



## Entre reflexión y admiración: un balance de mis lecturas de Ernesto Sábato

### *Between Reflection and Admiration: A Review of my Readings of Ernesto Sábato*

**Daniel-Henri Pageaux**

Sorbonne Nouvelle/Paris III

París, Francia

[daniel-henri.pageaux@orange.fr](mailto:daniel-henri.pageaux@orange.fr)

#### **Resumen**

En este artículo, escrito especialmente para la ocasión, retomo algunos de los principales temas que he trabajado en torno a la obra de uno de los mayores escritores argentinos del siglo XX: Ernesto Sábato. Más de cuatro décadas de lectura e investigación sobre estos libros me permiten recuperar algunas lecturas de la obra del autor desde una mirada comparatista. Así, el artículo se estructura en torno a la influencia del surrealismo, a la topología sabatiana, al mito de Orfeo, a la relación entre literatura y pintura y a los temas religiosos en las obras del gran escritor argentino. De esta manera, podemos ponderar la complejidad y la

profundidad de los trabajos narrativos y ensayísticos de Ernesto Sábato y valorar su importancia y sus posibilidades de lectura desde un paradigma comparatista.

**Palabras clave:** Ernesto Sábato, surrealismo, espacio, mito, pintura, religiosidad

### Abstract

In this article, written especially for the occasion, I revisit some of the main themes I have explored in the work of one of the greatest Argentine writers of the 20th century: Ernesto Sábato. More than four decades of reading and researching these books allow me to revisit some interpretations of the author's work from a comparative perspective. Thus, the article is structured around the influence of surrealism, Sabato's topology, the myth of Orpheus, the relationship between literature and painting, and religious themes in the works of the great Argentine writer. In this way, we can ponder the complexity and depth of Ernesto Sábato's narrative and essay works and assess their importance and their potential for interpretation from a comparative perspective.

**Keywords:** Ernesto Sábato, surrealism, space, myth, painting, religion themes

La invitación que muy amablemente me ha mandado Lila Bujaldón para colaborar en el *Boletín de Literatura Comparada* con motivo de su 50 aniversario ha despertado en mí una reacción casi proustiana. Recordé en el acto otra invitación que me hiciera el llorado Nicolás Dornheim cuando organizó el vigésimo aniversario del *Boletín* en 1995. Como me lo sugería, le mandé algunos renglones para la hoja de homenaje que preparaba:

“Después de veinte años...”, con este título a lo Alejandro Dumas [*Vingt ans après*] el Centro de Cuyo se afirma como mayor de edad y listo para salir al campo defendiendo e ilustrando la literatura comparada. Con el enternecido recuerdo de su casi prehistórico seminario del 83, Daniel Pageaux manda a los colegas y amigos sus

parabienes. Les desea otros veinte años y mucho más, con crecientes posibilidades de desarrollo de sus investigaciones.

Compruebo con alegría que mi pequeña profecía se ha realizado.

En mis archivos personales, la carpeta dedicada al seminario que tuve la suerte de impartir en el 1983 recogía las cartas que intercambiamos Nicolás Dornheim y yo, y varios recortes del periódico mendocino *Los Andes* (14, 19, 23 y 26 de junio y 3 de julio de 1983 con un artículo sobre “Viajeros y literatura de viajes”). Son entrevistas en torno a mi seminario, mis conferencias (una dedicada a *Asterix le Gaulois* en la bien llamada Casa Galli). Pero el periodista me preguntaba también por el *boom* y aludí de paso a trabajos emprendidos en torno a la obra de Sábato, en particular un estudio sobre *El Túnel*. Al remover estos papeles y recuerdos, surgió en mí la idea de volver a mis investigaciones sobre Sábato para un balance muy personal y lo más lúcido posible.

Empezó, pues, lo que me atrevo a llamar una pequeña aventura intelectual y humana por los años ochenta, cuando, a raíz de un libro-homenaje coordinado por A. M. Vázquez Bigi, me animé por fin a escribir sobre su obra, más concretamente en torno a *El Túnel*. Centrándome en la relación estrecha pero conflictiva entre el arte y la vida, puse de manifiesto la fuerte herencia surrealista (más que la existencialista, hartamente conocida) que latía en la novela, rescatando varios artículos que Sábato había entregado a *Sur* y otro en la revista *Minotaure*, dirigida por Breton, una broma inventada con su amigo el pintor Oscar Domínguez. Le interesó vivamente a Sábato este rescate de textos antiguos, pero no olvidados.

En mayo de 1987 se me antojó organizar en la Sorbona un homenaje al novelista con algunos colegas y amigos. Hubo una mesa redonda bajo el techo dorado del anfiteatro Louis Liard. Le gustó mucho que le preguntara, ya que estábamos en

pleno *Quartier Latin*, sobre su robo en la famosa Librería Gibert de un libro de matemáticas cuya lectura iluminó varias noches del estudiante, más romántico que revolucionario, que iba rumbo a Bruselas. Pero le agradó más el texto que redacté en torno al mito de Orfeo como “mito personal”. Me pidió que lo repitiera en el Centro Pompidou en 1989 cuando tuvo lugar su primera exposición de pintura, bajo otro título que propuse: “Un homme pour l'éternité”. E intervino para que se publicara en *La Nación* de Buenos Aires.

Conservo viva y clara memoria de algunas estancias de Sábato en París: le iba a buscar en su Hotel Madison, entre Odeón y Saint-Germain des Prés, para una cena. Eran momentos de charla espontánea que no podían sino sorprenderme y encantarme cuando se echaba a ensartar anécdotas y chistes, o cuando, ansioso y preocupado, me contaba su entrevista con Cioran o me preguntaba sobre lo que opinaba yo de la última novela de Saramago que trataba nada menos que del personaje de Jesucristo.

Se reanudaron otros momentos entrañables en Madrid en mayo de 1990, con motivo de una invitación de la Fundación Sánchez Riopérez, y en el verano de 1993, en un seminario organizado por la Complutense en San Lorenzo del Escorial. Pero cuando Sábato publicó sus dos últimos libros ya había emprendido yo otros caminos que me habían alejado de su obra. Solo quiero mencionar el libro organizado por Silvia Sauter, *Sábato: símbolo de un siglo* (2005), para el que entregué unas páginas sobre *Abaddón* leído como novela trascendental, valiéndome de la palabra grata a los románticos alemanes que también les sirviera para definir el aporte original del *Quijote*, al adunar Cervantes la historia novelesca y la “crítica” de esta historia. Por fin, como homenaje póstumo a Sábato, a raíz de una invitación de Adriana Crolla, he publicado en *El hilo de la fábula* (Universidad Nacional del Litoral) en 2011 un último texto de despedida, pero no definitiva.

## La impronta del surrealismo

De la abundante literatura crítica que suscitó la primera novela de Ernesto Sábato se destaca la idea de incomunicabilidad entre los seres y las consideraciones sobre problemas existenciales u ontológicos. Sería *El Túnel* algo como *La nausée* o *L'étranger*, pero vestido a lo rioplatense. Ahora bien: Juan Pablo Castel no es otro Meursault, ni siquiera un Meursault que pinta. Pero la presencia de una obra de arte entre Castel y María es algo fundamental para el planteamiento de sus relaciones conflictivas.

Sin olvidar sus colaboraciones a la revista *Sur*—la escritura aforística, cortante del escritor novel que siempre raya en la paradoja— y tampoco sus actividades en París justo antes de la guerra, el Sábato que me ha interesado es el hombre que entabló relaciones amistosas con el pintor Oscar Domínguez. Aludo esencialmente a la revista *Minotaure* de André Breton. En el número 12-13, fechado en 1939, se encuentra una breve nota firmada por “Sábato Domínguez” que Breton inserta en un artículo dedicado a las tendencias más recientes de la pintura surrealista. Entre varias experimentaciones recientes menciona la de Sábato y Domínguez, que han expuesto un supuesto hallazgo: el “litocronismo”. Vayamos derecho al final de este breve texto que se presenta como un *canular* que no supo detectar Breton: “Le hasard objectif sera un élément très important dans le choix des éléments à superposer (Sábato et Domínguez)” (1939, p. 17). Traduzcamos: “El azar objetivo será un elemento muy importante en la elección de los elementos a sobreponer”.

Aquel “azar objetivo” nos lleva a un punto esencial presentado en *El Túnel*. Cabe recordar los preceptos surrealistas que informan dicha novela: 1) la sobrevaloración de la obra de arte como expresión fundamental y premonitoria de la vida del artista; 2) la sobrevaloración de la mujer, de su papel

múltiple en relación con el arte: musa, amante, mujer ideal e idealizada; y, 3) la importancia decisiva del encuentro entre dos seres y del “azar objetivo”. Estos tres rasgos definitorios pasarán a ser, sin entrar obviamente en detalles, las directrices de mi lectura de *El Túnel*. Solo recordaré que el cuadro pintado por Castel se refiere *profundamente* al ser propio de Castel y de María. Esta ha “sentido” el carácter premonitorio del cuadro desde el principio. Cuando Castel ha creído pintar la soledad absoluta ha pintado *también* una doble soledad, la de la pareja María-Castel y de hecho ha pintado el destino de Castel y María.

Lo que a menudo se llama “comunidad” o “comunicación” entre María y Castel (y, con mayor frecuencia, “incomunicabilidad”) no nos parece transmitir lo que está en juego en el primer encuentro ni el problema esencial que se le plantea al pintor Castel. No se trata de una “comunicación” entre dos seres –diríamos– cualesquiera, sino entre un artista ya célebre y una “desconocida”. *El Túnel* muestra, pues, cómo es imposible construir una relación (amorosa) duradera basada en una obra de arte. Con todo, una auténtica obra de arte remite a una profunda verdad existencial que trascienda el caso individual para abarcar a dos seres cuyos destinos se han aunado y ligado a partir de un cuadro. La obra de arte, por su carácter absoluto, y sobre todo premonitorio, trasciende hasta el tiempo –pasado, presente, futuro– y no tiene nada que ver con la vida, con lo cotidiano; remite “profundamente”, “constantemente” (como dicen Castel y María) a una verdad absoluta que se llama destino.

### Poética del espacio: para una topología sabatiana

Es un intento de relectura de la obra de Sábato (ensayos y novelas). Retomamos de manera sumaria las diferentes fases de nuestra lectura.

1) El texto como espacio o la espacialización del texto. La palabra es el punto de partida de aquel viaje que emprende Sábato, el primer escalón en el descenso continuo que es su escritura, como si el escritor, más poeta que novelista, se dedicara a desentrañar el valor primero, prístino, primordial, de los vocablos.

El novelista, por su parte, saca la substancia propia de las palabras que vuelven a ser, por lo tanto, espacios verbales, ejemplos del antiguo *cratilismo* que ignoraba la arbitrariedad del signo. Crea otros espacios inventando vocablos: “madrecloaca”, “niñamurciélago”, agrupando dos espacios semánticos encontrados. La metáfora propicia también otro modo de espacializar el texto. Con ella, el texto sabatiano va explayándose, deparando secuencias concretas que son como otras tantas ínfimas escenas de un amplio drama novelístico. En *Sobre héroes y tumbas* más de veinte metáforas han sido formuladas a partir de lugares precisos, reales, diríamos: el sanatorio, el pozo, un resumidero, un puente, un hoyo, una playa, un pajonal, un basural... En esta novela que se ha alejado, de una vez para siempre, de lo real, de lo cotidiano expresivo, concreto, la metáfora abre paso a una serie de microdramas virtuales que multiplican las facetas del drama ontológico que se está escribiendo.

2) El cuerpo como territorio. El yo sabatiano tiene sus “regiones” desconocidas del otro. Median entre personajes espacios vedados, peligrosos. Aquel territorio impreciso que forma parte íntegra del personaje aclara en *El Túnel* un episodio significativo: la cara de María vista en la oscuridad con un fósforo encendido. Castel, rastreando por la cara de María las huellas de una sonrisa, confiesa que esta cara forma casi parte de su propio territorio, como si fuera posible, lícito “controlarlo”, verbo que Castel emplea cuando se encara con el primo Hunter. Cabe valerse de la noción de “proxemia”

acuñada por Edward T. Hall (*The hidden dimension*) para dar cuenta de la ocupación del espacio por el cuerpo.

3) La relación simbólica. La escritura sabatiana se edifica sobre la subversión del principio de mimesis y el tajante rechazo de cualquier realismo, pero supone la instauración de una relación simbólica entre el artista y el mundo, entre el artista y su lector. Por otra parte, cafés, parques y bancos elaboran un mapa de la capital porteña, pero son más bien símbolos de la soledad del hombre.

Especial atención merece la pared, lugar límite sobre el cual se condensa la historia colectiva o individual. Hemos de tomar al pie de la letra la expresión de Bruno: “las paredes del tiempo”. Las paredes del mundo sabatiano se parecen a Guernantes donde, como lo escribía Proust, “el tiempo cobrara la forma del espacio” (citado por Poulet, 1982, p. 135). El texto sabatiano tampoco olvida mencionar las huellas de una historia y de una cultura nacional. Hasta diríamos que el escritor se empeña en transformar partes de su novela en una verdadera arqueología nacional.

Sábato transforma la realidad nacional según su propia lógica poética. La quebrada de Humahuaca, visitada por él, pasa a ser en *Sobre héroes y tumbas* la expresión superlativa de la ansiedad de Martín, de su soledad, relacionándose después con el territorio de la huida de las huestes de Lavalle. El abismo intersubjetivo se extiende al espacio nacional: la Argentina es una región “fracturada”, “inestable”, un “turbio lugar de fracturas” y de “desgarramiento”. La geología en clave simbólica sirve como principio explicativo del espacio nacional.

4) La cosmovisión del novelista. Mientras la actividad discursiva, analítica, de Sábato desarrolla constantes oposiciones dialécticas u oposiciones duales (lo diurno/lo nocturno, lo femenino/lo masculino, el caos/el cosmos, la



luz/las tinieblas, la carnalidad/la pureza, la extensión del folletín/la profundidad de la novela, etc.), el imaginario sabatiano se construye sobre una visión tríplice del universo. Recordemos primero la teoría del hombre, los tres componentes que son el espíritu, el cuerpo y el alma donde se crea la novela; esta va formándose, pues, en esta zona intermedia entre el mundo del espíritu, la zona celeste, divina, y el mundo del cuerpo, la zona animal, subterránea.

Significativas huellas de esta tríplice organización del cosmos encontramos en las novelas. En *Sobre héroes y tumbas* estamos ante una ciudad triple: la poderosa oficina, el césped del parque y los bichos, hormigas y gusanos. Pasamos después a un espacio novelesco triple: el Mirador, el espacio urbano o el campo, al final, y el subsuelo que Fernando investiga en su “Informe”. En *Abaddón* observamos cómo: 1) el borracho Barragán entorna la mirada hacia el cielo apocalíptico que anuncia el derrumbe de la ciudad babilónica; 2) Nacho, al acecho constante de su hermana, ocupa la calle, la “realidad”; 3) Marcelo está, al abrirse la novela, en los “sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio”. Quedan, pues, trazados los tres espacios fundamentales, agrupados como escenario primordial de un texto que intenta ser novela total.

### Orfeo como mito personal

Me he atrevido a valerme de la noción acuñada por Charles Mauron en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1983) para una nueva lectura de la obra de Sábato. Ante una situación de perpetuo desgarramiento en que transcurre la vida de Sábato, un mito famoso podría expresar, profunda o metafóricamente, un estado que llamamos poético y dramático plasmado en el mito, la historia, de Orfeo.

Ya sabemos que el descenso a los infiernos define, según Sábato, el itinerario del novelista. Escribir una novela es un

desplazamiento hacia el “yo profundo”, y el novelista puede aparecer como otro Orfeo o como un Orfeo desdoblado.

En *Abaddón*, Sábato desentraña, en el pleno sentido de la palabra, la significación trágica de aquel viaje a los infiernos: entrar en sus propias tinieblas. Ahí van resumidas, en términos éticos y estéticos a la vez, las fases decisivas de la caminata de Orfeo hacia una de las más estables dicotomías asentadas por Sábato: tinieblas vs. luz. Y, si recordamos los efectos mágicos del canto de Orfeo sobre los animales, cobra otro aforismo sabatiano honda e irónica significación: *Escribir bien y no gruñir*. En cuanto a la fase del encuentro como elemento imprescindible del escenario mítico de Orfeo, el encuentro trágico con la mujer es uno de los temas más obsesivos en la novelística de Sábato. Hasta podríamos proponer un paralelo entre Castel y María, por una parte, y Orfeo y Eurídice, por otra, acordándonos de frases de Castel como aquel grito: “Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté” (Sábato, 1980, p. 64).

La historia mítica de Orfeo, en la conocidísima versión de la *Cuarta Geórgica* de Virgilio, nos depara otra secuencia fundadora para el mito: el Orfeo despedazado, desgarrado por las Bacantes. Con asombrosa coincidencia aquel componente dramático nos remite a una de las mayores obsesiones de Sábato. El desgarrar como vocablo, tema e imagen, realidad onírica, va revelando varios niveles de la vida y del pensamiento sabatianos. A nivel estético, no sería falso hablar de una estética del fragmento en Sábato y hasta de la obsesión de la fragmentación, del desgarrar, no solo porque confesó haber destruido varias veces sus escritos, como Castel lo hace con su obra, sino también porque su última novela está fundamentada en la unidad, más o menos breve, del trozo de texto, transformando la novela en una antología, en un portentoso acopio polifónico de textos y voces.

Si bien el fragmento, sea el cuerpo, sea el texto, va asediando la mente del artista como si estuviera viviendo, mientras está escribiendo, la pasión del poeta Orfeo entregado a las furias, la ansiosa búsqueda de la unidad perdida representa también una honda y constante preocupación del artista que intenta superar las escisiones y los límites del mundo fragmentado en que vive. Allí es donde surge otra imagen fundamental del mito de Orfeo: el fundador, sea de religión, sea de cantos: *logos Träger*, el poeta testigo que trae la civilización a los hombres, así lo ven Ovidio u Horacio.

Tal como Dante poeta “revela” el infierno, también el novelista ha de revelar lo desconocido. La misión del novelista de *Abaddón* queda definida como la revelación de un territorio fantástico: la conciencia del hombre. Adelantando unos pasos más, Sábato define la novela como una “ontofanía”, revelación de la realidad y verdad del ser humano. El novelista pasa a ser un nuevo Orfeo que intenta rescatar algo esencial: un mensaje de amor humano, de fraternidad. Aquella idea de “rescate” nos remite otra vez al mito de Orfeo y citamos a Boecio en su *Consuelo de la Filosofía* (III, XII): “Damos a aquel hombre su compañera, la esposa que rescató por su canto” (s. f., p. 152). El mito de Orfeo es la expresión figurada de uno de los problemas más pujantes para Sábato: ¿hasta qué punto el arte puede redimir los dolores, borrar el mal, rescatar a alguien?

Llegamos a la última lección del mito Orfeo. Hablando en *El Escritor y sus fantasmas* del escritor como el “gran testigo”, repara Sábato: “Escribir en grande, simplemente *es*” (subrayado suyo). Entonces es cuando surge el verso de Rilke en sus *Sonetos a Orfeo* definiendo el canto del personaje griego como existencia: *Gesang ist Dasein*. Y va aclarándose lo que tantas veces Sábato ha definido como “profundidad” si pensamos en esta definición dada por el crítico Jean-Pierre Richard en su famoso libro *Poésie et profondeur*: “Il s’agit de

traverser la profondeur et d'en ressortir délivré, fraternel" (1955, p. 12).

Así lo hizo Sábato: atravesar lo profundo y volver a salir, liberado, fraterno. Semejante trayectoria remite a la del vate llamado Orfeo, aquel que, a orillas de un río de Grecia, supo, otrora, por la fuerza fundadora de su canto, superar su propia tragedia y cantar para los demás. A fines del siglo XX, a orillas de un río que demasiadas veces fue río de angustias, de tragedias y de lágrimas, otros hombres han oído la honda voz de la novela, el canto surgido de la profundidad del ser: el canto de Orfeo-Sábato.

## Literatura y pintura

La pintura –la historia del arte pictórico– ha inspirado a Sábato páginas y ensayos de sumo interés. Pero me interesa más el Sábato pintor. Sabemos que durante años el novelista no quiso escribir y se dedicó a la pintura, cuyo temario era muy literario (muchos retratos de escritores). Es evidente que la pintura representó durante un largo periodo para el novelista otro tipo de narratividad o de discursividad.

En esta continua pelea contra el Ángel que es la creación, y a veces contra el Ángel de las Tinieblas, Sábato quiso abandonar la lógica narrativa, lo anecdótico y lo simbólico, para acceder al reino del color, de las líneas, del volumen y del espacio. La ventaja de la pincelada sobre la grafía o la palabra es obvia: con el pincel Sábato hizo surgir unas formas que entrañaban de manera consubstancial unas posibles significaciones latentes. Desaparecía el hiato doloroso entre la palabra gastada y recreada. Con el color se aproximaba a una expresión más íntimamente realista (iba a decir más objetiva y subjetiva a la vez), más cratílica en la medida en que iba creando

el pintor sus formas y sus cosas mediante su propia mirada, su propio cuerpo. Conseguía con pinceladas lo que siempre intentó con la prosa: hacer surgir la poesía no solo de las palabras sino también de entre las palabras, lo que él llamara las “reverberaciones” de las palabras.

Pintar ha sido, por lo tanto, otra apuesta, en el sentido pascaliano: buscar la sinceridad mediante lo técnico, buscar la plenitud mediante el toque instantáneo, librarse del *epos* y alcanzar el instante ideal, esencial, lo poético, el *cuncta simul* de la creación divina, todo en un solo instante, el *Augenblick* grato a Goethe, ya que el cuadro que le costó tiempo al artista provoca, pretende provocar en un solo instante algo profundo, algo decisivo, algo parecido a la mirada de María hacia la ventanilla. El cuadro puede ser para Sábato el instante fulgurante de lo poético.

Es producir calladamente formas que entrañan, de por sí y en sí mismas, un sentido expresado y por descubrir. Pintar, más que escribir, sería alcanzar el acto poético de fabricar algo (la *poiesis*) sumiéndose en juegos de luz y tinieblas (los claros oscuros), pero también librándose de ellos de manera más concreta, más definitiva. Sea cual fuere, pintar para Sábato se ha presentado como la tercera solución vivencial escogida por él. Primero las matemáticas, las formas puras. Segundo la novela, lo impuro: “Dios no escribe novelas” (Sábato, 1979, p. 3680). Y por último la pintura, que también depara formas que, de puras que son (el color químico, las líneas que conforman otra geometría), pasan a ser cargadas de significación, impuras. Pintar supone abstracción y concretización a la vez. Ha sido, pues, para Sábato una escritura habladora y silenciosa a la vez. Y tal vez pintar haya sido para él volver a encontrar lo que encontrara al emprender el camino de la novela, lo que expresara en una novela sin terminar: *La Fuente muda*.

## Temas religiosos

He querido volver, después de años de silencio, a Sábato centrándome en su ideario, más precisamente, por paradójico y atrevido que parezca, religioso.

“Lo que caracteriza un espíritu religioso no es la creencia en Dios, sino la búsqueda de Dios, el planteo tormentoso del problema de la existencia de Dios” (1988, p. 69). Esta aseveración de Sábato, en una conversación con periodistas y críticos literarios, con motivo de la entrega del Premio Cervantes en 1984, expresa o, mejor dicho, condensa buena parte de la relación que el novelista ha entablado con el tema de la religión desde 1945 con su primer ensayo, *Uno y el Universo*.

Vale la pena recordar algunas propuestas aducidas por Sábato de manera más o menos provocativa. En *Hombres y engranajes* (1951) ha identificado el verdadero blanco de sus ataques: “una especie de religión laica” con nuevos creyentes, “hombres en adoración de los nuevos ritos” (1970, p. 150). Presenta o reconstruye una nueva historia de la civilización europea que empieza en la Edad Media con el “dogma”, el hombre profano que se volverá “hombre cosa”, y se ensaña en la “abstracción” que identifica como verdadera “divinidad laica”, utilizando esta vez otro procedimiento que le es muy grato, tanto a él como a su primer personaje novelesco, el pintor Juan Pablo Castel: el oxímoron.

No nos sorprenderá su interpretación o defensa del romanticismo como “rebelión contra la ciencia y el capitalismo” (1970, p. 201) y sobre este telón de fondo pesimista y hasta trágico destaca una lucecita de esperanza con las palabras de Kiriloff, personaje de Dostoievski: “Creo en la vida eterna en

este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dar lugar a la eternidad” (1970, p. 271). Y, a renglón seguido, se pregunta, dirigiéndose al lector: “¿Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos momentos fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto?” (1970, p. 271). Quien ha leído *El Túnel* reconoce en el acto el problema del protagonista, así como la base de una nueva moral o de unas pautas de vida aparentemente sencillas pero terriblemente imperiosas y exigentes.

*El escritor y sus fantasmas* (1963) versa mayormente sobre la novela y su función entre metafísica y simbólica. Una primera tesis retoma la intuición de un ensayo anterior: la novela “se hace en esta región desgarrada y tenebrosa que es el alma” superando la dicotomía cuerpo y espíritu, pero siendo “inevitable *encarnación*” (subrayado mío). Termina con una máxima o sentencia (otro rasgo original de la escritura sabatiana) de corte apodíctico: “Un dios no escribe novelas” (1979, p. 368). Citemos asimismo el *Homenaje a Ernesto Guevara* pronunciado en la Sorbona poco tiempo después de la muerte del famoso guerrillero. La provocación coincide con un paralelo entre la imagen del héroe y el modelo de Cristo, así como el profundo idealismo del novelista.

Pasando a la novelística, *Sobre héroes y tumbas* puede leerse primero como una asombrosa encuesta sobre el mal si pensamos en su tercera parte, “Informe sobre ciegos”, novela dentro de la novela, obra insensata, descomunal, de un tal Fernando Vidal Olmos, padre de Alejandra, ambos unidos o atados por una relación incestuosa. Fernando es la hipóstasis y la caricatura a la vez del novelista que emprende un descenso en el yo, en sus propias tinieblas, pero paródico aquí, que acaba por descubrir que el mundo está gobernado por una “secta”, la de los ciegos. No se puede olvidar el poema que encabeza el

*Informe*, himno a los “dioses de la noche”, a los “inescrutables dioses del sueño y de la muerte”. Con el *Informe* se realizan, de manera casi musical, la fusión de temas mayores o *leitmotiv*: la satanización del ciego, el ciego como doble o remedo del Príncipe de las Tinieblas, la impostura clerical o de cualquier iglesia, y por fin la inexistencia de Dios postulada muy pronto por el tal Fernando. Desempeña, pues, el papel evidente de Satanás, imitación odiosa y remedo de Dios, principio del Mal sobre el que pretende indagar.

Fácilmente podemos comprobar que esta “novela en grande”, que puede parecer compleja y tormentosa, está basada, en realidad, de manera sencilla y hasta maniquea, en una poderosa contraposición entre el Mal y el Bien que abarca la novela en su totalidad, con la victoria efectiva del Bien, lo que matiza el famoso pesimismo del novelista. Hubo crimen y castigo –aludimos a las relaciones entre Fernando y Alejandra, entre padre e hija–, pero también se perfila, como en la novela rusa, la posibilidad final de una redención.

En *Abaddón el Exterminador*, paralelamente a las reflexiones del novelista llamado Ernesto Sábato, van desarrollándose dos historias: primero, la de Nacho Izaguirre y su hermana Agustina, que repite el enredo incestuoso entre Fernando y Alejandra y, segundo, la del joven Marcelo Carranza que acabará detenido y torturado en los sótanos de una comisaría de suburbio, entre charcos de sangre y salivazos, transformado en otro Cristo cuando se echa a gritar justo antes de morir: “¿Dios mío por qué me has abandonado?” (1979, p. 437). Pero recordemos la silueta del Che que surge del discurso citado más arriba.

Después de largos años de silencio, como si la tumba de *Abaddón* hubiera expresado la muerte simbólica del novelista, quiso volver Sábato a la escritura, al ensayo: primero, en 1999, con *Antes del fin* y, en 2004, cuando tenía 88 años, con *España*



en los diarios de mi vejez. Nos damos cuenta de que, bajo el nombre sencillo de Dios, existen para Sábato varias realidades o expresiones de Dios. Emplea también la palabra “divinidad” como principio espiritual que reina por el mundo; menciona a “los Dioses” aludiendo al contexto antiguo y a un tema poético que se encuentra en Hölderlin y, por fin, mienta al Cristo, al hombre Dios, como en el caso que vimos más arriba del Che o del personaje Marcelo o del Príncipe Michkín (*El Idiota* de Dostoievski).

Pero, en *Antes del fin*, Cristo cobra otra dimensión: es, para Elvira, que ha compartido con el novelista los últimos años de su vida, una realidad. Un ejemplo entre muchos: “Elvira me habla de Cristo. Me dejo alentar por su sentido religioso de la vida, y del dolor” (p. 147). No hemos de olvidar para Sábato el valor redentor del dolor, como lo evidencia esta cita inesperada de Oscar Wilde: “Donde hay dolor hay un suelo sagrado” (p. 173). Citemos, para situar al Sábato de la vejez en su verdadero contexto espiritual, esta breve confesión: “Por ratos la fe de Elvira me viene a mí como si me perteneciera, luego se va” (p. 38). Por fin, el lector descubre las últimas lecturas del viejo escritor, relacionadas todas con problemas espirituales o religiosos: San Agustín, Urs von Baltazar, Simone Weil, la filósofa española María Zambrano, San Juan de la Cruz en un discurso proferido en Badajoz.

Concluyendo: Sábato escribe con y contra la religión en la que se ha criado, la religión de su país. Con la religión porque en su obra desfilan innumerables referencias religiosas, muy pocas sacadas de la Biblia, pero remitiendo a un amplio abanico de elementos culturales, literarios, más bien artísticos. Pensemos tan solo en el cuarto de Marcelo, en *Abaddón*, donde el retrato de Miguel Hernández, el poeta mártir, está al lado de Machado, de Trakl, del Che y de la *Pietà* de Miguel Ángel “con el cuerpo de Cristo en el regazo de la Madre, su cabeza también caída hacia atrás” (1979, p. 77). Es un museo imaginario en el

que cada nombre, cada detalle, integra un conjunto profundamente humano y religioso a la vez. Pero también contra la religión, porque se yerguen de inmediato las imágenes de la religión como institución y se revela un Sábato profundamente individualista y vagamente anarquista. Contra, también, porque siempre ha pensado que más vale la rebeldía que cualquier sumisión u obediencia. Contra, porque ha apostado que Dios vale más como búsqueda que como presencia. Para vivir basta la dignidad de ser hombre.

La religión en la obra y el pensamiento de Sábato no es algo profundo en el sentido intelectual, es algo sencillo, vívido, espontáneo, pero esencial, algo como la letra del tango que casualmente escucha Martín: “Yo quiero morir contigo / sin confesión y sin Dios / crucificado en mi pena / como abrazado a un rencor” (Sábato, 1976, p. 109).

A lo largo de cuatro décadas hemos desarrollado interpretaciones, si no contrapuestas, por lo menos alternativas a las que estaban fundamentadas en referencias filosóficas e incluso psicoanalíticas. Hemos apostado por una duradera influencia del surrealismo (sin olvidar las críticas o reticencias del novelista). Hemos insistido en problemas que remiten a cuestiones de poética (poética del espacio, pintura, mito personal). He intentado, por fin, cada vez que haya sido posible, integrar la novelística y la ensayística en programas pedagógicos o campos de investigación. Era una manera de apostar por una originalidad del novelista que no impidiera el diálogo con otras obras.

## Referencias bibliográficas

- Boecio. (s. f.). *La Consolation de la Philosophie*, Paris, Garnier, éd. Aristide Bocognano
- Pageaux, D.-H. (1989). *Ernesto Sábato ou la littérature comme absolu*. Ed. Caribéennes, Voix d'Amérique.

Pageaux, D.-H. (1990). Du Surréalisme au roman: A. Carpentier et Ernesto Sábato. En *Hommage à Jaime Díaz Rozzotto, Annales de l'Université de Besançon* (pp. 445-454). Les Belles Lettres.

Pageaux, D.-H. (1993). Ville et roman: la Buenos Aires d'Ernesto Sábato. En *La ville moderne dans les littératures* (pp. 77-86). Universidad de Nanterre.

Pageaux, D.-H. (2005). Modernidad de *Abaddón el exterminador*. En S. Sauter (Ed.), *Sábado: símbolo de un siglo* (pp. 55-63). Corregidor.

Pageaux, D.-H. (2011). Sobre un héroe y una tumba: homenaje a Ernesto Sábato. *El hilo de la fábula*, 11, 209-216.

Pageaux, D.-H. (2014), Temas religiosos en la obra de Ernesto Sábato, *Studi ispanici*, XLIX, 331-340.

Poulet G. (1982). *L'espace proustien*, TEL/Gallimard.

Richard, J.-P. (1955). *Poésie et profondeur*. Le Seuil Editorial.

Sábato Domínguez [seudónimo]. (1939). S. t. *Minotaure* (12-13), s. p.

Sábato, E. (1951). *Hombres y engranajes*. 1963.

Sábato, E. (1967). Homenaje a Ernesto Guevara. En *Ensayos*, 1970, p. 877-885) Seix Barral Biblioteca Breve.

Sábato, E. (1970). *El escritor y sus fantasmas*. Ensayos Losada.

Sábato, E. (1976). *Sobre héroes y tumbas*. Editorial Sudamérica. (Original publicado en 1961).

Sábato, E. (1979). *Abaddón el exterminador*. Seix Barral Biblioteca Breve.

Sábato, E. (1980). *El Túnel*. Cátedra.

Sábato, E. (1988). Premio Miguel de Cervantes 1984. Anthropos.

Sábato, E. (1999). *Antes del fin*. Seix Barral Biblioteca Breve.

Sábato, E. (2004). *España en los diarios de mi vejez*. Seix Barral Biblioteca Breve.

Virgilio. (1967). *Les Bucoliques. Les Géorgiques*. Garnier/Flammarion.

---

**Daniel-Henri Pageaux** es profesor Emérito de Literatura General y Comparada en la Universidad de La Sorbona y uno de los actuales directores de la *Revue de Littérature Comparée*. Sus investigaciones comparatistas abarcan el ámbito de la hispanofonía, la lusofonía y la francofonía, publicadas en numerosos manuales, ensayos y artículos aparecidos en diversos idiomas. También se ha dedicado a la historia de la Literatura Comparada y al desarrollo de la Imagología literaria. Su larga relación con los ámbitos académicos argentinos ha marcado y enriquecido el desarrollo de la Disciplina a lo largo y ancho del país por medio de cursos, seminarios y conferencias, así como a través de sus contribuciones en actas de congresos y revistas especializadas.