar siquiera de ocultarla (Poe, 1998: p. 185).</p>	<p>llegado a un punto no vale la pena repetir los mismos razonamientos porque se forma una huella mental que impide ver salidas laterales. (...). Y estaba mirando los techos y pensando en esta variante cuando se me ocurrió por fin la solución: ¡los pisos! Era lo más simple y, como muchas veces sucede, lo último que se nos ocurre (Sábato, 2001: pp. 374, 375).</p>
---	--

No es coincidencia además, que Dupin y Vidal provengan de familias aristócratas. El prestigio que tienen que preservar, no está en defender el apellido (lo que precisamente Fernando se encarga de dejarlo por los suelos), sino en responder a su propio ego, vanagloriarse de lo que son y representan; es decir, que nada es imposible para ellos, nada está fuera de su alcance y, por supuesto, nadie está sobre ellos. Esta condición de superioridad la llevan a su máximo nivel al desafiar las leyes y la lógica. En conclusión, sus actos no se entienden bajo la motivación aparente sino en algo mucho más oculto y siniestro, satisfacer su propio ego, sin importar lo perverso de este.

2.4 La despiadada humanidad de Josef K.

Del pastiche al sistema lúdico con títeres femeninos

Retomando la noción de parodia, la que está relacionada con la sátira. Por su parte, Genette ofrece algunas definiciones claves para entender las variedades de la transtextualidad. En primer lugar propone una diferencia fundamental entre la “parodia” (a la que otorga la connotación de sátira irónica) frente al pastiche. Mientras que la segunda es la simple imitación de un estilo sin función satírica; la primera es una consecuencia del texto a través de una mínima mutación que opera en un sistema lúdico.

El género burlesco, en el que se intenta ridiculizar un estilo fácil de imitar, puede considerarse una variante cómica de la imitación. En el pastiche se mezclan rasgos formales de diversas obras y se presentan de forma ligera. La parodia pretende difamar los modelos artísticos que imita irónicamente (lo que la diferencia de la sátira y la caricatura, cuyos modelos son tomados de la propia vida) (Moog-Grünwald, en Rall, 1993: pp 86-87).

En el caso de Sábato como autor, juega y se divierte en su laboratorio casero con los distintos ingredientes que ha determinado para la cocción de su brocheta: Fernando Vidal Olmos. Sábato hace una parodia de Kafka, por supuesto, con una sátira nítida e

inteligente donde la relación (entre ambos escritores), aunque evidente, se complementa. Las menciones kafkianas en la obra del escritor argentino son vastas; y, para el fin de esta investigación, hemos convenido que el referente directo del checo en Fernando Vidal, es el protagonista de *El Proceso* (Praga, 1925): Josef K.

Después de haber recibido una notificación donde se le informa que está involucrado en un extraño proceso que, conforme avanza la historia, crece en gravedad, Josef K. busca a toda costa descubrir el por qué de su tentativo arresto. Tiene claro su objetivo (otra vez el carácter obsesivo que debe conservar todo buen vigilante) y echa mano de cuanto recurso dispone para alcanzarlo; por lo que, sin proponérselo, K. se convierte en un osado detective. De la misma manera en que Fernando busca adentrarse en la Secta Sagrada de los ciegos, K. busca llegar a la verdad de su proceso. Aquí nos encontramos, pues, en otro cercano ejemplo de Intertextualidad sostenida por medio de las acciones y las habilidades de los personajes. “La acción sirve para mostrar los atributos del personaje” (Garrido, 1996: p. 43).

Todo esto solo en cuanto al punto de partida del presente análisis que, asimismo, entra en el plano de consideraciones generales. Profundizando un poco más, encontramos ya notorios rasgos en común entre los dos personajes (Josef K. y Fernando Vidal). En primer lugar, advirtamos que tanto K. como Fernando se adentran en un mundo ajeno al suyo, provocándoles una sensación de estupor constante. En este peregrinar, ellos se relacionan y se involucran con diversos personajes. Y no solo que los menosprecian, los utilizan para sus fines (no olvidemos, por ejemplo, a la señorita Burstner o Norma Pugliese, por citar algunos), sino que, cuando ya no les son de utilidad los desechan sin remordimiento. Tampoco es coincidencia que la mayoría de estos “títeres” sean femeninos lo que, además de corroborar la representación misógina de ambos personajes, reafirma la idea de que nunca sienten compasión ni piedad por nadie. Nuestra visión se ha convertido en un péndulo oscilando entre ambas dimensiones de la narración “y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí” (Iser, 1987: p. 182).

Así llegamos a la obvia resolución de que una de las semejanzas primordiales entre ambos protagonistas es su absoluta misantropía. Observemos el siguiente cuadro:

Josef K.	Fernando Vidal Olmos
Vaya códigos los que estudian aquí”, dijo K., “y esta gente es la que tiene que juzgarme”. (...) “No creo que usted pueda ayudarme”, dijo K., “Para ayudarme realmente, habría que tener relaciones con altos funcionarios, y es evidente que usted solo conoce a empleados inferiores, que deambulan por ahí a docenas (Kafka, 1998: p. 57).	He aquí, por ejemplo, uno de los hechos desagradables que, como muestra de mi sinceridad, voy a confesar: no tengo ni nunca he tenido amigos. He sentido pasiones, naturalmente; pero jamás he sentido afecto por nadie, ni creo que nadie lo haya sentido por mí (Sábato, 2001: p. 310).
K. les siguió lentamente; se daba cuenta de que aquella era la primera derrota indiscutible que le infligía aquella gente. Por supuesto, no había motivo alguno para atemorizarse; había sido derrotado solo porque había presentado batalla. Si permanecía en su casa y llevaba su vida ordinaria, era mil veces superior a aquella gente y podía apartar de un puntapié a cualquiera de ellos (Kafka, 1998: p. 63).	Habría que hacer un monstruoso auto de fe con todas esas palabras apócrifas, elaboradas por la sensiblería popular, consagradas por los hipócritas que manejan la sociedad y defendidas por la escuela y la policía: “venerables ancianos” (la mayor parte solo merecen que se les escupa), “distinguidas matronas” (casi en su totalidad movidas por la vanidad y el egocentrismo más crudo), etcétera. Para no hablar de los “pobres cieguitos” que constituyen el motivo de este Informe (Sábato, 2001: p. 344).
“Es cierto”, dijo K. sonriente, (...), pero ella tiene una gran ventaja respecto a usted: no sabe nada de mi proceso, y, aunque lo supiera, no pensaría en ello (Kafka, 1998: p. 115).	Los disparates más incalificables los he cometido a causa de las mujeres. Trataré de explicar lo que me sucede, porque tampoco es tan alocado como podría aparecer a primera vista, ya que siempre consideré a la mujer como un suburbio del mundo de los ciegos (Sábato, 2001: p. 338).

Otro de los síntomas de la personalidad de K. es su instinto criminal, que bien podría ser el producto de una paranoia exacerbada y un fuerte delirio de persecución, en fin; no nos cabe duda de la enorme devoción de Sábato como lector de Kafka y aquí, en su obra más importante, sabe, con maestría, hacer un justo homenaje al protagonista de la obra más emblemática del autor checo. Para escribir es preciso primero ser ávidos lectores, lo que da como resultado la concepción de personajes que lleguen y trastornen. Ya lo dijo Roland Barthes (1984): “El nacimiento del lector tiene que darse al precio de la muerte del autor” (p. 33).

Si bien la voz narrativa habla en tercera persona, existen momentos en los que Josef K. se apodera de la situación y se convierte en una suerte de narrador alterno. Estos giros narrativos se producen cuando K. toma la palabra a través de los diálogos. Ahora bien, Vidal tampoco es el narrador absoluto de *Sobre héroes y tumbas*, solo se alza como tal en el *Informe sobre ciegos* y es allí donde comprobamos su soberanía en la novela. Por lo que inferimos que Josef K. y Vidal Olmos, al hacer retumbar su voz, resaltan su gigantesca necesidad de identificarse y de sentirse entes reales frente al mundo y a sí mismos. Apoderarse de la voz narrativa es una primera herramienta para

alcanzar dicho anhelo. Y más allá de eso, tanto Josef K. como Fernando Vidal, le dan suprema importancia al significado de su nombre, lo cual resulta absolutamente revelador:

K.	Vidal
Tú eres Josef K.”, dijo el sacerdote, y alzó la mano sobre la balaustrada con un ademán indistinto. “Sí”, dijo K., y pensó en la facilidad con que en otros tiempos decía siempre su nombre. En cambio, desde hace algún tiempo, su nombre le era una carga (Kafka, 1998: p. 216).	Voy a contar ahora cómo entró en juego el tipógrafo Celestino Iglesias y cómo me encontré en la gran pista. Pero antes quiero decir quién soy yo, de qué me ocupo, etc. Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de junio de 1911 en Capitán Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires que lleva el nombre de mi tatarabuelo. Mido un metro setenta y ocho, peso alrededor de 70 kilos, ojos grisverdosos pelo lacio y canoso. Señas particulares: ninguna. Se me podrá preguntar para qué diablos hago esta descripción de registro civil. No hay nada casual en el mundo de los hombres (Sábato, 2001: p. 305).

Y no tiene nada que ver el hecho de que Sábato, por influencia del mismo Kafka, nombre a varios de sus personajes (algunos de suma importancia) únicamente con iniciales. El nombre propio, tanto en K. como en Fernando, funciona como un motor que permite que el personaje se identifique a sí mismo y, además sea identificado por el lector, quien no olvidará jamás el membrete cargado de significado llamado Josef K. (o Fernando Vidal). Cabe agregar que los dos agobiados personajes habitan en las mismas y precarias condiciones lo que contribuye a desmoronar su alicaída autoestima. Y es ahora que entendemos con toda claridad esta necesidad de sentirse reconocidos, que se manifiesta tanto en sus ínfulas de narrador en primera persona, como en la impetuosa mención de su nombre. En palabras de Antonio Garrido (1996): “El nombre funciona como un comodín que permite aludir con un solo término a un cúmulo de rasgos. En este sentido el nombre propio se presenta como una categoría semántica (y no solo como una etiqueta) lo que también es un signo” (p. 38).

No olvidemos que K. también se infiltra en un lugar inaccesible en apariencia: las oficinas del Tribunal – a estas alturas ya debemos reconocer que uno de las principales emblemas sino el más importante que debe tener un detective, es el de irrumpir en los dominios de una entidad poderosa y siniestra –; esto tiene mucho sentido puesto que, en su afán de evocar su identidad, K. no escatima recursos ni maniobras para ello; y, a pesar de que su labor es realizada a tropezones: “Los personajes se convierten, pues, en punto de obligada referencia para las demás categorías –dominan

sobre la acción– y la estructura del relato se especifica a partir de las relaciones entre los diferentes personajes de la trama narrativa” (Garrido, 1996: p. 46).

Ahora, ¿cuál es el afán de Josef K. de sentir pertenecer a un mundo ancho y divisible? Simple, porque nunca lo ha sentido. Y la notificación del proceso es solo la confirmación de que él jamás tuvo, ciertamente, una identidad ni fue dueño de sus actos. Por su parte, Fernando nos dice que su ser se disgrega con facilidad y busca constantemente sentir que él es algo y que existe, pero no lo consigue; al final del *Informe sobre ciegos* se deja arrastrar por una catarata simbólica de entes y demonios que no hacen otra cosa más que cercenar su mente, su alma y su humanidad. De esta manera no sorprende tanto que, K. como Vidal, marchen voluntariamente por un sendero que los llevará a la aniquilación (y de una manera trágica), como finalmente ocurre.

CAPÍTULO TRES

EL PRINCIPAL REFERENTE DE VIDAL OLMOS EN LA OBRA DE ERNESTO SÁBATO: JUAN PABLO CASTEL

3.1 El universo semiótico de Sábato

Y la alusión autointertextual

Para comprobar la estrecha relación entre Juan Pablo Castel y Fernando Vidal Olmos e inclusive la enorme influencia del primero sobre el segundo, es preciso evidenciar que el engranaje de la novelística de Ernesto Sábato está compuesto de imágenes, en unos casos inteligibles, en otros no tanto, las cuales como vértice de una gigantesca telaraña, conforman el semiótico sistema narrativo sabatiano, todo, por supuesto, a través del lenguaje utilizado por el autor porque “el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje” (Barthes, 1973: p. 80).

Uno de los sellos de Sábato como narrador es la inserción constante de marcados signos a lo largo de su trilogía (*El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*). Estos signos son de distinta naturaleza y corresponden, por lo general, al estado de ánimo, alucinación o un instante de lucidez del personaje que los materializa – bien sea por medio de una metáfora, a través de un sueño o estado de estupor de su conciencia –. Consecuentemente, al hablar de signos, tenemos que referirnos a lo semiótico, sistemático “el estudio de los medios utilizados para influir a otro y reconocidos como tales por el que quiere influir” (Buysens, 1967: p. 11).

La semiótica es, en definitiva, el sistema de medios utilizados para influir a un interlocutor, entendidos así por parte de quien emite el mensaje. Esto significa que, así como el autor ha probado nuestra condición de lectores de segundo nivel al reconocer los mecanismos intertextuales que utilizó para elaborar a Fernando Vidal, también nos provoca identificar, clasificar e interpretar los signos que se ha encargado de irradiar en cada novela. Nos convertimos, así, en interpretantes:

Un signo es un Primero, que mantiene con un Segundo, llamado su objeto, una relación tan verdaderamente triádica, que es capaz de determinar a un tercero, llamado su Interpretante, para que este asuma la misma relación triádica con relación al llamado objeto que entre sí mantiene el objeto y el signo (Peirce, citado en Todorov y Ducrot, 1970: p. 114).

Si bien existen signos solitarios, la gran mayoría de ellos corresponden a un conjunto claro y reconocido dentro del sistema sabatiano. Juan Pablo Castel y Fernando Vidal Olmos a partir de ahora serán reconocidos, entendidos e identificados a través de imágenes que nos permitirán comprender con toda claridad los traumas, necesidades y motivaciones que orillaron al protagonista de *Sobre héroes y tumbas* a explorar y adentrarse en el universo de los ciegos. Asumimos que un personaje literario no solo responde a las situaciones en las que está inmerso dentro de la trama, sino que además “el personaje responde a la exigencia de códigos que principalmente encarnan el sistema de valores de cada época histórico-cultural” (Garrido, 1996: p. 48).

Para introducirnos en este universo semiótico, hemos determinado cuatro tipos generales de símbolos que, tanto Castel como Vidal, los conciben, algunas veces de forma diferente, pero en gran mayoría con idéntica connotación. Al hablar de la figura femenina, de los ojos, la tormenta y de pájaros gigantes, no solo estamos empezando a escudriñar en lo más profundo del alma y la psiquis de los personajes, sino que estos cuatro tipos fundamentales de signos se bifurcarán como los caminos de un laberinto hacia senderos mucho más particulares y delimitados, los cuales analizaremos en el siguiente subcapítulo.

3.1.1. La figura femenina

La mujer en *Sábado* se presenta de múltiples maneras y es una figura recurrente en su obra. Se trata de un elemento fuerte y lleno de tanta carga emotiva que su sola presencia provoca estragos y desestabiliza a quien esté involucrado en el trance. En Juan Pablo Castel (y por supuesto también en Fernando) la mujer se presenta, por lo general, acompañada de temor y/o repudio, cuyos matices parecen expandirse paulatinamente. Recordemos este pasaje de los primeros capítulos de *El túnel*:

Conozco muchos hombres que no tienen dificultad en establecer conversación con una mujer desconocida. Confieso que en un tiempo les tuve mucha envidia, pues, aunque nunca fui mujeriego, o precisamente por no haberlo sido, en dos o tres oportunidades lamenté no poder comunicarme con una mujer (Sábato, 1998a: pp. 52, 53).

En este caso, la figura femenina, a primera vista, funciona como un signo icónico que “es el signo que se refiere al objeto que denota en virtud de sus características propias” (Peirce, 1958: p. 247), el cual sostiene una relación de

semejanza con su referente. Un signo cuya expresión posee dos caras: el significante y el significado. Saussure afirma que:

Nos proponemos conservar la palabra signo para designar el total de ambos, reemplazando concepto e imagen acústica, por significado y significante respectivamente; dichos términos tienen la ventaja de marcar la oposición que los separa tanto entre sí como del total de que forman parte (Saussure, 1972: p. 8).

Donde el significante es, precisamente, la idea de la mujer y su significado – para Castel – es su ausencia, es decir, su insalvable soledad, ese objeto de deseo que mientras más se obstina en poseer, más lejos está de conseguirlo; lo cual, como es evidente, deriva en frustración y resentimiento absolutos hacia el género. Y entonces, la idea de la mujer pasa de ser un signo icónico a uno simbólico, cuyo significante sigue siendo el mismo, pero su significado es el dolor y una perfecta demostración de soledad. El significado, por tanto, se vuelve tan volátil como una granada sin seguro. Para Peirce el símbolo “es un signo constituido como signo fundamentalmente por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal” (Peirce, 1958: p. 307).

Y la figura femenina no solo está representada por la mujer como amante o compañera, el papel de la madre también aparece con asiduidad en *El túnel* y después en *Sobre héroes y tumbas*, pero de esta categoría hablaremos con más detalle en el siguiente subcapítulo. Sabemos que ambos exponentes sabatianos han tenido una infancia atormentada y su relación familiar y, en particular, con sus procreadoras ha sido lamentable. En definitiva, Castel y Vidal Olmos relacionan a la mujer (en todas sus representaciones posibles) con todo lo execrable, ruin y miserable de la existencia. Se trata de un todo que los persigue y no los abandona; para ellos el Sa y el Se los remiten al mismo tortuoso panorama, ya lo dijo Helmslev (1963): “sustancia, forma, contenido y expresión forman un solo conjunto” (p. 44). Esos rechazos y humillaciones que han recibido por parte de las mujeres, han tenido como consecuencia, su paupérrima incapacidad de adaptarse al entorno, el odio a la humanidad en general y en su carácter misógino. El símbolo femenino es su gran talón de Aquiles, la razón de sus predicamentos, desdichas, toma de malas decisiones y, ulteriormente, de sus equivocaciones; las que, en los dos casos, resultaron fatales, tanto para Castel como para Vidal.

3.1.2 Los ojos

Si bien, en una evocación convencional, el o los ojos son un signo índice, entendido como “el signo que refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente atañido por este” (Peirce, 1958: p. 147), cuya relación de continuidad nos remite al cuerpo humano; en Sábato el ojo está lejos de representar un simple órgano ocular. Los ojos, en la trilogía sabatiana y, en especial en *Sobre héroes y tumbas*, están siempre relacionados con armas corto punzantes, con garras o picos de aves y, consecuentemente, con su irremediable mutilación. Es así como el ojo, en Sábato, se convierte en un símbolo de la pérdida de luz o lo que es peor de la visión, es decir, se convierte en un símbolo de la ceguera, el tema quizá más recurrente de toda su obra. Esto no quiere decir que el ojo haya dejado de ser un signo indicial, más bien su condición de símbolo, una vez que asumimos su significado, predomina sobre todos los demás. “Los más perfectos signos son aquellos en los que el carácter indicativo, el carácter icónico y el carácter simbólico están amalgamados en proporciones lo más iguales posibles” (Peirce, citado en Jacobson, 1966: p. 27).

El ojo es, por tanto, un signo que representa en sí mismo oscuridad, la cual provoca ansiedad y está determinado por la angustia y dolor. Tomemos, por ejemplo, este pasaje revelador del inicio de *El Informe sobre ciegos* donde ya se evidencia la obsesión de Fernando por este elemento: “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” (Sábato, 2001: p. 289).

Al igual que la figura femenina el símbolo del ojo tiene varios matices pero una única connotación. El fragmento anterior corresponde al instante posterior a la primera fuga de Vidal de los dominios de la Secta; una vez conseguido el cometido de infiltrarse, el personaje pronto se encontrará en situación que lo llevarán a insondables estados de locura y, de nuevo, a un desmembramiento de su ser. Es entonces que la figura ocular deja de tener simples matices terrenales para ascender al plano de deidad. En su segundo intento de escapar Fernando ve el Ojo de la Verdad: “Proseguí mi marcha, porque el Ojo me llamaba inequívocamente, hasta llegar a la muralla poligonal donde guardaba la Deidad. Calculé que tenía la altura de una catedral gótica” (Sábato, 2001: p. 439).

Queda claro, pues, que la presencia del ojo, en sus manifestaciones, Vidal Olmos la concibe en sueños o cuando se remonta a una época pasada de su infancia o, como

sucede en el ejemplo anterior, como producto de una alucinación. Es cierto, la idea de la ceguera está siempre presente en su cabeza y esta se expresa de múltiples maneras además de los ojos. Porque, en definitiva, concluimos que él la rehúye y, por lo tanto, nunca racionaliza ni imagina la imagen del magnetismo del ojo humano. En términos de Antonio Garrido, Fernando Vidal corresponde a la categoría de personaje anáfora por uso constante de signos:

los personajes-anáfora remiten a otro signo, a otro personaje más o menos distante, del mismo enunciado. Actúan como factores de cohesión y economía del texto, que facilitan no sólo la organización y el ahorro de materiales sino la cita del texto por sí mismo (Garrido, 1996: p. 47).

3.1.3 La tormenta

Cualquier manifestación natural es un signo persistente en la obra del escritor argentino, pero de manera particular la imagen de la tormenta es la que más se repite, a lo largo de la historia de la literatura, ha estado asociada con la desolación, el sufrimiento y una profunda amargura. Y al referirnos a dos personajes con dotes similares, como Castel y Vidal (a partir de este momento se contemplará la estrecha relación entre ellos) casi por completo, asociados a la miseria y el dolor, no es difícil estimar la enorme carga emotiva que posee este signo en *Sábado*. En un principio se trata de un índice que, a partir de una imagen cruenta, pronto nos transporta a un cuadro ruin y desolador. Los truenos y relámpagos de una tormenta son solo unos pequeños indicadores de que tras ellos se está produciendo un pandemonio. Aquí la relación semiótica no es, en modo alguno, arbitraria porque “lo que es arbitrario es que tal signo y no otro se aplique a tal elemento concreto de la realidad y no a otro” (Benveniste, 1966: p. 51). Y de forma sutil, casi imperceptible, la tormenta se convierte en un símbolo explícito de un cataclismo, lo que perseguirá al personaje (y al lector) hasta las últimas páginas de las novelas.

La tormenta se muestra tal cual es, por lo tanto estamos frente a un símbolo motivado. “Se dirá pues que el lazo es relativamente motivado cuando el signo recurre a otros signos coexistentes” (Saussure, 1972: p. 8). En *El túnel*, por ejemplo, la tormenta se hace presente justo en los momentos posteriores al asesinato María Iribarne, y es atribuida de una poderosa connotación por el mismo personaje Juan Pablo Castel, veamos: “Después salí nuevamente a la terraza y descendí con gran ímpetu, como si el

demonio ya estuviera para siempre en mi espíritu. Los relámpagos me mostraron, por última vez, un paisaje que nos había sido común” (Sábato, 1998a: p. 194).

Advirtamos que en este caso la tormenta fue real pero Castel, tanto en su crónica como en el instante mismo de su crimen, se encargó de darle un fuerte significado a esta imagen, que de por sí ya es contundente. En el caso de Fernando, el signo de la tormenta, en su representación más clara y devastadora, tiene lugar en su última alucinación cuando creyó haber escapado del control de la Secta.

Abrumado por la desolación y el silencio, quedé largo tiempo inmóvil. Hacia el ponente sobre un crepúsculo de cielo tormentoso pero paralizado, como si una tempestad hubiera sido cristalizada por un signo, contra un cielo de nubes de desgarrados algodones empapados de sangre, se recortaban unas torres derruidas por los milenios y acaso por la misma catástrofe que había desolado aquel fúnebre continente (Sábato, 2001: p. 437).

Si bien las situaciones son diferentes existe un punto en común. Los dos intentan encontrar refugio, inclusive dentro de sus propias mentes, y jamás lo encuentran, es así como “hay que retornar, una y otra vez, a la raíz esencial de la novela. Pues obedece a una necesidad metafísica y a la vez psicológica de la condición humana” (Cosstela, 2000: p. 114). De la representación de la tormenta se desprende el símbolo del barco a la deriva, uno de los más importantes y recurrentes en Sábato, del cual hablaremos en el siguiente subcapítulo.

3.1.4 Pájaros gigantes

Había soñado esto: (...). El hombre aquel comenzó a transformarme en pájaro, en un pájaro de tamaño humano. Empezó por los pies: vi como se convertían poco a poco en unas patas de gallo o algo así. Después siguió la transformación de todo el cuerpo, hacia arriba, como sube el agua en un estanque. Mi única esperanza estaba ahora en los amigos que inexplicablemente no habían llegado. Cuando por fin llegaron, sucedió algo que me horrorizó: no notaron mi transformación. (...). Entonces observé dos hechos asombrosos: la frase que quería pronunciar salió convertida en un áspero chillido de pájaro, un chillido desesperado y extraño, quizá por lo que encerraba de humano; y, lo que era infinitamente peor, mis amigos no oyeron ese chillido, como no habían visto mi cuerpo de gran pájaro. (...). Entonces comprendí que nadie, nunca, sabría que yo había sido transformado en pájaro (Sábato, 1998a: p. 132).

No quise sin embargo mirar hacia arriba, pero tampoco era necesario: mis oídos me revelaban que los pájaros, con picos enormes y filosos, empezaban a planear cada vez

más cerca de mi cabeza; percibía el aleteo pesado de sus alas, alas que debían de tener un par de metros, y sentía una y otra vez su leve pero asqueante contacto fugacísimo sobre mis mejillas y sobre mi pelo. (...).

Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un momento sentí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla. (...). Y mientras sentía que el agua de mi ojo y la sangre bajaban por mi mejilla izquierda, pensaba: “Ahora tendré que soportar el otro ojo” (Sábato, 2001: p. 387).

Aquí nos hemos limitado a presentar dos ejemplos puntuales; sin embargo, la figura del pájaro (casi siempre de gran tamaño) es un signo que se repite en la obra de Sábato. A pesar de esta condición (que bien pudiera prestarse para ser vista y aprehendida de múltiples maneras), el ave mantiene las mismas características y connotaciones cada vez que se hace presente. En primer lugar, cabe decir que el pájaro sabatiano siempre es representado de manera monstruosa y vil, aparece en pesadillas o alucinaciones terroríficas y, lo que es más perturbador, siempre está relacionado con la ceguera.

Observando los fragmentos citados. Tanto en *El túnel* como en *El Informe sobre ciegos*, la imagen del ave provoca ceguera a los agentes externos a ella. En el sueño de Castel, solo él se sabe y puede verse como un *pájaro de tamaño humano*, quienes están a su alrededor no pueden apreciar dicha transformación; y, en la alucinación de Vidal, de manera más infausta aún, el pájaro gigante le tritura los ojos, provocando la ceguera inmediata de su víctima, que es el primer paso para su metamorfosis cuya “sorprendente dualidad que hace del hombre quizá el más fabuloso de los monstruos, la criatura fantástica que ha tratado de explicar esta condición con los más variados mitos antropogónicos de metamorfosis” (Lojo, 1997: p. 77).

En ambos casos también encontramos que la presencia del ave emana una corriente magnética tan poderosa que a sus cautivos les resulta imposible escapar de su presencia, la cual posee una constante carga abrumadora y sombría. El sujeto (Castel) se siente ajeno a la imagen que lo representa, a pesar de saberse pájaro él sigue sintiendo y pensado como un ser humano, lo que – aunado al hecho de conocer la condena de su transformación – le provoca una sensación de angustia, languidez y desesperación eternas. Vidal Olmos, por su parte, inconscientemente, ve a la monstruosa ave de cuencas vacías como un reflejo de sí mismo; el pájaro ha perdido la vista tal como está a punto de sucederle a él y, lo más importante, su alma es negra y no tiene más que sentimientos abyectos. Graciela Maturo (1985) observa que para Sábato, “Los "temas de

la novela [no son] la descripción de ambientes, la mostración de conflictos sociales" [sino] la soledad, el absurdo, la muerte, la desesperación y la esperanza" (p. 115).

Otorgar a un ave connotaciones monstruosas y malignas no resulta algo común. Es así cómo estamos frente a un signo impositivo, que no tiene ningún fundamento con la realidad y cuyo nexos entre el Sa y el Se es cien por ciento arbitrario. "El lazo que une al significante del significado es arbitrario, o incluso, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir sencillamente: el signo lingüístico es arbitrario" (Saussure, 1972: p. 100).

Pero esa arbitrariedad no es gratuita. El ave, además de todo lo dicho, es un elemento que a los dos protagonistas remite a su niñez, donde ellos mismos se regodeaban en tomar pájaros y pincharles los ojos con clavos; la miseria y soledad que embargaba a Castel y Vidal, sin proponérselos, se ve representada en la imagen del pájaro(s) gigante (s), símbolo inequívoco del mal.

3.2 Signos en común entre Castel y Vidal Olmos

Al derecho y al revés, lo onírico y lo tangible

Si bien en el subcapítulo anterior se hizo una aproximación a los signos generales recurrentes en la obra de Sábato, aquí se profundizará en aquellos que tanto Castel y Vidal tienen en común y los conciben, bien sea por medio de sueños, alucinaciones o sencillas metáforas producidas en su imaginación, dentro de este entramado sistema de signos que es, en definitiva, la obra de Ernesto Sábato. De esta manera, quien interpreta se convierte en parte del sistema porque "el signo es lo que determina otra cosa (su interpretante) para referirse a un objeto al que él mismo está referido de alguna manera, convirtiéndose a su vez el interpretante en un signo, etc... hasta el infinito" (Peirce, citado en Derrida, 1967: p. 72).

El lector de esta disertación pronto advertirá que los signos que expondremos a continuación tienen, entre otros, un rasgo en común: tanto sus significantes como sus significados son de carácter nefasto y deprimente lo que, así, nos lleva a apreciar la íntima relación entre Castel y Vidal. Estos signos no solo se han seleccionado por ser, quizá, los más cruentos de la trilogía sabatiana (porque además de aparecer en *El túnel* y

Sobre héroes y tumbas, también lo hacen en *Abaddón el exterminador* con un efecto esclarecedor), sino porque tienen en común ambos protagonistas en las dos primeras obras de Sábato. Al respecto Jorge Foti señala:

La novelística sabatiana converge en la búsqueda de la verdad acerca del hombre, a través de un periplo (a veces certero y luminoso, ora penoso y solitario) que se define por el sello ineluctable de la dualidad y la antinomia, pero que en ocasiones se proyecta en una esperanza superadora de ese maniqueísmo (Foti, 1985: p. 71).

Advertimos desde ya que iniciar este recorrido no será en modo alguno una experiencia grata: la naturaleza y expresión de estos símbolos es tétrica y cruel, lo que nos permitirá adentrarnos en el mundo, tanto externo como interno de Fernando Vidal Olmos y comprender su naturaleza atormentada. Se trata, pues, un desafío tanto para el autor de esta disertación como para sus lectores. Como bien lo expuso Gadamer (1998) “un desafío que sale de la ‘obra’ y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío” (p. 72). Este camino lo trazaremos a partir de Juan Pablo Castel, quien será nuestro guía en esta ruta de desamparo y sufrimiento y, de esta manera, un lector entrenado, verá cuan íntima es la relación entre ambos personajes y más aún apreciará la enorme influencia de Castel en Vidal, tanto en el plano de la ficción (el mismo Fernando menciona al pintor en un episodio del *Informe sobre ciegos*), como en el ámbito del autor, quien le ha otorgado (casi como si fuera un regalo), atributos esenciales de un protagonista al otro.

A estas alturas no será difícil presumir que Juan Pablo Castel también se infiltra en un lugar prohibido, en este caso, para matar a María Iribarne y aquellos medios utilizados para acceder, los analizaremos más adelante. Aquí nos limitaremos a decir que la infiltración que Fernando realiza en la Secta fue inspirada, en alto grado, en la maniobra de Castel. Los símbolos que persigue y atormenta al “mártir”

en su aventura lo beneficia exclusivamente a él; él obtiene una verdad con la que ha de vivir, para bien o para mal, pero se niega, implícita o explícitamente, a su divulgación. La aventura ha significado un descubrimiento de sí mismo, lo que de ningún modo se proyecta a la colectividad (Villegas, 1978: p. 129).

Es así cómo haremos un recorrido (a través de los cinco signos que analizaremos) desde la niñez de los personajes, es decir, cuando aún mantenían algún grado de inocencia y mantenían un atisbo de esperanza, hasta los símbolos cuyos holocausticos significados nos remitirán a la más grande y patética expresión de

desaliento que se evidencia en los signos – entendidos como “algo que se encuentra para alguien en lugar de algo, según cierta relación o una cierta capacidad” (Peirce, 1958: p. 228) – que aparecen en el momento crítico en que ambos personajes se han entregado al abandono y depuesto las armas. Estos signos en común son: la madre, el puente, las sombras, el sol negro y el barco a la deriva.

3.2.1 La madre

En el salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. (...). Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba al 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, 1998a: p. 50).

Así inicia el segundo párrafo del tercer capítulo de *El túnel*, cuando Castel se dispone a narrar cómo conoció a María Iribarne. La imagen materna, aquí, no se revela como un ícono (el cuadro completo muestra a una madre amamantando a su hijo) del objeto real. Es, por tanto, un signo motivado cuyo nivel de asociación con la realidad es aproximado. Lo mismo ocurre con la imagen materna en Fernando, aunque con una diferente manifestación:

Sentí entonces, supongo que entre sueños, el rumor del arroyo Las Mojaras al golpear sobre las toscas, en la desembocadura del río Arrecifes, en la estancia de Capitán Olmos. Yo estaba de espaldas sobre el pasto, en un atardecer de verano, mientras oía a lo lejos, como si estuviera a una distancia remotísima, la voz de mi madre que, esa era su costumbre, canturreaba algo mientras se bañaba en el arroyo. Ese canto que oía parecía ser alegre, al comienzo, pero luego se fue haciendo para mí cada vez más angustioso (Sábato, 2001: p. 432).

En este caso estamos frente a un símbolo onírico, cuya expresión es el arroyuelo y su continuidad con la realidad está conectada por un lazo emotivo. “En el intercambio real, la abstracción debe ser a su vez simbolizada, realizada por medio de un cierto signo” (Kristeva, 1969: p. 61). En ambos casos, la imagen materna no es clara y, en lugar de solidificarse, esta se difumina hasta el grado de desaparecer. En la inocencia de la niñez hasta el ser más nefasto mantiene algo de esperanza. Y como bien lo dijo Vidal (quien reconoce que no puede entender el por qué de este fenómeno) la imagen materna, que, al principio es benévola y afable, pronto se transforma en una presencia sombría y desoladora lo que se transporta a la época de los primeros años de vida de ambos

personajes. Allí nos encontramos con una niñez (en ambos casos) traumática, lo cual lo relaciona directamente con su familia y, en especial, con sus madres. Se trata, pues de un signo arbitrario que otorga a un elemento (para casi todo el mundo puro y benigno) connotaciones negativas. Por tanto, estamos frente a una *inmotivación* en el sentido estricto de la palabra porque se trata de una relación arbitraria.

El principio de arbitrariedad del signo no es puesto en duda por nadie, pero a menudo es más fácil descubrir una verdad que asignarle el lugar que le corresponde. (...). Es cierto que no todas las consecuencias aparecen a primera vista con idéntica evidencia; solo tras muchas vueltas llega a descubrirselas y con ellas la importancia fundamental del principio de arbitrariedad (Saussure, 1972: p. 101).

Es así que no sorprende que Castel, quien ha carecido toda su vida de un referente materno, vea en María, más que a una compañera, a una madre hasta el punto *de sentirse indefenso y vulnerable como un niño ante ella*. En Vidal Olmos ocurre algo muy similar con Alejandra, hasta de llegar a poseerla en la escena final del *Informe sobre ciegos*. Estamos frente a un Edipo incurable pues aquella dependencia enfermiza no hace otra cosa que recalcar que los protagonistas, más allá de tener necesidad de una figura maternal, le guardan rencor a dicha imagen y cuando tanto María como Alejandra, en un momento dado, les dan la espalda, ahondando esa crisis y esa inseguridad que de por sí estaba sensiblemente resquebrajada. Su búsqueda de respuestas ha vuelto a encontrar un vacío; su crisis interior, soledad y miseria han ido en aumento y su vínculo con el mundo (el cual era muy frágil pero existente a través del ser amado que ahora ya no está) se ha roto para siempre.

3.2.2 El puente

Miré ansiosamente su rostro duro, su mirada dura, “¿Por qué esa dureza?”, me preguntaba, “¿por qué?” Quizá sintió mi ansiedad, mi necesidad de comunión, porque por un instante su mirada se ablandó y pareció ofrecerme un puente; pero sentí que era un puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo (Sábato, 1998a: p. 82).

Por momentos pensé que no llegaría a tiempo y que el puente sería volado por el enemigo antes de que yo, en mi absurda carrera, lograra atravesar el foso. (...). Me avergüenza recordar las tonterías que se me ocurrieron cuando empecé a temer que no alcanzaría a cruzar el puente (Sábato, 2001: p. 322).

La imagen del puente aparece, pues, en ambas situaciones, como el resultado de una metáfora construida por sus análisis y cavilaciones. Para Castel el puente es la representación de su amor con María, mientras que para Fernando es la materialización semántica de su exiguo lazo con su hija Alejandra. No existen otras identidades semióticas que las delimitadas por el lenguaje. “Todos los demás sistemas de comunicación, gráficos, gestuales, visuales, etc., derivan del lenguaje articulado y lo suponen” (Benveniste, 1966: p. 31). Y, así, el puente representa un vínculo con el objeto de deseo, que cada vez está más distante.

No olvidemos, estamos en una fase (dentro de la labor creativa de los dos) en la que su actitud y postura ante la vida aún mantiene cierta expectativa de un horizonte promisorio y la esperanza en el porvenir. Por lo tanto, el puente, al principio, está cargado de connotaciones de índole sosegador, alentador; sin embargo, esto, casi en el acto, se altera drásticamente. Movidos, en gran parte por su inseguridad y paranoia, ellos conciben al puente (en especial Castel) muy frágil, cuyos hilos (no sogas) pueden deshacerse en cualquier momento y, lo peor, es que este puente (para ambos personajes) pende sobre un abismo infinito. La fragilidad del puente (así como de sus espíritus) se convierte en una señal de desesperanza, que llega a tal grado de que una mirada distante (por ejemplo de María) o un gesto indiferente (de su hija) bien podría desbaratarlo, entregándolo como es de suponer al vacío, a la nada absoluta:

La señal es el acto por el que un individuo, al conocer el hecho perceptible asociado a un cierto estado de conciencia, realiza este hecho para que otro individuo comprenda la finalidad de dicho comportamiento y reconstruya en su propia conciencia lo que pasa en la conciencia del primero (Buysens, 1967: p. 20).

Por último, los puentes son barridos por huracanes (como ellos mismos manifiestan) y esa destrucción los llevará a un estado de angustia y desesperación constantes. Al desconfiar de María, Castel termina aniquilando el nexo, de la misma manera que Vidal lo destruye al tener relaciones con Alejandra. Y aquí, el puente no solo viene a constituir la representación (solo por medio de una palabra) de la ausencia, además, es la última frontera entre la cordura y sensatez de ambos y, más allá de eso, su débil conexión con el mundo. “Una palabra no puede ser llamada signo sino cuando incluye el concepto de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del total” (Saussure, 1972: p. 99). Castel termina asesinando a María y Fernando provoca la muerte de Alejandra a más de la suya propia. Al aniquilar el lazo han provocado un

sisma tan grande que toda la realidad a su alrededor se ha deformado permanentemente, perdiendo por completo, asimismo, la voluntad de vivir.

3.2.3 Las sombras

Pensé que alrededor de María existían muchas sombras. (...). Las peores cosas de María las imaginaba precisamente con esas sombras anónimas (Sábato, 1998a: pp. 89 y 120).

Hay un sueño que se me repetía mucho en mi infancia: veía un chico (y ese chico, hecho curioso, era yo mismo, y me veía y observaba como si fuera otro) que jugaba en silencio un juego que yo no alcanzaba a entender. Lo observaba con cuidado tratando de observar el sentido de sus gestos, de sus miradas, de palabras que murmuraba. Y de pronto, mirándome gravemente, me decía: observo la sombra de esta pared en el suelo, y si esa sombra llega a moverse no sé lo que puede pasar (Sábato, 2001: p. 305).

El hecho de que, en Castel, el ícono de las sombras aparezca como una imagen metafórica de su concepción sobre lo que envuelve a María; y, en Vidal Olmos, se alce como una figura amenazadora e ininteligible que tiene su máximo esplendor en las pesadillas de su niñez, no es de ninguna manera algo gratuito ni azaroso. El apareamiento de las sombras, en uno y otro, se produce en situaciones dispares y excluyentes. Mientras que, por el lado de Castel se muestra como una revelación producto de inagotables cavilaciones y análisis exactos sobre su precaria situación con María Iribarne; en Vidal, las sombras aparecen en el máximo nivel de estupor y alucinación en el que se hunde después de caer prisionero en la habitación fría (y oscura) de la Ciega, quien posteriormente lo encerraría allí hasta decidir su castigo. “El Informe se hace así vehículo de un anómalo, marginal, heterodoxo conocimiento del ser (del secreto del ser). Conocimiento, que, como el de la poesía, está ínsito, latente” (Lojo, 1997: p. 84).

No obstante, la figura de las sombras posee la misma significación y, lo que es bastante decidor, la misma forma, la de una entidad oscura y lúgubre que viene a constituir lo más avieso y bajo de sus almas. Por lo que, en concordancia con el análisis semiótico, las sombras, en Sábato, funcionan como un ícono de todo lo que es tiniebla y, por tanto, todas las connotaciones que esta conlleva como temor, angustia, incertidumbre, etcétera. Así, el lenguaje icónico se construye mediante una tenue imagen analógica. “Un signo icónico es un signo semejante, en ciertos aspectos, a lo que denota. Por consiguiente la iconicidad es una cuestión de grados” (Morris, 1946: p. 2).

En este punto cabe enfatizar que una de las principales características de la narrativa de Sábato es su bipolaridad nocturna – diurna; el orden podría parecer erróneo pero así (oscuridad – luz) es como se produce, casi en todos los casos, la sucesión de la dicotomía. El personaje (por lo general atormentado) cae en un agujero existencial profundo y oscuro; pero su naturaleza y su instinto de supervivencia lo inducen a tratar de huir del dolor, salir del agujero y volver a la luz. Recordemos, por ejemplo, la escena de los fósforos cuando Castel cree haber sentido la sonrisa de María pero la oscuridad no le permitió contemplarla.

Por el lado de Vidal, la metáfora no puede ser más evidente. Las sombras (vinculadas con la penumbra) son una alusión directa a la ceguera. Las sombras, que de niño lo atormentaron, no solo condicionarían aquella época sino por completo su vida adulta, al punto de dedicar su vida a combatir dicha oscuridad o, como él mismo lo denomina, el mundo de las tinieblas que es el mundo de los ciegos, colmado de cavernas, fosas y laberintos. De esta manera, la sombra alcanza, la categoría de signo vacío o, lo que es lo mismo, de un símbolo que encierra todo; en este caso, las sensaciones y sentimientos de todo lo nefasto y perverso de la existencia. Por lo tanto, el semiótico, en este estudio interpretativo,

más que un lingüista, será un matemático que calcula las articulaciones significantes con la ayuda de signos vacíos. En tales condiciones, su lenguaje no puede ser el lenguaje discursivo: será del origen de los números, será axiomático (Kristeva, 1969: p. 57).

En la oscuridad total, el silencio también lo es. Y, tanto en Castel como en Vidal, esta es una máxima inequívoca. Cada enfrentamiento de uno y otro personaje con la oscuridad está acompañado de un silencio absoluto y ominoso, lo que nos lleva también a la sensación de proximidad con el fin de la existencia. Una vez terminado todo atisbo de esperanza, nuestros personajes ya dejan de luchar y se entregan a un camino desolador que conduce a la nada. El mismo Sábato lo menciona: “En esta vida única y limitada que tenemos, en cada instante nos vemos obligados a elegir un solo camino entre infinitos que se nos presentan. Elegir esa posibilidad es abandonar los otros a la nada” (Sábato, 2000: p. 184). En unos momentos son tentados por el suicidio, pero optan por dejarse arrastrar por la corriente fatal que los llevará a un aciago destino: el encierro perpetuo en un hospital psiquiátrico para Castel y la muerte por el fuego para Vidal, ambos conocen ese destino de antemano y no hacen nada para evitarlo.

3.2.4 Sol negro

O Sol nocturno, es una metáfora proveniente de los confines más ocultos de la imaginación de Castel y de las alucinaciones de Vidal Olmos. Aparece, por lo general en el momento en que algo esperanzador pero siniestro llega a la vida de los personajes. “El mundo del significado no es otra cosa que el del lenguaje” (Barthes, 1973: p. 37) nos dice Roland Barthes y es aquí (con este sol negro) donde podemos distinguir por medio de una metáfora que el carácter de sus connotaciones es mucho más sombrío que alentador. Por lo general, la aparición de este sol negro viene acompañada de un *absoluto y angustioso silencio*, cuya presencia los debilita mental y físicamente.

Es el astro que rige sus mundos internos. En *El túnel* este símbolo aparece en todo su esplendor con la llegada de la segunda carta de María (donde le confiesa su amor pero también sus dudas y temores). En *El Informe sobre ciegos*, acompaña a Vidal durante su peregrinaje en el inframundo y *lo ilumina con su lúgubre tenacidad por ese camino de aguas negras*. Y mencionar que el apareamiento de este signo constituyó la antesala del asesinato de María, por un lado, y de la muerte por el fuego de Fernando por el otro, ya no cuesta trabajo asociarlo (como prácticamente todo símbolo sabatiano) con un escenario apocalíptico. El sol negro ha sido creado por Sábato para indicar la punta del iceberg de la desolación, se trata, por tanto, de “un índice artificial, es decir, un hecho perceptible que ha sido expresamente producido con este fin” (Prieto, 1966: p.15).

La idea de un sol nocturno acentúa la sensación de hundimiento, abatimiento y depresión, estado de ánimo no solo constante sino perecedero en ellos. Si con la irrupción del signo del puente ya se presentía un atisbo de pérdida de esperanza por parte de los personajes, con la cruenta y recalcitrante imagen del sol negro esa impresión inicial queda esclarecida, y, por tanto, nos encontramos frente a dos protagonistas atormentados quienes han declinado las armas y han perdido toda expectativa y sentido por la vida y, a partir de este punto, son capaces de hacer cualquier cosa. Observemos lo que David Foster dice al respecto: “Desde El túnel una historia se cuenta varias veces. Es la historia de desaparición de individuos sensibles confrontados con una irracional y degradante existencia” (Foster, 1975: p.70).

La lúgubre imagen de un sol nocturno nos trasmite también la sensación de escasez de vida. Se trata de un vaticinio que advierte que todo está a punto de llegar a su fin. En otras palabras, es un claro símbolo de la muerte, en todas sus expresiones.

3.2.5 Barco a la deriva

¡Dios mío, no tengo fuerzas para decir qué sensación de infinita soledad vació mi alma! Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo. Mi cuerpo se derrumbó lentamente, como si le hubiera llegado la hora de la vejez (Sábato, 1998a: p. 192).

Me incorporé y ya, enceguecido por el resplandor entré. El fulgor intenso pero equívoco, como es característico de la luz fosforescente, que diluye y hace vibrar los contornos, bañaba un largo y estrechísimo túnel de carne en que me fue preciso trepar sobre mi vientre. (...). Fulgor acaso producido por algas, semejante al que en las noches de los trópicos, navegando en el mar de los Sargazos, había entrevisto mirando hacia las profundidades oceánicas; combustión fluorescente que en el silencio de esas fosas alumbraba regiones pobladas de monstruos, que no salen a la superficie sino en ocasiones, propagando la consternación entre los tripulantes de los barcos que tienen la facilidad de pasar por sus cercanías; sucediendo que esos hombres enloquecen y se arrojan al agua, de modo que esos barcos, abandonados a su suerte, como mudos testigos de la calamidad, navegando durante décadas a la deriva, fantasmas, llevados y traídos al azar por las corrientes marinas y por los vientos, hasta que las lluvias, los tifones, el sol de los trópicos y el tiempo pudren y desgarran sus cascos y sus mástiles, para concluir carcomidos por la sal y por el yodo, por los hongos y los peces, desapareciendo finalmente en las profundidades (Sábato, 2001: p. 440).

Llegamos así al final de este recorrido símbolo a una metáfora que habla por sí misma. No es casual que el barco a la deriva se haga presente al final, tanto de *El túnel* como de *El Informe sobre ciegos* (como el mismo lector lo puede comprobar), cuando los ánimos y espíritus de nuestros protagonistas están resquebrajados. En primer lugar podemos concebir a la figura de un barco que navega sin rumbo fijo a su destrucción, como un palpable índice del desarraigo y abandono. “Puede pues afirmarse que todos los fenómenos, interpretables como índices, deben ser comprendidos como signos convencionales” (Eco, 1968: p. 109).

Pero antes, analizaremos todas las implicaciones que están detrás de una imagen tan cruda como reveladora. La concepción del barco a la deriva (en ambos personajes) llega como consecuencia de un largo camino de sufrimiento. Nos encontramos, pues, frente a dos individuos que no buscan más explicaciones, el grado de resignación es tal que han llegado a negarse a sí mismos. “Bajo la seca envoltura del Personaje no debe quedar, pues, nada vivo, nada sensible, nada húmedo: sólo después de haberse negado y

traicionado a sí mismo, el Personaje logra la virtud exquisita de negarlo y traicionarlo todo” (Marechal, 1999: p. 558). Nos dice Adán en su periplo por *La oscura ciudad de Cacodelphia*. Este es el máximo grado de desolación a la que puede llegar un ser humano y, si recordamos que el barco de Castel va a una playa solitaria y el de Vidal navega sobre un lago de aguas negras y luctuosas, podemos sentir que los dos se han rendido y, de forma definitiva, han perdido toda esperanza. En palabras de Kierkegaard (1955): “Pones las manos en los bolsillos y miras la vida. Entonces descansas en la desesperación. No te ocupas de nada, no te defiendes de nada” (p. 57).

Han dejado de pertenecer a cualquier lugar, solo les queda el vacío, alusión más que directa y definitiva de la muerte porque vivir ya les cuesta un enorme esfuerzo. Es el símbolo que refleja que sus actos no responden a conciencia o responsabilidad alguna, sino a un sistema negro de signos. “Se dirá pues que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está a su vez constituido por un sistema de significación” (Barthes, 1957: p. 163). Y lo más impactante y calamitoso es que, además de concebir esta imagen tan vívida y tangible, ellos se sienten como los capitanes de esos barcos que no van a ninguna parte que no sea la destrucción y la nada.

3.3 Idénticos caracteres de personalidad, idénticas motivaciones

Infame labor misantrópica y ciega

La frase “todo tiempo pasado fue mejor” no indica que antes sucedieran cosas menos malas, sino que – felizmente – la gente los echa al olvido. Desde luego, semejante frase no tiene validez universal; yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar preferentemente 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 alumbra un sórdido museo de la vergüenza (Sábato, 1998a: p. 45).

Un lector que se enfrenta por primera vez a esta obra, podría muy bien pensar que el fragmento anterior ha salido de la pluma de Fernando Vidal Olmos, pero no es así; lo que acabamos de leer es el segundo párrafo de *El túnel* (Buenos Aires, 1949), cuyo narrador es el pintor Juan Pablo Castel. Esta abrupta similitud ya nos hace sospechar que, antes de los célebres investigadores analizados en el capítulo dos, Sábato otorgó los atributos esenciales de Castel a Vidal. Y es que más allá del parecido físico, personalidad obsesiva, su cruel y misantrópica visión del mundo y esa insigne

megalomanía, los más grandes complejos, temores, cualidades y destrezas y, como ya hemos visto, la simbología del primero se ven reflejadas en el segundo. Fernando ha heredado el sentido crítico, la sensibilidad y el cinismo de Castel, los dos personajes, también, son motivados por un elemento único y total que los llevará por caminos tormentosos. Para Castel este elemento es María Iribarne y para Fernando, la Secta de los Ciegos y, ulteriormente, Alejandra Vidal.

Con la aparición de Fernando Vidal se coloca la pieza más importante del rompecabezas que constituye la trilogía, a falta solo de la aparición del mismo Sábado, protagonista de *Abaddón el exterminador* (Buenos Aires, 1974), la exposición de cada personaje principal viene cargada del sistema semiótico de la obra precedente. Tal como lo dijo Corrales (2001): “La combinación de circunstancias que determinan el estado inicial y sus relaciones se llama la exposición” (p. 162).

El argumento de *El túnel* es concreto. Castel se enamora y se obsesiona con María Iribarne hasta encontrarla y, cuando lo hace, mantiene un romance con ella. Una vez que los celos y la paranoia se han apoderado por completo de él, Castel asesina a María porque sostiene que ella le ha *dejado solo*. El motivo del amor tortuoso, como elemento catalizador de los acontecimientos subsiguientes es bastante claro. La novela nos es revelada por medio de un único motivo, el cual será desarrollado hasta el final.

Ahora bien, existe otra semejanza concreta e importante entre Castel y Vidal. Recordemos que Allende, el esposo de María Iribarne, es ciego – ya sabemos que en la literatura de Sábado no existen casualidades, como los protagonistas mismo pregonan – y a pesar de que Castel, si bien es mucho más sutil en este aspecto que Fernando, siente un profundo repudio hacia los ciegos. Podría decirse, incluso, que el odio de Castel hacia los ciegos Vidal Olmos lo acoge y lo multiplica. Veamos lo que el protagonista de *Sobre héroes y tumbas* dice acerca del pintor:

Pensaba, recordaba. Sobre todo venganzas de la Secta. Y volví entonces a analizar el caso Castel, caso que no solo fue muy notorio por la gente implicada sino por la crónica que desde el manicomio hizo llegar el asesino a la editorial. Me interesó poderosamente por dos motivos: había conocido a María Iribarne y sabía que su marido era ciego. Es fácil imaginar el interés que tuve de conocer a Castel, pero también es fácil presumir el temor que me impidió hacerlo, pues equivalía a meterse en la boca del lobo. ¿Qué otro recurso me quedaba que el de leer, el de estudiar minuciosamente su crónica? “Siempre tuve perversión por los ciegos”, confiesa. Cuando por primera vez leí aquel documento, literalmente me asusté, pues hablaba de la piel fría, de las manos acuosas y de otras características de la raza que yo también había observado y que me obsesionaban, como la tendencia a vivir en cuevas o lugares oscuros. Hasta el título de la crónica me estremeció, por lo significativo: “El túnel” (Sábado, 2001: p. 399).

Por otra parte, observamos que tanto Castel, quien “vive y se retuerce en su propia angustia existencial” (Balkenende, 1983: p. 41), como Vidal Olmos son los protagonistas y narradores (en primera persona de sus escritos) y más allá de una vana necesidad de trascendencia presentimos que hay algo más. El mismo Vidal ha dicho que deja su informe para futuros investigadores que deseen continuar con la *infame labor*, pero ¿qué sucede con Castel? Sería muy ingenuo pensar que el pintor escribió su relato nada más que por una necesidad de desahogo y hacer más llevaderas esas horas de encierro en el manicomio. Tampoco olvidemos que Castel, asimismo, es un férreo analizador y que todas sus acciones están bien planeadas y tienen una intensión (oculta en la mayoría de los casos). Por lo tanto, no sería descabellado imaginar que tal vez Castel dejó constancia de su crimen para que un investigador como Fernando complete la labor que él (por varias razones: miedo, dejadez, etcétera) no ha podido realizar: lograr penetrar hasta lo más profundo del reino de los ciegos.

El mundo ficcional de uno y otro es el mismo, solo se encuentran separados por la época en que, a pesar de ser apenas un lapso de ocho años, son distintas, sus exigencias – de cada época – son diferentes y cada una está asociada a su ícono: los años cuarenta por Castel y los años cincuenta por Vidal. Y juntos han marcado una época no solo en el universo narrativo de Sábato sino en la literatura latinoamericana del boom. Así también, que al adentrarnos en el mundo de Castel y Vidal Olmos, ciertamente, nos encontramos con una imponente representación de la ciudad de Buenos Aires. En palabras de Antonio Garrido: “todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo” (Garrido, 1996: p. 48). En este caso ha sucedido que el proceso de la actividad creadora ha sobrepasado la historia de la literatura y ha cambiado al mundo, no solo al literario. Es así cómo Fernando Vidal (Ernesto Sábato) no ha dejado su *Informe sobre ciegos* para otro futuro investigador de papel y tinta sino y, solo, para un investigador de carne y hueso que desee no adentrarse en el mundo de la Secta sino desentrañar todos las pistas y secretos que encierra. María Rosa Lojo concuerda con lo dicho: “el original de todas las lecturas y todas las escrituras no existe, o que si existe es indescifrable e ilegible, ajeno a la comprensión (...) no hay Autor ni Dios desconocido que hable o dicte mandamiento” (Lojo, 1997: p. 297).

Este susodicho investigador de carne y hueso, comienza haciendo un bosquejo y posteriormente un nuevo análisis comparativo para, en primera instancia realizar una radiografía del protagonista y por último demostrar que los atributos del *Investigador*

del mal, único personaje, hasta el momento, de llegar tan lejos en los dominios de los ciegos, ha heredado las más notables y torcidas condiciones de su predecesor Juan Pablo Castel. Estas condiciones se ejemplificarán en el siguiente cuadro, las cuales resultan esenciales para realizar un cometido tan peligroso e infausto como es adentrarse en una Secta:

	Juan Pablo Castel	Fernando Vidal Olmos
<u>No creen en las casualidades</u>	Usted se sonroja porque me ha reconocido y usted cree que esto es una casualidad, pero no es una casualidad, nunca hay casualidades (Sábato, 1998a: p. 66).	De todas las personas que yo hubiera podido ver en aquel verano de 1953, solo se me ocurrió acudir al hombre que en cierto modo estaba al servicio de la Secta. Lo demás es obvio: el cuadro que llamó mi atención y mi miedo, la ciega modelo (modelo para esa única ocasión), la farsa de aquella cohabitación con Domínguez, mi estúpida vigilancia desde el observatorio, mi contacto con la ciega, la comedia con el parálítico, etc. Aviso a los ingenuos: ¡NO HAY CASUALIDADES! (Sábato, 2001: p. 421).
<u>Cautelosos, prolijos</u>	La imprecisión siempre me ha irritado (Sábato, 1998a: p. 85).	Subí hasta el quinto piso con el ascensor y luego bajé con cuidado hasta el cuarto, dejando pasar cinco minutos en cada escalón (Sábato, 2001: p. 418).
<u>Analíticos, calculadores</u>	No recuerdo ahora todas las variantes que pensé. Solo recuerdo que había algunas tan complicadas que eran prácticamente inservibles. (...). Pero sucedía que cuando había examinado tantas variantes enrevesadas, me olvidaba el orden de las preguntas y respuestas o las mezclaba, como sucede en el ajedrez cuando uno imagina partidas de memoria (Sábato, 1998a: p. 62).	¡Cuántas estupideces cometemos con aire de riguroso razonamiento! Claro, razonamos bien, razonamos magníficamente sobre las premisas a, b y c. Solo 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, 2001: p. 420).
<u>Constante estado de ánimo depresivo</u>	Imaginaba, pues, que ella me hablaba, por ejemplo, para preguntarme una dirección o	Luego caía derrumbado en mi cucheta, sin voluntad y con grandes huecos en mi

	acerca de un ómnibus; y a partir de esa frase inicial yo construí durante meses de reflexión, de melancolía de rabia, de abandono y de esperanza, una serie interminable de variantes (Sábato, 1998a: p. 60).	memoria, como si mi espíritu hubiera sido devastado por el temporal (Sábato, 2001: p. 316).
--	---	---

Y es, precisamente, este constante estado depresivo, el que ha provocado, no solo la pérdida de la esperanza, como se señaló en el subcapítulo anterior, sino además la resignación de que nunca suplirán esa necesidad de amor, la cual arrastrarán hasta la muerte. Vidal, al recordar la historia del pintor, ve en Castel a un espejo, un modelo de virtud tan atormentado y pensador como él. Es su guía, no solo en el camino hacia la verdad (o lo que él considera como tal) sino su guía afectiva, de quien ha modelado desde su mente analítica hasta su temperamento frustrado.

Ambos también sienten un desmedido aprecio por el arte, al cual lo asocian con el amor, ese amor en forma del objeto del deseo pero tan puro que no sueñan siquiera con poseerlo solo sentirlo cerca. Un amor que supera las barreras de “lo permitido” para alcanzar niveles grotescos, como el acto del incesto.

Mediante el tema central del incesto y una estructura interior caracterizada por el motivo del viaje, a veces físico, a veces psicológico, y hasta en cierto modo, biológico, pero siempre designo negativo para la sociedad, llegamos a un cuadro bien sombrío de la sociedad (Predmore, 1981: p. 58).

Es así como tampoco sorprende que, en su nivel más bajo de pertenencia al cosmos y de depresión, decidan destruir el objeto/obra de arte; de donde se puede deducir la sencilla fórmula: destrucción del arte = destrucción del amor. Al matar a María, Castel destruye la puerta de su propia fuente creadora. Está claro que en el manicomio no ha vuelto a pintar nunca más; así como Fernando conduce (conscientemente) a Alejandra al camino del exterminio. En ambos casos la figura femenina ha sido aniquilada.

Sin embargo, no todo entre ellos es similitud ni continuidad. Existen algunas marcadas diferencias que, en un primer término los distancian, para luego fusionarlos aún más. La más importante en el significado del amor (representado como ya hemos visto en el símbolo de la figura femenina) para cada uno: mientras que para Castel es la representación de lo inmaculado, es su norte y anhelo, aquel elemento que saca lo mejor de lo más profundo de la poca humanidad que mantiene; para Vidal Olmos es una

pasión baja y rastrera, se solaza en pervertirlo (al punto de acostarse con su hija Alejandra), lo niega y, finalmente pervierte. “Nos damos cuenta de lo esencial que es el tema del incesto en el *Informe*” (Predmore, 1981: p. 47). El espacio vacío, donde en apariencia no coinciden los dos, es, de hecho, su punto más grande de convergencia. Apreciando las carencias del uno y las cualidades del otro, concebimos a esta dualidad, en realidad, como un ente unitario. En otras palabras, Vidal irrumpe con las perversidades y noblezas de Castel y las potencia. Lo que nos deja ante la inminente posibilidad de que estamos frente al mismo personaje con etiquetas distintas.

3.4 El talento investigativo de Castel

Del amor al espejo ontológico

Castel confronta situaciones que causan una catarsis creadora y marcan el descubrimiento ascendente del ámbito deductivo por medio del arte. Se trata de un acto catártico típico sabatiano donde “la novela es el “género más indicado para ofrecer una cosmovisión integral que contenga lo mental e instintivo, lo racional e irracional” (Forcat, 1997: p 125). Dicha facultad metodológica conlleva una notable sensibilidad, un carácter obsesivo, una gran capacidad intuitiva, gran poder de observación y, por encima de todo, una brillante capacidad analítica y una mente deductiva. Estas son las principales herramientas de las que dispone Castel para echar a andar una labor investigativa y volver a encontrar a María Iribarne, después de haberla visto en las oficinas de la COMPAÑÍA T:

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 ese caso habría que esperar hasta la hora de la salida.

“De modo que esperando hasta esa hora – razoné – enfrento las tres posibilidades”.

Esta lógica me pareció de hierro y me tranquilizó bastante para decidirme a aceptar con serenidad en el café de la esquina, desde cuya vereda podía vigilar la salida de la gente. Pedí cerveza y miré el reloj: eran las tres y cuarto. (...).

A las siete todo había terminado. (...).

Analicé luego otra posibilidad: la gestión. Podría haber sucedido que, trastornada por el encuentro, hubiera vuelto a la casa y decidido dejar la gestión para el otro día. (...).

Había perdido ya toda esperanza (serían alrededor de las once y media) cuando la vi salir de la boca del subterráneo (Sábato, 1998a: p. 72).

Este fragmento pertenece a los primeros instantes de la novela; cerca del final, cuando su relación con María ha colapsado, Castel también realiza un acto de infiltración; en este caso, hacia la propiedad de Hunter (primo de ella) con el fin de asesinarla. Podemos apreciar que en su primer trabajo, Sábato también se valió de las técnicas del método formal para elaborar su trama, otorgarle de un motivo al entramado y de una carga emotiva a su protagonista; tal como doce años después lo haría en *Sobre héroes y tumbas*. “Los motivos pueden ordenarse fácilmente según su importancia para la trama” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 206).

Tampoco resulta una coincidencia que estos personajes que vagan por Buenos Aires (además de que provienen de familias respetadas y de abolengo), persigan su esencia ontológica. Pero, es Fernando quien decide ir a buscarla por el camino de la renuncia, así como es Castel, el pintor, quien opta por convertirse en el primer investigador maligno. Estas decisiones acarrearán consecuencias para los dos: Fernando se aísla del mundo y busca solo llevar a cabo su psicótico objetivo de infiltrarse en la Secta; Castel, por su lado, luego de asesinar a María, se entrega por su propia voluntad a las autoridades y, por último, es recluido en un manicomio por el resto de su vida. El indescifrable laberinto que de la cabeza de Castel se exterioriza y se ve en el laberinto del inframundo de cloaca y oscuridad en el que cae es examinado; de él escapan, Fernando, para desfallecer en *Sobre héroes y tumbas* y, Sábato, para convertirse en murciélago en *Abaddón el exterminador*.

Los dos personajes están inmersos en un proceso de búsqueda que los enajena de su entorno. No resulta sorprendente, entonces, que Vidal Olmos haya perseguido a Castel con sigilo, que conozca su caso mejor que nadie, haya realizado varias hipótesis alrededor del tema y, por último, haya obtenido brillantes conclusiones y, sobre todo, el terrible temor de ver al pintor cuando se pare frente a un espejo, veamos:

Sin lugar a dudas el crimen de Castel era el resultado inexorable de una venganza de la Secta. Pero, ¿cuál fue exactamente el mecanismo empleado? Durante años intenté desmontarlo y analizarlo, pero nunca pude superar esa ambigüedad que típicamente domina en cualquier acto planeado por los ciegos. Expongo aquí mis conclusiones: Castel era un hombre muy conocido en el ambiente intelectual de Buenos Aires, y por lo tanto sus opiniones sobre cualquier cosa también debían ser notorias. Es casi imposible que una obsesión tan profunda como la que tenía con respecto a los ciegos no la hubiese manifestado. La Secta, mediante Allende, marido de María Iribarne, decide castigarlo (Sábato, 2001: p. 400).

Aquí tenemos la sensación de que algo anda mal, porque un personaje está hablando del otro, y, nos encontramos, además, con otra pista crucial: el parecido fonético de sus nombres. “Lo esencial de la lengua, como veremos, es extraño al carácter fónico del signo lingüístico” (Saussure, 1972: p. 21). Donde Castel nos remite a una fortaleza hermética “(Castel arcaísmo que significa castillo)” (Ortega, 1983: p. 125) y Fernando Vidal a las cuatro primeras letras, lo que resulta una tremenda ironía, que ahora entendemos, no es para nada gratuita por parte del autor. Ya habíamos hablado antes que el nombre funciona como un elemento que sirve para identificar a las personas; y, más allá de eso, es un signo que nos remite a los signos a los que responden. En palabras de Antonio Garrido (1996): “El nombre propio representa un significante del personaje, mientras que los procedimientos (verbo y adjetivo) su significado” (p. 39).

Ahora bien, recordemos que en *Abaddón el exterminador*, Sábato ya se erige y se representa no solo como un personaje tangible de la novela sino como su absoluto protagonista. “Por encima de los apellidos apocalípticos que le han sido asignados a Abaddón el exterminador, la novela constituye, en primer término, un acto de sadomasoquismo, de regeneración y santidad” (Catania, 1983: p. 498) afirma Carlos Catania; pensemos en la utilización de los mismos símbolos apocalípticos en ambos casos, antesala del fin: el sol negro, el barco a la deriva, los ojos. ¿No resulta descabellado, acaso pensar, que solo el mismo personaje puede concebir una categoría semántica y emotiva de la misma manera? Todo esto nos lleva a sospechar que, a lo largo de toda su obra Sábato siempre fue su verdadero protagonista pero que solo en el telón de su trilogía se atrevió a demostrarlo, poniendo a su personaje su propio apellido; pero que, en las dos primeras, tuvo el recato (o el temor) de colocar a sus personajes otros nombres, cuyos significados resultan sugerentes tanto como esclarecedores. La relación triádica, en este caso, no corresponde únicamente al signo. La conclusión cae por su propio peso: Ernesto Sábato, Juan Pablo Castel y Fernando Vidal Olmos son la misma persona.

CAPÍTULO CUATRO

EL “INVESTIGADOR DEL MAL”

4.1 El método investigativo para encontrar la Secta Sagrada de los ciegos

Criminal, psicótico perseguidor

Hasta aquí hemos recorrido tanto por el proceso de construcción del personaje Fernando Vidal Olmos – protagonista de *Sobre héroes y tumbas*, quien lleva a cabo la infiltración en la Secta de los ciegos (tema central de esta disertación) – como por la teoría literaria que ha acompañado dicho camino. Por tanto, todo lo analizado en los tres primeros capítulos ha tenido como finalidad auscultar qué estuvo dentro de la cabeza y las sensaciones del protagonista para realizar semejante cometido (el lenguaje y la sintaxis que construyen a los personajes nos dotan de elementos psicológicamente parecidos) y, más allá de eso, cuáles fueron los elementos que estuvieron alrededor de la humanidad del personaje que lo orillaron (de una u otra manera) a perseguir a Celestino Iglesias, el ciego que le dio la clave para penetrar en los dominios de la Secta.

Los ciegos me han obsesionado desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso pero pertinaz propósito de penetrar algún día en el universo en el que habitan. 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. (...). Me decía: tarde o temprano tienen que aparecer, debe haber un instante en la vida del nuevo ciego en que ellos deben venir en su busca. Pero ese instante (me decía también, con inquietud) podía no ser muy marcado, sino que, por el contrario, era muy probable que pareciese algo baladí y hasta cotidiano. Era necesario estar atento a los detalles más fútiles, vigilar a cualquier persona que se le acercase, por insospechable que a primera vista pareciese y sobre todo en ese caso, era menester interceptar cartas y llamados telefónicos, etc. (...). Era necesario ser minucioso y paciente, tener coraje y guante de seda (Sábato, 2001: pp. 315-318).

En este fragmento – que pertenece al capítulo VIII del *Informe sobre ciegos* – podemos apreciar las características esenciales de Fernando Vidal como *Investigador del mal*. Cualquiera de estas cualidades aflora en mayor o menor grado dependiendo de la situación en la que él se encuentre. Encontramos todos estos rasgos que, en capítulos precedentes, ya fueron analizados y constituyen, en definitiva, la columna vertebral de la personalidad de Fernando. Y es que al hablar del perseguidor, obsesivo, observador y analítico, no solo estamos realizando una radiografía del personaje sino que además este

nos ha regalado su Informe, tercera parte del libro, una verdadera novela en sí misma, alucinante, obsesiva, fantástica (Dellepiane, 1970: p. 119). Sin embargo, existe un atributo que no aflora dependiendo de la situación, está siempre presente en su psiquis y condiciona sus actos. Nos estamos refiriendo a la mente criminal y personalidad psicótica de Vidal.

Esta tendencia criminal del personaje se ha manifestado desde muy temprana edad; recordemos, por ejemplo, que en *Sobre héroes y tumbas* él, cuando niño, se regodeaba pinchando los ojos de las aves y, en *Abaddón el exterminador*, se relata que a esa misma corta edad encontraba placer cercenando las patas traseras de los sapos. Es así como estamos frente a un ser que no tiene respeto ni consideración por nadie, ni siquiera por su persona – como el mismo admite –. Tales antecedentes nos hacen presumir que al buscar adentrarse en la Secta de los ciegos, más allá de llevar a cabo una empresa demencial, lo que busca es satisfacer su mórbida obsesión la cual acarreará abominables consecuencias para muchos, incluido él mismo. Esto, a Fernando, poco le importa, lo único que quiere es contemplar – al igual que de pequeño – el dolor y sufrimiento que puede provocar a otro ser vivo.

En este punto de la disertación ya no vamos a ser recatados y no tendremos reparo en recalcar cuán siniestro y perverso es en realidad Fernando Vidal. El lector que ha despertado expectativa en los anteriores capítulos de este trabajo quizá ya no sienta el mismo entusiasmo ahora y no le falta razón en tener ese recelo. A todos ellos solo podemos decirles que nos encontramos frente a un villano de papel y tinta. “Los personajes narrativos están hechos del lenguaje” (Corrales, 2001: p. 24) nos dice el padre Manuel Corrales y en este caso, por fortuna, las atrocidades de Vidal se quedan únicamente en el plano de lo ficticio.

Desde siempre, Fernando Vidal tuvo la mórbida obsesión de adentrarse en el universo de los ciegos y, cual paciente de una enfermedad mental diagnosticada desde la infancia, solo espera llegar a tener las herramientas y recursos para satisfacer su anhelo en su edad adulta. Desde pequeño concibió la imagen del puente como símbolo de su lazo con la Secta; es así que la figura del puente adquiere un fuerte significado. “Un signo no es un signo a menos que pueda traducirse a otro signo en el que resulte más plenamente desarrollado” (Peirce, citado en Todorov y Ducrot, 1970: p. 115). Consecuentemente, este signo ha sufrido una evolución dentro de su imaginario interno. Cuando veía muy lejana la realización de su cometido, este puente se hallaba en pleno proceso de construcción, pero fue avanzando a medida que Vidal desarrollaba su

investigación, hasta llegar al punto de verse majestuoso y fuerte cuando, por fin, logra cruzarse en el camino de Celestino Iglesias.

Este personaje, insignificante en apariencia, es la clave de la investigación de Vidal Olmos. Después de tener un lamentable incidente con un ciego que vendía ballenitas en Palermo, Fernando opta por suspender su trabajo hasta que *las cosas se enfríen y no despertar sospechas a la Secta*. Celestino Iglesias, un tipógrafo, anarquista y falsificador, aparece entonces en el momento adecuado y es visto por Vidal como su última oportunidad de explorar a fondo la “raza maldita” (Sábato, 2001: p. 372). El primer paso fue causar un accidente que provocase la ceguera del anzuelo y luego solo observar y esperar a que los ciegos se pongan en contacto con él. En el tiempo que transcurrió desde el accidente hasta que un posible agente de la Secta se entrevistó con Iglesias, Fernando Vidal se encarga de forjar una conexión muy fuerte con su víctima, se hace merecedor de su confianza y, lo más importante, su discurso e interés hacia él resultaron verosímiles. La carnada había sido puesta.

Esta es la principal distancia entre Vidal frente a Holmes y Dupin, quienes tuvieron que recurrir a artificios y engaños para lograr establecer un nexo con el antagonista. La intertextualidad alcanza, por tanto, su mayor concepción cuando el texto se encuentra a sí mismo, hace sus propias conjeturas y toma su propio camino. “En cuanto reflexión que el texto hace sobre sí mismo y su propia naturaleza” (Eco, 2002: p. 223). No olvidemos que Holmes tiene que disfrazarse de sacerdote para entrar a la casa de Irene Norton y Dupin, por su parte, contrata a unos buscapleitos para distraer a D. y sustraer la poderosa carta. ¿Qué hace Fernando Vidal? Sencillo, no solo se ganó la confianza y voluntad de Iglesias haciéndole pensar que es la única persona que estuvo pendiente de él luego de su “accidental ceguera”, sino que, además, realizó el mismo procedimiento con la dueña de la pensión donde el tipógrafo vivía, la señora Etchepareborda, quien le tenía al tanto de los movimientos del convaleciente como de las personas que lo visitaban.

En cuanto al trabajo investigativo de Castel, hay que decir que si bien Vidal se vio influenciado en alto grado por el legado del pintor, acoge los puntos más importantes dejados por su predecesor e incorpora algunos otros como, por ejemplo, el método deductivo para realizar sus análisis y conjeturas. Y ni qué hablar de la técnica de espionaje e infiltración realizado por cada uno; mientras la maniobra de Castel fue lo más simple y ordinaria (llegar en la noche a la estancia Hunter, saltar la barda y entrar con sigilo a la mansión), la de Vidal fue más que legendaria: observar desde un cafetín

(otra semejanza con Castel) donde podía ver a la gente entrar y salir de la pensión, hasta vislumbrar la llegada de un posible agente de la Secta que quisiera ponerse en contacto con Iglesias e iniciar la persecución. En ese momento se da la primera alusión al motivo del viaje, de la que hablaremos más adelante...

Uno de los elementos estructurales más importantes del Informe es el motivo del viaje. La importancia de estos viajes por lo que se refiere a esta discusión es que todos, menos el primero, parecen tener consecuencias negativas para la vitalidad y entereza de la sociedad (Predmore, 1981: p. 51).

En una ocasión un hombre pequeño y bermejo arriba al lugar y, luego de algunas escaramuzas, baja con el tipógrafo para tomar un colectivo que los llevaría – según Vidal – a la fortaleza de los ciegos. Fernando los sigue a distancia hasta el lugar (una vieja construcción frente a la plaza de Belgrano), donde daría inicio su travesía. Espera en el parque más de ocho horas y cuando ambos personajes emprenden la retirada, se aproxima hasta la puerta cerrada con candado. Inmediatamente, va a buscar a otro de sus amigos de la clandestinidad, F., un ladrón experto en abrir cerraduras. Vidal se queda ante el umbral de lo que parecía ser un apartamento oscuro y vacío. Aquí, al contrario de la disposición general de la novela, el argumento del *Informe sobre ciegos* nos está siendo revelado en el orden exacto de cómo se dieron los acontecimientos en realidad. “Por argumento se entienden los acontecimientos, tal y como el narrador los ha dispuesto en su relato, en su discurso narrativo” (Corrales, 2001: p. 74).

Ahora bien, ¿cómo consiguió Fernando Vidal situarse en el camino de Iglesias y que lo conduciría a su persecución y posterior descubrimiento del departamento? Sabemos que Vidal es obstinado y capaz de sortear cualquier obstáculo que se le presente. Sin embargo, como no podía ser de otra manera, siguió un sencillo pero eficaz método investigativo, el cual analizaremos a continuación, realizando un cuadro comparativo con el protagonista de *Las máscaras extrañas* (Quito, 2013), el profesor Dimitri Cordero. En esta instancia, el autor de la presente disertación debe confesar que la obra de Sábato no solo lo influencia para realizar este trabajo, sino también su primera novela, en cuanto al tratamiento de sus personajes y los temas negros que encierra. Dimitri Cordero, también realiza una labor investigativa, en este caso, con fines más nobles (encontrar al asesino de las obras de arte), pero los resultados son idénticos, veamos:

	Dimitri Cordero	Fernando Vidal
Paso número uno: Estudio exhaustivo de las pruebas y materiales que se disponen.	Todas las noches, corría a su estudio a revisar la máscara de papel sustraída del apartamento y a mirar las imágenes fotografiadas. Estaba convencido de la existencia de detalles que no tomó en cuenta aquella mañana. No solo le inquietaba saber quién lo había hecho — estaba seguro de conocerlo y, con una ráfaga que iluminara su mente, recuperaría un recuerdo u otro detalle—, también admiraba la técnica y finura de la obra (Vega, 2013: p. 48).	(...) aumentó mi seguridad hasta el punto de despertarme una especie de orgullo porque las cosas estuviesen saliendo tal como las había calculado en tantos años de espera y estudios preliminares. Porque, y no sé si lo dije antes, desde mi frustrada tentativa con el ciego del subterráneo a Palermo, dediqué casi todo el tiempo de mi vida a la observación sistemática y minuciosa de la actividad visible de cuanto ciego encontraba en las calles de Buenos Aires (Sábato, 2001: p. 363).
Paso número dos: Acudir a las bibliotecas y hemerotecas en busca de información.	Dimitri hurgaba los diarios de mayo de 2008, en los anales de la biblioteca del Archivo Nacional de Historia. Estaba convencido de que la noticia de la pareja maquillada había aparecido en la mayoría de los periódicos de la ciudad. Hojeó cada periódico del lapso del 1 al 30 de mayo (Vega, 2013: p. 101).	(...) en ese lapso de tres años compré centenares de revistas inútiles; compré y arrojé ballenitas por docenas de docenas; adquirí miles de lápices y libretitas de todo tamaño; asistí a conciertos de ciegos; aprendí el sistema Braille y permanecí días interminables en la biblioteca (Sábato, 2001: p. 363).
Paso número tres: Análisis de la información recabada.	Lo único que Dimitri pudo sacar en claro de la fotografía de los dos jóvenes maquillados era que ninguno estudió en la R.U.H.E y que su muerte se debió a una importante pérdida de sangre. No conocía la dirección exacta donde fueron encontrados, pero estaba seguro que se relacionaron con la performance en el barrio América (Vega, 2013: p. 180).	(...) hasta cierto punto, paradójicamente, la única oportunidad de salvación frente a esos mismos peligros: más o menos como el aprendizaje que, con el peligro de muerte, hacen los soldados que son entrenados para buscaminas, que en el momento culminante de su entrenamiento deben enfrentarse con los mismos peligros que precisamente están destinados a evitar (Sábato, 2001: p. 364).
Paso número cuatro: Regreso a la escena del crimen.	(...) decidió regresar a la sala del departamento de la Asunción. (...) campante, continuaba erguido otro candelabro y el sombrero de Napoleón, como si alguien hubiera regresado para ordenar solo ese dormitorio. Tomó los objetos y en su	Lo sacudí, lo amenacé y finalmente lo arrastré a mi camioneta; corriendo como si la organización fuera a derrumbarse aquella misma noche, regresé en poco más de media hora hasta la placita de Belgrano. Detuve el auto en la calle Echeverría y, después de

	interior descubrió un frasco marrón idéntico al encontrado en el piso con una nota dentro. Alguien le había dejado un mensaje (Vega, 2013: p. 180).	verificar que ninguna persona se encontraba en los alrededores, descendimos con F. y caminamos hacia nuestra casa (Sábato, 2001: p. 371).
Paso número cinco: emprender el rumbo a lo desconocido.

Por medio de este cuadro apreciamos que los escritores, a lo largo de ambas historias, utilizan el recurso de la elipsis. “Se da una elipsis narrativa cuando el narrador pasa por alto uno o varios acontecimientos” (Corrales, 2001: p. 80). Cada vez que hablan de su trabajo; dejan entredicho que varios sucesos, irrelevantes para el caso, han ocurrido, enfocándose nada más que en la investigación en sí. Lo que a nosotros mismos, como lectores, nos coloca en el rol del detective. El trabajo investigativo, aquí, ha sido sistemático y concreto, el método deductivo ha funcionado bien encontrando un detalle minúsculo desde una premisa mayor, obteniendo resultados. Otra importante semejanza entre Fernando y Dimitri es que ambos ignoran lo que encontrarán al llegar a las últimas consecuencias de su investigación (de ahí los puntos suspensivos que hemos colocado intencionalmente en el quinto paso: “emprender el rumbo a lo desconocido”) lo que tampoco les importa. Es como si, de alguna manera, estuvieran tentados a ir rumbo a la fatalidad. Porque en ambos casos, una oscura fuerza aguardaba por su regreso, provocándoles un destino calamitoso.

No olvidemos que son los espías quienes se infiltran y que esta labor en sí conlleva un alto riesgo. La humanidad está plagada de historias perturbadoras acerca de célebres espías que han sufrido grandes tormentos. Pensemos, por ejemplo, en la ejecución impuesta a Mata Hari por un pelotón de fusilamiento. Pues bien, Vidal se encuentra dentro de ese departamento oscuro y vacío, que – él está convencido – es la antesala de la fortaleza de la Secta. Al principio le cuesta trabajo encontrar una ranura que conduzca hacia *otra parte*, pero luego de una exhaustiva búsqueda logra atisbar un relieve en el piso y, con la ayuda de la palanca del excusado, abre ese acceso que conducía a una instalación subterránea. Es entonces cuando a Vidal le otorgamos dotes de heroísmo. La tarea que ha llevado hasta ahora ningún mortal ordinario pudo haberla realizado y sobre todo, porque, a pesar de dudar un momento, termina optando por emprender el camino de descenso, hacia un confín tan oscuro como incierto.

4.2 Los atributos de héroe de Fernando Vidal

El lector repudia al héroe y no al argumento

El descenso al Inframundo no es una tarea que cualquiera la pueda realizar; para hacerlo, es preciso hacer demostraciones de heroísmo. El motivo del héroe, entonces, será analizado para comprobar si, efectivamente, Vidal posee dichos atributos y a qué categoría pertenece. En este subcapítulo, por tanto, nos propondremos demostrar que Fernando Vidal Olmos es un héroe. “Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe” (Sábato, 2001: p. 428).

La noción de motivo está directamente relacionada con la noción de trama y argumento, explicada por Boris Tomashevski, que ya se trató en el primer capítulo de esta disertación. El motivo es definido, por muchos teóricos de la literatura, como la unidad temática encontrada en toda obra literaria. Los motivos en una novela, cuento o relato pueden ser incontables y responden a las exigencias y necesidades del argumento. Cada capítulo o unidad temática posee su propio motivo y por lo tanto “los motivos armados entre sí constituyen la armazón temática de la obra” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 203). Mientras unos pueden ser omitidos, otros son indispensables para no alterar la continuidad narrativa. Este es el caso del motivo del héroe, presente en una gran cantidad de novelas épicas, de caballería o históricas y *En Sobre héroes y tumbas*, aunque de manera sutil y discreta, no solo se encuentra presente sino que es un eje temático fundamental que tiene como consecuencia un acto de heroísmo absoluto por parte del protagonista.

No ha existido héroe cuya labor haya tenido la motivación de dejar huella; es decir, de tener como trasfondo una enorme necesidad de trascendencia. Es por esta razón que el héroe trata de vencer a la muerte a toda costa, porque ella significa el olvido y no hay peor castigo que ser borrado de la memoria. Ahora, pensemos en las palabras de Vidal: *dejo este informe para futuros investigadores*. El personaje le pone una trampa al lector de primer nivel, quien, sin poner resistencia alguna, creerá en esas palabras; sin embargo, un lector más entrenado – como ya hemos dicho – no caerá tan fácil en la trampa y entenderá que Vidal desarrolla y guarda celosamente su *Informe sobre ciegos* porque quiere dejar su huella. Por desgracia, a esta premisa se contraponen la frágil memoria de los hombres. Los vivos todavía recuerdan a los muertos, pero aquéllos pronto también morirán y él héroe – cuyas hazañas nunca han tenido mérito o resonancia –, tarde o temprano quedará en el olvido. La necesidad de trascendencia está

relacionada con el miedo a la muerte, puesto que al ser recordados por siempre, el héroe habrá alcanzado la inmortalidad. Y vaya que Fernando Vidal le teme a la muerte, a pesar de confesar (otra trampa) que sabe de antemano que morirá. Conocemos que tiene un plan y persigue algo más; ese “algo más” no es otra cosa que la inmortalidad. El artista callejero londinense *Banksy* no pudo haber expresado mejor la siguiente leyenda que se ajusta al pensamiento de Fernando: “Dicen que un hombre muere dos veces, la primera cuando deja de respirar y la segunda cuando alguien menciona su nombre por última vez” (Este es un famoso grafiti pintado por primera vez en la ciudad de Londres en la década de los noventa y, en la actualidad, ha sido reproducido en múltiples plataformas e idiomas).

Es cierto, además, que toda época delinea sus propios ideales culturales, sociales, económicos, etcétera, por lo que, la idea o concepción de lo que debe ser un verdadero héroe es relativa. El individuo que hoy podría ser considerado tal en el tiempo de la inquisición hubiese sido quemado en la hoguera. Los sistemas están en constante cambio y evolución, por eso, los códigos de quienes deberían ser idolatrados o repudiados depende solo de un canon local, que no se aplica a un lugar o tiempo diferente. Alexander Parker lo definió de esta manera: “El delincuente sólo podía pertenecer al plano de la realidad cotidiana de la que estaban excluidos, por tradición, la nobleza, el heroísmo y los valores ideales” (Parker, 1975: p. 63).

En el caso de Vidal, dentro de un contexto histórico distinto, sería ridículo siquiera sospechar el considerar como héroe a un demente que proviene de una tradicional familia aristocrática bonaerense venida a menos y, sin embargo, hoy por hoy, es considerado uno de los más grandes de la literatura latinoamericana. Por otro lado, otra de las particularidades del héroe es que no obtiene reconocimiento sino hasta después de haberse comprobado su valía y su labor heroica, lo que muchas veces sucede después de su muerte. Esto representa una gran ironía porque muchos de ellos, y también Vidal, realizan su cometido en función de dicho reconocimiento y, en el lecho de muerte solo les queda la esperanza de que las futuras generaciones ponderarán y exaltarán su nombre. Desgraciadamente, nos encontramos – como ya hemos dicho – frente a un personaje que ha perdido la esperanza y por ende su labor resulta una búsqueda a golpes de ciego, lo que él más repudia. Por último, el héroe se enfrenta a un antagonista (sea esta una persona o una situación) que lo incita a elevar y potenciar al máximo sus habilidades. Es lo que ocurre con la Secta Sagrada de los ciegos. Esta oposición Fernando Vidal – Secta de los Ciegos, representa un motivo dinámico dentro

del motivo del héroe que es cambiante y evoluciona constantemente. “Un motivo se llama dinámico si modifica la situación. (...). Los motivos dinámicos son los motivos centrales o motores de la fábula” (Corrales, 2001: pp. 162, 163).

Asimismo, es fundamental reconocer que otra condición sine qua non es tener un poder para organizar el mundo. El héroe, por lo tanto, se muestra como demiurgo, un agente organizador de su universo o, lo que es lo mismo, de la realidad en la que se desenvuelve. Así podemos sopesar que sus hazañas no solo se miden bajo la anécdota sino también por medio de símbolos que realzan su condición elevada sobre el resto de mortales. Es de esta manera que Vidal no solo realiza una labor que nadie más sería capaz de hacer sino que se encarga, siempre, de evidenciar su repudio y, hasta cierto punto, la subestimación por la humanidad. Como ya se analizó en el primer capítulo de este trabajo, él rige y mueve los hilos de todos los elementos que componen la comedia a su alrededor, condiciona y delimita la vida de los otros personajes y, lo que es aún más grave, determina la suerte de todos ellos. Esta condición de demiurgo que desarrolla Fernando Vidal corrobora el hecho de que él y Sábato son la misma persona, pues es el escritor quien en verdad organiza su universo ficcional. Queda claro que así trata de llegar al fondo de la verdad, al entendimiento de sí mismo: “El Informe se hace así vehículo de un anómalo, marginal, heterodoxo conocimiento del ser (del secreto del ser). Conocimiento, que, como el de la poesía, está ínsito, latente” (Lojo, 1997: p. 84).

Por otra parte, también puede suceder que el héroe se levante en contra de las leyes vigentes, siguiendo sus propias reglas, cuyos preceptos no siempre van del lado de lo que es justo y noble. En consecuencia, ser un héroe no necesariamente significa realizar buenas acciones. Fernando Vidal se erige como un antihéroe porque no solo utiliza su astucia a su favor y en perjuicio de los demás, sino porque el talento y virtuosismo que exhibe para llevar a cabo sus fechorías son dignas de encomio. Fernando Savater corrobora lo dicho de la siguiente manera: “¿Puede ser el héroe un criminal sin dejar de ser héroe o precisamente porque lo es? ¿Puede cumplirse también el crimen mostrando excelencia e incluso virtud?” (Savater, 1992: p 192). Otro ente que también podría ser elevado al plano de héroe es el Doctor Ludwig Schneider, que tiene su apareamiento en *Abaddón el exterminador* y es, quizá, el personaje más alucinante de la trilogía sabatiana. Poco se conoce acerca de su procedencia u ocupaciones, pero es evidente que cuando aparece deja una huella y provoca un estremecimiento, no solo porque el Dr. Schneider es quien más virtuosismo y sobriedad demuestra con sus intervenciones, sino, además por su carácter cínico e irreverente. Y

ese es otro requisito que debe poseer un antihéroe: absoluta sinceridad o, como en el caso de Vidal, un enorme cinismo.

Sí, Fernando Vidal Olmos es un claro ejemplo del clásico antihéroe moderno, sus proezas no se cuentan por la intensidad del aporte que hace a la comunidad, solo por la intensidad de la maniobra, la cual bien podría tratarse – y lo es – de una acción vil y deleznable. Él es, en sus palabras un *héroe al revés* que persigue fines tan sui generis como aterradores. Finalmente, cabe mencionar que el héroe (o antihéroe) que no halla su esencia, tiene que comenzar un viaje hacia otras fronteras donde los ideales que defiende sean entendidos. El acto de infiltrarse en la Secta es vil porque implica un descenso y lo hace al no sentir ya ningún respeto por nadie y menos por él mismo. Fernando Vidal, una vez dentro de los dominios de la Secta de los ciegos, va a emprender un viaje sombrío y revelador que lo llevará hasta los confines más recónditos de la ciudad de Buenos Aires y de su propia alma y le arrojará un conocimiento de un valor incalculable. Este viaje será vertical pero hacia abajo. Fernando Vidal Olmos va a realizar un descenso al Inframundo.

4.3 El descenso al inframundo, las cloacas de Buenos Aires

O el perturbador autoconocimiento

Todo el cometido realizado por el héroe no tendría ninguna razón de ser si este no obtiene algo fundamental en su camino: conocimiento. Y, para ello, es preciso que realice su mayor desafío: el descenso al Inframundo o, lo que es lo mismo, al reino de la muerte. Este descenso, el héroe debe realizarlo en vida, quizá como su última tarea antes de abandonar este mundo y ser elevado al nivel de inmortal, por lo que se trata de un acto físico y que, en un momento de pérdida de conciencia o voluntad del protagonista, el descenso se vuelve en viaje metafísico, simbólico. Pero el encontrarse en un estado de estupor no significa que no haya realizado la travesía; el héroe, por tanto, es una criatura viva en un mundo de oscuridad, de sombras. El signo de las sombras, icónico por excelencia, acompañará al individuo durante todo su peregrinaje por el submundo y, en la oscuridad absoluta, se irá realimentando a menudo de un tétrico significado porque “los signos icónicos reproducen ciertas condiciones de la percepción del objeto, pero tras haberlas seleccionado sobre la base los códigos de reconocimiento” (Eco, 1968: p. 114).

No olvidemos que estamos frente a un personaje que ha perdido la esperanza, por lo que emprender un viaje hacia el sistema cloacal de la ciudad es un paso natural de su camino. Cualquier héroe que se encuentre en una situación semejante estará resignado a su fin cercano. Este descenso es realizado para enfrentar cara a cara a su antagonista, quien, en la mayoría de los casos, se encuentra en lo más profundo del reino de las sombras. Una vez que Vidal ha realizado el descenso, con el fin de ver a su enemigo (la Secta entendida como tal) directo al rostro, descubre que en realidad no es tan diferente a él como pensaba; en su camino ya se ha contaminado de la esencia del enemigo al punto de reconocerse a sí mismo al verlo directamente. “El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él” (Campbell, 2003: p. 103).

Regresemos la mirada a la novela *Las máscaras extrañas* donde, cerca del final, dos de los cuatro personajes protagónicos (Samuel Vargas e Ivonne Burgos) realizan un viaje físico y alucinante hacia lo más profundo del Quito colonial. En este punto, vamos a describir el descenso al Inframundo de Fernando Vidal a través de un cuadro descriptivo comparando el descenso de Samuel e Ivonne dentro de las lúgubres instalaciones de la Galería clandestina. Ambos textos dialogan entre sí. “La puesta en escena de un manuscrito sobre el que la voz narradora relata y reflexiona, e intenta descifrar y juzgar en el momento mismo en que relata, es el resultado de un dialogo entre ambos autores” (Eco, 2002: p. 224). Y es así como podemos apreciar que no existe descenso sin una dosis importante de elementos oníricos, ilusorios y fantásticos:

Samuel e Ivonne	Fernando Vidal
<p>Giraron y apareció otro pasadizo casi idéntico al primero, con la diferencia de que en la esquina inferior derecha sobresalía el relieve de una portezuela. La abrieron e inclinando los cuerpos, entraron a la habitación (mucho más grande de lo que parecía). Ese era una especie de galpón con un barandal incrustado en el centro, iluminado por el mismo tipo de decreitos instalados en la primera sala; se encontraban en la segunda planta y, a través de un enorme hueco del piso, se veía el subsuelo más oscuro y polvoriento (Vega, 2013: p. 197).</p>	<p>Y como si hubiese gastado el resto de mis energías me dejé caer sin esperanzas: seguramente estaba atrapado en una laberíntica construcción de donde jamás saldría. Así habré permanecido algunos minutos, jadeando y sudando. “No debo perder mi lucidez”, pensé. (...). Lo encendí (un encendedor) y verifiqué que aquel cuarto estaba vacío y que tenía otra puerta, fui hasta ella y la abrí: daba a un pasillo cuyo fin no se alcanzaba a distinguir. Pero, ¿qué podría hacer sino lanzarme a aquella única posibilidad que me quedaba? (Sábato, 2001: p. 425).</p>
<p>El segundo nivel estaba desprovisto de objetos. Percatarse que su misión consistía en llegar a la planta baja no fue difícil, pero sí el descenso. Observaron que la parte frontal carecía de baranda y la única manera de cruzar era caminando sobre una viga de madera que comunicaba ambos costados. Por desgracia, sus destrezas físicas eran inversamente proporcionales a sus habilidades artísticas. Al cabo de otro prolongado lapso de duda, decidieron cruzar la viga gateando. Atravesaron la habitación en el retazo de piso que se sostenía. En la otra ala se colgaron del borde del agujero y, confiando que la altura sería benigna, soltaron las manos (Vega, 2013: p. 197).</p>	<p>Fui avanzando, pues, por el pasadizo. Con ansiedad, pero con lentitud, pues la luz de mi encendedor era precaria y por lo demás solo la usaba de tanto en tanto, paro no agotar el combustible prematuramente. Al cabo de treinta pasos el pasadizo desembocó en una escalera descendente, parecida a la que me había conducido del departamento inicial del sótano, es decir, entubada. Seguramente pasaba a través de los departamentos o casas hacia los sótanos y subterráneos de Buenos Aires. Después de unos diez metros la escalera dejaba de ser entubada y pasaba por grandes espacios abiertos pero completamente a oscuras, que podrían ser sótanos o depósitos (Sábato, 2001: p. 426).</p>
<p>Mientras caían se dieron cuenta que por segunda vez se encontraban en tal situación, con la diferencia que desconocían su destino. Tres metros y cincuenta centímetros nuevamente. Primero aterrizó Ivonne. La caída no dolió. Sus cuerpos habían derramado suficiente adrenalina. La sensación orgánica producida por esa hormona dejaba la mente, a su vez, expuesta a construcciones impredecibles. La oscuridad los envolvía. Se olvidaron del otro. Exhalaban risas nerviosas, pronto sofocadas, gritos intermitentes y después se quedaron en silencio. Colocaron las manos frente a sus rostros y no podían verlas. Desconocían el diámetro de la habitación e imaginaron que así como descendieron podía aparecer otra grieta que los condujera a otro abismo (Vega, 2013: p. 198).</p>	<p>¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; imaginaba guardapolvos blancos y almidonados, vestidos de noche con tules y gasas vaporosas, frases poéticas a la amada, discursos conmovedores sobre las virtudes patricias. Mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezcladas las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comidas de millones de casas y restaurantes, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires (Sábato, 2001: p. 428).</p>

Instantes más adelante los tres personajes, ya adentrados en ese camino sin retorno a las profundidades, empiezan a caer presas de pánico:

Samuel e Ivonne	Fernando Vidal
(...) intentaban concebir pensamientos agradables. Jamás apareció ninguno. Las certezas eran más débiles y escasas, el pulso trémulo y sus frentes húmedas. (...). La atmósfera no cambiaba pero los nervios de Samuel e Ivonne explotaban (Vega, 2013: p. 198).	Mi conclusión es obvia: sigue gobernando (en el mundo) el Príncipe de las tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír sino me poseyera el pavor (Sábato, 2001: p. 301).

Una vez avanzado el descenso y arrancado el inicial estado de conciencia, el héroe está listo para traspasar el umbral al Inframundo por medio del trance y el sueño, cuyos niveles de alucinación – como veremos – serán permanentes, puesto que los tres estados (trance, sueño y muerte), en idénticas proporciones, nos transportan a lo fantástico. Los siguientes fragmentos ejemplifican lo expuesto:

Samuel e Ivonne	Fernando Vidal
Su energía y lucidez se apreciaban considerablemente debilitadas; no habían dormido en mucho tiempo y diferenciar la realidad de su imaginación era una tarea sin solución concreta. (...). En la Galería se transcurre, deviene y al desvanecerse el vapor, el individuo permanece inmutable, respira, piensa, hace movimientos, pero no siente la llegada de un nuevo instante. Así podría acabar la existencia. Devino de la confusión a la lógica y luego a lo absurdo. En una dimensión anaranjada, identifiqué la esquina de un desierto que llegaba a una carretera principal. Un letrero gigantesco de hojalata se erguía en el límite y su texto carecía de coherencia. Después de años sin acontecimientos, pasó un camión a gran velocidad; antes de que se perdiera de vista, se encontraba sobre su cubierta manteniendo el equilibrio. El camión descendió por una colina, se aferró a la cubierta para afirmarse, alzó la cabeza y ocupaba el vagón medio de una montaña rusa, siendo el único ocupante. La estructura fue construida sobre el río de una ciudad abandonada, se arrojó al agua convirtiéndose en pez. Se sucedieron las metamorfosis y, al final, comprobó que su vida carecía de esencia (Vega, 2013: pp. 201, 202).	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 nada estoy seguro; ni siquiera de lo que creo que pasó en los años y en los días precedentes. (...). Algo me sucedía a medida que ascendía en aquel resbaladizo y sofocante túnel de carne: mi cuerpo se iba convirtiendo en pez, mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas, mi piel se cubría de escamas. El resplandor que provenía de lo alto se hacía más intenso. (...). Mi cuerpo-pez apenas podía deslizarse por aquel agujero y ya no subía por mi propio esfuerzo, pues me era imposible mover las aletas: eran las contracciones de aquella carne que me apretaban las que me succionaban hacia lo alto. En aquel tramo de mi asenso pasaron ante mi rostros que parecían contemplarme, escenas de mi infancia, ratas en un granero de Capitán Olmos, locos que gritaban palabras incomprensibles, mujeres que me mostraban su sexo abierto con sus manos, cuervos merodeando sobre caballos muertos en la pampa, un molino de viento en la estancia de mis padres, borrachos que hurgaban en tachos de basura, pájaros vengativos que se lanzaban sobre mis ojos con sus picos (Sábato, 2001: p. 441).

En este claro oscuro mental, donde los personajes se encuentran en un vaivén de lucidez y alucinación, vemos que, en el nivel más alto de sopor, la sucesión catártica de imágenes (la gran mayoría alusivas a la niñez) se convierte en una convulsión violenta que termina en una metamorfosis en ambos casos. Esta transformación de hombre a animal (pez) es la consecuencia de la explosión de toda la carga acumulada en este proceso de descenso y el apogeo del estado de trance. No es coincidencia que de los personajes (Samuel y Fernando) su metamorfosis derive en la forma de un pescado porque solo este animal (por su capacidad de respirar bajo el agua) puede transitar en regiones oníricas inundadas de agua. En palabras de Campbell (2003): “El inconsciente manda a la mente toda clase de brumas seres extraños, terrores o imágenes engañosas, ya sea en sueños, a la luz del día o de la locura” (p. 15). Podría pensarse que el encierro prolongado provocó a sus cautivos caer en un estado cataléptico, cuyas expresiones son cercanas a la locura, pero lo cierto es que esa alucinación es solo otro paso en su proceso de descenso; en otras palabras, es un tránsito que resulta inevitable.

Los elementos fantásticos del *Informe sobre ciegos* son tan notorios como asombrosos. Y la región donde germina, en todo su esplendor, ese destello de fantasía es la cabeza de Vidal que el mismo ha denominado (al igual que Castel) *como un laberinto oscuro*. Los mismos personajes (Sábato, Castel y Vidal) han llegado a reconocer que, de todo lo que han visto y vivido, su mente ha jugado un papel importante, al punto de ya no estar seguros si toda esa “realidad” en verdad ocurrió o solo ha existido en su universo interior. Lo que resulta aterrador, pues, al seguir la ruta de los personajes ignoramos todo el tiempo qué camino cruzamos. Todo en su mente, como ya analizamos en el capítulo tres, está entendido por medio de símbolos oscuros.

La simbología del ‘Informe sobre ciegos’, a pesar de la aparente confusión de señales, es clara: Fernando ha descendido, en vida, al infierno de su propia conciencia, para buscar su verdad, su yo, y ha encontrado eso y más: en su conciencia individual se refleja la de la humanidad íntegra. Todo lo que hay en él de horrible está en la humanidad también (Dellepiane, 1970: p. 90).

Lo más sorprendente es que los tres caminos (que ahora sabemos se trata solo de uno) culminan con la muerte (¿metafísica?) de su mártir, por llamarlo de una manera; en otras palabras, no estamos ni siquiera seguros si dicha muerte ha sucedido en verdad. Y si el deceso nunca sucedió ¿Cómo es posible que el héroe regrese de ella con un conocimiento alcanzado? y más grave aún, ¿el héroe (llámese Castel, Vidal o Sábato) ha obtenido algún tipo de conocimiento?

Pero a esas alturas poco importa ya si su defunción ha sido metafísica o corpórea; solo importa culminar el descenso, y más allá de eso, satisfacer su búsqueda que para el héroe no sea otra cosa que el conocimiento. Luego de haberlo conseguido, en especial la revelación de su alma – y este es el caso de Fernando Vidal –, regresa a la dimensión de los vivos para dejar testimonio de todo lo que en su viaje descubrió y aprendió, de ahí su controversial *Informe sobre ciegos*. Es solo de esta manera – con este testimonio – que Vidal se comunica por primera vez con su entorno; si nos detenemos a repasar el texto comprobaremos que, a excepción de Celestino Iglesias, él nunca se comunica ni comparte su teoría con nadie. Situación diferente ocurre con otro célebre personaje de la narrativa latinoamericana del siglo XX. En *Rayuela* (Buenos Aires, 1963), Horacio Oliveira, quien también realiza un simbólico y alucinante descenso al Inframundo, pero sí entabla una estrecha comunicación con su doble opuesto: Traveler y la figura femenina: Talita. El hecho de mantener todo el tiempo un hilo que lo mantenga con la realidad a Oliveira, a pesar de todo, no lo salva del fatal destino que, por su condición de héroe, ostentada también, está por acaecerle: “(...) aunque no pudiera dudar más que ese instante terriblemente dulce en que lo mejor sin lugar a dudas hubiese sido inclinarse hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó” (Cortázar, 2001: p. 451).

Sin embargo, Vidal aún está con vida (aunque su tiempo se está terminando), y como último acto de voluntad, al regresar a la conciencia, se encuentra en la habitación donde la supuesta Ciega lo tenía vigilado, pero en lugar de ella, se ve frente a Alejandra, con quien vive un intenso coito. El estado en el que ella se encuentra en dicho acto nunca es revelado; de lo que sí tenemos certeza es que después del hecho, Alejandra albergaría un mortal sentimiento de rencor hacia su padre. “En él solo hay corrupción, fetidez, incesto, como en millones de otros seres, en otros climas y en otros tiempos. [Estos] representan tan solo una faz de esa humanidad, la desagradable, la demoníaca, la que debe perecer, ya que para ella no hay esperanza” (Dellepiane, 1970: p. 91).

Cuando, por fin despierta, ella ya no está y Fernando continúa en esa lúgubre habitación helada. No está claro si logrará escapar. De lo único que está seguro es de haber obtenido, efectivamente, un importante conocimiento de su viaje de descenso al Inframundo y de su propia conciencia, y se trata de la revelación de un terrible descubrimiento.

4.4 La muerte por fuego

Las mágicas y oscuras llamas del Hades

Antes de revelarlo, cabe señalar que, a lo largo de esta disertación, además de escudriñar y analizar al personaje Fernando Vidal Olmos con el fin de comprender qué lo llevó a realizar la infiltración a la Secta y, luego, analizar el hecho en sí, también hemos transitado a través de la novela *Sobre héroes y tumbas* en su sucesión argumental, es decir, de la manera que el autor nos ha contado los hechos, no necesariamente acaecidos en el mismo orden. Es así cómo en este subcapítulo final, también llegaremos al desenlace de la historia, nos enfrentaremos al momento crucial de la novela (la muerte por el fuego de Fernando y Alejandra), trataremos de responder a la pregunta que ha inquietado a todos los lectores de la obra cuando la han terminado (¿por qué?), esclareceremos el misterio y juntos descubriremos lo que en realidad sucedió. Volvamos, pues, a la ya mencionada “Noticia preliminar”:

Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde adentro por la propia Alejandra. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego. Esta tragedia, que sacudió Buenos Aires por el relieve de esa vieja familia argentina, pudo parecer al comienzo la consecuencia de un repentino ataque de locura. Pero ahora un nuevo elemento de juicio ha alterado ese primitivo esquema. Un extraño “Informe sobre ciegos”, que Fernando Vidal terminó de escribir la noche misma de su muerte, fue descubierto en el departamento que, con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto. Es, de acuerdo con nuestras referencias, el manuscrito de un paranoico. Pero no obstante se dice que de él es posible inferir ciertas interpretaciones que echan luz sobre el crimen y hacer ceder las hipótesis de un acto de locura ante una hipótesis más tenebrosa. Si esa inferencia es correcta, también se explicaría por qué Alejandra no se suicidó con una de las dos balas que restaban en la pistola, optando por quemarse viva. (Fragmento de una crónica policial publicada el 28 de junio de 1955 por la Razón de Buenos Aires) (Sábato, 2001: p. 13).

Este detalle es clave, Fernando Vidal terminó de escribir el Informe la misma noche de su muerte. El texto está compuesto de cerca de doscientas páginas, por lo que resulta imposible que lo haya escrito en una sola noche, luego de haber “escapado” del departamento de la plaza de Belgrano. Después de haberlo concluido, él mismo lo dice y las fechas así lo corroboran, se dirige al Mirador de Barracas a tener su encuentro fatal con Alejandra. Resulta, pues, imposible que en una sola estadía a ese lugar se hayan asimilado y recordado vívidamente tantos detalles y elementos, lo que significa

que en realidad Fernando realizó dos visitas al departamento abandonado, haciéndonos creer que todo fue una sola jornada.

En su primera visita realiza su metafísico y real descenso al Hades, obtiene su conocimiento (ese terrible descubrimiento que lo obliga a replantear las cosas). Finalmente, logra escapar del Inframundo y volver a la realidad. Elabora un plan final: decide regresar al departamento (al tiempo que continúa con la escritura de su testimonio) y cita a Alejandra hasta ese sitio a la madrugada. Luego viene el evento conocido por todos: posee sexualmente a su hija y ambos abandonan para siempre esa morada. El descenso al Inframundo ya se había dado en la anterior visita el cual “es asimismo una aventura poética; la cadena de metamorfosis se ofrece como símbolo de ese acto poético que posibilitaría la inmersión en la realidad total. Es el camaleonismo de Keats, interpretado por Cortázar” (Lojo, 1997: p. 83).

En su Informe, Vidal finge desconocer el tiempo que ha transcurrido desde que salió del departamento de Belgrano hasta encontrarse “incomprensiblemente” en su pieza de Villa Devoto. Dispone del tiempo exacto para terminar de escribirlo y acudir al encuentro final con Alejandra, en el Mirador de Barracas. Aquí es donde se presenta el principal nudo del argumento. “El conjunto de motivos que rompen la inmovilidad de la situación inicial y que desencadenan la acción se llama nudo” (Corrales, 2001: p. 164). La muerte por el fuego, no es casualidad – y sabemos que Vidal niega las casualidades – que él haya elegido el fuego como instrumento para la muerte de Alejandra. Como el implacable villano que es, recurre a este elemento, por el carácter simbólico que tiene y, sobre todo, para no dejar rastro ni evidencia alguna. El sacrificio de Alejandra representa solo un pequeño precio, no obstante, este macabro suceso perseguirá al autor hasta su muerte. Esto es lo que Sábato soñó doce años después:

SE DESPERTÓ GRITANDO, acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del Mirador, como una delirante antorcha viva. Parecía correr hacia él, en demanda de ayuda. Y de pronto él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió cómo crepitaba su propia carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra. El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron (Sábato, 1998b: 104).

Recordemos, ahora, el signo barco a la deriva; Vidal se sentía el capitán de ese barco que viaja hacia la nada y, como ya hemos mencionado, dicha imagen apareció cuando él ya había depuesto las armas. El capitán de ese barco solo quiere llegar a un puerto dónde descansar; en otras palabras, Vidal quiere la muerte. La mascarada final,

en el Mirador de Barracas es el escenario ideal para realizar su deseo. De esta manera, la imagen del barco se transforma en signo social, común para todos los lectores de Sábato. “Desde el momento que hay sociedad, todo signo se convierte en signo de este uso” (Barthes, 1973: p. 113).

No obstante, su soberbia no le permite sacrificarse de la misma manera y opta por proporcionarle una pistola a Alejandra para que lo liquide, induciéndola primero a quemarse viva. Alejandra, frente a la ruindad y miseria que la embarga, no ve otra salida que prender nafta al Mirador y, al igual que Prometeo, es consumida por las llamas. Es aquí que el sol negro alcanza su máximo esplendor lóbrego. Vidal, de antemano, ha elegido el desenlace por el fuego, y se han encargado de mencionarlo a lo largo del *Informe sobre ciegos* para darle veracidad a su teoría de que ese fatal destino le ha sido revelado “por mágicas y oscuras fuerzas sobrehumanas”, pero ahora estamos seguros de que todo se trata de un gran engaño; engaño que, en *Abaddón el exterminador*, trata de alcanzar un mayor nivel de verosimilitud con el recurso del arrepentimiento:

Yo me aferraba a aquellas páginas, en buena parte escritas con temor, como si un instinto me estuviera advirtiéndome a los peligros que me exponía con su publicación. Más aún, y eso usted lo sabe, infinidad de veces consideré que debía destruir el Informe sobre ciegos, como en otras ocasiones quemé fragmentos y hasta libros enteros que lo prefiguraban (Sábato, 1998b: 19).

Después de leer este fragmento, nos damos cuenta del truco, porque si en realidad el autor hubiese estado tentado a quemar el texto, lo habría hecho sin reparo y sin anunciarlo. La amenaza de su destrucción, por tanto, no tiene otro fin que el de darle credibilidad a la historia. Pensemos ahora en Castel, el pintor desde su encierro nos va relatando su historia, la cual (a pesar de que él mismo ignora alguna información) nos es revelada a cuenta gotas, bajo el criterio del protagonista-narrador; y, en *Sobre héroes y tumbas*, esta situación no puede ser más evidente. Estamos, por tanto, frente a un típico caso de “retardo de la exposición” (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 209), donde los personajes son los que conocen, el lector no. Vidal lo sabe todo y al lector, incluso llegando al final de la narración, le revela solo una parte de ella, dejándole – a quien le interese, claro está –, la tarea de descubrir por sus propios medios lo que ha sucedido; pues bien, hemos aceptado el desafío. Recordemos lo que le dice el mismo Sábato al doctor Schneider luego de que este le increpara sobre su obsesión con los

ciegos: “- Vidal Olmos es un paranoico” (Sábato, 1998b: 62). Y esa es la llave, el hecho de que Fernando haya trabajado denodadamente toda su vida en la búsqueda de una supuesta sociedad secreta, no significa que esta en realidad haya existido.

Ese fue el descubrimiento que realizó y el conocimiento que (como héroe que asciende de los avernos) ha obtenido en su viaje: la Secta y sus dominios jamás existieron. Su mente enferma, en otros momentos de las disgregaciones de su personalidad, fue construyendo esta fantasía que, con el paso del tiempo y los acontecimientos, tomó consistencia al punto de apreciarse real. Su cabeza le ha jugado una mala broma y, en el instante que descubre la cruda verdad, se da cuenta que su vida entera y su trabajo han sido vanos. Se vio ridículo ante sí mismo, pero lo último que haría es reconocer su locura. Tendría que hacer algo para justificar y darle sentido a todo lo hecho. Es así que decide armar un último montaje, una parodia en la que él tendría que sacrificarse y no solo eso, también su hija, para que el mundo, cuando encuentre su infausto *Informe sobre ciegos*, termine dándole la razón e inclusive le ubique en el plano de mártir en la historia y, además, como un verdadero héroe. Resuelve regresar al departamento y citar allí a Alejandra con el único fin de profanarla para sembrar odio en el corazón de la joven, tan fuerte que ella no dude en matarlo en un próximo encuentro. Al obtener más información – con la lectura de la tercera novela de la trilogía – y desentrañar la verdadera historia tras la trama, nos damos cuenta que estamos frente a un perfecto caso de desenlace regresivo,

cuando este incluye elementos de la exposición y aclara retroactivamente todas las peripecias conocidas a partir del relato precedente. (...). En tal caso, la información que nos procura el desenlace tendrá una fuerza regresiva, es decir, aportará una comprensión nueva y verás de todas las situaciones precedentes (Tomashevski, en Todorov, 2002: p. 208).

En conclusión, no es difícil imaginar que ante el cuadro de miseria, incesto y muerte Alejandra solo anhele ser redimida y busque la purificación por medio del fuego, provocado por la naftalina proporcionada por su padre. Con todo lo expuesto podríamos pensar que la maldad de Fernando es tan grande que no le importó sacrificar a su hija para mantener su falacia, pero la verdad – y eso lo supo reconocer – es que al buscar y tratar de llegar a la Secta, realmente estaba tratando de llegar a Alejandra, a quien siempre amó. “El tercer viaje es con mucho el más importante, porque continúa la regresión temporal a edades prehistóricas y hasta prehumanas mientras proyecta una

visión apocalíptica de la devastación total de la sociedad y la civilización” (Predmore, 1981: p. 53) nos dice James Predmore y es que en realidad los ciegos fueron solo un pretexto y el “Investigador del mal” un recurso de Sábato para llamar la atención del verdadero antagonista, el Dr. Ludwig Schneider, el emisario del maligno en la tierra.

CONCLUSIONES

EL APOCALIPSIS ANUNCIADO POR SÁBATO

Porque el tiempo está cerca, y este Dragón
anuncia sangre y no quedará piedra sobre
piedra. Luego, el Dragón será encadenado.

Abaddón el exterminador

A lo largo de esta disertación y, sobre todo, de su tema central el “Análisis de la infiltración de Fernando Vidal Olmos en la Secta de los ciegos”, nos hemos adentrado en lo recóndito del alma y la mente del personaje (ya se ha mencionado la prioridad de la sintaxis literaria sobre el aspecto psicológico). Llegamos al fondo de su ser atormentado, comprobamos hasta la saciedad su inteligencia, lo acompañamos paso a paso durante la penetración que realizó en ese universo ficticio y oscuro y concluimos que, si bien la Secta como tal es irreal, existe algo verdadero y aciago atrás de todo esto.

Por medio de la principal teoría para esta disertación, el Formalismo, así como de la Transtextualidad y la Semiótica, obtuvimos una radiografía completa de Fernando Vidal desde su infancia hasta el instante de su muerte, al punto de desentrañar uno de los más grandes misterios de la narrativa latinoamericana actual, el suceso en el Mirador de Barracas. No obstante, sabemos también que Vidal representa en gran medida a su creador Ernesto Sábato, quien, al finalizar la escritura de su tercera y última novela, *Abaddón el exterminador*, deja entredicho la presencia de fuerzas malignas y plantea más incógnitas y misterios de los que aclara. Misterios, de índole espeluznante.

Al topar un tema tan delicado como la irrupción hasta el corazón de una siniestra sociedad oculta, Sábato, de manera sutil, está haciendo algo más que narrarnos una interesante y fantástica anécdota. La supuesta Secta de los ciegos es solo la punta del Iceberg. Estas palabras de Sábato, a través de Fernando Vidal, del capítulo tres del Informe, resultan más que reveladoras: “Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír sino me poseyera el pavor” (Sábato, 2001: p. 301).

El mensaje de Sábato es claro: el apocalipsis se aproxima, el dolor y la muerte caerán sobre el mundo. Cuando Vidal realiza su descenso al Inframundo, en realidad estaba haciendo una visita metafísica al Hades y, al ver el horror directo al rostro, no

tuvo otro remedio que anhelar la muerte, inmediata e indolora. Debemos reconocer que, una vez terminada la lectura de *Sobre héroes y tumbas*, un viento helado recorre nuestra humanidad y, aunque aún no lo sabemos, presentimos la ruindad y miseria, más allá de lo imaginable, que en realidad ha rodeado a la historia. Y cuando, en *Abaddón el exterminador*, aparece el Dr. Schneider, el mismísimo Príncipe de las tinieblas en forma humana, ya no nos cabe duda frente al escenario apocalíptico en el que estamos.

Abaddón narra los episodios que le ocurrieron a Ernesto Sábato, quien se personifica, mostrándose como el protagonista de la historia, doce años después de haber publicado *Héroes y tumbas*. Sábato cuenta el gran tormento y la persecución que sufrió por parte de fuerzas inexplicables una vez que el *Informe sobre ciegos* vio la luz. El Dr. Ludwig Schneider, un médico nazi retirado, busca al escritor a toda costa no solo para satisfacer su curiosidad sobre algunos asuntos relacionados con los ciegos sino, en especial, para hacerse visible y sembrar en el corazón de S. un enorme respeto y temor, que lo acompañarán hasta su muerte.

Sin embargo, en su penúltimo *Antes del fin* (Buenos Aires, 1999), Sábato concluye, que hay esperanza. Así como la humanidad ha provocado los más grandes males para sí, también es capaz de trabajar y luchar por su supervivencia y bienestar. El trabajo, el arte y la educación incansables darán a luz a hombres con principios e ideales altruistas. La búsqueda del bien individual tiene que desaparecer y ahora, solo un cambio puede mantener la esperanza de que, para la humanidad, habrá mejores y prósperos días sobre la tierra. Es así que esa acción de infiltrarse en la secta, por parte de Fernando Vidal, no trata de la maniobra obsesiva de un lunático, sino de un acto heroico de sacrificio, pues su desatinada búsqueda de un enemigo inexistente, dio como consecuencia el desenmascaramiento de una entidad maligna real, lo que se termina descubriendo en *Abaddón*. Bajo esta perspectiva, prácticamente podría decirse y reafirmarse que Vidal es un héroe ascendido al plano de mártir.

Ahora bien, en *Antes del fin* el escritor hace énfasis en los desastres naturales que, como nunca antes en la historia, están ocurriendo en el Globo. Sostiene que la tecnología, lejos de favorecernos, se está desarrollando en el plano bélico y armamentístico y, cierra el escalofriante panorama, asegurando que el calentamiento global se encargará de evaporar rápidamente el agua del Planeta y las próximas guerras serán necesarias porque su razón será la supervivencia. Está claro, pues, que Sábato no solo que retira lo apocalíptico del plano ficcional, sino que está convencido de su inminencia.

Piensen siempre en la nobleza de estos hombres (los artistas) que redimen a la humanidad. A través de su mente nos entregan el valor supremo de la vida, mostrándonos que el obstáculo no impide la historia, nos recuerdan que el hombre solo cabe en la utopía.

Solo quienes sean capaces de encarnar la utopía serán aptos para el combate decisivo, el de recuperar cuanto de la humanidad hemos perdido (Sábato, 1999: p. 115).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bajtín, M. (1935). *La palabra en la novela*. versión PDF.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balkenende, L. (1983). *Aproximaciones a la novelística de Sábato*. Buenos Aires: Agencia Periodística.
- Benveniste, É. (1966). *Problemas de lingüística general, volumen I*. París: Gallimard.
- Barthes, R. (1957). *Mitologías*. París: Ediciones du Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (1984). *La muerte del autor*. París: El susurro del lenguaje.
- Bauzá, H. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Blecua, A. (1981). *La literatura, signo histórico literario*. Madrid: Playor.
- Buysens, E. (1967). *La comunicación y la articulación lingüística*. Bruselas: Prensas Universitarias de Bruselas.
- Campbell, J. (2003). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Catania, C. (1983). *El universo de Abaddón el exterminador*. Buenos Aires: Cuadernos Hispanoamericanos.
- Conan Doyle, A. (1892). *Las aventuras de Sherlock Holmes*. Escocia: George Newnes.
- Corrales M. (2001). *Iniciación a la narratología*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Cortázar, J. (2001). *Rayuela*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Cosstela, J. (2000). *Por Una Novela Novelesca y Metafísica en Medio Siglo con Sábato*. Buenos Aires: Javier Vergara Ediciones.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la búsqueda de la semiótica*. Milán: Bompiani.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: Rquer editorial.
- Escarpit, R. (1964). *Sociología de la literatura*. París: P.U.F.
- Dellepiane, Á. (1970). *Sábato un análisis de su narrativa*. Buenos Aires: Nova.
- Derrida, J. (1967). *La gramatología*. París: Ediciones du Minuit.
- Forcat, J. (1997). *Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato*. Buenos Aires:, Anales de literatura hispanoamericana, N° 6.
- Foster, D. (1975). *Ernesto Sábato y la anatomía del inconsciente*. Missouri: Prensa de la Universidad de Missouri.
- Foti, J. (1985). *Ernesto Sábato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Gadamer, H. (1998). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós.
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Versión Word.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Hjelmslev, L. (1963). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. París: Ediciones du Minuit.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid:, Taurus.

- Jacobson, R. (1966). *En busca de la esencia del lenguaje*. París: Gallimard.
- Jacobson, R. (1967). *Fundamentos del Lenguaje*. México: Ciencia Nueva.
- Kafka, F. (1998). *El proceso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kierkegaard, S. (1955). *Estética y Ética en la formación de la personalidad*. Buenos Aires: Nova.
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica*. París:, Ediciones du Seuil.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Lojo, M. (1997). *Sábado: en busca del original perdido*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marechal, L. (1999). *Adán Buenosayres*. Barcelona, Sudamericana.
- Maturo, G. (1985). *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Cambeiro.
- Moog-Grünwald, M. (1993). *Investigación de las influencias y de la recepción*. en Dietrich R. *Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Morris, C. (1946). *Lenguaje y comportamiento*. Nueva York: Prentice Hall.
- Ortega, J. (1983). *Las tres obsesiones de Sábato*. Buenos Aires: Cuadernos Hispanoamericanos.
- Parker, A. (1975). *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa*. Madrid: Gredos.
- Poe, E. A. (1998). *Historias extraordinarias*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Peirce, Ch. S. (1958). *Collected papers*. Cambridge: vol II, Versión PDF.
- Predmore, J. (1981). *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Prieto, L. J. (1966) *Mensajes y signos*. París:, Prensas Universitarias de París.
- Sábato, E. (1998a). *El túnel*. Bogotá: Colección Austral.
- Sábato, E. (1998b). *Abaddón el exterminador*. Barcelona: Seix Barrial.
- Sábato, E. (1999). *Antes del Fin*. Buenos Aires: Seix Barrial.
- Sábato, E. (2000). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barrial.
- Sábato, E. (2001). *Sobre Héroes y Tumbas*. Barcelona: Seix Barrial.
- Saussure, F. (1972). *Curso de lingüística general*. París:, Payot.
- Savater, F. (1992). *La tarea del héroe*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Soriano, M. (2009). *Formas de lo informe: la dimensión fantástica en el 'Informe sobre ciegos*. Córdoba: Alción.
- Tomashevski, B. (2002). *Trama y argumento*, en Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo veintiuno editores.
- Todorov, T. (1970). *Diccionario enciclopédico del lenguaje*. París: Ediciones du Seuil.
- Todorov, T. (2002). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo veintiuno editores.
- Vega, M. (2013). *Las máscaras extrañas*. Quito: Doble Rostro.
- Villegas, J. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- Weisstein, U. (1985). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Planeta.