U7

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

Caracas

DIÁLOGO CON LO ABSOLUTO: ANÁLISIS DE *ABADDÓN EL EXTERMINADOR*, DE ERNESTO SÁBATO

AUTOR:
JUAN CARLOS URBÁEZ MENDOZA

TUTORA:
ALMA CLARA AÑEZ DE NÚÑEZ

CARACAS, SEPTIEMBRE DE 1998

ÍNDICE

Dedicatorias I

Liminares: Tiempos violentos para una novela de lo Absoluto VII

1.- Tiempo y Espacio en el Fin de la Historia: del cronotopos causal-secuencial a la acausalidad aparente en *Abaddón el Exterminador* 1

2.- Lo metaficcional en lo absoluto: Crisis de la Novela, Novela de la Crisis 39

3.- Personajes los otros-binomio como manifestación de lo Absoluto 69

4.- Caos, Absoluto: Propuestas para una novela posmoderna 113

A manera de conclusiones 141

Bibliografía 155

DEDICATORIAS

Todas las cosas en la vida parecen estar singularmente entrelazadas: personas a quienes no saludamos influyen positiva y notablemente en la dirección que toman nuestras vidas; gente a la que amamos y para quienes no importamos tanto nos demuestra, por otra parte, que lo mejor es lo que la pasa. En ese sentido, el agradecimiento debería ser para todo y para todos.

Sin embargo, tengo una lista de personas muy específicas a quienes quiero y debo agradecer. Debe asumirse desde un principio que el hecho de aparecer en los siguiente agradecimientos debe ser entendido como *un verdadero agradecimiento.* Así que, por favor, no se hagan mala sangre con el orden: yo no creo en jerarquías.

Primero que nada a Dios, sin el cual esta tesis o cualquier otra cosa no habría sido posible.

Luego, a mis padres, Hilda Margarita Mendoza y Miguel Ángel Urbáez (el orden no cuenta), sin quienes, obviamente, ni yo ni esta tesis habrían sido posibles. Y, junto a ellos, todo el sistema familiar que aglomeran: mis hermanos: Hilda, Sofía,

María Eugenia (y a su madre Brizaida, que también me ha apoyado mucho), Miguel Ángel (y a su mamá, Irma), Angelly. Deseo que se comprenda que toda persona puede generar cambios en otra, sobre todo si es su familiar o pariente.

Obviamente, la lista la continúa mi tutora, Alma Clara Añez de Núñez, que creo que finalmente ya sabe quién es Juan Carlos Urbáez Mendoza. Me parece que su idea inicial era bastante aproximada (sobre todo cuando opinaba que yo era brillante). Estuvo conmigo todo el tiempo, me proporcionó toda la bibliografía necesaria, me orientó en cuanto a lo metodológico y, para colmo, mi tesis le pareció buena. Es una mujer de criterio amplio que no se dejó influir demasiado por un constructo acerca de mi personalidad que andaba circulando por ahí, en los pasillos de la Universidad, cuando le pedí que fuera mi tutora. *Eso se le agradeceré siempre.*

Me toca nombrar al profesor Hernán Gómez. Probablemente, se pensará en la Católica que está de moda nombrar al profesor Hernán Gómez para lo que sea. Pero su influencia en la elaboración de esta tesis es incluso directa: un día me preguntó cómo iba mi trabajo y, mientras se lo explicaba, casi me lo tumba todo. Digo casi porque, a partir de sus observaciones, tal vez mi investigación se solidificó, se orientó hacia donde le correspondía. Es la ventaja de no temer al error.

Otra profesora: Beatriz Ogando. Digamos que conoce mi trabajo y que ha sido siempre muy objetiva a la hora de corregir. También me sentí un poco comprometido

cuando le planteé que yo aspiraba que mi trabajo fuera bueno y ella me respondió lo que me respondió: más bien, lo que me *exigió*. Muchísimas gracias.

No podía faltar el ingeniero Ismael Álvarez-Pereira, esposo de mi actual jefa, Luisa Elena Sucre, quien me explicó por teléfono lo que yo intuía pero no alcanzaba a comprender en relación a todo aquello de los fractales, los atractores extraños y la entropía, que para mí resultaron claves en la elaboración de un capítulo. Y a mi jefa, de cuya impresora prácticamente abusé para la impresión de varios borradores.

Continúa en la lista Beatriz Raquel Mester Allen, mi amiga desde hace casi doce años. Me gustaría describirla con más detalle, pero trato de ser justo con todos. Ahora, quisiera que mis parientes comprendieran que el solo hecho de haberlos nombrado como *parientes* posee ya una serie de repercusiones tremendas. A la señora Mester Allen (y todo lo que ella aglomera) le debo en buena parte mi formación intelectual (si acaso soy quién para considerar que la mía es una formación intelectual. Yo prefiero pensar que soy inteligente). Tal vez habría llegado a lo que he llegado si no me la hubiera encontrado; el hecho *es* que me la encontré, y ha sido una de las personas de quienes aprendí a ser tolerante conmigo mismo y con los demás (a veces demasiado). No se crean, es una lectora muy exigente, pero alentadora.

En este último párrafo, porque me veo haciendo otro trabajo de grado con los agradecimientos (para que vean que la teoría del caos *sí funciona*), quiero agradecer a

muchos amigos y conocidos: a la familia Henríquez Calcaño y, muy en especial, a Juan Pablo Quintero, por lo que ellos obviamente saben; a Teresa Addario y todos los seres a su alrededor; a Ana Carolina Pérez y todo lo que ella aglomera, a Pedro Matos, Juan Tovar y Jesús Esparza (casi la misma persona); a Tania Giannina Del Pino (y todo lo que ella aglomera), que, mediante su constante oposición a mis ideas, me ha permitido afianzarlas; a Alejandro Useche y Leroy Gutiérrez (y lo que aglomeran), que hicieron el esfuerzo por comprenderme (creo que no hay nada igual de difícil); a Lilia Martínez, quien ha sido una gran amiga y, por lo demás, estuvo conmigo en momentos de suma urgencia, cuando pocos (quizá menos que eso) creían en mí. También a los fiadores de mi crédito educativo: Clara Quintero, Jesús Martínez, María Cristina Álvarez.

Juan Carlos Urbáez Mendoza, a 12 de septiembre de 1998. Caracas

LIMINARES: TIEMPOS VIOLENTOS PARA UNA NOVELA DE LO ABSOLUTO

En el presente trabajo de grado se propone el análisis de la novela *Abaddón el Exterminador* (Ernesto Sábato, 1975) como texto cuya organización mimetiza los llamados *sistemas cáoticos* de la física cuántica y la termodinámica. Esta mímesis debe ser vista desde una perspectiva no exclusivamente técnica o estética sino humana y trascendente, que se halla conectada con interrogantes que se ha planteado el hombre a lo largo de la historia; tal perspectiva conduce, durante los años setenta, hasta la necesidad de construir una *novela de lo absoluto* que ayude a reconciliar el ser con el devenir en la época del estallido, tras mucho tiempo de represión y autorrepresión física y psicológica, de procesos de suma violencia social.

La organización literaria de la novela *Abaddón el Exterminador*, tercera (y, por lo pronto, última) novela de Ernesto Sábato, se inserta en un marco complejo y profundamente signado por procesos sociales de mucha violencia, de insurrección de los oprimidos, marginados. Los años setenta constituyeron una época de revueltas: el *domingo sangriento* de Irlanda del Norte, la explosión que mató a Carrera Blanco en España (responsabilidad de ETA), movimientos separatistas en Canadá (con De Gaulle proclamando *Viva el Quebec Libre*), célebres guerras en el Lejano Oriente que

dieron origen a infinidad de protestas callejeras, asesinatos de atletas durante unas Olimpíadas que tampoco pudieron constituir una tregua dentro de aquellos procesos históricos. Fue la época del asesinato de Salvador Allende en Chile, de la irrupción de los *montoneros*. Véanse las desapariciones en la Argentina: violencia institucional, con la muerte de Omar Torrijos en Panamá, atribuida a la CIA, y la invasión soviética a Afganistán, que *complementa* la violencia de los excluidos. Se asume que los movimientos subversivos, si bien con tendencia a acabar en el vandalismo, pueden tener un origen noble, liberador. Como consecuencia de procesos represivos y autorrepresivos, la salida de la sociedad en los setenta tenía que ser violenta. Walter Laqueur comenta que

> [c]*iertos jóvenes intensamente idealistas y con profundas motivaciones han optado por el terrorismo* [otra forma organizada de la violencia] *al verse enfrentados a injusticias no enmendadas* [las cometidas por órdenes anteriores y soportadas por la mayoría] *y cuando no existe otro medio para consignar la protesta o realizar un cambio* (Laqueur, 1980:5)

Obsérvese: la violencia *puede ser organizada* para fines liberadores, para transformar un orden cuando éste se resiste durante demasiado tiempo a los cambios necesarios para la obtención de un verdadero bienestar colectivo. Ello se torna aún más problemático si se considera que el orden burgués occidental partió precisamente del desplazamiento de un orden anterior y de la transformación de las estructuras existentes cuando se produjo su ascenso, con el pretexto de producir beneficios.

En los setenta, la violencia se manifiesta incluso en el plano artístico, no sólo al nivel de la temática, sino de la construcción textual: de estos años es una película como *Contacto en Francia* (1971), en que se popularizan las tomas *fragmentadas* de un mismo objetivo (un auto en marcha, un tren) en fracciones de segundos que, al ser editadas de manera *yuxtapuesta*, generan la sensación de aceleración en la escena que, a su vez, redunda en una sensación de *violencia visual*. Un grupo musical como Led Zeppelin sentaba entretanto las bases del *heavy metal*, que había de desarrollarse a mediados de los setenta y parte de los ochenta, al *acelerar* el ritmo del *rock and roll* y ampliar la potencia en el volumen y el sonido distorsionado de las guitarras: *violencia auditiva*. Por razones de pertinencia, cabría señalar que es una canción de este grupo la que, con toda seguridad, identifica los años setenta como época: *Stairway to Heaven* (*Escaleras al Cielo*) Se asume aquí *cielo* como una figuración de lo absoluto, del todo. Si se recuerda bien la construcción de la letra, puede observarse que consiste en la acumulación de elementos *yuxtapuestos* sin necesarias relaciones de causalidad aparente, que van organizando un espacio a medida que avanza la canción: una dama que camina, un pájaro, un sentimiento que de pronto se tiene cuando se mira hacia el Oeste, un espíritu que grita porque quiere irse, reunidos mediante el uso de la fórmula *There's a...* (que en español equivale funcionalmente al verbo impersonal *hay*, utilizado para enumerar o aglomerar), que aquí sirve como un conjuro: *There's a lady who's sure* [...] *There's a feeling I get/ when I look to the west*. En cuanto a lo rítmico, la canción comienza con calma, sin percusión que marque el tiempo, pero acaba en la aceleración y la turbulencia, entre síncopas y

redobles desenfrenados. Surge durante los setenta el movimiento *punk*, abanderado por los *Sex-Pistols*, cuya canción *Anarchy in the U.K.* es una de sus más representativas. En resumen, más violencia textual, entendiendo texto como la organización de la información que se encuentra desordenada en la naturaleza: luz, forma física, movimiento, sonido.

El hombre había llegado a tales extremos de complejidad dentro del sistema cultural después de muchos siglos, tras partir de la búsqueda de la respuesta de su propia esencia. Para elaborar una posible respuesta, ha diseñado muchos tipos de estrategia, siempre escogiendo un sector de la realidad como punto de referencia: la filosofía, la religión, las matemáticas, la literatura. Todo esto va implicando el establecimiento de un *orden* basado en las posibilidades que cada hombre tiene de manipular la realidad a fin de extraer de ella los componentes para la construcción de su respuesta particular, dentro del cual quedan excluidos otros elementos de la realidad no pertinentes para la edificación del relato social legítimo, con sus textos artísticos.

Como género literario occidental, la novela no sería sino uno de los múltiples caminos elegibles por el hombre en la búsqueda y reunión de los componentes escindidos de su *self*: para decirlo con una metáfora, un puente construido entre los extremos de dos acantilados que, durante el proceso de formación geológica del mundo, constituían originalmente un solo territorio. Lo que cabría preguntarse es de

qué manera el hombre se *alejó*, cómo y por qué se produjo la escisión entre el ser y el devenir que, según Lukacs, condujo a la expresión construida de un héroe literario problematizado en la búsqueda de una reconciliación interior que desembocaría durante este siglo en la producción de novelas como *Abaddón el Exterminador*. En otras palabras: *¿Por qué una novela de lo absoluto?*

Ante el azote de los cataclismos naturales, el sonido de los volcanes en erupción, la violencia de los aguaceros y de los ciclones, el mismo hecho inexplicable pero reiterativo de que el sol saliera y se pusiera, de que la luna cambiase de forma cada cierto tiempo, el hombre se habría preguntado una vez más su razón de ser en un mundo como éste, su posición en el entorno, apenas se ha procurado la manera de protegerse; tal vez en el orden inverso. Las interrogantes del primer hombre son las mismas que se ha planteado el que ha sobrevivido a los efectos de los errores cometidos durante la Modernidad, sujeto a la barbarie de los mismos seres humanos, interrogantes para los hombres de todas los lugares y todas las épocas: *¿Quién soy? ¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Adónde voy? ¿Adónde* ***me llevan****?* El hombre se planteó desde siempre que debía de haber una instancia superior, incognoscible, absoluta, que lo abarcara todo. Trató, sin embargo, de imaginar la forma de esa instancia, y terminó reduciéndola a figuras geométricas euclidianas, a fórmulas matemáticas, a tratados de anatomía y zoología, a objetos disecados. Las antiguas tradiciones que se transmitieron oralmente de generación a generación, los arquetipos que resurgen diariamente en la vida cotidiana y se mueven en el campo del inconsciente colectivo,

la épica, la novelística, fueron intentos de respuesta y han dado cuenta de aquella progresiva escisión: la expulsión del Paraíso Terrenal significó el fin (elegido) de un estado eterno y absoluto en que coexistían todas las cosas creadas, y dio pie al inicio de la Historia (y de la escisión) por la asunción de una conciencia del tiempo: recuérdese que Dios condenó a Adán y a Eva a la muerte. También significó la supresión de lo vital conectado con lo placentero: las mujeres parirían entre muchos dolores, el hombre se ganaría el pan con el sudor de su frente. La aceptación de estar en la historia, fuera de la eternidad, no resultaría agradable. Marcuse ha escrito en la Introducción de *Eros y Civilización* que *"la proposición de Freud acerca de que la civilización está basada en la subyugación permanente de los instintos humanos ha sido pasada por alto"* (Marcuse, 1989:17). Es decir, que se ha reprimido el deseo, impulso erótico de vida, y en su lugar se ha erigido el impulso tanático, de muerte. El diálogo entre lo erótico y lo tanático es lo que identifica la vida organizada occidental: ya se verá por qué aquí se lo considera *diálogo* y no *dialéctica.* Para Marcuse, la satisfacción inmediata, el placer, el gozo (que él considera juego), la receptividad y la ausencia de represión guarda una relación dialéctica con lo que caracterizaría a Occidente como civilización: la satisfacción retardada de los impulsos, la restricción del principio del placer o de vida, la fatiga (por el trabajo), la productividad, la seguridad (Marcuse, 1989:26). Cabe asumir que el asunto no es tan sencillo: no se habría llegado a esta dialéctica si no existiera una convención tácita entre lo vital y lo tanático, que coexisten en cada proceso vital: los árboles crecen y ofrecen sus frutos a expensas del humus, de la descomposición de los seres

anteriormente vivos que han sido reasimilados por la naturaleza. Se debe hablar entonces de una sucesión entre ambos valores, más que de una posición: la organización de una sociedad tanática le ha servido al hombre, que está atrapado y es atraído por los principios de vida y de muerte, para acordarse de su deseo de vivir.

Las preguntas sobre el ser se hicieron siempre cada vez más difíciles de responder a medida que avanzaba el tiempo, porque la realidad a su vez se tornaba más compleja, las respuestas se tornaban también más sofisticadas y el hombre tendía a ubicarlas cada vez más afuera, más arriba, más lejos de sí mismo.

Ya dentro de la historia humana, bien lejos del Edén añorado, la construcción de Dios como "chivo expiatorio" cultural se fundamentaría en la necesidad de legitimación que hubo entre las personalidades o grupos designados (o autodesignados, lo mismo da) como administradores de los centros de poder: ello legitimaría el establecimiento de un *orden* social de características rígidas y selectivas dentro del que no resultaba plausible la inclusión de todo y de todos aquellos que no se ajustaran a determinados patrones, partiendo de que siempre hay un necesario proceso de selección de los referentes en la configuración del orden (una propuesta estética, una constitución nacional, un tratado de gramática, etc.). Lo esencial en un objeto, para obtener la "membresía" dentro del imaginario occidental, era que *se pudiera explicar*, que fuese representativo, que sirviese para los fines propuestos. Obviamente, muchas cosas quedaron confinadas al estadio mito-poético y, por eso

mismo, desprestigiadas y finalmente desechadas por un Occidente que acabó entronizando la necesidad de pruebas tangibles, mensurables, manipulables, productivas: bastaría recordar que José Arcadio Buendía, el patriarca de *Cien Años de Soledad*, quiso obtener el daguerrotipo de Dios y terminó por ello en la locura y en la muerte, amarrado a un árbol.

En su prolongado diálogo a lo largo de la historia, el orden y los subórdenes producto de la marginación cultural construyeron (desplazándose por diversos centros culturales) *sus* figuras emblemáticas, supremas: los semidioses griegos, los mártires hebreos, los oportunistas fundadores de Roma, los vasallos medievales, el comerciante que por intereses económicos casa a su hija con un hombre ruin, el cornudo que transita las calles de Dublin, el retardado mental que deforma un campo de golf con su mirada, el Zeus sartriano, dueño de los medios de producción, el hombre que, generación tras generación, olvida su propia historia y no se acuerda de los trescientos (o tres mil) muertos en el tren de la compañía bananera. Organizando un sistema lúdico gobernado por sus propias reglas de tiempo y espacio (de la misma manera como un científico tiene que organizar una abstracción de la realidad mediante fórmulas para explicar un fenómeno, sólo que mediante otro lenguaje y otra gramática, numérica), el arte refleja (pero, se añade, *no sólo eso*) un decurso histórico y las interacciones humanas implicadas en aquél. Refleja las dichas y desdichas, los acuerdos, los intentos de usurpación. Citando el *Manifiesto Comunista* de Marx, Frederic Jameson explica que

> [l]*a historia de todas las sociedades que han existido hasta ahora es la historia de las luchas de clase: hombre libre y esclavo, patricio y plebeyo, señor y siervo, agremiado y jornalero –en una palabra, opresor y oprimido- estuvieron en constante oposición mutua, llevaron a cabo una lucha ininterrumpida* (En: *On Revolution*; Karl Marx, [1971]:81, editado y traducido por S. K. Padover; citado por Jameson, 1989:17)

Se establece que las sociedades *aceptaron* tales parámetros de dominador/dominado, opresor/oprimido (parámetros dialécticos, según se ve) para su conformación. Sin embargo, el solo hecho de la organización social implica algunos problemas de fondo. Por un lado, para Erich Fromm, en su trabajo "Conciencia y sociedad industrial", no hay tal cosa llamada "sociedad"; ésta no es más que *"una abstracción* [...] *una entidad específica basada en fuerzas de producción específicas, modos de producción específicos y relaciones de clase específicas"* (Fromm, 1967: [1]). Si se habla de relaciones de clase específicas, de fuerzas y modos de producción, de abstracción, significa que la sociedad no debe ser considerada como un monolito cultural sino como el resultado de complejas interacciones materiales y energéticas entre los hombres. Además, la constitución de las relaciones sociales está supeditada a la percepción personal.

Por otra parte, para Niklas Luhmann, la formación de sistemas sociales sólo es posible *"cuando existe la comunicación"* (Luhmann, 1985:19). Es necesario observar qué se entiende aquí como *comunicación* (que implica algún grado de acuerdo

incluso entre enemigos irreconciliables) y de qué medios se vale para ser difundida. Se asume comunicación como el establecimiento de relaciones (causales o no) *absoluta y totalmente eficientes* entre los diferentes elementos que conforman un sistema. La comunicación puede tener una finalidad coercitiva, inclusive; pero así se pierde parte de la eficiencia total y se cae en una comunicación parcial que conduce a la incomunicación y consiguiente alienación, pues no se trata sólo de una incomunicación interpersonal sino *intrapersonal*: como se ha visto, la desconexión entre lo material y lo espiritual, entre lo racional y lo psíquico, incluso el enfrentamiento de la vital con lo tanático (pues si se aceptara la vida y la muerte como sucesión inevitable y no hubiera resistencias, el hombre sería un poco más libre) no se ha producido sola. La violencia (institucional o marginal) no es tan sólo concebible como la utilización de la fuerza física, sino informativa. *"Casi todas las sociedades históricas se basaron en la fuerza y esto las mantuvo unidas"*, sostiene Erich Fromm. *"La ansiedad es el motivo que obliga a las personas a obedecer y a adaptarse"* (Fromm, 1969: [6]). La ansiedad estaría originada por la necesidad a acceder a los medios de producción y de subsistencia, controlados por aquellos que se erigieron como clase rectora: también por lo que escribe Sabato, el personaje de *Abaddón el Exterminador: "Sócrates y Sartre. Los dos feos, los dos odiando su cuerpo* [...], *ansiando un mundo transparente y eterno* [...] *Creamos lo que no tenemos, lo que ansiosamente necesitamos"* (Sábato, 1992:49) (Subrayado nuestro). Por tanto, se ve que el motivo de la ansiedad no es sólo la aspiración al bienestar material, sino el acceso a lo absoluto, que también le fue vedado a los oprimidos

(incluso, ellos se lo vedaron a sí mismos) y no fue asumida por los opresores. La fuerza, como se ha dicho, no resulta apenas reducible a su aspecto brutalmente físico, sino brutalmente ideológico. En los setenta, el hecho de la casi milenaria prohibición de lo absoluto llevaría a un muchacho a autoincinerarse durante la Primavera de Praga. Se torna complicado concebir (no resulta imposible, sin embargo) que alguien se suicide porque no pudo comprar una nevera, porque se le desinflaron las llantas del auto: tal vez alguien se suicide porque, al desinflársele las llantas, no haya podido llegar a tiempo a una cita de vida o muerte con una persona de importancia para el suicida

Las relaciones dialécticas entre opresor y oprimido constituyen una elección tanto de uno como de otro, quienes, no concientes del carácter abstracto del hecho social, las asumieron como algo inevitable cuya transformación no dependía de ellos, sino de *alguna instancia superior*, cuya forma ha variado según han variado los que modelan los paradigmas: los religiosos, los aristócratas, los comerciantes. No obstante, esta instancia superior aquí señalada no se relaciona ya en nada con la significación trascendente que tenía la potencia de un huracán para hombres de otras eras. Lo interesante aquí es notar que la relación dialéctica entre oprimidos y opresores, por constituir una elección, no puede ser vista como lucha más que desde una perspectiva lúdica, como una *sucesión de actores en apariencia opuestos pero en realidad entrelazados por una causa común.* En otras palabras, se juega al mismo juego, y ello explicaría que, en el momento de la sustitución de un canon

paradigmático por otro, el orden ascendente asuma muchas de las características del orden anterior. Por ejemplo: los norteamericanos y los europeos se unieron para combatir a Hitler en la Segunda Guerra Mundial con la excusa de evitar que el orden hitleriano, fundamentado en el racismo y la intolerancia, se adueñara del mundo: pero es sabido que ni la cultura norteamericana, ni la francesa ni la inglesa son precisamente tolerantes en lo racial[1]. En *Abaddón el Exterminador*, el personaje Sabato mantiene su renuencia a la alineación con uno u otro superbloque político: "[...] *en todo caso, sé lo que* ***no*** *quiero. Ni supercapitalismo, ni supersocialismo. No quiero superestados con robots"* (Sábato, 1992:186) (Negrita en cursiva en el original).

Se ha llegado a tales supercapitalismos y supersocialismos a raíz de la inflación previa al agotamiento de los postulados de la Modernidad. El positivismo, el marxismo, la ciencia, la tecnología, el progreso, la razón, tendrían que haber sido herramientas al servicio del hombre para la consecución de su bienestar y libertad perdidas, para trabajar cada día menos mientras las máquinas se ocupan de producir.

1– Cautivo en Inglaterra durante finales de la Segunda Guerra Mundial, el científico alemán Otto Hahn escuchó, por medio de uno de los oficiales que lo custodiaba, la noticia del lanzamiento de la bomba atómica sobre los japoneses, una demostración de poder de Estados Unidos, país que había de ascender como nuevo representante del orden. Robert Jungk relata que

> [c]*asi tanto como la noticia misma, lo trastornó el "consuelo" que su interlocutor trató de infundirle; pues cuando Hahn, que siempre había condenado el racismo de Hitler, exclamó aterrado: ¿De veras, cien mil víctimas? ¡Es horrible!", recibió como respuesta: ¡No se haga usted tanta mala sangre! ¡Más vale que se hayan liquidado un par de miles de* japs [forma de abreviar japoneses, según el traductor] *y no uno solo de nuestros* boys! (Jungk,

El descanso. Es observable que toda la configuración de postulados ideológicos y tecnológicos se fundamenta en la búsqueda de la felicidad suprema que el hombre perdió al ser expulsado del Paraíso Terrenal: el hombre ha luchado (contra sí mismo, inclusive) por crear *su* versión del paraíso. Pero las herramientas se convirtieron en muletas, la fe en la ciencia y la tecnología condujo a la paranoia colectiva ante la amenaza de las armas nucleares y la robotización de la vida, y el hombre, que continúa jugando a usurpar a Dios y ya es capaz de manipular los más recónditos e intrincados secretos de la vida con el pretexto de generar bienestar, que quería rehumanizarse (entendiendo rehumanización como reencuentro entre las partes escindidas de su conformación), se ha deshumanizado. Por eso, en *Abaddón el Exterminador* se lee:

> *El gran mito del progreso -dijo* [Sabato], *por fin* [a Silvia]-. *La Revolución Industrial. Con la Biblia en la mano (siempre es bueno cometer porquerías con pretextos honrosos) destruyeron culturas enteras, entraron a sangre y fuego en antiguas comunidades africanas o polinesias* [...] [p]*ara llenarl*[a]*s de vulgaridades hechas en Manchester, para explotarlos despiadadamente* [...] *Pero no sólo los esclavizaron: les quitaron sus antiguos mitos, su armonía con el cosmos, su candorosa felicidad* [que el occidental colonizador ya no tenía]. *La barbarie tecnolátrica, la arrogancia europea. Ahora estamos pagando estre gran pecado. Los pagan los muchachos drogados o perdidos de Londres o Nueva York* (Sábato, 1992:186)

El hecho de que unos controlen a otros, y que estos otros se dejen controlar,

---

1958:284)

constituye un proceso psicológico y sociológico altamente complejo de *selectividad*, a veces justificada por la mera sensación de poder: algunos necesitan *manejar* y otros requieren *ser manejados*: todos buscan el control de su ansiedad. En su libro *El poder y la sociedad,* Richard Schermerhorn afirma que *"*[l]*a noción de poder no es simple, aunque usemos el término cotidianamente"*, (Schermerhorn, 1963:17). Este autor divide las relaciones de poder en *par simétricas*, es decir, aquellas en que el nivel de influencia interpersonal es equilibrado, como la que hay entre amigos e incluso enemigos que poseen las mismas fuerzas y operan bajo las mismas reglas (Schermerhorn, 1963:18-20), recordándose que dos personas en el rol de jugadores de ajedrez operan ciñéndose a una misma codificación; y en *par asimétricas*, relaciones de sumisión de un sujeto a otro que puede ser voluntaria o involuntaria (Schermerhorn, 1963:20-30).

Parece entonces poco factible asumir que la tendencia a la sumisión en las relaciones de poder, es decir, lo que se contempla en cuanto a las relaciones asimétricas, sea atribuible a todas las sociedades en todos los tiempos, registrados o no: se trata más bien de una etapa tardía en el desarrollo de las relaciones humanas, relacionada con el aumento poblacional y el avance del conocimiento: se la puede observar, sin embargo, ya en la organización social de Grecia antigua. Según Luhmann, *"cuando el sistema social existente y el ambiente que lo hace posible se vuelven más complejos, aumenta igualmente el grado de selectividad de las decisiones"* (Luhmann, 1985:19) (Subrayado nuestro). Puede caerse en la cuenta de

que, merced a la amplia gama de opciones, la elección en la forma de las interacciones sociales se ha tornado más compleja a medida que transcurre el tiempo porque también se amplía el campo epistemológico y el número de sus usuarios. Una ampliación de ese campo implica una aparición cada día mayor de nuevos referentes que se traduce en **a)** la creación de nuevos términos para referirlos, o **b)** la utilización de términos ya existentes también para referirlos. Lo que significa, en última instancia, la deposición del aspecto creativo del lenguaje para fines prácticos, pues no se crean nuevas palabras, sino que se prestan los morfemas existentes para representar nuevas unidades semánticas. Luhmann ha dicho también que

> [a] *todos los medios de comunicación* [entendiendo la literatura como tal] *podría imputárseles que acentúan sus exigencias en el transcurso de la evolución social* [...] *Lo que antes era una comunicación necesaria, única, se convierte en una posibilidad de elección entre varias posibilidades* [...] *De igual modo se vuelve más difícil motivar cualquier aceptación basada en este tipo de selección. Pero ésa es la función de los medios de comunicación* (Luhmann, 1985:20) (Subrayado nuestro)

En otras palabras, los medios de comunicación estarían siendo utilizados para el establecimiento de relaciones sociales complejas que permitan la subsistencia del sistema. Todo esto podría dar cuenta de una sociedad que se edificó a la fuerza, en que los hombres fueron agrupados no por su deseo intrínseco de agruparse (que es característico del ser humano) sino para fines exclusivamente productivos y reproductivos. Se entienden la producción como *"las actividades que* [...] *permiten satisfacer las necesidades mínimas para la subsistencia"*, y la reproducción como

"las prácticas realizadas por ese mismo grupo [que produce] *para regular el crecimiento demográfico"*[2]. Pero puede decirse que, al lograrse determinados hitos dentro de la historia de la producción, sus mecanismos llegaron a una fase reproductiva en que ya no hacía falta remodelar profundamente el modelo exitoso, aunque, como se sabe, la duración de esas fases depende de la ampliación del campo epistemológico. Los medios de comunicación se encargaban de legitimar la anulación de lo humano en beneficio de lo productivo.

El regodeo del arte de los setenta en lo violento constituía el síntoma de que algo había salido mal en el proceso de la conformación social. El hecho de lo violento en el arte implicaba, por un lado, que el hombre seguía esclavizado por la cultura y estaba tratando de liberarse; pero entiéndase, esclavizado por una cultura en que ya no se creaban con facilidad formas nuevas, masificada, productora serial de artículos sin alma, sin el sello personal de un creador. Durante siglos, un orden cultural se encargó de predeterminar relaciones causales incluso entre los hombres, que fueron considerados como un fenómeno aislado en la naturaleza: por tanto, el obrero, por ser obrero, tenía que estar necesariamente enfrentado al patrón. La humanidad no elegía entonces ser libre de amar u odiar: hasta eso se había predeterminado en el establecimiento de la interacción cultural basada en castas, en clases sociales. Y mientras aquellos que regentaban la producción de cultura diseñaban determinaciones

[2] Tomado de la guía número 12 de la Unidad II de Historia de la Cultura, elaborada por el profesor Hernán Gómez, p. 1.

para los demás, la gran mayoría las aceptaba, ocasionalmente con beneplácito.

Cuando el hombre marginado de todos los tiempos (pero sobre todo el de los setenta) lograba vislumbrar esa función de los medios de comunicación, se desgarraba (consciente o inconscientemente) por su liberación, que implicaría a su vez la liberación del arte, sujeta como él a mecanismos de reproducción: ello habla de la concepción de un buen ciudadano, de un padre perfecto, de un trabajador eficiente que sabe seguir órdenes. Al colocar al hombre nuevamente en un plano lúdico que era asumido como el real, el control de los medios de producción y la satisfacción de las necesidades mínimas no lo explicaban, ni mucho menos le permitían sentirse tranquilo consigo mismo. La sumisión a lo culturalmente re-productivo (cuya adopción depende de la aceptación de determinados patrones por parte del opresor y del oprimido) no es más que el resultado de procesos *que no son novedosos* dentro de la Historia humana. La insurrección de los setenta fue, por tanto, una etapa necesaria e inevitable para que se erigiera una nueva mirada, la de la Humanidad a las puertas de un nuevo Milenio, preparándose para la insurgencia del caos informático (e informativo). Occidente se apresta nuevamente para perder la memoria cultural que ya se perdió una vez en la Edad Media.

Entre aquellos procesos violentos regados a lo largo y ancho del planeta, el hombre de los años setenta aspiró con ansiedad la recuperación de lo absoluto, lo caótico, lo dialógico y sucesivo en lugar de lo dialéctico.

La historia habría sido ese intento de recuperación de la felicidad autonegada, asumiéndose la sospecha de que, dentro de tal búsqueda de la eternidad perdida, la asunción de figuras deicas, pertenecientes a una instancia superior a la terrenal, acabó constituyéndose en un profundamente humano mecanismo de manipulación social: he aquí uno de los hechos acarreados por el mal manejo de un orden de por sí restringido. El plano de lo divino quedaría desvirtuado dentro del sistema de valores de la sociedad pues, como dice Sabato-personaje, a Dios se le atribuye *"la responsabilidad de este mundo espantoso"* (Sábato, 1992: 334). Carlos Fuentes, en *Diana o la Cazadora Solitaria*, lo enuncia en distintos términos, pero apuntado hacia lo mismo: *"Dios es la cómoda taquigrafía que reúne, en un solo abrazo, el origen y el destino* [el ser y el devenir]. *Conciliar ambos es empeño inmemorial de la raza"* (Fuentes, 1994:10). Este empeño inmemorial explica en buena medida el asentamiento del carácter inevitable y actualmente interdisciplinario, diferente de la exclusividad de búsquedas precedentes, de los estudios antropológicos: para explicar fenómenos físicos macrocósmicos, en algunas universidades se echa mano de la literatura, que atisbó, aceptó y llegó al caos primero que los teóricos de la física cuántica. Resulta hondamente significativo que, mediante la creación, el hombre que escribe en los noventa (como Fuentes) vuelva a plantearse, sin la turbulencia de décadas precedentes, la posibilidad de trascendencia, de absoluto y eternidad en la misma existencia cotidiana, que en 1975 fue atisbada por Ernesto Sábato mediante su *Abaddón el Exterminador.*

El proceso civilizador procuraba la reconstrucción del Paraíso Terrenal, de recuperación de lo absoluto, pero, al parecer, se desvió de tan primordial objetivo. El hombre de los setenta fue quizá el primero en *exigir* su rehumanización, su reinserción en lo cósmico, su retotalización, la recuperación de lo espiritual y lo caótico siempre visto con recelo por Occidente, entendiendo *caótico* como la relación de todos con el Todo. Por pertenecer a esta época, *Abaddón el Exterminador* constituiría uno de los más desgarrados gritos de auxilio de la Humanidad, dentro de un orden superior que la abarca, en medio de las atrocidades causadas por el hombre contra sí mismo y contra la naturaleza.

El procedimiento composicional de *Abaddón* es más bien sencillo: pero este procedimiento generará un producto altamente *complejo* (no complicado o alambicado) que dará cuenta de la aspiración humana a lo absoluto. La novela, como producto de una cultura, habría entrado en una etapa de redefinición formal, en la búsqueda de nuevas formas expresivas, en el procesamiento de la alienación a la que ha conducido la organización social previa. La novela, así como las fórmulas matemáticas, será entendida como una organización lúdica en que se efectúa un *ensayo,* un *experimento* o, como en el caso de *Abaddón*, una *reflexión* sobre el hecho de ser hombres que quieren y buscan su retotalización en medio del caos cósmico.

Las anteriores disquisiciones tuvieron como objeto referir a manera de

presentación el marco histórico dentro del que se construye y justifica *Abaddón el Exterminador*. La apreciación de este trabajo se dirigirá, sin embargo, hacia la novela como hecho estético, como organización textual. El análisis partirá esencialmente del texto de la propia novela como fuente de los elementos para su interpretación. Pese a que en los cuatro capítulos del cuerpo de exposición se analizarán los elementos constitutivos de la propia organización de la información discursiva (término que, por implicar mayor dinamismo, se preferirá ante la noción de *estructura novelesca*), tales como el despliegue espacio-temporal, las estrategias metaficcionales y de ficcionalización, la construcción de los personajes y la sistematización caótica, no resultará conveniente optar por la utilización de una metodología estructuralista, aunque se la vadee por fuerzas de pertinencia para el análisis.

Al no parcializarse a un sólo aspecto del discurso (sea el estructural o el semántico, pues el discurso es, de por sí, total), el análisis textual permite, en cambio, explicar de manera más eficiente la organización caótica que subyace a un texto y englobar los elementos de la totalidad implicados en semejante organización, que es realmente lo que se persigue con este trabajo de grado: la elaboración de un análisis *totalizador*, que dé cuenta del texto literario ya no como una mera suma de partes. Si fuera cierto que escribir una novela o un poema, pintar un cuadro, filmar una película, etc., consistiera apenas en reunir materiales y elaborar una estructura más o menos eficiente con una serie de significaciones implícitas en la estructura, cualquiera podría erigirse en novelista de renombre con tan sólo un poco de práctica. No quiere decirse

que la sociología literaria, el estructuralismo o la semiótica constituyan puntos de vista mejores o peores que el textualismo, pues tanto uno como otro respondieron a profundas necesidades históricas en sus respectivos momentos, y debe evitarse a toda costa considerar que una sistematización más compleja sea, por ende, una sistematización *mejor* o *peor*.

Por tanto, el análisis de esta novela no se quedará en la contemplación del despliegue de estrategias discursivas: tales herramientas están al servicio de una instancia superior, la rehumanización del hombre, el encuentro con el *sí mismo*, y bajo esta óptica se las irá englobando a medida que avanza y se torna más complejo el análisis.

El análisis se dispondrá, como se ha dicho, entre cuatro capítulos dedicados a 1) la organización espacio-temporal, 2) los recursos metaficcionales, 3) la construcción de los personajes y 4) la mímesis de la novela como sistema caótico a fin de crear un cuerpo de análisis abarcante que propicie una visión totalizadora del problema, que es el de la producción de novelas que mimetizan lo absoluto.

En el primer capitula la desmonta la organización formal de la novela, como sistema construido en base a un tiempo y un espacio discursivos.

Mediante el segundo capítulo se añade el sistema metaficcional y

ficcionalizador que permite y exige, por lo demás, la adopción de la mirada textualista para analizar la novela, pues acá se da cuenta de la reflexión implícita en la organización metaficcional de *Abaddón.*

El capítulo tercero, como su nombre lo indica, está dedicado a los criterios y la forma como el organizador literario despliega el desplazamiento de los personajes dentro de una novela de lo absoluto.

En el cuarto capítulo se retoman los puntos anteriores y se da cuenta de la novela como mímesis de fenómenos caóticos en la naturaleza, que responden a una organización y forma propias. Esto permitirá dar cuenta, por implicar un procedimiento totalizante en el análisis, de la organización de *Abaddón el Exterminador* como novela de lo absoluto.

1.- Tiempo y espacio en el Fin de la Historia: del cronotopos causal-secuencial a la acausalidad aparente en *Abaddón el Exterminador*

De una vez por todas, seamos nosotros mismos! Que el señor Robbe-Grillet no nos venga a decir cómo hay que hacer una novela. Y, sobre todo, que chicos de talento como vos dejen de una vez de escuchar con respeto sagrado lo que nos ordena esta cruza de bizantinos y terroristas.
Ernesto Sábato, *Abaddón el Exterminador*, p. 119

Al explicar el funcionamiento de la organización formal de *Abaddón el Exterminador* como sistema literario o ficcional, conviene revisar cómo las llamadas *novela tradicional* y *novela metaficcional* han manejado la construcción o despliegue del tiempo-espacio o *cronotopos* discursivo, el cual será definido tras un breve bosquejo histórico. Es importante señalar que la novela está profundamente conectada con la noción de espacio-tiempo por tratarse de un género cuyo desarrollo se dio en la Era Moderna, bajo el auge del racionalismo cartesiano y la elección de un sólo enfoque epistemológico, el materialista, como el normal u oficial para comprender la realidad. Se observará en lo sucesivo que la cultura occidental se ha acostumbrado a la idea de que las novelas deben poseer una anécdota que se desarrolla en un tiempo y espacio definidos, y que la novela metaficcional o posmoderna reclama otro tipo de lector. Por tanto, resulta pertinente partir de una escueta revisión de lo que se acepta por *novela* y el porqué de su preeminencia durante la Modernidad sobre otros géneros literarios.

De acuerdo con el diccionario Larousse, se entiende la *novela* como una *"obra literaria extensa en prosa"*, aparte del *"género formado por estas obras"* (Larousse, 1994:462). Dentro del mencionado diccionario, otras formas de organizar el discurso de manera artística –el cuento, el relato-, no llegan a merecer el calificativo de *género literario* "serio", o, al menos, tan "valedero" como la novela (Larousse, 1994:190; Larousse, 1994:455).[1]

A raíz de lo establecido por la fuente consultada, cabe sospechar que se ha asumido por consenso la existencia de una *hegemonía* de la novela dentro del *summum* conformado por los géneros literarios, hegemonía que viene conectada con el desarrollo de ciertas culturas en ciertos tiempos y espacios. Esto ha sido señalado por Bakhtin: *"The novel is the sole genre that continues to develop, that is as yet uncompleted"* (Bakhtin, 1981:3); *"the novel is* [...] *the only genre that was born and nourished in a new era of world history and therefore is deeply akin to that era"* [2](Bakhtin, 1981:4).

[1] Se asume que los diccionarios constituyen la representación más superficial y general de los conceptos mayormente manejados por determinados usuarios. Cuando se hace necesario averiguar lo que comúnmente se acepta en torno a un determinado tema o una determinada idea (de donde viene el término *acepción*), se suele recurrir al diccionario, y muchas veces no se trasciende esta consulta. Por tanto, se considera que los diccionarios son producto de complejas interacciones culturales, además de la manera de asomarse muy someramente al resultado de estas interacciones.

[2] "La novela es el único género que continúa desarrollándose, que aún no está completado" [...] "La novela es [. .] el único género que nació y se alimentó en una nueva era de la historia mundial y por eso se asemeja profundamente a esa era" (Traducción mía)

En la misma novela *Abaddón el Exterminador*, Sabato-personaje determina que el desarrollo de la novela, como género dominante y como refugio del inconsciente reprimido (que se conectará con lo que se denomina *caos,* punto que se explicará en detalle en el capítulo designado para tal propósito), que él denomina metafóricamente *"las Furias"* (Sábato, 1992:248), coincide con el nacimiento de los tiempos modernos y, puede decirse, con la elevación del pensamiento cartesiano. Es posible sospechar que la novela no se somete dócilmente a los lineamientos epistemológicos de las culturas que se autoimponen como las superiores, pues para la creación artística no basta con dominar un conjunto de técnicas. Sabato ha hablado de *Las Furias*, lo cual remite al pensamiento mitológico, a la existencia de otras dimensiones de realidad dentro de la Realidad en que se vive. El arte (y, por consiguiente, la novela) constituye un mecanismo liberador de aspectos de la realidad interna del creador, que en ese sentido es una especie de "servidor público", pues comparte los sueños y obsesiones de toda una comunidad. El creador está en posición de *darle forma a esas obsesiones.* Esta idea, ampliamente emparentada con el desarrollo de la novela metaficcional, se desplegará en lo sucesivo.

El creador artístico se rebelará contra las imposiciones epistemológicas de la cultura imperante: su rebelión, necesaria y anunciada (que consiste en la representación de otros aspectos de la realidad cuya asunción ha sido soslayada por los centros productores de la cultura), se materializará mediante la creación artística.

La que se ha entendido por *novela tradicional* se organiza todavía, sin embargo, según los parámetros establecidos por la óptica de la Modernidad. Por tanto, la novela debe dar (y aun cuando no lo busque, siempre da) cuenta del desarrollo, apogeo y decadencia de la cultura que la generó; su *estructura* y *temática* [3] responden esencialmente al imaginario de Occidente en momentos determinados y específicos, y, por tanto, es muestra de la organización y hasta la legitimación de una manera de concebir la existencia. Según Michel Butor, la novela *"es un fenómeno que rebasa considerablemente el terreno de la literatura; es uno de los elementos de nuestra aprehensión de la realidad"*(Amorós, [1979]:11) (Subrayado nuestro). P u e d e

[3] Para J. Souvage, *estructura novelesca* es *"*[t]*he manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction"* (Baquero, 1975:18). Se podría decir que la temática, considerada como un conjunto de ideas (por lo tanto, de abstracciones), se materializa mediante el discurso y vuelve a ser organizada por medio de la estructura de la novela, en este caso: no obstante, parece que entre el discurso y la forma en que se lo organiza hay alguna relación de dependencia, pues no es lo mismo un cuento que un poema, una novela que un ensayo, etc.
Baquero reconfirmaría que tanto estructura y como temáticas novelesca van indisolublemente unidas: *"De lo que el novelista quiera decirnos, dependerá el cómo lo haga"* (Baquero, 1975:17). La novela (y todo producto estético) busca llamar la atención no sólo mediante lo que se cuenta, el fondo, sino mediante la forma en que se va ilando el relato. Mediante la organización estructural del relato, el narrador *"evoca los personajes, presenta los ambientes, refleja las situaciones y nos conduce a lo largo de las diversas peripecias hasta la conclusión* (Amorós, 1979:11,12). De aquí se desprenden las ideas de que

(a) la estructuración de la novela, que se entiende como mecanismo de *aprehensión, exploración y transformación* de la realidad, responderá a una *teleología narrativa*, una razón de ser, como el propio Amorós ya ha explicado. La estructura se va a fundamentar en relaciones de tiempo y espacio, que, como se verá, empezaron a tener vigencia dentro del imaginario occidental, que, se asume, es causalista y finalista, a partir del Renacimiento.

(b) El organizador de todo producto estético va a ser un intermediario entre el mundo real y el mundo ficcional, con la potestad de conducir a los receptores del mensaje estéticamente elaborado (el relato) a través de un "camino" o "puente"que él establece para el acceso a los mundos ficcionales (a los que habrá tenido acceso sin ese "puente", que luego él "construirá" en beneficio de la *comunidad*. El organizador establece la pauta, da elementos y pistas, construye el acceso para que el lector lo transite, crea personajes (tomando elementos de su experiencia que él mimetiza según su formación y expectativas como narrador, entendiendo *mimetizar* como *recrear* más que como *copiar*. Este punto es tocado en Abaddón el Exterminador [pp. 163-167])

observarse que esta concepción no tiene por qué estar en contradicción con el hecho de la creación artística como mecanismo liberador; pero, como se observará, los paradigmas de la era moderna implicaron la adopción de una dialéctica entre los elementos que componen el sistema *complejo* que se denomina "realidad". Se verá a continuación que los hombres de la modernidad *atomizaron, analizaron*, la realidad; propiciaron el proceso de alienación personal y cultural que ha afectado y sigue afectando a Occidente y los occidentales.

A fin de sustentar el planteamiento anterior, es necesario tener en cuenta un asunto de tipo histórico: para Ernesto Sábato, en *Hombres y Engranajes*, los tiempos modernos se caracterizan por el asentamiento de la burguesía, una clase de comerciantes y mercaderes que representaba el ascenso y establecimiento de los valores materiales, de lo útil, funcional y tangible: *"cuando irrumpe la mentalidad utilitaria, todo se cuantifica"* (Sábato, 1973:23).

"La característica de la nueva sociedad [la burguesa, que se asienta en los burgos o ciudades] *es la* ***cantidad"***, escribe Sábato; *"El mundo feudal era un mundo cualitativo: el tiempo no se medía, se vivía en términos de eternidad* [...]" Se percibía un *"tiempo cualitativo, el que correponde a una comunidad que no conoce el dinero"* (Sábato, 1973:23) (Negrita en cursiva en el original, subrayado nuestro).

La percepción de la realidad varía entre una era y otra, Antes, en la Edad Media, *"tampoco se medía el espacio"* (Sábato, 1973:23); *"La sociedad resultante* [la de los tiempos modernos] *es dinámica, liberal y temporal"*, en contraposición a la sociedad de tipo feudal, *"estática, conservadora y espacial"* (Sábato, 1973:23). Esta última afirmación contiene la idea de que la cultura occidental posterior al asentamiento y triunfo de la burguesía es una cultura de la acción, en contraposición a culturas como la hindú o la china. La manera de medir los resultados o consecuencias de las acciones es la extensión de las mismas en el tiempo: el rendimiento de los aparatos de producción se cuantifica según la cantidad de tiempo invertida en la transformación de la energía en materia mediante el esfuerzo, lo que obviamente conlleva un desgaste energético. Para ejemplificar históricamente este hecho, baste recordar que una de las reinvincaciones sociales buscadas por los primeros obreros pos-revolución industrial y las primeras feministas fue la reducción del horario de doce a ocho horas de trabajo.

La adopción del patrón temporal traerá consigo importantes consecuencias en lo concerniente a la expresión artística. Lo planteado por Sábato traerá como resultado, de acuerdo con Bajtin, que la sensación del tiempo como algo real, pleno y necesario haya tenido su mejor momento a partir del s. XVIII, junto a la Ilustración, para entrar en una fase de crisis a mediados del s. XIX y principios del XX. Todavía hasta los románticos, esa sensación del tiempo no constituía peligro alguno.

Recuérdese que el *Fausto* de Goethe representa el dominio definitivo del hombre sobre la naturaleza, lo caótico, si se toma en consideración que Mefistófeles (uno de los nombres del demonio) estuvo siempre asociado con la oscuridad, un sector del caos[4]. *"Todo lo que Goethe veía"*, explica Bajtin, en su artículo sobre el prócer del Romanticismo, *"no lo percibía **sub specie aeternitatis**, como su maestro Spinoza, sino en el tiempo y **bajo el poder del tiempo*** (Bakhtin, 1997: 234,235) (subrayado nuestro, negritas en cursiva en el original). Tal planteamiento conduce a que, después del Renacimiento, se operó tal cambio progresivo de valores en el imaginario del hombre occidental. En lo sucesivo, se han de señalar algunas de las consecuencias de tal cambio de mentalidad y de imaginación, que implicaron la adopción de patrones de causalidad y secuencialidad en la comprensión y explicación de la realidad. Estos patrones influirán sobre los procesos colectivos de creación estética.

Leonard Schlain, en el capítulo 20 de *Art & Physics: Parallel visions in space, time & light*, escribe acerca de la irrupción de la causalidad en el campo

[4] Antes de la creación del mundo (según el Génesis) la luz y la oscuridad compartían un mismo ámbito: se asume que lo caótico al principio guarda relaciones de afinidad con la totalidad indiferenciada. Si se considera a Dios como el primer organizador del caos, resulta significativo que haya separado la luz de las tinieblas, que guardan sin embargo un movimiento de continuidad sucesiva. La oscuridad está conectada con las tinieblas: el Diablo o Mefistófeles es también conocido como Príncipe de las Tinieblas, por tanto, es de asumir que lo caótico perdió su carácter total, de parte de la vida y le fue achacado exclusivamente a la oscuridad, que luego se asoció con el mal, cuando en principio *la luz y las tinieblas no tenían por qué estar (y no estaban) en dialéctica*, cabe sospechar del carácter político de la mencionada separación en el proceso de formación de etnias y pueblos diferenciados entre sí (el hebreo, el egipcio, el griego, etc). Este punto será tratado con detenimiento en un capítulo sobre la construcción de la novela como imagen de la totalidad cósmica que mimetiza fenómenos estudiados incluso por la física cuántica, como la presencia de atractores extraños en la naturaleza y el aumento de la entropía en el Universo.

epistemológico. Comentando obras como el *Decamerón* de Boccaccio, escrita hacia mediados del siglo XIII, Schlain determina que, mediante la organización formal, ya se otorga al lector un lugar privilegiado de observación, 250 años antes de que Galileo enuncie que la posición dentro de un marco de referencia inerte sea lo más adecuado para observar y medir el mundo; en la estructura de la novela tradicional se organiza una trama central alrededor de la cual se integran detalles, subtramas, personajes: como puntualiza el propio Schlain, *"a plot is a plan of action; its components are foreshadowing (clues), climax and dénouent or conclusion"*[5] (Schlain, 1991:295). La reducción del proceso de organización de la forma literaria a fórmulas manejables, a figuras geométricas, implica que tanto el artista como el científico buscaron reducir la realidad, convertirla en un sistema coherente y manipulable a fin de *restringir* y *transformar* la realidad a su imagen. Todo lo cual refiere la célebre *camisa de fuerza* metódica que se pretendió colocar a la realidad, sobre la que habla Georg Lukacs en su *Teoría de la Novela*.

Al considerarse la trama como un plan de acción, se la está considerando como la razón de ser, el eje central, el leit-motif infaltable. Tal era la *finalidad* de la novela: ello ya permite inferir que la creación literaria estaba sujeta a cánones rígidos, centralizadores, dictaminados por los grupos que administraban la

[5] "Una trama es un plan de acción; sus componentes son el prefacio (pistas), clímax y denuedo o conclusión" (Traducción mía).

producción de cultura. Se están asumiendo aquí la trama y la estructura novelesca como patrones predefinidos para componer novelas; según aquellos que dictaminaron *cómo debía ser la novela*, no se podría hablar sin trama ni estructura secuencial de genuinas obras narrativas. Más adelante, Schlain agrega que los científicos se aprovecharon del sistema de Newton (cuyas ideas absolutistas son conocidas) para organizar una serie de movimientos, fuerzas y masas en sus propias relaciones de tiempo y espacio (Schalian, 1991:295). Schlain llega a comparar el adelanto en las técnicas artísticas con los avances científicos: *"Causality in literature thus anticipated causality in science by well over a century"*[6] (Shlain, 1991:295).

Con el asentamiento de la burguesía vino la necesidad de analizar, medir y cuantificar los elementos que conforman el mundo y el Universo, para posteriormente *explorarlos*: no es casual que el Renacimiento haya sido una época siempre recordada por los grandes pioneros de los viajes alrededor del mundo y los encuentros con nuevas tierras, nuevas civilizaciones:

> *El espacio también se cuantifica. La empresa que fleta un barco cargado de valiosas mercancías no va a confiar en esos dibujos de una ecumene rodeada de grifos y sirenas: necesita cartógrafos* [que, se sabe, son técnicos], *no poetas. El artillero que debe atacar una plaza fuerte necesita que el matemático le calcule el ángulo de tiro* [...]; *el constructor de barcos, el cambista, el ingeniero militar, todos ellos tienen*

[6] "La causalidad en literatura se adelantó por eso, en unos cien años, a la causalidad en ciencia" (Traducción mía).

necesidad de matemáticas y de un espacio cuadriculado
(Sábato, 1973:24)

Se concluye que *el pensamiento racionalista que derivó en la supremacía del cientificismo viene, por ende, de esta época.*

Por tanto, el tiempo y el espacio comenzaron a ser concebidos y descritos bajo los parámetros de la geometría lineal. En la Modernidad, la realidad puede ser entonces reducida a figuras geométricas elementales, cosa que, obviamente, suponía una deformación del referente "real" traducido en figura. Si se extrapola el principio a la organización espacio-temporal de la novela producida por la Modernidad, se tiene entonces lo que acabará concluyendo el estructuralismo: el texto puede ser reducido a oraciones elementales para efectos del análisis; en la construcción, el texto podía ser visto como una mera forma de elementos encadenados, con un principio, un desarrollo, un clímax y un desenlace; y cada uno de tales elementos constitutivos, a su vez, podía ser descrita en términos geométricos en *secuencias,* que tradicionalmente tendrían un inicio, un momento en que se alcanza la mayor altura y una caída; en esta última, vendría el encadenamiento con otra secuencia, y así sucesivamente. Ello permitía un *ritmo narrativo,* la sensación del paso del tiempo que mantuviera al lector en la lectura. Amorós explica, a este respecto, que

Lo que despierta la curiosidad no es ya la historia en sí, sino el modo más o menos hábil con que un narrador

> *(hombre especialmente dotado para ello) evoca los personajes, presenta los ambientes, refleja las situaciones y nos conduce a lo largo de las diversas peripecias hasta la conclusión* (Amorós, 1979:11-12) (subrayado nuestro)

El término *peripecia* remite al dar la vuelta a los hechos, a permitir la transición fluida entre hechos narrados. A partir de la observación de Amorós, se asume que la novela debía tener una construcción que llamara la atención del lector y que no le permitiera perderse dentro de la lectura; tradicionalmente, esto se logra mediante el establecimiento de transiciones narrativas que permiten al lector ubicarse en el espacio y el tiempo *narrativos*.

Debe retomarse y asumirse entonces lo siguiente: la novela es un género que nació y se ha estado desarrollando bajo el auge de la civilización occidental. Es un instrumento que tanto da cuenta del hombre cuanto le sirve de instrumento de exploración y transformación de su propia realidad. Ello de por sí explicaría el predominio de la novela sobre otros géneros literarios. La elección de sus elementos constitutivos guarda estrecha relación con su génesis histórica y con el propósito de los hombres del Renacimiento: la estructura se fundamenta sobre la organización de relaciones *espacio-temporales* que le confieren dinamismo a la obra (aparte del proceso épico del personaje, que es tratado en capítulo aparte).

En resumen, la novela, como producto de la cultura occidental, asumirá también esos patrones de tiempo y espacio: es lo que, dentro del procedimiento de composición literaria, Bajtin denominará *cronotopos* ("*literally, 'time-space'*") (Bajtin, 1981:84). Llamaremos entonces cronotopos a "*the intrinsic conectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature*"[7] (Bajtin, 1981:84). Es decir, el logro del efecto de dinamismo temporal-espacial mediante la organización de los hechos, que a su vez se fundamenta sobre la organización del discurso.

Bakhtin proporciona un ejemplo de cómo se elabora el *cronotopos* desde los romances de la antigüedad clásica (que él denomina *adventure-time*, el tiempo que transcurre por la aventura que se vive) (Bajtin, 1981:87). En una novela de aventuras:

> [...] *However, the marriage cannot take place straightway. They are confronted with obstacles that retard and delay their union. The lovers are parted, they seek one another, find one another; again they lose each other, again they find each other. There are the usual obstacles and adventures of lovers: the adduction of the bride on the eve of the wedding, the absense of parental consental (if parents exist), a different bridegroom and bride intended for either of the lovers (false couples), the flight of the lovers, their journey, a storm at sea, a shipwreck, a miraculous rescue, an attack by pirates, captivity and prison, an attemp on the innocence of the hero and heorine, the offering-up of the heroine as a purifying sacrifice, wars, battles* [...]

[7] "la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que están expresadas artísticamente en la literatura [obra literaria]" (Traducción mía).

> *The novel ends happily with the lovers united in marriage. Such is the schema for the basic components of the plot*[8] (Bajtin, 1981:87,88) (Los remarcados eran cursivas en el original, subrayado nuestro)

Bajtin expone (y puede verse en lo subrayado) que la novela tradicional de aventuras responde a un *esquema* que él, desde la óptica de la Modernidad, ha logrado describir en unas pocas palabras. Como organización lúdica, la novela tiene que terminarse en algún momento, de forma tal que el lector pueda reincorporarse al engranaje del tiempo y el espacio reales, y la del ejemplo desarrollado por Bajtin acaba felizmente con el matrimonio de los amantes, que debieron sobreponerse a las adversidades, obstáculos, etc., como prueba de la supremacía humana sobre la adversidad. Se observa, los amantes deben *actuar, efectuar un desplazamiento,* para encontrarse. Por tanto, podría decirse que, al estar construida dentro de un marco temporal sumamente delimitado (no es posible modificar, de manera taxativa, lo que *ya está escrito*, aunque sí lo sea aportar opiniones, criterios, etc., en el recorrido del puente narrativo), la novela en su función lúdica es un *simulacro* (por ello ofrece muchas condiciones de cierta *seguridad*) *de la carrera contra el tiempo* dentro del

[8] "Sin embargo, el matrimonio [de los amantes] no puede tener lugar de inmediato. Son enfrentados con obstáculos que retardan su unión. Los amantes son separados, se buscan el uno al otro, se encuentran, nuevamente se pierden y se encuentran. Están los obstáculos usuales y las aventuras de los novios: la aducción de la novia poco antes de la boda, la ausencia del consentimiento de los padres (si tales existen) , diferentes prometidos reservados para el novio y la novia (falsas parejas), el escape de los amantes, su viaje, una tormenta en el mar, un naufragio, un rescate milagroso, un ataque de los piratas, cautividad y prisión, un atentado contra la inocencia del héroe y de la heroína, el ofrecimiento como sacrificio purificador de la heroína, guerras, batallas [...] La novela termina felizmente con los amantes unidos en matrimonio. Tal es el esquema para los componentes básicos de la trama" (Traducción mía).

que participan los individuos en la vida real. Simulacro dentro del que sin embargo el lector se identifica con alguno de los personajes, con alguna de las situaciones. La novela responde a la idea de que el tiempo de los seres humanos es limitado: por tanto, no toda situación humana es susceptible de ser representada en una obra literaria, sino sólo aquellas que el organizador de una obra literaria considere pertinentes para la demostración de su teoría sobre el mundo.

En la novela tradicional, las relaciones espacio-temporales dan origen a la estructura que es transitada para fines catárticos por el lector. Según Bajtin, en la visión de Goethe hay *"fusión de los tiempos* [e] *imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar"* (Bajtin: 1997:234). El pasado debía ser el germen del presente, debía ser *"creativo* [,] *actual dentro del presente"* (Bajtin, 1997:226). En otras palabras: lo occidentales asumieron la necesidad de historicidad dentro de la vida, de relaciones causales entre un suceso y otro, si se considera a Goethe como autor cumbre dentro de la literatura occidental. El mismo Bajtin lo reconfirma: *"uno de las cumbres de la visión del tiempo histórico fue alcanzada, en la literatura universal, por Goethe"* (Bajtin, 1997:217). Según el crítico ruso, Goethe no podía concebir que el tiempo fuese simplemente sucedáneo, asecuencial (Bakhtin, 1997:220).

Por ser producto de la mentalidad occidental lógico-causalista, la estructura novelesca debía poseer un carácter de *autosuficiencia dinámica inmanente* implicada en la organización secuencial. En otras palabras, la organización interior del texto no dependería de fuentes, elementos o información externa para funcionar de manera autónoma: por tanto, el texto, mediante la estructura, cuyos elementos deben por eso ser entrelazados de manera causal, tendría que dar los elementos necesarios para su decodificación eficiente:

> [...] *se alude* [con esto] *a la perfecta trabazón que entre los mismos* [elementos de la estructura] *debe existir, y a la necesidad de que ninguno de ellos sea sentido como superfluo y, por ende, desprendible del conjunto sin que éste se resienta por ello* (Baquero, 1975:18,19) (Subrayado nuestro)

Independientemente de que se haya tratado de una ironía suya, Miguel de Unamuno llegó inclusive a comentar que algunos capítulos del *Quijote*, como los del Curioso Impertinente, eran perfectamente "saltables" (Baquero, 1975, 18-19). Lo que significaría, tomando como punto clave la palabra subrayada en la cita larga previa, que se ha difundido la creencia de que la novela, para serlo, *debe* respetar los criterios de dinamismo espacio-temporal y coherencia estructural *evidente*. Ya Sábato ha explicado en *Hombres y Engranajes* que se ha pasado de un mundo cualitativo a un mundo cuantitativo; recuérdese, por ejemplo, que los psicólogos conductistas no estudian los procesos de pensamientos por considerarlos *no-*

mesurables, medibles y cuantificables, o que sistemas filosóficos como el marxismo vadean los terrenos del ateísmo[9]. En este sentido, no se está entendiendo a Dios como el elemento justificador del orden de algunos, sino como el primer organizador, creador de un hombre a su imagen y semejanza. Esta idea será fundamental dentro de la organización literaria de *Abaddón el Exterminador.*

La novela moderna estaba sujeta a tales esquemas materialistas, pragmáticos, de pensamiento, y su estructura debía ajustarse a un orden establecido, a las normas de coherencia y perfección formal, lo que se logró en mayor medida por la novela del s.XIX: *"suele estimarse rasgos de éstos* [los elementos de la estructura novelesca moderna] *su inseparabilidad"* (Crane, 1952:616,617; en The concept and the Plot of "Tom Jones" En *Critics and Criticism.* Chicago: The University of Chicago, 1952. Citado por Baquero, 1975:18-19). En la novela, tal como se la entiende de forma ortodoxa, tiempo y espacio son elementos afines y subyacentes a la estructura

[9] Se asume que el marxismo ha eliminado la necesidad de Dios por considerarlo poco útil para la toma de conciencia y la transformación social que se propugna mediante los lineamientos de este sistema filosófico: *"La religión es el opio del pueblo"*. Por tanto, Dios llegó a representar un mecanismo utilizado por las clases dominantes (mediante el clero, uno de sus instrumentos) para mantener bajo control a los oprimidos. Por tanto, la eliminación de Dios habría sido, hasta cierto punto, un paso positivo en el proceso de toma de conciencia de la colectividad. Una cosa es, sin embargo, la idea de Dios manejada y transmitida por el clero, otra muy distinta la posibilidad de trascendencia dentro del Universo, fuera de los designios de la Iglesia. El proceso de desacralización habría permitido liberarse de cierta forma de control, pero es probable que el hombre necesite "creer"siempre en algo. Así, se ha pasado de la fe en lo intangible a la fe en la ciencia y el progreso, que no son sino otra forma de alienación, la sustitución de un canon por otro. Por tanto, se establece que el ateísmo será no ya una actitud conciente, sino la consecuencia de la adopción y transmisión de patrones cuantitativos dentro del imaginario occidental que condujeron a la necesidad de concebir la naturaleza (y dentro de ella, lo que aquí se va a entender por Dios, de manera distinta que lo entendido por el marxismo) de manera geométrica.

narrativa, pero siempre enmarcadores: recuérdense los largos pasajes descriptivos aparte de la trama en las novelas de Stendhal y Balzac, por dar un caso, que permitían al lector ubicarse espacial y temporalmente, y hasta le daban la sensación del carácter perpetuo de las estructuras (como en el caso del inicio de *Eugenia Grandet*, en que la descripción de los lugares se efectúa en tiempo presente, mientras que la historia se construye en pretérito; la vida humana ya pasó, las estructuras materiales sobreviven).

Puede considerarse, no obstante, que la creación no está determinada sólo por el manejo más o menos eficiente del tiempo y el espacio en una novela, ni por el uso de la rima y la métrica en poesía. La literatura no es sólo *discurso*, el arte no es sólo *forma*. La novela es un hecho cultural, es un producto *humano*, que permite al hombre expresar sus anhelos y aspiraciones, además de ser un instrumento de exploración y aprehensión de la realidad, que no es sólo la realidad de la cultura creada, de las estructuras visibles; es también la realidad interior, la que no pudieron ver los conductistas.

A este respecto, Bajtin había escrito en 1919 que:

> [u]*n todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen en sí son ajenas una a otra* (Bajtin, [1997]:11) (subrayado nuestro)

La novela posmoderna no es la novela de grupos privilegiados que producen cultura. Se aludirá más adelante a la transición entre la era moderna y posmoderna, que es clave para la comprensión de la construcción de esta última generación de novelas. Es necesario asumir que las transiciones entre una era y otra suelen generar caos histórico (puesto que se trata del momento en que dos formas diferentes de imaginario e imaginación ocupan un mismo espacio y tiempo). La transición se produce cuando la era precedente entra en crisis cuando se toma conciencia de que su alcance epistemológico se hace insuficiente. La novela posmoderna va a surgir del descubrimiento de la necesidad de formas diferentes de aprehender la realidad que permitan la búsqueda de *la totalidad* que ha sido desechada y reprimida por el imaginario occidental de los tiempos modernos. Dentro de este marco se inserta una novela como *Abaddón el Exterminador*.

En *Abaddón el Exterminador*, Sabato, el personaje (cuya grafía es diferente de la del organizador literario, *Sábato*), hará múltiples alusiones al carácter anímico, no reducible en términos estrictos a lo tangible, de la creación:

> [E]*l arte y el sueño tienen parentesco* [...] [e]*n el momento en que el artista se sumerge en el inconciente, como cuando dormís.* [...] [L]*uego sucede un segundo momento, que es de expresión, observá bien: de expresión, de presión hacia afuera. Por eso el arte es liberador y el sueño no, porque el sueño no sale. El*

arte sí, es un lenguaje, un intento de comunicación con otros (Sábato, 1992:181, 182)

Sábato está asumiendo, mediante Sabato-personaje, que el trabajo creador se adentra en las profundidades del inconsciente (un territorio no mesurable, no explicable mediante mecanismos racionales) para hallar la materia prima de sus creaciones. No desdeña la intervención de la razón, que debe completar la labor creadora: *"ya estás despierto y a esos símbolos se mezclan entonces lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico"* (Sábato, 1992:182). Con esto, Sabato-personaje está enunciando que la novela (como parte del *summum* de las Artes) no sólo es una historia narrada con cierta eficiencia lingüística en el marco de un tiempo y de un espacio, de un cronotopos, sino la manifestación discursiva, con intención artística, de un proceso que unifica lo material con lo espiritual: la reasunción de lo absoluto, de lo eterno, pero también de lo caótico, que ya no debe ser visto como lo malo. *"La novela como poema metafísico"*, murmura en algún momento Sabato-personaje (Sábato, 1992:236). Por tanto, la literatura sería más "literaria" o valedera desde el punto de vista de la búsqueda de sí mismo por parte del hombre en la medida que la organización del discurso y de la forma narrativa empleada estén más acordes con la *unidad interior* de la que habla Bakhtin, que no puede ser determinada desde afuera, sino desde el mundo interior del organizador literario. *El carácter anímico, la inmersión inicial en lo inconsciente, constituyen la unidad interior e inciden sobre la organización discursiva y espacio-temporal del texto*; no al revés. Esto constituye un

cambio en relación a la concepción que se tenía de *lo que debía ser la novela* bajo la episteme de la Modernidad: el tiempo y el espacio no serán en *Abaddón el Exterminador* elementos ubicables, sino consecuencia de una dinámica anímica, no mesurable, no lineal, aparentemente acausal.

Se ha planteado que el organizador de *Abaddón el Exterminador* está en busca de la *novela de lo Absoluto,* sobre *"esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo"* (Sábato, 1992:15). Tal planteamiento contiene ya algunas dificultades cuando se trata de explicar la novela a partir de supuestos de tiempo y espacio lineales, que constituirían una camisa de fuerza para la construcción de los personajes (este punto se trata en el capítulo sobre los personajes).

Para el organizador y, en el texto de la anterior cita, narrador, ésos que no pueden ni quieren dejar de ser hombres están a merced de la locura caótica del universo, que obedece a un patrón rítmico no descriptible bajo parámetros racionales-causales o lineales, pues se lo puede considerar como un desorden con estructura: se torna imposible la predicción del tiempo, de los terremotos, de las explosiones intergalácticas: el aleteo de una gaviota en California puede "*modificar la caída de la*

nieve en Wall Street" (Hayles, 1993: 189)[10]; inclusive, nuestro calendario, como convención, no es del todo exacto, circunstancia que da origen a la necesidad de los años bisiestos. El Universo posee su propio funcionamiento autónomo, que no depende de la razón o de la voluntad humana. Son los hombres quienes han tenido que defenderse de la naturaleza y de sí mismos (como parte de la naturaleza que es el ser humano). En defensa de su interioridad, tras vivir un proceso de padecimientos, el hombre *actúa*; por extensión, *escribe*. Estos planteamientos se desarrollarán en los capítulos sobre *personajes* y *caos*.

La relación de los hombres entre sí, enmarcados en los complejos procesos transformacionales del universo, está dispuesta desde la primera parte de la novela. El narrador-organizador dispondrá los elementos de la relación espacio-tiempo (no el espacio-tiempo producto de la percepción humana, sino de uno aparte, el espacio-tiempo cósmico, total) en que los personajes se hallan inmersos:

> *Las gaviotas iban y venían, como siempre, con la atroz indiferencia de las fuerzas naturales. Y hasta era posible que en aquel tempo en que Martín le hablaba allí de su amor por Alejandra, aquel niño que con su niñera pasó a su lado, fuese el propio Marcelo. Y ahora, mientras su cuerpo de muchacho desvalido y tímido, los restos de su cuerpo, formaban parte de algún bloque de cemento o eran simple ceniza en algún horno eléctrico, idénticas gaviotas hacían en un cielo parecido las mismas y ancestrales evoluciones. Y así*

[10] Esto es contemplado por la teoría de los atractores extraños de Edward Lorenz (Hayles, 188-192), en la cual se profundizará en capítulos posteriores.

> *todo pasaba y todo era olvidado, mientras las aguas seguían golpeando rítmicamente las costas de la ciudad anónima* (Sábato, 1992:12,13) (subrayado nuestro)

Este carácter de lo Absoluto en la existencia, entendiendo lo Absoluto como totalidad, es lo que impulsa al hombre hacia la creación:

> *Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto* [a la totalidad cósmica] [...] *Una vez más, Bruno sintió la necesidad de escribir* [...] [p]*ero al mismo tiempo experimentaba su crónica impotencia ante la inmensidad. El universo era tan vasto. Catástrofes y tragedias, amores y desencuentros, esperanzas y muertes, le daban la apariencia de lo inconmensurable* (Sábato, 1992:13,14) (Subrayado nuestro)

En el párrafo anterior se equipara semánticamente *lo absoluto* a lo que se ha de tener acceso con la *inmensidad* de los procesos naturales. Lo caótico, por relacionarse con las dinámicas universales, se emparenta entonces con lo absoluto. Se cae entonces en la mencionada dificultad que implica el hecho de la *mímesis* de lo Absoluto en la vida con procedimientos narrativos de la novela moderna: lo Absoluto posee resonancias que lo conectan con lo eterno. Lo eterno, por definición, es lo *"que no tiene principio ni fin"* y es *"válido o existente en todos los tiempos"* (Diccionario Larousse, 1994:284). Lo eterno es entonces el *no-tiempo,* mientras que una de las acepciones para absoluto es *"sin restricción, limitación o condición"* (Diccionario Larousse, 1994:5). Se habla del no-tiempo en lo eterno no en términos de la muerte,

sino de imposibilidad de medirla con exactitud bajo parámetros temporales humanos, pues los procesos de movimiento del Universo, al superar en magnitud los operados en el mundo conocido. Lo que en el Universo es sólo un segundo equivale en tiempo terrestre a toda su historia geológica y cultural. Los procesos universales son ilimitados, de dispersión progresiva, dentro de la concepción humana; para algunos físicos (entre ellos Stephen Hawking), el Universo continúa expandiéndose.

En lo formal, la búsqueda de este Absoluto implicaría una organización que permitiera *la expresión del mundo interior del hombre como parte de la realidad total* y el diseño del efecto de *dispersión espacio-temporal*. La novela está dispuesta en dos partes, la primera cuya extensión (en la edición trabajada)[11] es de ocho páginas, la otra de 447 páginas. Hay una evidente desproporción en lo meramente cuantitativo. Se verá que la primera parte constituye un proceso delimitado dentro del tiempo y espacio humanos, inserto dentro de un proceso aún mayor, del cual la vida humana es, sin embargo, imagen construida a semejanza.

La primera parte comienza con la expresión *"En la tarde del 5 de enero* [de 1973, ha especificado el organizador]*"* (Sábato, 1992:9). No sólo se construye en un tiempo, sino en un espacio específico: la ciudad de Buenos Aires. El narrador organizador ha establecido un cronotopo. Luego, aparecen Bruno *"al umbral del café*

de Guido y Junín" (Sábato, 1992:9) y Sabato-personaje en ese atardecer, Sabato caminando como si estuviera ciego. Posteriormente, *"en la madrugada de esa misma noche"* (Sábato, 1992:10), se ubican Natalicio Barragán en el *"Bar Chichín, de la calle Almirante Brown"* (Sábato, 1992:10), Nacho Izaguirre *"desde la oscuridad que le favorecían los árboles de la Avenida del Libertador"* (Sábato, 1992:11) y Marcelo Carranza *"en los sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio"* (Sábato, 1992:12).

Es importante señalar que se va a dar el desarrollo de las historias alternas del proceso de ida hacia la oscuridad de Sabato y de toma de conciencia vital de los últimos tres personajes mencionados[12] Pero, en apariencia, no se producirá nunca ninguna interacción significativa evidente entre las historias de uno u otro (Esto se tratará en mayor detalle en el capítulo sobre los personajes). Ello se halla dispuesto en la primera parte de la novela:

> [...] *por esa serie de episodios que parecen casuales pero que, como siempre repetía el propio Sabato, sólo lo eran en apariencia. Hasta el punto de poderse imaginar, finalmente, que la muerte de ese chico*

[11] SÁBATO, Ernesto: *Abaddón el Exterminador*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Se citará siempre esta edición.

[12] A Sabato se lo ubica en el *atardecer,* los otros tres (Nacho, Marcelo, Natalicio) están en la *madrugada, hacia el amanecer*. Tal cosa hablaría aquí de la preeminencia de un tiempo *simbólico, cósmico*, sobre el tiempo *histórico.* Esto quedará explicado en el capítulo sobre los personajes: el sol es la luz, la luz representaría la claridad y la conciencia: el amanecer es el comienzo de la conciencia; el atardecer es el *declinar* de la conciencia, que culmina en la noche, en cuyo punto central, la medianoche, tiende a manifestarse una rica tradición de monstruos y seres sobrenaturales, que son expresión directa de lo oscuro y de lo inconsciente, ambos reprimidos por la mentalidad lógico-causalista de Occidente, que siempre temió esa hora. Este punto lo he tratado ya en un trabajo anterior , aún no publicado, sobre el "Informe sobre Ciegos" de *Sobre Héroes y Tumbas.*

> [Marcelo] *en la tortura, el feroz y rencoroso vómito (por decirlo) de Nacho sobre su hermana, y esa caída de Sabato estaban no sólo vinculadas sino vinculadas por algo tan poderoso como para constituir por sí mismo el secreto motivo de una de esas tragedias que resumen o son la metáfora de lo que puede suceder con la humanidad toda en un tiempo como éste* (Sábato, 1992:15) (Subrayado nuestro)

Más adelante, lo subrayado cobrará particular importancia: para Sábato-organizador y Sabato-personaje, no existen hechos fortuitos, pese a que se desconozcan sus causas.

La segunda parte de la novela, cuyo título, de por sí, es "Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes, aunque no siempre claros y unívocos. La parte principal transcurre entre comienzos y finales de 1972. No obstante, también figuran episodios más antiguos, ocurridos en La Plata, el el París de la preguerra, en Rojas y en Capitán Olmos (pueblos, estos dos, de la provincia de Buenos Aires)", presenta una construcción más bien abarcante: nada más el título, que pretende ser un resumen, lo indica de esa manera. La organización de los hechos, en esta segunda parte, no será tan cronotópicamente estricta como en la primera: hay confesiones, incluso sueños y cartas. Ello apunta hacia el hecho de que el organizador no está escribiendo un relato secuenciado, sino construyendo un mosaico o *collage* discursivo. Los referentes espacio-temporales, concebidos por la novelística de la Modernidad para evitar que el

lector "se pierda", tampoco son exactos: no hay alusiones a días ni horas precisas, como en la primera parte. Sábato-organizador recurrirá al procedimiento de la *yuxtaposición* para encadenar acciones, que contribuiría a la creación del efecto de *dispersión* y, por ende, de cierta forma de *detención* y *absolutización* del tiempo y el espacio humanos. Se puede pasar de un plano a otro alterno sin que se produzcan entre ellos conexión o entrelazamiento estructural alguno.

Por ejemplo, la segunda parte empieza con *"algunas confidencias hechas a Bruno"*(Sábato, 1992: 19) por parte de Sabato-personaje. Al estar la narración escrita en primera persona, y por tratarse de confidencias, debe asumirse que la construcción temporal está sujeta al estado anímico de quien narra: Hay una profunda obsesión que afecta su percepción de lo que le rodea, del hecho mismo de escribir y ser editado:

> *Publiqué la novela contra mi voluntad. Los hechos (no los hechos editoriales), me confirmaron después aquel distintivo recelo. Durante años sufrí el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mí, no se lo puedo explicar con exactitud; pero sin duda provenientes de ese territorio que gobiernan los Ciegos, y que durante estos diez años convirtieron mi existencia en un infierno* (Sábato, 1992:19)

Se torna complicado afirmar que el tono del discurso sea *objetivo*, que simplemente se desarrollen hechos y se describan ambientes dentro de un marco espacio-temporal. El mundo subjetivo del narrador modifica el avance del tiempo

cronológico y, por ende, al alterar la construcción del tiempo, altera también la sensación del espacio: Sabato ha publicado una novela contra su voluntad, sufre un maleficio, etc. No se están narrando hechos de manera objetiva, se está dando cuenta mediante el discurso de un estado anímico que refiere recelo, malestar, desorden afectivo, etc.

Los hechos narrados en este capítulo por Sabato a Bruno, su alter-ego y narratario, no están ordenados bajo criterios estrictamente lógico-causales: Comienza hablando de los tiempos que precedieron a la publicación de *"Sobre Héroes y Tumbas"*, pasa por una reflexión acerca de su origen maldito, determinado por el hecho de haber nacido un 24 de junio y un año después de la muerte de su hermano inmediatamente mayor (Sábato, 1992:21), por el episodio de la correción de algunas partes, como aquella en que Alejandro Danel descarna a Lavalle, en que también se elabora una breve reflexión acerca del hecho del escribir y corregir posteriormente lo escrito (Sábato, 1992:21, 22). Luego de culminar la labor correctora, previa a la entrega del manuscrito de *Héroes*, habla del clima: *"Harto, cerré la carpeta y se la entregué al corrector. Salí. Era un día frío y tristísimo. Lloviznaba"* (Sábato, 1992:22). Hay también aquí una construcción del ambiente basada en la percepción y, por consiguiente, en lo subjetivo: el día era *tristísimo*, no hay simples alusiones objetivas a que el cielo fuera azul, etc. La descripción del clima cobra, dentro de este contexto discursivo, una dimensión *emocional*.

Sabato-personaje se va de paseo hacia el Parque de los Patricios (Sábato, 1992:22). Llega hasta el quiosco de Carlucho Salerno y observa por primera vez al niño Nacho, a quien describe:

> *El niño parecía ser un hijo del Van Gogh de la oreja cortada, y me miraba con los mismo ojos enigmáticos y verdosos. Un niño que en cierto modo me recordaba a Martín, pero a un Martín rebelde y violento, alguien que un día podía volar un banco o un prostíbulo* (Sábato, 1992:23)

Se observa que la descripción tampoco es simplemente un inventario de cualidades como *alto, flaco*, etc.; Sabato lo compara con Van Gogh, cosa la cual ya le proporciona a la construcción del personaje un matiz tormentoso. Los ojos de Nacho son *enigmáticos* y verdes. Le recuerda a Martín, un personaje de "su" novela *Sobre Héroes y Tumbas.*

Tras la descripción física de Nacho, aparecerá una reflexión entre paréntesis de Bruno acerca de la paralización del tiempo en la infancia, que, entre otras cosas, plantea: *"Sí, sentía la necesidad de paralizar el curso del tiempo* [...] *Détente!, casi dijo con ingenuidad* [...] *Deja a esos niños para siempre ahí* [...], *en ese universo hechizado"* (Sábato, 1992:24).

Para continuar explicando este aspecto de la construcción se hace necesario volver a Bajtin, en torno al asunto de la organización narrativa:

> *The action of the plot unfolds against a very broad and varied geographical background [...] There are descriptions, often very detailed, of specifics features of countries, cities, structures of various kinds, works of art [...], the habits and customs of the population [...]. The novel also contains fairly wide ranging discussions on various religious, philosophical, political and scientific topics* [13](Bajtin, 1981:88)

Este planteamiento, junto al anterior acerca del *adventure-time*, da cuenta de la forma en que se suele organizar la novela: una trama básica en que se presentarán hechos y personajes que se relacionarán de manera causal y secuencial, dando origen a la estructura novelesca que van dejando a su paso: en ese sentido, el personaje es el elemento estructurante, y la novela el resultado de su acción. Al paso del personaje se pueden iniciar discusiones filosóficas, digresiones, se produce la descripción de tiempos y espacios concernientes. Por tanto, podría hablarse de que la novela, por definición, posee una *estructura básica* y una *perspectiva* que se entremezclan mediante el discurso.

[13] "La acción de la trama despliega un trasfondo geográfico amplio y variado [...] Hay descripciones, a veces muy detalladas, de características específicas de países, ciudades, estructuras de varios tipos, obras de arte [...], los hábitos y costumbres de la población. La novela también contiene discusiones claramente abarcantes sobre varios tópicos religiosos, filosóficos, políticos y científicos" (Traducción mía)

Tal cosa, según lo plantea Bakhtin, conllevaría la idea de que la acción narrativa se *enmarca* en tales aspectos, y que la mezcla de ambos conformaría el discurso novelesco. Podría asumirse, no obstante, que en el caso de *Abaddón el Exterminador* las descripciones, reflexiones, etc., que deberían ser *desenvueltas* por la acción del plot, de la trama, funcionan ya no como marco: como expresión de la realidad interior que el creador u organizador pretende elaborar, conforman no sólo parte del discurso, sino la misma organización narrativa, suplantan los hechos contados y la mera descripción de los ambientes. *La perspectiva se halla intrínsecamente fundida a la organización narrativa, no simplemente mezclada.* Todo esto contribuiría en parte tanto al efecto de absolutización del discurso literario como de dispersión espacio-temporal.

Los capítulos en que Sabato se confiesa a Bruno, por ser *confesiones*, no constituyen actos narrativos en tiempo estrictamente lineal ubicables en un solo plano ni qué decir causal: por ejemplo, cuando Nacho irrumpe en la vida de Sabato (pp. 52, 57), sólo se sabe que Sabato había visto una vez a Nacho: no hay otro tipo de explicaciones evidentes, dentro de las necesidades de una novela ortodoxa; aparentemente, *no se estaban buscando.* Al menos, ello no está explicitado en la narración.

Este encuentro "fortuito" (ya se ha explicado previamente cómo ha de entenderse lo fortuito en la novela, como algo no tan fortuito) se da en uno de los tantos cafés que existen en Buenos Aires. Los encuentros de los personajes en cafés, bares, plazas, cocktails, calles, parques, etc., que abundan a lo largo de la novela, tienen por función no sólo establecer el espacio para el desenvolvimiento de los personajes, sino reforzar la idea de la no-casualidad de los hechos en la novela. En otras palabras, si bien existen transiciones por yuxtaposición de planos *cuya forma no es reducible a formas geométricas lineales*, no estrictamente causales, entre secuencias, y de que el organizador está *amontonando* información a fin de construir un *collage* narrativo, tampoco puede hablarse de que no exista una finalidad primordial por parte del organizador del texto, que, como consecuencia, determina la existencia de un orden dentro del aparente tumulto. La "descripción" de esta forma que Sábato-organizador está construyendo, no emparentable con la mirada de la geometría lineal, quedará explicada en el capítulo dedicado al caos cuando se hable de la construcción de la novela en *fractales* (que viene del adjetivo latino *fractus*, quebrado) (Hayles, 1991:210), una forma de concebir el espacio en niveles múltiples, espacio por donde el personaje Sabato (se verá también en el capítulo sobre personajes) se desplaza *en busca de sí mismo.* Como tales formas fractales no se ciñen a patrones de trazado cartesiano (lo que Katherine Hayles llama las "grillas cartesianas") (Hayles, 1991:354), dentro de él pueden caber también manifestaciones de variadas dimensiones de la realidad y dar cuenta de la fragmentariedad

organizacional de *Abaddón el Exterminador*. La organización en fractales potencia entonces el efecto buscado de amontonamiento.

Por ejemplo, *"En el crepúsculo"* se lee una reflexión de Bruno acerca del desamparo del creador y de lo creado (Sábato, 1992:57). Las reflexiones no son catalogables como acciones, así que ocupan espacio pero no favorecen el avance del ritmo narrativo y, por ende, del tiempo. La reflexión viene a propósito y es posterior al encuentro de Sabato con Nacho y con Agustina en un café, ya citado. Posteriormente, *"Nacho entró en su cuarto"* (Sábato, 1992:58) *en algún momento*: no se especifica el lapso transcurrido entre el encuentro con Sabato y el episodio de la habitación, escrito ahora desde el punto de vista de la tercera persona narrativa. La forma fraccionaria de los capítulos se evidencia por el hecho de esos cambios en el punto de vista: no son capítulos totalmente hilados, sino construidos a trozos a medida que avanza la novela. Pero esta organización posee un *elemento aglomerante*, Sabato, hecho del cual se dará cuenta en los capítulos sobre personajes y caos.

Por lo demás, es frecuente la omisión de referentes de transcurso temporal o cronotopos entre secuencias, que funcionan como *ubicadores* para el lector que está decodificando el texto. Inmediatamente después del episodio en el cuarto, se cae en otras confidencias de Sabato hacia Bruno, en torno a Ludwig Schneider, escritas, por supuesto, en primera persona narrativa: *"Creo haberle contado cómo me encontré*

por primera vez con este sujeto, al poco tiempo de publicado EL TÚNEL, *hacia 1948"* (Sábato, 1992:59).

Tras el *"Eso es lo más terrible, Bruno"* con que Sabato cierra estas confidencias hechas a su alter-ego (Sábato, 1992:72), el plano salta, sin más, a *"De aquel affiche, Marcelo sólo veía el nombre de su padre* [...]*"* (Sábato, 1992:72). Se está en la habitación de Marcelo Carranza. A esta presentación del personaje sucede el episodio de *"Un cocktail"* (Sábato, 1992:74). Seguirán: *"Marcelo, dijo Silvina, y su cara era un ruego"* (Sábato, 1992:77); *"Simplemente por debilidad, pensaba S, irritado de antemano, deprimido, sintiéndose una vez más culpable de casi todo* [...]*"* (Sábato, 1992:77), etc.

No se observa, en ninguno de estos episodios, conectados por yuxtaposición, ningún referente de desplazamiento local o temporal que "suavice" la transición entre planos: el paso de uno a otro se da de manera abrupta, *violenta.* El efecto de desorden (pero un desorden con estructura), de falta de avance del tiempo, se refuerza por frecuentes cambios (igual de violentos) en la perspectiva narrativa, en la identidad del narrador, en el espacio de la narración, en la tectónica (hay capítulos escritos simultáneamente en verso y en prosa, artículos periodísticos), en la época. La novela va a estar construida así: se superpondrán diálogos, reflexiones, sueños: Sabato se encuentra con sus personajes en las calles, sueña con ellos, es avistado por

Martín, Bruno observa a Castel, etc. Todo esto contiene la idea de que la acumulación progresiva de más y más información no contribuye a la organización sino al desorden, y de que la información está ligada, por tanto, a los procesos de gasto energético en el Universo.

Ocasionalmente, el narrador proporciona los referentes temporales, pero, en el encadenamiento, éstos no permiten certeza temporal alguna: *"Hasta que por fin se encontraron"* (Sabato y Marcelo: no se habían dado indicios de que hubiesen fijado cita) (Sábato, 1992: 245); este episodio sigue a un *reportaje* escrito en parte en prosa, en parte en verso (Sábato, 1992: 240-244), que en el fondo constituye una reflexión sobre la muerte inevitable; después, *"nuevamente* [los] *pasos* [de Sabato] *lo llevaron hacia la plaza*: viene aquí una reflexión sobre Fernando Vidal Olmos y la relación entre las criptas y los Ciegos; Allí mismo se va a encontrar con Alejandra (Sábato, 1992:251,252); *"Por aquellos días lo llamó Memé Varela"* para una sesión de espiritismo (Sábato, 1992:252) (subrayado nuestro); seguirán unos *"Datos a tener en cuenta"* (Sábato, 1992:256) (subrayado nuestro), que, en efecto, no son sino datos que abren la posbilidad de una lectura cabalística de la novela, al igual que *"Otro dato que debe tomarse en cuenta"* (Sábato, 1992:257) (subrayado nuestro) (significativamente, la palabra subrayada es *dato-datos*), para continuar con *"Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938"* (Sábato, 1992: 257-304) y con otro *"Reportaje"*, episodio que comienza: *"Por esos días fue un joven del Busto a hacerle*

una entrevista" (Sábato, 1992:304) (Subrayado nuestro). En ningún momento se registran transiciones espacio-temporales explícitas: si bien hay ubicación espacio-temporal *dicha*, la misma incide directamente dentro de la organización discursiva.

Por su organización, en *Abaddón el Exterminador* se construye un efecto de dispersión espacio temporal que no se fundamenta en la narración de hechos muy animados, de falta de asidero para el lector común, los cuales se justifican metaficcionalmente: la novela proporciona los elementos para explicar el por qué de esta construcción. Esto se tratará en el capítulo sobre el componente metaficcional de *Abaddón el Exterminador*. Por lo pronto, es justo concluir que los hechos de la primera parte, referidos con fechas y lugares precisos, constituyen la manifestación en el tiempo y el espacio cronológicos del *proceso* de desintegración interior vivido por Sabato-personaje, que no anda sino en la búsqueda de su reunificación, fragmentada en el drama paralelo de los otros personajes. En otras palabras, la primera parte es la manifestación *material*, bajo parámetros de limitación espacio-temporal, de la reconstrucción con el discurso de fenómenos *espirituales*, *absolutos*, *universales*, pertenecientes a una instancia inmediatamente superior y de mayor magnitud, lo que explica la desproporción numérica en el número de páginas de las dos partes. Tal interdependencia entre lo mundano y lo cósmico también se explicará en el capítulo sobre ficcionalidad y metaficción, y en el capítulo sobre caos.

Se ha estimado que la estructura de una novela moderna se fundamentaría en la consistencia y dinamismo de sus relaciones cronotópicas. Las novelas de los siglos XVIII y XIX, consecuencia del proyecto del Renacimiento, en que, como ha dicho Bakhtin, el hombre tuvo por primera vez la conciencia del tiempo, demuestran que la construcción espacio-temporal ha sido materia prioritaria de trabajo para los grandes novelistas. A este particular, Amorós ha dicho que

> *La novela del siglo XIX llegó a tal perfección en un camino, que seguir por él supondría peligro inminente de amaneramiento. Nuestro siglo quiere otra cosa. Las novedades formales son enormes, llamativas. Pero más importante todavía es el cambio en la manera de ver el mundo* (Amorós, 1979:20) (Subrayado nuestro)

En efecto, novelistas de la crisis de la Modernidad, como Joyce, Faulkner, Dos Passos, Cortázar y Donoso, intuyeron la caída de las estructuras inmanentes de la cultura y la fragmentación del tiempo. Sus novelas son la demostración de esa deformación del espacio, que determinó la entronización de un nuevo canon literario. Otros autores, como Kafka, demostraron que las estructuras continúan allí; sus textos son formalmente lineales, su vocabulario es *"clásico"*, su sintaxis *"apacible"* (Sábato, 1992:124). Pero, para Sabato, *"*[e]*s la obra entera de K. lo que constituye un nuevo lenguaje"* Mediante la representación de pesadillas, de transformaciones, Kafka quiso representar *el derrumbe interior* del hombre. *"Es más fácil advertir lo*

novedoso en lo externo, por lo cual impresionó más Dos Passos que Kafka" (Sábato, 1992:126)

En *Abaddón el Exterminador,* Sábato-organizador logra construir, mediante la simple yuxtaposición de planos y la acumulación caótica (no azarosa) de información, un tiempo-espacio que se desgrana vertiginosamente, que va hacia su finalización.

Se ha mencionado el hecho de que los personajes hayan sido ubicados en la primera parte en momentos muy específicos del día, el amanecer y el atardecer, y se ha especificado lo que ello significaría a nivel simbólico. De asumirse que se trata de la toma de conciencia, habría que decir que todo el proceso acumulativo de la segunda parte implica una resemantización posterior de la primera. El tiempo pasa, las aves giran en las mismas y ancestrales evoluciones, las estructuras desaparecen, pero el hombre posee la potestad de cambiar y cambiarse durante el tiempo de su propia vida, hasta la llegada del final de los Tiempos, el Apocalipsis que se gesta y construye en esta novela, el tiempo de crisis que hay entre la muerte de una era y el nacimiento de otra. La novela posmoderna se sitúa en este momento de crisis y constituye un intento de reconciliación que finalmente ayude al hombre a tomar conciencia de que la vida puede subsistir *sin* las estructuras o *con otras* estructuras; pero no son las estructuras las que propicien el retorno del hombre a sí mismo, pues

las estructuras, que se han hecho más complejas y cuyo abordaje se ha tornado más difícil con el pasar del tiempo, simbolizan el alejamiento del origen, de la propia vida. Como se discutirá en el capítulo sobre personajes, el hombre escribe novelas porque quiere explicarse a sí mismo, descubrir su razón de ser: para eso desplegó mecanismos lúdicos que él transitaba sin miramientos ni cuestionamiento, y esos modelos han caído en un proceso de redefinición. La catarsis constituye el momento del reencuentro. Catarsis habrá siempre; el hombre ha de descubrir otro camino para llegar hasta allí.

2.- Lo metaficcional en lo absoluto: Crisis de la Novela, Novela de la Crisis

Se ha convenido que la novela, como género, responde en su organización arquitectónica a los paradigmas epistemológicos de la cultura occidental, que la produjo y desarrolló; por tanto, responde también al momento de crisis que vivan tales paradigmas.

En el capítulo sobre la construcción de los particulares cronotopos de *Abaddón el Exterminador*, se explicó que la organización narrativa de esta novela, así como la de otras tantas del siglo XX, se orienta hacia la representación del cambio que suponía el descubrimiento y la contemplación de fenómenos inconcebibles dentro de lo que la Modernidad consideraba como la "realidad". Joyce, Faulkner, Dos Passos, además de algunos novelistas del *boom latinoamericano* (Cortázar, Donoso, Cabrera Infante) construyen novelas en las que se evidencia una percepción fragmentaria del tiempo y, por consiguiente, del espacio narrativos. Otros, como Proust y Kafka (en especial este último) mimetizaban[1] el derrumbe del hombre en

[1] Se entiende aquí mímesis no como copia textual de la realidad, sino como reelaboración creativa, previa selección, de referentes reales en un marco ficticio-ficcional.

crisis ante el descubrimiento de la parte de su condición interior que había sido reprimida: para ellos no era necesario destrozar las estructuras, porque éstas no desaparecerían, *no pueden desaparecer*: al fragmentarse, resurgirían igualmente reorganizadas *bajo otra forma externa*[2]. Lo que significaría: las estructuras siguen allí, son las mismas, pero pueden expresar otras cosas, porque el alma del hombre es cambiante. Para evidenciar la importancia de un autor como Kafka en los narradores de Latinoamérica, baste recordar que García Márquez, en *El Olor de la Guayaba*, lo

[2] Para dar un ejemplo de esto, baste pensar en el cambio lingüístico de la lenguas romances. Las proto-lenguas romances se originan en el momento del debacle del latín como lengua de uso práctico en el Imperio, que coincide con el proceso de caída de Roma. Al perderse el carácter centralizado de la administración romana, se produjo lo que se denominó *la fragmentación lingüística de la Romanía*, pues no había instituciones del gobierno central que supervisaran la adquisición del latín como lengua: de por sí, la lejanía de las distintas provincias en relación al centro administrativo y los sustratos prerrománicos determinaron el surgimiento del llamado *latín vulgar*, que era el que con toda seguridad se hablaba en toda la Romanía por razones de practicidad. Las estructuras lingüísticas (sustantivos, verbos, frases, etc.) son mecanismos materiales que permiten formar una idea referida inicialmente a un primer objeto (se sabe del carácter polisémico de la lengua, que puede asumir nombrar con una misma estructura fonética a diversos objetos). Se añade a esto el hecho de la *ley del menor esfuerzo*: el latín era una lengua desinencial cuyo aprendizaje y utilización acabó por hacerse insostenible: las estructuras prepositivas comenzaron entonces a proliferar en los dialectos de las distintas provincias latinas, se pasó de cinco a tres declinaciones, en la mayoría de las lenguas romances dejó de haber tres géneros (masculino, femenino, neutro), y los nombres se reorganizaron sólo entre los géneros masculino y femenino, se redujo el número de conjugaciones verbales, etc.
Al perderse el latín como lengua de uso, sea por decadencia o por reemplazo por otra lengua (lo que llevaría a asumir que la decadencia del latín como lengua de uso práctico fuese bastante anterior a la caída de Roma), las ideas *no podían perderse en el vacío*: se hizo necesaria la construcción de nuevas estructuras fonéticas que contuvieran las ideas que "flotaban en el limbo" Más adelante, las respectivas protolenguas asumirían patrones o códigos de autosuficiencia respecto a otras lenguas: dejaron de ser dialectos, asumieron una gramática propia, tomaron forma "definitiva" (las lenguas, se sabe, cambian constante y hasta diariamente).
Del mismo modo, el modelo de la estructura novelesca tradicional, concebido bajo la óptica de la Modernidad, hubo de agotarse cuando ya no podía ofrecer la posibilidad de representación de los múltiples cambios epistemológicos que se han estado operando entre los siglos XVIII y XX. La novela de la segunda parte del s.XIX no podía concebir en demasía (en su afán por recrear los hechos de manera aparentemente objetiva) la irrupción del mundo interior como parte del discurso; sin embargo, habría que considerar a Dostoievski como precursor de esta irrupción de lo interior, de lo anímico, aunque siempre marcado por los valores y la moral de su tiempo. La novela del s. XX habría tratado de huir de la "realidad" tal como la concebían los realistas; pero en su huída, intuyeron y llevaron a la

considera como determinante en su desarrollo como narrador porque el escritor checo se permitía expresar las mayores atrocidades (productos de la irrupción del inconsciente) con naturalidad que contribuye al efecto de ironía (García Márquez, 1982:31).

No obstante, es posible afirmar que mediante la novela se tuvo siempre la intuición de que las realidades podían ser distintas, de que la producción cultura podía estar influenciada pero no debía de ser deformada por las certezas epistemológicas imperantes: ello se manifestaba literariamente mediante la *autorreflexidad* o *metaficcionalidad* (cuyas definiciones, para fines prácticos, se darán en breve), entre otras cosas. A este respecto, Carmen Bustillo afirma que

> *la autorreflexividad surge con su acta misma de nacimiento en* [...] **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**, *y ofrece tres de sus mejores muestras en el siglo XVIII*: **Tristram Shandy, Tom Jones y Jacques le fataliste** [...] *En el siglo XIX sufre un eclipse, para Robert Alter (1978:93) debido en gran parte a la velocidad de cambios sociales que exigían del novelista la necesidad de nombrar la realidad para ordenarla* [...] *Pero surge con renovados bríos en el XX, haciéndose eco de los vientos de crisis que marcan los comienzos de la contemporaneidad* (Bustillo, 1997:9, 10) (negritas en cursiva en el original, subrayado nuestro)

práctica la que podríamos denominar como la *hiperrealidad*, esto es, una realidad sin fronteras entre sujeto y objeto, sino de objeto como consecuencia de la percepción del sujeto

Del fragmento citado puede extraerse que la novela, como género que da cuenta de los procesos de interacción cultural, pretendió recrear (o mimetizar), en el momento de mayor fuerza de la Modernidad, el mundo tal como se lo imaginó desde los tiempos de Newton hasta los finales de la era moderna: como una extensión de un orden espacio-temporal rígido, racional, geométricamente simétrico y lineal que conformaba y regulaba el Universo. Todo lo que no fuera concebible o descriptible bajo estas premisas (las supersticiones y creencias populares, por ejemplo) era considerado no digno de legitimación epistemológica.

Pero "[l]*a novela, producto de la sospecha misma hacia los géneros, nació como efecto de escapar al anquilosamiento de la forma convencional*" (Stoicheff, 1991:3). Se supone que el proyecto cultural de la Modernidad implicaba la adopción de una manera sistematizada de enfrentar y explicar la realidad, de un método, lo que en principió constituyó una verdadera revolución y permite considerar la Modernidad como una etapa histórica perfectamente diferenciable de la Edad Media. Sin embargo, se llegó al anquilosamiento de las formas: se adoptaron patrones fijos, esqueletos predeterminados, fórmulas para la composición. Aun cuando para el hombre de la Modernidad no sea del todo cierto, la totalidad de la obra artística (como fenómeno que fue equiparado con la materia y el clima) constituye apenas una sumatoria de partes analizables, como paso previo a la descripción, postura que fue mantenida por los estructuralistas hasta muy entrado el siglo XX.

El asunto se torna problemático por cuanto la obra artística es un producto conceptual y composicionalmente humano. La adopción del método analítico, cartesiano, para el estudio de la realidad, conllevó el análisis de lo humano. En *Abaddón el Exterminador*, Sabato-personaje, ex-físico nuclear (condición que remarcará en una discusión con el Dr. Arrambide) (Sábato, 1992:142), le explicará al personaje Silvia que:

> [l]*a mentalidad de la ciencia opera así: esta piedra es el feldespato, ese feldespato a su vez es descompuesto en moléculas, esas moléculas en átomos tales y cuales. De lo complejo a lo simple, de la totalidad a las partes. Análisis, descomposición* (Sábato, 1992:191)

Más adelante, Sabato-personaje cuestiona el hecho de la pertinencia del método de las ciencias naturales para la explicación del hombre, *"que no es una piedra* [...] *Es una totalidad* [...] *donde cada parte no tiene sentido sin el todo"* (Sábato, 1992:191) (subrayado nuestro). Esta explicación es válida no sólo dentro de la problemática del hombre occidental: también funciona en la organización composicional misma de *Abaddón el Exterminador.* Con ello se introduce la idea de que esta novela es de carácter *metaficcional.*

En este caso, *metaficción, metaficcionalidad* o *autorreflexividad* se entenderán como un *procedimiento discursivo* mediante el cual el organizador de un

texto introduce en el corpus mismo del texto los referentes para la decodificación eficiente o funcional de la obra artística. Según Carmen Bustillo, este procedimiento *"responde a lo que* [Wolfgang] *Iser llama* ***el tercer acto de ficcionalización*** *(los dos primeros serían el de selección y el de combinación): el acto de develación de la propia ficcionalidad"* (Bustillo, 1997:12).

Conviene elaborar una distinción entre lo ficticio y lo ficcional: lo ficticio alude a una hechura que, lejos de no pertenecer a la realidad, de oponérsele y de constituir un objeto imaginario, pertenece a una realidad alternativa, la ficcional. Lo ficticio es una *hechura* (*ficticio* proviene de *factum,* de *feci*), una elaboración, un constructo: el resultado final de un proceso de ficcionalización, que no es entonces sino el procedimiento mediante el cual el referente es modificado e incorporado a un universo diferente a su universo conceptual de origen. En la obra literaria, un autor que escriba un cuento en que un personaje posea su nombre (como el Borges de *La Forma de la Espada*) (Reisz de Rivarola, 1979:102) no está haciendo referencia a sí mismo como persona real, sino a un sí mismo o self que conforma un yo ficcionalizado, una construcción o elaboración de sí mismo en un mundo ficcional. El discurso literario no son una simulación de referentes reales y el narrador un simulacro del autor, sino construcciones imaginarias, la producción e imaginación de una fuente de lenguaje ficticia, que es también construida por el organizador literario (Reisz de Rivarola, 1979:99-103). La metaficción sería, como propone Iser, la tercera

fase de los procesos ficcionalizadores, la fase reflexiva sobre el acto ejecutado. Se torna posible considerar que la novela metaficcional se ha desarrollado en este tiempo por constituir un intento de respuesta a la crisis que vive la novela (y que vive, por tanto, Occidente), aunque la metaficción no sea un procedimiento precisamente novedoso, como ha explicado Bustillo: la novela metaficcional era una etapa inevitable a la que iba a llegar la novela en virtud del decurso histórico de Occidente, que ha implicado la alienación, la desacralización, la brecha impuesta entre el ser y el devenir.

Stoicheff contrapone, sin embargo, la novela *mimética* (de las que serían ejemplo los textos del siglo XIX, en especial los del realismo) a la novela *metaficcional.* Se deslinda de una vez el concepto que Stoicheff maneja en cuanto a la mímesis (que implica *"una transmisión lineal de la realidad hacia el lector"*) (Stoicheff, [1991]:2), diferente del manejado en este trabajo, en que mímesis conlleva la selección de referentes y no puede ser entonces el mero calco de los objetos en un marco de referencia estético:

> *Nos gustaba pensar que una novela tradicional decimonónica de verosimilitud traducía esta dependencia a un determinismo histórico, en el que el lenguaje de la ficción, su secuencia, causalidad y clausura, articulaban totalmente el pasado y revelaban sus consecuencias para el presente. El lenguaje, como la fábula de las novelas miméticas, tenía un efecto estable y determinado, capaz de ser manipulado con*

> *exactitud por parte del escritor y de ser obdientemente interpretado por el lector, y esta creencia intuitiva en la estabilidad del medio daba como resultado una ficción cuyas ideologías sociales, políticas, sexuales y metafísicas reflejaban esta creencia. En otras palabras, el sistema de medición del lenguaje dictaba sus propios resultados, al igual que, en la física, la dependencia de la linealidad de los sistemas creaba resultados y paradigmas que reflejaban esa linealidad* (Stoicheff, 1991:2-3) (subrayado nuestro)

Se concibe entonces una novela decimonónica que pretende manejar la realidad en forma experimental para *reconstruirla*, y se la contrapone a la novela metaficcional. Es deducible un carácter *científico, metodológico* y, por ende, positivista en la composición novelesca tradicional. A este respecto, Katherine Hayles cita a Barthes en "De la ciencia a la literatura"(1967), quien estima que la ciencia considera al lenguaje como un instrumento que refiere a objetos, en tanto que el lenguaje no es un instrumento, sino el objeto mismo (Hayles, 1993:56). En tal orden de ideas, *toda* novela u organización discursiva de intención estética se diferenciará siempre del discurso científico: aunque la novela realista haya pretendido la representación de la realidad objetiva como se la concebía durante la Modernidad, no escapa al hecho de estar conformada por el discurso (que es lenguaje y está sujeto por tanto al fenómeno de la polisemia), del que se vale la novela metaficcional para explicar su propia construcción y organización narrativas, a diferencia de la novela llamada por Stoicheff mimética que se limitará a elaborar el discurso para organizar hechos de manera estructurada.

No obstante, resulta también peligroso afirmar, por un lado, que las novelas contemporáneas sean mejores que las del s. XIX: una y otra respondían a necesidades epistemológicas de época, ambas cuestionan la realidad cuando organizan *otra* realidad: si fuera cierto que la realidad en que se vive es insuperablemente mejor, no habría necesidad de superponerle una realidad ficcional. Por otro lado, la novelística del s. XIX ya venía anunciando lo que se manifestaría de manera desbocada durante el s. XX: recuérdense "anuncios" como *Drácula*, *Madame Bovary*, *Alicia en el País de las Maravillas*, la *Comedia Humana*, las obras de *Dostoievsky*. Caer en dicotomías sería una forma de regresar a los paradigmas de la Modernidad, que operaban y describían la realidad de manera dialéctica, dicotómica[3]. Por otra parte, es necesario cuidarse de afirmar que la metaficción sea asunto *exclusivo* del s. XX. Muchos críticos han afirmado que *Tristam Shandy* (1760) podía ser considerada como metaficcional (Bustillo, 1997:10; Bustillo, 1995:193; Stoicheff, [1991]:3); se ha dicho lo mismo del *Quijote*, considerada la primera novela tal como se la entiende derivada de la épica, si bien, como sostiene Leonard Schlain:

> [Don Quijote (1605) y Tristram Shandy (1761)] *yet faithfully adhered to the structure and rules of causality. Prose was rational and the narrative clear, both of which practices were associated with the*

[3] Ver MIRES, Fernando: "La Revolución Paradigmática", pp. 159-164. En: *La Revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996.

> *period's reverential regard for the newtonian ideas of absolute time and space*[4] (Schlain, 1991:297)

Cabe señalar que la norma es determinada por la excepción, y que la apreciación crítica plena de la metaficción se ha dado durante este siglo, por todos los cambios epistemológicos ya señalados: el tiempo y el espacio ya no son concebidos de manera lineal (y era esto lo "absoluto" para Newton, pero un absoluto paradójicamente *limitante*), sino como un sistema complejo basado en la percepción: ello equivaldría a decir que la realidad no puede ser exterior, sino interior, que no existe si no que se la percibe y se la nombra:

> *Forma parte ya de la epistemología de nuestra época el aceptar que el mundo es un* ***constructo****, que lo que hemos entendido siempre por realidad no es más que los discursos que la nombran* [...] *Y que los sistemas de percepción del hombre, y los procesos imaginativos que se desprenden de ellos, dependen no sólo del contexto de causalidad y de la experiencia práctica de lo acaecido hasta un momento dado, sino también de un conjunto de posibilidades que cada discurso y cada cultura condiciona* (Bustillo, 1997:12-13) (Negritas en cursiva en el original)

Tales hechos implican, desde luego, que existen diferencias básicas entre los paradigmas epistemológicos de la Modernidad y de la época en que se v i v e (p o r

[4] [Don Quijote (1605) y Tristram Shandy (1761)] todavía se adhieren fielmente a las estructuras y reglas de la causalidad. La prosa era racional y la narración clara, y ambas prácticas estaban asociadas con el trato reverencial de este período hacia las ideas newtonianas de tiempo y espacio absolutos (traducción mía)

tanto, de las novelas producidas en una y otra época). Se ha llegado a la Posmodernidad merced a la crisis en los paradigmas de la Modernidad. Si la novela se ha tornado autorreflexiva, si recurre tanto a la metaficcionalidad, una estrategia más allá de la narrativa, una forma de reflexionar sobre la novela sin utilizar exclusivamente el ensayo, el género "natural" de la reflexión, es porque se ha llegado al punto en que los discursos y las formas concebidas en la Modernidad ya no alcanzan para manifestar el estado actual del hombre en busca de totalización. Esto queda establecido por Amorós:

> *Se vuelve a insistir en la idea de la novela como género despreciable, objeto de consumo preferentemente femenino, escapismo de los auténticos problemas. etc. O bien se afirma que ya no se escriben buenas novelas, sólidas y atrayentes como en el siglo pasado. Se proclama, así, que la novela está en crisis o , más taxativamente, que ya ha muerto* (Amorós, 1979:10) (Subrayado nuestro)

Habría que señalar que las novelas de este siglo son poco "sólidas"en el sentido de que no constituyen un bloque compacto, una armazón estructural seguible y predecible cuya orientación es monológica. Pero esto respondería, obviamente, al carácter crítico de este siglo, en que el hombre ha presenciado catástrofes producto de su pensamiento y su obra que no vio durante toda la Historia anterior a la Revolución Industrial.

Señalar que una novela del siglo XX sea metaficcional puede parecer ya un lugar común. Si es cierto que el desarrollo del procedimiento metaficcional en la composición literaria es cosa que responde a un cambio de paradigmas epistemológicos, resultaría absurdo enfocar la elaboración de un trabajo crítico en demostrar que la novela que se trabaja sea o no producto de tal *procedimiento*: la adopción de lo metaficcional es el resultado de complejos y tortuosos procesos histórico-culturales, no una decisión tomada abruptamente por unos pocos.

Para el logro de la metaficcionalidad, el organizador recurre a múltiples estrategias discursivas. En *Abaddón el Exterminador* se despliega toda la lectura de la novela mediante la introducción de dos paratextos[5] en el mismo inicio.

El primer epígrafe dice: *"Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador"*[6]. Esto refuerza la connotación del otro epígrafe: Abaddón es uno de los ángeles del Apocalipsis, que implica a su vez la idea del Juicio Final. Los hombres lo tenían por rey: ello habla del tipo de mundo y de época que van a ser construidos dentro de este microuniverso ficcional, dentro del que, según se verá, se insertan componentes de *todo* el sistema ficcional sabatiano, y aún algunos del no-ficcional. Apocalipsis significa *revelación*: en la

[5] Se entiende *paratexto* como una organización discursiva paralela al texto base que ha sido "plagiada" por el autor con fines develatorios.
[6] San Juan Apóstol, *Apocalipsis*; citado por Sábato, 1992:5

novela, por tanto, se está planteando que el creador-organizador de un texto, de una novela, *revela* la verdad, como un profeta: *"Les ruego (si alguien abre este escrito)/ formen en sus bocas las palabras que fueron nuestros nombres./ Los diré todo lo que hemos aprendido/Les diré todo"*) (Sábato, 1992:201) (Subrayado nuestro).

El siguiente epígrafe (que para fines de análisis será retomado en capítulos posteriores) dice:

> *Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas*[7] (subrayado nuestro)

El citado epígrafe o paratexto contribuye a la orientación de la lectura en cuanto a la construcción de los personajes, lo que se explicará mejor en capítulo aparte. Por lo demás, ya plantea la dificultad de comprender totalmente al hombre, y la no-intención de equiparar lo luminoso y lo oscuro con lo bueno y lo malo, respectivamente: no se trata de establecer dialécticas separadoras entre los elementos que conforman una realidad, sino de establecer relaciones no necesariamente causales entre los componentes de un sistema que necesita ser revitalizado. De allí lo significativo del título de la novela y de los dos epígrafes. La cita arriba habla del contraste de dos opiniones que serán igualmente equivocadas: el contraste de

opiniones implicaría un juicio o proceso, que hablaría también de la organización narrativa de la novela, por cuanto (se vio en el capítulo sobre tiempo y espacio) se fundamenta sobre la superposición de planos no secuenciados estructuralmente, en que pueden encontrarse recortes de periódicos, opiniones sobre la nueva novela, etc. que conforman un collage narrativo; se está enjuiciando al ser humano, se presentan las pruebas a favor y en contra, en los albores del Juicio Final.

El organizador de *Abaddón el Exterminador* se valdrá del paratexto para la demostración de su teoría acerca de la condición del hombre dentro de la atrocidad cósmica. Entre las páginas 362-371 se encuentran paratextos que, en forma de artículos periodísticos (con la sintaxis "objetiva", descriptiva, que caracteriza este tipo de organizaciones discursivas) apuntarían semánticamente hacia el hecho de la fascinación que siente el hombre por el mal: los artículos refieren la muerte por congelamiento de dos niñas (Sábato, 1992:362-363); el asesinato perpetrado a su familia por un hombre lleno de deudas para cobrar el seguro (Sábato, 1992:363); torturas en Brasil organizadas como seminarios para empresarios (Sábato, 1992:364); el suicidio metódico de un muchacho cuyos sentimientos no fueron correspondidos (Sábato, 1992:365); la matanza rabiosa de un negro en Texas por una horda enardecida de blancos (Sábato, 1992:366); la contaminación ambiental (que es producto del hombre) (Sábato, 1992:368); la incomunicación patológica entre los

[7] LÉRMONTOV, Mijail Iurevitch: *Un héroe de nuestro tiempo*; citado por Sábato, 1992: 5)

miembros de una pareja (Sábato, 1992:369); una descripción pormenorizada del drama de unos sobrevivientes al bombardeo atómico de Hiroshima, que allí perdieron a su único hijo (Sábato, 1992:369-371); el comunicado de un hombre que ha decidido "renunciar como miembro de la raza humana" (Sábato, 1992:361). A estos recortes se le intercalan primicias acerca de las telenovelas (Sábato, 1992:364-365), cartas de protesta de las seguidoras de otras telenovelas (Sábato, 1992:367), viajes de empresarios que pretenden conquistar el mercado, anuncios de fabricantes que han inventado olores artificiales *"que evoquen recuerdos de escenas queridas o memorables"* (Sábato, 1992:365), y de *"hábiles y experimentados escuchadores, que oirán todo lo que usted quiera decir, sin interrumpirlo, por un moderado estipendio"* (Sábato, 1992:363) (Subrayado nuestro). Mediante los ejemplos anteriores el organizador pretende evidenciar que la prensa recoge el testimonio de la existencia como vaivén entre lo terrible y lo ridículo o superfluo. Lo "sanamente" placentero (hay quienes se complacen en leer noticias monstruosas, la página roja del periódico, etc.) tampoco escapa del hecho de que los parámetros para comprender y manejar la realidad han sido reducidos a lo meramente material. El organizador no se vale de Nacho, personaje propietario de los recortes, para "juzgar" la condición humana, para emitir un veredicto (pese a que la selección de estas organizaciones discursivas implica ya un juicio). Por tal razón, el epígrafe de la novela reza que cualquier opinión que pretenda circunscribir, *restringir*, al hombre dentro del plano del bien o el mal será siempre equivocada. El hombre no es una parcialidad, como le ha

explicado Sabato a Silvia al hablar del mecanismo de la mentalidad cientificista: contiene tanto los elementos del bien como los del mal, de la luz y la oscuridad, del día y de la noche. Por otra parte, la utilización de estos paratextos contribuye al efecto de detención o absolutización del tiempo narrativo, pues no forman parte de lo que sería la trama *nuclear* de la novela aunque implican la utilización del espacio narrativo, como se ha dicho, con el propósito de develar el procedimiento composicional.

Esta misma idea es aclarada por Sabato-personaje en sus cartas al aprendiz de escritor:

> *no hay temas grandes y temas pequeños, asuntos sublimes y asuntos triviales. Son los hombres los que son pequeños, grandes, sublimes o triviales. La "misma" historia del estudiante pobre que mata a una usurera puede ser una mera crónica policial o CRIMEN Y CASTIGO* (Sábato, 1992:114)

A partir de este fragmento de la teoría de la novela que el narrador despliega en forma epistolar escribiéndole una carta a un discípulo, podría inferirse el tipo de novela que Sábato-organizador quiere lograr. Se está buscando la totalización, independientemente de lo que se quiere contar; todo lo cual no está en armonía con lo que suele entenderse normalmente (e incluso en el ámbito de los entendidos en la materia) como ***novela***: "[...] *El asunto es la novela toda, con sus riquezas y*

esplendores, con sus implicaciones recónditas, con las infinitas reverberaciones de sus palabras, sonidos y colores, no esos famosos y presuntos hechos" (Sábato, 1992: 114). Por tanto, para lograr la novela de lo Absoluto que buscan Sabato y Sábato, el yo-ficcionalizado y el organizador real, es decir, el binomio entre el ser creado a imagen y semejanza de su creador (que sólo se diferencian por una tilde en el apellido: Sabato-Sábato), no resulta pertinente utilizar una organización discursiva que utilice los elementos de la realidad epistemológicamente legitimada, sino los de la realidad no legitimada, reprimida durante siglos: el mundo interior, de lo femenino, lo oscuro y lo húmedo, que no puede ser explicado de manera racional. Como se observa, Sábato-organizador no sólo traslada aquí personajes de su novelística anterior (lo que se ha visto en el capítulo sobre tiempo y espacio y se verá en más detalle en el capítulo sobre personajes), sino las búsquedas temáticas de esos personajes (como en el caso de Fernando Vidal Olmos y de Juan Pablo Castel). El proceso de ficcionalización de esos referentes es abarcador, su propósito es el logro de una novela que totalice el universo ficcional sabatiano.

En las cartas anteriormente citadas, el narrador-personaje está hablando de los hechos de la novela *Santuario*, de William Faulkner, y de su intento de traslación al cine, que resultó imposible sin acabar con el "encanto" literario de la obra.

Ya se conoce la culminación que representa Faulkner (junto a los novelistas del *boom*, sus herederos confesos) dentro de la narrativa occidental: el despedazamiento de la estructura temporal y espacial, la organización caótica, la irrupción de los mundos interiores

Ha sido el mismo Occidente, sin embargo, quien ha propiciado esta transformación en la perspectiva o concepción de la novela, como dice el narrador-personaje en sus cartas: *"Si los bárbaros tuvieron grandes creadores fue precisamente porque estaban lejos de esa corte de exquisitos: pensá en los rusos, en los escandinavos, en los norteamericanos"* (Sábato, 1992: 119). Se va a ir planteando que la cultura ha sido un artilugio utilizado para *invertir* la realidad, para organizar y domar el componente irracional que, durante este siglo, no pudo seguir reprimiendo el Hombre, para darse a la liberación *sistemática* de los instintos: *"Sócrates inventó la Razón porque era un insensato y Platón repudió al arte porque era un Poeta (...) Como ves, la lógica no sirve ni para sus inventores"* (Sábato, 1992: 122). Se observa aquí que el hombre construye entonces imágenes especulares de su entorno: los árabes imaginaron un Paraíso arbolado y fresco, en contraposición a sus habituales desiertos, los pueblos germánicos, legendariamente belicosos, se reservaron mil años de paz en el Valhalla.

Por medio de aquella afirmación de Sabato sobre la razón y la poesía se refuerza la idea de que el arte tiene su origen en la inmersión en el inconsciente pero, a diferencia de los sueños, el arte tiene un momento de expresión. El arte (y la literatura) permite al hombre (al creador) procesar y construir mundos ficcionales en que quede expresada su relación con el ambiente y su *crisis interior*. Como se ha dicho anteriormente, el hombre no se resigna a la realidad en que le ha tocado vivir: la novela, por ser producto de complejas interacciones humanas, manifiesta o expresa el deseo humano de transformación de la realidad[8] que, queda dicho, no debe ser considerada en un solo plano.

---

[8] Esta afirmación no debe ser leída de manera estrictamente política o ideologizante. Si se parte de que el arte (y la literatura dentro de ella) se vale de la selección y recombinación de elementos de la realidad referente para crear realidades ficcionales, superpuestas a la realidad original, es factible establecer que se opera un proceso de *transformación*. También cabría partir del supuesto de que, al operarse los procesos catárticos en el lector, se produce en él otra manera de transformarse: el lector no sería el mismo *después* de decodificar el texto que *antes* de hacerlo. Por estas razones, no haría falta que la literatura hable de revoluciones para ser "revolucionaria" (o de un escritor que escribe ficciones para ser metaficcional: Bustillo cita "*las palabras de Gass respecto a su pluralidad,* [que] *siguen siendo vigentes:* ***I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing"*** (Bustillo, 1997:14).
Recuérdese que la novela es producto de la burguesía (por ende, la novela es un producto occidental), clase que para llevar a cabo su revolución sociopolítica debió superarse y adquirir supremacía económica antes de hacerse *oficialmente* con la supremacía política. Por esa razón quizá uno de los temas fundamentales de la novela es la construcción de un hombre, la *bildungsroman* o novela de aprendizaje: la burguesía representa al hombre autorrealizado, centrado en sí mismo, que determina su propio camino. La burguesía comienza a asentarse ya desde el Renacimiento para muchos autores, como el mismo Sábato en *Hombres y Engranajes*; de esto se habla en el capítulo "Tiempo y Espacio en el Fin de la Historia"
Ya los antiguos filósofos planteaban que el hombre no se baña dos veces en el mismo río, no sólo porque el río no es el mismo, sino porque el hombre que allí se baña tampoco lo es. Se asume que parte de su cambio se asienta en el mismo hecho de no permanecer en los mismos tiempos y espacios, por *desplazarse*. Al provenir de la épica (épica viene de *epos*, viaje, periplo), la novela implica un desplazamiento que podía ser exterior (como en las novelas de aventuras o de caballerías) o interior: aquí puede hablarse de la picaresca, del Lazarillo de Tormes, cuyo periplo se produce hacia la degradación moral, o del *Wilhem Meister* de Goethe, en que se produce un desplazamiento hacia la mejora, hacia el aprendizaje y el conocimiento, que , como condición necesaria para ser persona

La afirmación de que la organización narrativa y discursiva de *Abaddón el Exterminador* responde a la manifestación en el tiempo y el espacio de fenómenos espirituales, absolutos, universales, de tres personajes *que vuelven a la vigilia después de una pesadilla*, o de un creador que va hacia la oscuridad, fue atisbada en el capítulo acerca del tiempo y el espacio. El creador es un mediador entre el mundo de la vigilia y el mundo del sueño, un visionario que muestra a los otros los caminos del Infierno para que los transiten y transformen su propia realidad: el que recibe el mensaje se identifica con un personaje, vive su calvario, llora su muerte como si fuera propia. Puede tomar actitudes para con su propia existencia merced al proceso catártico, puede dejar pasar. Ello se relaciona un poco con la afirmación de Susana Reisz de Rivarola según la cual

> *el autor de ficciones siempre relata a través de una voz distinta de la suya* [;] *el creador de una novela no habla ni finge hablar sino que se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente imaginaria* [...] *Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de* otro (Reisz de Rivarola, 19 ·101) (subrayado nuestro, en cursiva en el original)

Si se asume que para mimetizar es indispensable partir de un referente real (sin importar de cuál realidad provenga), habría que considerar a qué se refiere Reisz de Rivarola con ese *otro* que el organizador construye. Puede tomarse en cuenta que

---

respetable, caracterizaba el proyecto cultural de la Modernidad. Es obvia la presencia de un criterio etnocéntrico dentro de tales distinciones tipológicas de la novela.

la fuente de referencia resida en el mundo interior del autor de ficciones, así que los elementos que residen en el mundo interior constituyen una materia prima para imaginar actos ilocucionarios de esa fuente imaginaria. Por tanto, el creador vive, según la teoría desarrollada en *Abaddón el Exterminador*, de la que a continuación se dará cuenta, *en el borde* de los mundos de lo explicable y de lo inexplicable.

Para Sabato-personaje, la materia y el espítiru son "*órdenes esencialmente ajenos* [...] *Los cientificistas pretenden que el mundo del espítiru se rige mediante la ley de causalidad. Un disparate* [...] *Un aviador y un avión están unidos, pero pertenecen a dos mundos diferentes*" (Sábato, 1992:143). En el capítulo sobre la organización de la novela se observó que la parte 1 es la representación de hechos en un tiempo y un espacio limitados y mesurables, gobernables entonces por ciertas leyes de causalidad, cosa que no sucede en la parte 2: esas relaciones entre los elementos del sistema narrativo no se dan de manera clara, diáfana: existen relaciones muy subterráneas entre los personajes y los hechos narrados, efecto que se sustenta sobre la base de la superposición de planos narrativos sin transiciones (o caídas), los cambios de punto de vista narrativo y el tejido de un *collage* discursivo.

Sabato le explica a la Beba que

> [l]*o que el hombre corriente experimenta en sueños, los seres anormales lo viven en sus estados de trance: <u>los</u>*

> *videntes, los locos, los artistas y místicos. En el acceso de locura, el alma sufre un proceso parecido, si no idéntico, al que sufre todo hombre en el momento de dormirse: se sale del cuerpo e ingresa en otra realidad. Nunca te pusiste a pensar en esa expresión, "estar fuera de sí"? Y palabras como alienación, enajenación, eh?* [lo que remite a la idea del *otro* mencionado por Rivarola] *Cada vez que he visto un loco furioso tuve la espantosa sensación de que el tipo estaba padeciendo dolores infernales. Pero ahora comprendo que su alma está ya en su Infierno* [...] *Nunca tuviste sueños beatíficos? Y los manicomios, nunca viste esos locos apacibles, sonrientes, que no hacen mal a nadie?* [...] *Esta enajenación puede producirse también de modo voluntario* [...] *Es lo que logran los místicos. El éxtasis* [...] *Éx-tasis. Ponerse fuera de sí, salirse de su propio cuerpo, colocarse en la pura eternidad* (Sábato, 1992:146,147) (Subrayado nuestro)

Esto va ser importante para determinar la construcción y organización (o deorganización) de la novela: por un lado, se explica lo que se entenderá en esta novela por *éxtasis* (ello queda explicado en Sábato, 1992:13): el hecho de colocarse en la pura eternidad ya implica la búsqueda de lo absoluto, que está fuera del Tiempo y pertenece a una categoría incognoscible de manera sensible.

Además, Sabato está tratando de vencer la resistencia racional de la Beba[9], cuya actitud inicial es de reserva, ante las evidencias de la separación del alma y el

[9] Esta resistencia la acerca al Dr. Arrambide: *"Y después te reís del pobre Arrambide. En el fondo, creo que los dos están cortados por la misma tijera"* (Sábato, 1992:147), dice Sábato ante el escepticismo de la Beba. En trabajos anteriores sobre obras de Sábato (*El Túnel*, "Informe sobre Ciegos") he tratado de evidenciar que la cultura racionalista es esencialmente masculina, por no decir que machista, cosa que en esta novela se dice durante la entrevista de Sabato con el Dr. Schnitzler: *Una civilización*

espíritu en el momento del sueño. Anteriormente, habrá dejado establecido ante Arrambide que "[...] *la materia y el espíritu no obedecen a las mismas reglas. La relatividad rige el mundo físico* [...] *Explicar hechos del espíritu mediante geodésicas es como querer extirpar una angustia con tenazas de dentista*" (Sábato, 1992:144).

Sabato resume su teoría acerca de la separación del cuerpo y del alma:

> *Al desprenderse el alma del cuerpo, se desprende de las categorías del espacio y del tiempo, que rigen sólo para la materia, y puede observar un puro presente. Si esto es cierto, los sueños no sólo darían rastros significativos del pasado sino visiones o símbolos del futuro. Visiones no siempre claras. Casi nunca unívocas o literales* [...] *En esas regiones del pasado, con sus dolores y recuerdos, con sus pasiones, aparece mezclado con el porvenir, enturbiándolo y deformándolo en el transmisor en el momento en que empezamos a despertar* [...] *Ya* [el alma] *empezó a entrar en el cuerpo, y por lo tanto comienzan a dominarla las categorías causales y racionales. Pero aún trae un recuerdo de aquel misterio, aunque sea un recuerdo ambiguo y como enturbiado por la tierra* (Sábato, 1992:145,146) (subrayado nuestro)

---

racionalista y masculina/La mano derecha/El orden abstracto, las normas [...]*La objetividad* [...] *Qué multiplicación de castigos idiomáticos* [para las mujeres]. *Rectus, regula, corrigere, recht, right, ortodoxia* (Sábato, 1992:320,321). Es significativo que el diálogo entre la Beba y Sabato culmine con ella diciendo: *"Lo que pasa es que a pesar de todo soy muy femenina"* (Sábato, 1992:149). Podría asumirse que la postura de la Beba es *defensiva*.

Uno de los ejes de la transformación de Sabato, de su proceso de transición hacia lo caótico durante el acto creador, es el enfrentamiento de su terror a lo femenino, que se ve evidenciado en un encuentro con R., en que éste le recrimina su miedo a las mujeres y a las madres (Sábato, 1992:272).

Si se asume que el mundo de lo eterno, que es el mundo del espíritu y lo absoluto, es el mundo de los sueños y pesadillas, es también el mundo de las visiones, las intuiciones y las ideas no gobernadas o moldeadas por las restrictivas categorías racionales y causales. La segunda parte de la novela es abundante en fragmentos de ideas, pesadillas de Sábato, etc., cuya disposición en el espacio narrativo no obedece, como se ve, a las anteriores categorías. La novela busca la construcción de un espacio gobernado por otras categorías que reconcilien al hombre con lo cósmico. No está construida, como se ha venido planteando, de manera absolutamente objetiva. De aquí la disposición espacial en dos partes: la primera es la manifestación de hechos objetivos, la segunda parte es la *suspensión* del tiempo lógico-secuencial y la inserción del hombre en el tiempo cósmico y caótico en que se procesan las ideas, pesadillas, "*confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos*" [los de la primera parte] (Sábato, 1992:17). Mediante un discurso metaficcional, el organizador está planteando que esta novela representa el retorno del hombre al mundo material luego de transitar por los infiernos, por el caos que siempre lo alcanza. La separación y reunión del cuerpo y el alma: *Abaddón el Exterminador* se situaría en el momento justo del *reencuentro*.

De allí la utilización de artículos periodísticos, de sucesos aparentemente inconexos, del surgimiento de personajes de novela ante creadores ficcionalizados, todos estos elementos que, al utilizar espacio narrativo pero no representar avance del

tiempo, pueden generar el efecto de *confusión, tumulto, caos*, pues el mosaico o *collage* implica la inserción del todo en un solo espacio. La novela se construye sobre el proceso vital de un creador en un momento de acceso a los mundos caóticos, de nuevos descensos al Infierno. *"Si logro hacer la novela de este tumulto entonces podrás intuir algo de mi realidad, de toda mi realidad"* (Sábato, 1992:232) (subrayado nuestro): de esta confesión que Sabato le hace a Silvia, se desprende que *el creador busca construirse a sí mismo a través de otros*[10], el texto es resultado de ese proceso.

Todo el proceso, que incluye la elección del título (cuyas connotaciones han sido ya explicadas), está referido en la novela: durante una entrevista, se le pregunta a Sabato:

> *-Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?*
> *-Una novela*
> *-Tiene ya título?*
> *-Generalmente lo sé al final, cuando terminé de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser* EL

[10] *"-Quién es Ernesto Sábato? –Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta. Yo no quiero obligarlo a leerlos, pero si quiere conocer la respuesta tendrá que hacerlo"* (Sábato, 1992: 240). Ello permite introducir la idea de que la obra narrativa de Ernesto Sábato *tiene que ser leída en conjunto* para la cabal comprensión de su planteamiento acerca del hombre. Sabato (Sábato) quiere revelarse a sí mismo (como hombre, como ser humano); su manera de hacerlo es la construcción de una novela:

> *Hablemos, pues, sin miedo*
> *pero también sin pretensiones*
> *sencillamente*
> *con cierto sentido del humor*
> *que disimule el lógico patetismo del asunto* (Sábato, 1992: 242)

ÁNGEL DE LAS TINIEBLAS. Pero también ABADDÓN, EL EXTERMINADOR (Sábato, 1992:240)

El creador está viviendo un proceso comunitario; como se ha señalado, el creador, quien baja al Infierno para contarle a otros lo que ha visto (a fin de ayudar a los otros a guiarse en su camino), es un intermediario entre lo que Sabato denomina las Potencias Oscuras y las Potencias Luminosas:

> *Los teólogos han razonado sobre el infierno, y a veces han probado su existencia como se demuestra un teorema. Pero sólo los grandes poetas nos han revelado la verdad. Pensá: Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strindberg, Dostoievski, Hölderlin, Kafka* [...] *Son los que sueñan por los demás. Están condenados, entendé bien, CONDENADOS! -casi gritó* [Sabato]- *a revelar los infiernos* (Sábato, 1992:147-148-149) (Subrayado nuestro)

Al tratarse de los sueños del creador, que sueña por la comunidad, no es de extrañar que el drama de los personajes, aunque no estén ligados por nexos estructurales evidentes, sea el mismo.

Se observa que para Sabato el arte es un acto de revelación, como se planteó páginas arriba. La revelación contribuiría a la salvación del hombre, que está en crisis: si quien produce la novela como género está también en crisis, en caos, la novela no puede ser manifestada tampoco de manera lineal, "objetiva" Se reitera que ninguna novela de una época determinada es mejor o superior a la de cualquier otra

época, pues la mirada y las necesidades de cada tiempo son siempre diferentes entre sí. En última instancia, la novela del s. XX debe mucho en cuanto a su gesta a la novela del s. XIX: la novela contemporánea no partió de la nada.

El hombre en crisis debe buscar (y busca) las soluciones a su problema en otros espacios, que, se ha dicho, no poseyeron legitimación epistemológica hasta hace unos cuarenta y cinco años. Sabato-personaje, luego de volver del mundo subterráneo en que una vez más se había sumergido, notó que *"[l]os dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos"* (Sábato, 1992:410). "Los dos" son el cuerpo y el alma de Sabato; ésta se había separado de aquél para bajar al mundo subterráneo. La separación entre el cuerpo y el alma se ha vuelto incluso "necesaria" para el hecho de la creación, por todo lo planteado con relación a la inmersión en lo inconsciente y la revelación de los infiernos.

El carácter de *enviado* o soñador comunitario se plantea durante la escena del cocktail, cuando se discutían (con fascinación masoquista) los tipos de tortura habidos y por haber, la tendencia autodestructiva del hombre que se cuestiona en esta novela: *Pero pudiese ser que el personaje que organiza ese siniestro simulacro enviase de vez en cuando a alguien para despertar a la gente y hacerle comprender que estaban soñando* (Sábato, 1992: 84) (subrayado nuestro). Si se torna posible equiparar el personaje que organiza el siniestro simulacro con el enviado y a estos

dos con Sábato y Sabato, respectivamente, se observa nuevamente que el hombre puede pasar de un extremo al otro, de la locura a la cordura y viceversa: esto constituye una metáfora de la historia humana que quedará mejor explicada en el capítulo sobre personajes.

La existencia, cuando tranquila y con sus maravillas, sería el simulacro; lo real es la unión de lo anterior con lo absoluto, lo horrible, el hecho de que todo va a acabar alguna vez, las guerras y las matanzas entre los hombres. El creador sería entonces el enviado que despierta la conciencia de la verdad en los hombres, pero que a su vez debe despertar y se resiste a sucumbir al Caos, que finalmente no constituye una fuerza negativa: *"Porque el deseo de vivir es así: incondicional e insaciable"* (Sábato, 1992: 436), dirá el narrador cuando Sábato-personaje se convierte en rata alada (lo que parecería un manejo intertextual de la transformación de Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*). Toda la novela implica este proceso de desintegración infernal vivida por el o por los hombres, en especial los que llevan encima de sí la maldición del ser creadores.

La creación es la muestra de la no resignación del hombre ante lo inevitable. Esta idea es lo que determina que al final de la novela se lea lo siguiente: "*No hay poesía festiva, alguien había dicho, pues quizá sólo del tiempo y de lo irreparable puede hablar"* (Sábato, 1992:463)

La novela finaliza con esta organización discursiva de tono profético, que anuncia el fin de la Historia, de la cultura, de todo lo hecho por el hombre pero, sobre de todo, de una manera de concebir el mundo. Ello queda explicado por otra organización discursiva autorreflexiva, en que Sabato discurre que

> [d]*etrás de los hombres que nacían y morían* [...], *aquel cielo parecía constituir la imagen menos imperfecta del otro universo: el incorruptible y eterno, la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparente pero rígidos teoremas.*
> *También él había intentado ese ascenso. Cada vez que había sentido el dolor, porque esa torre era invulnerable; cada vez que la basura ya era insoportable, porque esa torre era límpida; cada vez que la fugacidad del tiempo lo atormentaba, porque en aquel recinto reinaba la eternidad.*
> *Encerrarse en la torre* (Sábato, 1992:350-351)

La torre se puede interpretar como el intento humano de aprehender lo inaprehensible como forma de escapar a la realidad, escape que el personaje Sabato reconoce haber intentado. De la misma manera, la novela del s. XIX fue un intento de evasión de la condición horrible de lo humano, de la fascinación ante el mal: el reflejo límpido y cristalino de un mundo espantoso, poblado de seres egoístas. Tal condición fue ya entrevista en la *Comedia Humana* de Balzac, en *Madame Bovary* de Flaubert. Las grandes novelas del s. XIX *tampoco* cantaron la victoria de un orden:

fueron un intento de subvertirlo, de transformar la realidad que los hombres han tornado mosntruosa. Por eso Sabato escribe al discípulo que

> [e]*l tema de su novela* [Madame Bovary] *es así el de su propia existencia, el distanciamiento cada día mayor entre su vida real y su fantasía (...) Qué podía hacer la pobre infeliz sino suicidarse? Y con el sacrificio de aquella pobrecita Flaubert (tristemente) se salva (...) Yo sé, en cambio, lo que con lágrimas en los ojos habría murmurado mi madre, pensandoya no en Emma sino (...) en el pobre y sobreviviente Flaubert: 'Que Dios lo ayude'"* (Sábato, 1992: 118)

Todo lo que el hombre crea está dispuesto de antemano para la destrucción y reconstrucción, por estar sujeto a las fuerzas cósmicas y por ser reflejo de su propio patrón vital: ha sido el esfuerzo por eternizar y eternizarse, por el temor al tiempo. La construcción metaficcional de *Abaddón el Exterminador* es, por tanto, la manera como el organizador demuestra que el hombre ha llegado a un punto crítico de desesperación ante su propia condición. Al hombre le quedan pocas salidas: se ha dado a entender que la verdadera sálida es la más dolorosa, la de la creación artística, que implica el enfrentamiento con el *sí mismo*. El acto de creación, así planteado, es un acto doloroso, de acceso a los más bajos estratos de lo anímico. La creación permite superponer entonces una realidad ficcional, especular, lúdica, que puede ser más esperanzadora y que ofrece condiciones de seguridad para que cada cual pueda encontrarse a sí mismo y transformarse.

3.- PERSONAJES: LOS OTROS-BINOMIO COMO MANIFESTACIÓN DE LO ABSOLUTO

En este apartado se pretende demostrar que la construcción de los personajes de *Abaddón el Exterminador* contribuye a desarrollar la propuesta novelística del organizador del texto en el sentido de que son emanaciones de la alteridad de Sabato-personaje, que reflejan su proceso interno y constituyen polaridades complementarias de fenómenos como la vida y la muerte, el reencuentro y la partida, todos encontrados en el mismo espacio y tiempo durante una época de crisis humana. Se verá que el proceso de Sabato es de *padecimiento* previo a la actuación: esa actuación consiste en la búsqueda de sí mismo en el universo como hombre construido a imagen y semejanza de su creador. Es necesario aquí tomar en consideración que se entiende *personaje* como construcción discursiva dentro de otra construcción discursiva: mediante el discurso, no sólo se organizan los mundos ficcionales, sino que se da forma a los personajes que los habitan y determinan su dinamismo interior. Al ser considerados como elementos construidos dentro del discurso narrativo, se torna factible asumir que el personaje de la novela contemporánea también puede ejercer o encubrir otras funciones o estrategias literarias, como la metaficcionalidad. Conviene, por tanto, realizar un breve bosquejo histórico del personaje y sus múltiples

transformaciones en cuanto al objeto mimetizado en personaje, ligado a los cambios epistemológicos de Occidente.

En tal orden de ideas, para Michel Zeraffa, en *Personne et Personnage*, se está hablando de una

> *trasposición estética de la idea de persona. Esa noción, que se inscribe en "lo real", articula una concepción abstracta del ser humano dentro de características genéricas; las proyecciones del autor tanto en cuanto ente individual como social; los rasgos físicos, psicológicos y colectivos que se desprenden del necesario proceso de selección operado por el autor sobre los materiales de la realidad* (Zeraffa, [1971]:13; citado por Bustillo, 1995:21-22)

El que el autor (u organizador) seleccione los materiales de su realidad que darán origen a una realidad alterna, ficcional, conlleva el hecho de la manera de pensar o *imaginación* de ese organizador, que afectan las pautas de la selección y combinación de tales materiales o referentes. Por tanto, no se trata de un calco de la persona real, sino de la confluencia y mímesis ficcionalizadora de los elementos de una o varias personas en un solo personaje. Esto apoyaría lo que se va a exponer a continuación en cuanto a la función y naturaleza del personaje. Al asumirse el personaje como una estrategia discursiva dentro de la composición del texto u obra literaria, su construcción adquiere diversas implicaciones: para los fines de este trabajo, se toman especialmente dos consideraciones que parecerían ir indisolublemente unidas. .

a.- EL PERSONAJE COMO SINTAGMA: El personaje es una construcción discursiva móvil, esto es, que se desplaza (física o psicológicamente) dentro del texto. Al estar la novela basada en parámetros de tiempo-acción, el movimiento del personaje es determinante en la ilación estructural de la novela. Se asume que a mayor nivel de acción en la historia narrada, el paso del tiempo dentro de la construcción narrativa se tornará más ágil. Este punto ha sido especialmente enfatizado por los estructuralistas: la novela se organiza a partir del movimiento y las actitudes de los personajes, que dan origen a las llamadas *secuencias narrativas* y al mencionado efecto de dinamismo espacio-temporal. El personaje, como *representamen* del ser humano, representaría al hombre occidental que está entonces moviéndose y actuando *en busca de algo*. Más allá del estructuralismo, y para fines de este análisis, siempre será importante mantener esto último en cuenta.

Es de recordarse que, para el estructuralismo, las relaciones actanciales podían ser reducidas a *oraciones de tipo transitivo,* con un predicado que contempla la aparición del objeto directo, de manera que el personaje *transita* hacia el objeto, lo que genera el efecto de dinamismo temporal. Para Ducrot y Todorov, *"el personaje es el sujeto de la proposición narrativa. Como tal, se reduce a una pura función sintática, sin ningún atributo semántico"* (Bustillo, 1995:42). Esto dejaba fuera toda consideración no funcional del personaje, aunque los mismos

autores añaden posteriormente otra acepción: *"En un sentido particular, puede llamarse personaje al conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso de un relato"* (Bustillo, 1995:42). Se observa, no obstante, que los estructuralistas le dan primacía al carácter funcional y no atributivo del personaje, al cual no consideran como una totalidad de fondo y forma, de significado y significante. Tal problemática es muy posterior a la introducción de las ideas de *personaje redondo* y *personaje chato* por parte de E. M. Forster (1927): los personaje chatos son aquellos que simplemente cumplen la función de mover las acciones del relato, sin adquirir niveles de corporeidad relevantes, *"susceptibles de ser definid*[o]*s en una sola frase"* (Bustillo, 1995:41) y, por tanto, con escasa trascendencia histórica en la literatura; los personajes redondos tienen una sólida construcción psicológica y acababan generalmente "adueñándose" del mundo ficcional en que tuvieron origen (los casos de Madame Bovary y, de forma un tanto más patética, Sherlock Holmes, probablemente más recordado o conocido que su autor, Sir Arthur Conan Doyle). Hay que mencionar también a los personajes *hechos* (ya parte de la ficción, sin ningún tipo de variación psicológica en su configuración como personaje) y los que se *hacen o construyen* paulatinamente mediante la cadencia discursiva resolviendo sus propias contradicciones interiores, etc. En virtud de que se plantea que en *Abaddón el Exterminador* se representa el reencuentro del personaje Sabato con lo caótico, y que tal reecuentro es de carácter progresivo, consecuencia de un proceso de sedimentación de hechos e informaciones (el *collage* o mosaico narrativo que se

organiza, explicado en el capítulo sobre tiempo y espacio), puede pensarse que la construcción de Sabato (que acarrea la construcción de los demás personajes) se asemeja al modelo de personaje-que-se-hace conforme avanza el ritmo discursivo. Esta aseveración no pretende, sin más, ceñir un modelo a los personajes, pero resulta conveniente para el establecimiento de un patrón.

b - EL PERSONAJE COMO PARADIGMA: En esta categoría habría que tomar en cuenta lo que los estructuralistas denominaron el conjunto de atributos predicados al sujeto: la selección de tales atributos respondería a la intención del organizador literario, que no construye personajes al azar: los personajes tienen que representar los valores de su cultura o, en última instancia, los del mismo organizador[1]. Dependiendo del momento literario, y por las circunstancias socioculturales vigentes durante la Modernidad, se habló durante mucho tiempo de tipologías del personaje y, por ende, del *héroe*. Mientras que el personaje puede o no tener relevancia dentro del relato, el héroe coparticipa de las características del protagonista en relación al *"peso en el espacio narrativo"* (Bustillo, 1995:28),

[1] En el capítulo "La cicatriz de Ulises", de *Mímesis*, Erich Auerbach compara un episodio del poema homérico con el relato bíblico del sacrificio de Isaac. Auerbach expone que en los poemas homéricos tiende a representarse un mero presente absoluto, compacto, en que se encuentren descritas todas las características de personajes, objetos, anécdotas, etc; mientras que en el relato bíblico no hay tal exhuberancia formal, pero se puede hablar en él de una *perspectiva histórica* o "*trasfondo*" (Auerbach, 1979:18) que contextualiza los hechos sugeridos. La conclusión a que llega Auerbach es que en los poemas homéricos no se persigue un fin necesariamente ideologizante, sino que se "*mentía para agradar*" (Auerbach, 1979:20). El relato bíblico busca la representación de lo que el pueblo judío consideraba como "verdadero"· por tanto, la estructuración del relato, la construcción de los personajes, etc., responden a la que se ha convenido llamar *teleología literaria*: la transmisión de la verdad no requiere una elaboración estética compleja, sino la utilización de estructuras sencillas y comprensibles.

pero difiere de aquél en cuanto a las consideraciones morales: a diferencia del protagonista, *"principal portador del cuadro de valores o anti-valores del autor,* [que] *en esa medida puede resultar un anti-héroe"* (Bustillo, 1995:28), el héroe siempre representa las aspiraciones e ideologías de su cultura. "[E]*l héroe sería una especie de superpersonaje que se construye a partir de modelos reales* [...] *que simbolizan los valores de una sociedad dada* [...] *Héroe tiene toda una serie de connotaciones históricas y arquetipales"* (Bustillo, 1995:28). Esto implicaría la adopción de una "camisa de fuerza" teórica para la construcción del héroe que es desvirtuada por las novelas contemporáneas, y en especial por la construcción del personaje Marcelo en *Abaddón el Exterminador.*

Obviamente, no todos los personajes de una novela son héroes. Para los fines de este trabajo, se toma la acepción de Lukacs según la cual el héroe es el personaje que anda *"en* [la] *búsqueda incesante de la totalidad perdida"* (Bustillo, 1995:24). A diferencia del personaje simple o actante de los estructuralistas, el personaje y, más aún, el héroe, poseen una perspectiva histórica (de la que habla Auerbach en su capítulo sobre Odiseo), un *background*, que es el motor de su desplazamiento dentro del texto: de aquí la reflexión de Lukacs en torno al héroe épico, cuya *"configuración* [...] *estaba determinada por una coherencia esencia-existencia, según la cual no existían fisuras entre el mundo interior y el exterior del personaje: mundo cerrado con conciencia de totalidad* [...] *sin dualidades mundo-hombre"* (Bustillo, 1995:23). El héroe épico, que ya respondía a un

imaginario determinado, el del mundo sin fracturas epistemológicas en que vivieron los hombres de las primeras culturas y civilizaciones de Occidente (aunque habría que decir: cuando ni siquiera existía la diferencia entre Oriente y Occidente), se construía dentro de unos esquemas físicos y morales determinados. El tránsito o desplazamiento del héroe épico no es sino la reconfirmación de un orden, y dentro de ese orden se determinó los parámetros formales del héroe: así, elaborar tipologías heroicas no se tornaba complicado. Bajtín escribió que acerca del tipo de amantes que suele abundar en la novelas de aventuras:

> [t]*here is a boy and a girl of* ***marriageble*** *age. Their linage is unknown, mysterious (but not always* [...]*). They are remarkable for their* ***exceptional beauty****. They are also exceptionally* ***chaste****. They meet each other* ***unexpectedly****, usually during some festive* ***holiday.*** *A sudden and instantaneous passion flares up between them that is as irresistible as fate*[2] (Bakhtin, 1981:87)

Como se desprende de lo anterior, el héroe y la heroína tenían que ser jóvenes, hermosos, castos y su encuentro había de producirse inesperadamente: tenían que ser *excepcionales*. Su pasión (entendiendo aquí pasión como amor desbocado), tan irresistible como el destino, surge instantáneamente. En el empeño de culturas que quieren diferenciarse de otras, que quieren propagar la idea de su superioridad y carácter único y que para eso modelaban semejante tipo de personaje, el héroe

[2] Hay un muchacho y una muchacha de edad casadera. Su linaje es desconocido, misterioso (pero no siempre [...]). Son remarcables por su excepcional belleza. Son también excepcionalmente castos. Se conocen inesperadamente, por lo general durante alguna festividad. Una pasión violenta e instantánea, irresistible como el destino, se enciende entre ellos (traducción mía)

respondía a determinados cánones configurativos (idea de belleza, fortaleza, inteligencia: valores *intrínsecos al* héroe) y circunstanciales: debía separarse (o ser separado) de su medio, enfrentarse a una prueba y vencer para realizarse como héroe, retornar a la comunidad de origen a fin de hacerla partícipe de la iniciación. Por tanto, el héroe aquí representaba un anhelo comunitario: es un representante de las aspiraciones de pueblos y países, capaz de ejecutar proezas en nombre de Dios o de la patria, más que un simple *representamen* de cualquier ser humano.

El héroe y su desplazamiento no se someten entonces sólo a la perspectiva histórica, sino a una *finalidad*: el héroe novelesco (de personalidad escindida, problemático, en busca de la unidad perdida) se desarrolló a partir del héroe épico (monolítico). El héroe épico se realizaba porque ya poseía elementos heroicos en su esencia (recuérdese que era hermoso, fuerte, inteligente y, por lo demás, bienhadado), que entonces determinaban su existencia, su devenir. Piénsese en Odiseo, en Aquiles, en el Cid Campeador; compáreselos con personajes ya no tan "gloriosos", como un Raskolnikov, una Emma Bovary, un Quasimodo; a pesar de las diferencias de rango social, de origen o linaje, incluso de aspecto físico[3] que, se sabe, poseen relación con los cambios sociohistóricos, con la elevación de la burguesía sobre la aristocracia (los del primer grupo de personajes son nobles, no así los del segundo grupo), todos ellos siguen siendo personajes extraordinarios, capaces de cometer acciones monstruosas, y

[3] Este hecho ya implica un resquebrajamiento y una subversión dentro del patrón de lo heroico: Quasimodo no es hermoso, pero sí capaz de las más nobles y desinteresadas acciones.

continúan representando los proyectos culturales de sus respectivas épocas. Son héroes que testimonian los cambios operados durante la Modernidad.

El concepto de "lo real", también contenido dentro de la construcción de personajes y héroes, era manipulable, determinable por quien constituyera la hegemonía en determinados tiempos y espacios. En la Antigüedad se representaban personajes de extracción noble, se los describía de manera totalizada (tal como apunta Auerbach: no escapa un sólo detalle dentro de la perspectiva del mero presente) y un tanto maniquea: véase a Odiseo, rey de Ítaca, con su astucia y el favor de los dioses, matando a los Pretendientes por haber cometido actos de abuso a la propiedad e intento de usurpación[4]; al Cid bienhadado, que enhorabuena ciñó la espada, en busca de la recuperación de la confianza del rey Alfonso, enfrentándose a unos yernos deshonestos; a Dante, un aristócrata, juzgando a sus enemigos en merecedores del Infierno y colocando a Beatriz en el Cielo. La nobleza continuaba siendo, hasta muy adentrado el Renacimiento, el principal objeto de representación de los retratos (por razones de apoyo económico), posición que perderían cuando los comerciantes se apropiaran de los mecenazgos.

Con el ascenso de la burguesía el foco se mueve hacia temas y personas más

[4] Resultaría interesante considerar que la Penélope homérica respetó su matrimonio, pero no así la "Penélope" de Joyce. En esta era mandarían los Pretendientes, que si bien no eran burgueses, representaban el impulso usurpador de éstos.

"comunes" Se llega al siglo XIX, tiempo de revoluciones en el mundo (también de muchas traiciones); el Realismo y Naturalismo dejarán de glorificar al proyecto de hombre de los Románticos, pero, aún así, Emma Bovary, Eugenia Grandet y Quasimodo son personajes extraordinarios, moralizantes. La óptica de la Modernidad se adjudicó para sí el derecho a juzgar lo que era bueno o malo para los intereses de la cultura: de aquí surgirían fenómenos antropológicos como el paternalismo reductor, la subestimación o malvaloración étnica todavía presente en novelas como *Robinson Crusoe* o, considerando la producción latinoamericana, *Pobre Negro, Sobre la Misma Tierra*. La concepción de "lo real" ha variado a lo largo de la historia. Para el hombre de la Modernidad, real era lo mesurable y cuantificable, lo material y racionalizable, lo luminoso; para el burgués, todo lo civilizado, lo que implicara la represión de los instintos para el logro de objetivos comunitarios, suprapersonales. Si bien el propósito primordial de la clase burguesa ascendente podía haber sido encomiable y facilitó la democratización aparente del mundo, pues se sabe de gobiernos democráticos de carácter tan absoluto como el de los monarcas, si bien se torna imperativo aceptar que los burgueses ejecutaron verdaderas revoluciones en el estilo de vida, en la forma de producir, no es menos cierto que las aspiraciones libertarias de la burguesía, el proceso de democratización (sobre todo en lo referente en la distribución y manejo de los medios de producción) y la consecución del bienestar colectivo han sido objeto de traición por sus propios continuadores. En boca de Bruno, Sábato lamentará en *Abaddón el Exterminador* al revolucionario puro que ve materializado (y de qué manera) su ideal (Sábato, 1992:462)

En el siglo XX se han vivido el fracaso de la razón como herramienta para la obtención de la felicidad y la liberación sistemática de los impulsos primitivos reprimidos mediante el proceso civilizador. La mala utilización de la razón ha contribuido a la alienación del hombre, la pérdida de la unidad primigenia. *"El derrumbe de la noción de historia como entidad unitaria es quizás el mayor de los traumas que arrastra la postmodernidad"*, apunta Carmen Bustillo en el capítulo "Barroco y Posmodernidad" de *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso* (Bustillo, 1996:336). Citando a Nicolás Casullo, Bustillo agrega que los hombres posmodernos

> *asistimos a la pérdida de legitimidad de aquellas narraciones modernas que operaron en términos de filosofía de la historia:* [...] *Esta discursividad científicamente avalada del mundo moderno, florecida en tiempos de la Ilustración y reverenciada por casi todos los credos revolucionarios, viviría hoy su declinación* (Bustillo, 1996:336),

asumiéndose el hecho de que tal discursividad se originó e irradió desde un centro geográfica y culturalmente reconocido, la región europea occidental.

Ello determinaría por qué el héroe de Lukacs[5], que es el de este tiempo, fuera un individuo problematizado entre las vertientes del hombre y el mundo, escindido,

[5] Al hablar de liberación sistemática de los instintos, es significativo, por lo demás, que Lukacs haya compuesto su *Teoría de la Novela* en los albores de la Primera Guerra Mundial.

fragmentado. Tanto el héroe épico como el novelesco son productos occidentales, cuya gesta y desarrollo en el campo de la novela se produjo mayormente en Europa; pero, a diferencia del héroe épico, el héroe novelesco no anda en la búsqueda de *reafirmar lo que ya es*, de recordarle a otros que él es representante de los grupos hegemónicos, sino de *recuperar lo que ha dejado de ser*. Todavía el hombre de los primeros cincuenta años del siglo XX malinterpretó, manipuló, pervirtió teorías científicas en nombre de las cuáles anunció la supremacía de algunos grupos humanos sobre otros, que fueron objeto de persecución y exterminio sistemático por parte de los supuestos hombres "superiores" En el éxtasis del acceso a las más remotos secretos de la naturaleza, el hombre liberó los poderes del átomo sobre otros seres humanos. En nombre de un orden establecido, en algunos países se sigue ejecutando a personas que, si bien han cometido errores, tendrían que ser objeto de un castigo que dignifique el orden que los apresó.

El hombre que ha llegado a estos tiempos, los de la llamada Posmodernidad, ha descubierto que la razón no le proporciona ni puede proporcionarle *todas* las respuestas que anda buscando para la explicación de su propia realidad. Debe recordarse que el desarrollo de la novela está muy ligado al desarrollo histórico de Occidente. Por tanto, en un tiempo la novela respondía a los paradigmas modernos en cuanto a su arquitectura y razón de ser. Ello implica lo que se ha convenido en llamar *teleología novelesca*: la novela con un fin. Dentro de este fin, se incluía la construcción del personaje, que debía responder a lo que en su cultura de origen se

considerara bueno y bello. Tal concepción tendrá su origen dentro de una cultura muy autocentrada, la europea en su desarrollo desde la Antigüedad. Se verá cómo la pérdida del carácter central, rector del mundo de Europa, incidirá en el desarrollo posterior de la novela.

Los novelistas del siglo XX, que han buscado la reivindicación de la literatura como objeto de expresión humana ajena a macroproyectos socioculturales, han organizado obras en las cuales, mediante los personajes, se manifiesta el horror ante lo que ha dejado de ser humano: tal ha sido la búsqueda de autores como Kafka, que representó el infierno interior del hombre por medio de una escritura si se quiere convencional. Otros, como Faulkner, crearon personajes monstruosos, amorales, capaces de cometer incesto. Joyce elaboró en el *Ulises* el monólogo interior de una mujer que podría ser todas las mujeres: esto no implica monstruosidad, pero sí la toma en consideración de la mujer, que había vivido también prácticamente confinada al papel exclusivo de esposa o segundona en la obra literaria. Por eso resulta tan importante un intento liberador como el de *Madame Bovary* o, inclusive, *Alicia en el País de las Maravillas*.

Los novelistas del *boom*, por su parte, han pretendido la reconstrucción de la historia como forma de construir la identidad de un pueblo unido por la lengua pero culturalmente difuso. No son pocas las novelas sobre figuras recurrentes en el ámbito histórico latinoamericano, como el caudillo y el dictador, o en que los autores

proporcionan su visión acerca de la forma de la historia a partir de la manipulación espacial del texto (*Cien años de Soledad, Terra Nostra, Pedro Páramo, Casa de Campo, La Casa Verde*). Dentro de la producción novelística contemporánea en Latinoamérica tampoco escasean los monstruos: esto llevaría a pensar que todavía los escritores de principios de siglo (Faulkner, Joyce, no tanto Kafka) y los latinoamericanos *siguen construyendo personajes extraordinarios*, como los de la estirpe de los Buendía, como el Coronel Sartoris, como Fernando y Alejandra Vidal Olmos. El personaje, pues, siempre representa los anhelos humanos, la búsqueda expresiva entera de pueblos y comunidades faltos de identidad, la búsqueda de su propio carácter *extraordinario*. Es significativo que durante este siglo la novela haya tenido el desarrollo que ha tenido en sitios como Norteamérica y Latinoamérica, que, si bien constituyen continuaciones culturales de países europeos, conformarían también una periferia cultural si se sigue asumiendo a Europa como *el centro*. Debe incluso tomarse en consideracion que Joyce era irlandés y que escribió parte de su obra en Suiza, país que no posee una tradición literaria de excesivo renombre como podría determinarse, por ejemplo, en los casos de Francia, Rusia o Alemania.

La digresión anterior sobre el traslado hacia la periferia del objeto de representación artística es pertinente por cuanto en la historia de la literatura el personaje manifestará el alcance de la traslación. Se ha dicho que, en un principio, eran objeto de mímesis los aristócratas de Europa Occidental, quienes constituían una sociedad cuyo centro era el rey, con una línea monolítica y absoluta de transmisión de

mando. Se asume que son de carácter *trascendente* pues una misma y sola familia (mediante sucesivos descendientes) podía representar al reino durante siglos. El hombre burgués común, víctima de las genética y de las circunstancias, pero también vulgar, materalista e intrascendente, se adueñará del espacio literario. El ascenso de la burguesía implicó una serie de revoluciones (traicionadas, pues según se ha remarcado anteriormente se volvieron contra el hombre): revolución industrial, revolución francesa, etc. El mismo hecho histórico significa la toma del centro de poder por parte de otro grupo social, más heterogéneo que la aristocracia en cuanto a su conformación pero no por ello con menos aspiraciones hegemónicas y hasta usurpatorias: recuérdese que muchos burgueses *compraron* títulos nobiliarios, lo que habla de su esfuerzo por adquirir, mediante el poder económico, un prestigio dentro de una sociedad diseñada y constituida bajo patrones ancestrales que diferenciaban a los aristócratas del resto del mundo.

Por tanto, el ascenso de la burguesía representa un desplazamiento, pero todavía no la *dispersión* del centro de poder que regía la edificación de la cultura. Lo extraordinario, digno de ser mimetizado y elevado a la categoría de obra artística, que era una forma de plasmar lo "real" con el uso de ejemplos visibles y paradigmáticos, pasó a ser el conjunto de valores burgueses: racionalidad analítica, dominio del tiempo y el espacio, riqueza material.

En el s. XX se produciría no sólo un nuevo desplazamiento, sino la *disipación* del centro de poder. Estados Unidos, antigua colonia británica, se constituye como centro cultural hegemónico y señalará el camino para la producción de cultura, pero la corriente literaria del llamado *boom* se producirá en Latinoamérica, que no hace peso en la dirección política del mundo. La narrativa latinoamericana de la segunda mitad de este siglo no constituye, ni más ni menos, una trasposición de las técnicas literarias desarrolladas por los novelistas norteamericanos, sino el desarrollo de una corriente genuina e innovadora que ha modelado la construcción del discurso según las necesidades del entorno, pues la génesis de los países latinoamericanos difiere en mucho de la de Estados Unidos. Pero, visto desde una perspectiva universalizadora, el hombre de uno u otro lugar padece las consecuencias del proyecto de la Modernidad que no fue posible llevar a cabo y que dejó una estela de alienación y desacralización. Serán estos hombres (y sus personajes así lo demostrarán) quienes contemplen la irrupción del caos largamente reprimido por la razón, y quienes admitan la derrota de la razón en su empresa de conquistar y penetrar los cada día más innumerables secretos del Universo.

En estos contextos no sólo nacerán los monstruos ya nombrados cuya perspectiva deforma el espacio-tiempo literario (*El Sonido y la Furia*): también será la época del ascenso a la categoría literaria del fracasado, que ve siempre más lejana su reunificación, del apátrida, del homosexual, de la mujer y de las subculturas de pandilleros y negros: de todo lo que el orden humano había marginado por

considerarlo como un *suborden* no fácilmente descriptible y comparable con lo que se había determinado que debía de ser *el hombre*. El personaje ya no será ni siquiera un anti-héroe problemático que triunfa. El personaje *no* triunfa. Dado que el hombre ha caído en cuenta de que la razón no lo ayudó a conquistar el Universo, y más bien le sirvió para propiciar desgracias sobre sí mismo, el personaje se desplaza en busca de una identidad perdida, pero ya no para reconfirmar un orden establecido. Merced al resquebrajamiento epistemológico que se ha experimentado durante este siglo, que ha traído entre otras consecuencias la avalancha de información que hoy está disponible gracias a (o por culpa de) Internet, no se posibilita hablar de un solo orden monolítico que dicta las pautas de conducta, sino de múltiples órdenes posibles y no contradictorios entre sí.

En la narrativa latinoamericana abundan los "fracasados" Los Buendía, "Pichula" Cuéllar, los timoratos y desterrados personajes de Bryce Echenique, Fernando Vidal Olmos; también los amantes de la novela rosa, las divorciadas enfermas de cáncer, los revolucionarios encarcelados y los homosexuales de Puig, las prostitutas de Donoso, los apátridas de Cortázar, los hombres de Borges acorralados por la cultura y la información excesivas, así como sus *compadritos* y matones gauchos. El fracaso y la marginalidad son entonces recurrentes en como elementos constituyentes del personaje de la novela posmoderna latinoamericana, asumiendo la posmodernidad como la condición histórica en que el hombre se hace conciente de la ilegitimidad del orden propuesto para todo y todos durante la Modernidad, y de la

necesidad de buscar una manera de diferente de organizar el cosmos que no implique nuevas imposiciones culturales, nuevos paradigmas que deformen la realidad. El hombre posmoderno, se reitera, ha heredado el pago de las consecuencias generadas por los hombres modernos y su proyecto cultural.

El fracaso, sin embargo, debe ser considerado con mucha atención, pues se ha asumido en capítulos anteriores que el arte constituye la respuesta del hombre que no se resigna ante su contingencia y su propia realidad. El arte no es sólo la expresión del torbellino interior del hombre, sino la prueba de que la realidad puede ser diferente, aún en la construcción de una realidad ficticia, alterna. El hombre que ha sido marginado por la cultura (que es como decir: marginado por sí mismo, por cuanto él es el responsable de la cultura), también marginado por los fenómenos de la naturaleza, por el paso inclemente del tiempo, por la violencia de otros que, al igual que él, han sido marginados, reclama la recuperación de lo absoluto y su reinserción dentro de lo humano.

El traslado hacia la periferia de la mirada del creador también implica el hecho de que la realidad no es el *summum* que el hombre moderno pretendió desmenuzar mediante la razón para controlarlo (que conlleva el desmenuzamiento del hombre y, en consecuencia su alienación), sino un constructo edificado en base a una forma de percibir e imaginar los elementos mismos de la realidad. Si la realidad sólo existe en la medida que es nombrada por el discurso, y los personajes son estrategias

discursivas construidas mediante el discurso, cabe pensar en los personajes no como entes monolíticos, sino como realidades nombradas y moldeadas por otro. Esto será esencial en el análisis de la construcción de las estrategias discursivas actanciales de *Abaddón el Exterminador*.

Se debe tomar en consideración la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, para quien el otro no es sino una edificación mental basada en la ausencia del otro (Hayles, 1991:119, nota 11) (tomando el *self* como un otro que se relaciona con el yo. Significativamente, en inglés la partícula *self* se utiliza en la configuración de objetos gramaticales y no de sujetos). El niño inicia su proceso de autoconocimiento cuando se mira al espejo: lo que allí observa no es él mismo, sino un *reflejo* o simulacro de sí mismo que dará cuenta de su condición. Cuando los científicos extrapolan fenómenos de la realidad a fórmulas matemáticas, están elaborando un simulacro de la realidad que les permita el intento de abarcarla. Del mismo modo, los personajes de una novela construyen a otros personajes y son construidos siempre mediante el discurso. Los personajes funcionan entonces a manera de juego de espejos, de reflectores de imágenes especulares que, a su vez, pueden conformar *binomios*.

Como se verá, la construcción de los personajes de *Abaddón* constituye el despliegue de una compleja red especular cuyos componentes funcionan a manera de indicadores del viaje de Sabato-personaje hacia la noche y el caos. Los personajes alrededor de Sabato, el creador ficcionalizado, serán indicadores de su padecimiento.

En la novela, va a desplegarse un diálogo entre la acción y la pasión. Se entenderá a los personajes alrededor de Sabato como sus *alter-ego*, como *self*: como las etapas transitadas por Sabato hacia sí mismo, no hacia un objetivo externo. Por otro lado, los otros personajes no deben ser entendidos como secundarios, pues ya se ha dicho en la novela que todos conforman un mismo y único drama aunque se desconozcan y se relacionen entre sí (Sábato, 1992:10). Esto quedará mejor explicado en el capítulo dedicado a los fenómenos de los sistemas caóticos construidos *dentro* del tejido discursivo de *Abaddón el Exterminador*.

Si bien se puede considerar a Sabato como el personaje central por razones estadísticas, dado que es aquel que aparece y se desplaza mayormente dentro del texto, no es menos cierto que la novela no indica su preeminencia o necesidad exclusiva. Se verá que Sabato necesita de los otros para llegar a configurarse a sí mismo; otros, de carácter un tanto marginal en relación al texto, incluso asumen ocasionalmente la voz narrativa (Quique), envían cartas al autor (como Jorge Ledesma, que dentro de la novela *sólo* envía esa carta) (Sábato, 1992:102-104), se enfrentan a Sabato para reclamarle la aparición de una entrevista suya en una revista de farándula (Nacho), responden con el silencio ante "[las] *exageraciones*, [las] *brutalidades* [de los mayores]" (Marcelo) (Sábato, 1992:250). Todos, siendo marginales en relación a Sabato, poseen sin embargo peso dentro del espacio narrativo: sus respectivas historias no están subordinadas, sino yuxtapuestas *a los lados, aglomeradas* por la historia del desplazamiento de Sabato hacia el caos en su

papel de mediador entre la luz y las tinieblas, como los ladrones que estaban crucificados a los lados de Cristo. Nuevamente se considera la idea de Sabato hecho a imagen y semejanza de Sábato-el organizador: relación de tipo binomial, según se observa.

Acá puede comenzarse a introducir la idea de que Sabato *padece un proceso*, lo que dentro de la misma novela denomina *éxtasis*. En su desplazamiento sintagmático por las calles, plazas, bares y cafés de Buenos Aires, Sabato se topará (nunca casualmente) con otros personajes, que simplemente *aparecen*, están donde él llega; pero que, paradigmáticamente, significan elementos muy específicos de la personalidad de Sabato, lo que indica que funcionan como personajes *embragadores*, es decir, con un significado muy específico en determinadas situaciones (Bustillo, 1995:46-47).

En el primer párrafo de la segunda parte de *Abaddón el Exterminador* se lee lo siguiente: *Los hechos (no los hechos editoriales), me confirmaron después aquel instintivo recelo. Durante años sufrí el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mí, no se lo puedo explicar con exactitud* (Sábato, 1992:19). Luego, se agrega que tal proceso convirtió la existencia de Sabato en un *infierno* durante diez años.

Obsérvese el tipo de referentes manejados por el personaje-narrador en su discurso: **sufrió** un maleficio. Las fuerzas **obraron sobre él.** El proceso **convirtió** su existencia en un infierno. Los verbos empleados no refieren acciones realizadas, sino *padecidas* por el sujeto hablante. *Abaddón el Exterminador* es el resultado final de esos diez años de padecimiento, la asunción de una actitud, que es la creación de una organización literaria. La construcción de la obra literaria implica, a su vez, la de los personajes.

En *Abaddón el Exterminador* se despliega de manera progresiva más bien la *pasión* del creador-personaje: aquí, *pasión* se entenderá como *padecimiento*, como *pasividad* más que como *actividad.*

El proceso de pasión vivido por Sabato antecede *necesariamente* al proceso de creación literaria, que obviamente constituye una actividad: no se *contrapone*. Debe tomarse aquí en consideración a Bruno, personaje que aparece por primera vez dentro de la obra sabatiana en *Sobre Héroes y Tumbas*, quien ha de ser considerado en Abaddón como el interlocutor de Sabato: en forma de narratario[6] intratextual, escuchará acerca del proceso padecido durante años por Sabato, asumiendo que el

[6] Se asume *narratario* como una estrategia literaria que puede estar construida discursivamente o no: se trata de la construcción de un ente que escucha a un interlocutor sin intervenir *activamente* en la narración ni ser necesariamente mencionado como personaje, aunque, por momentos, un mismo constructo puede fungir de personaje o de narratario (nunca ambos a la vez). El narratario, como se ve, es una figura que completa una *polaridad* discursiva, al ser tan sólo receptor del texto organizado y emitido y no intervenir en su decidificación: en tal sentido, se diferencia también del lector, pues el narratario pertenece, como estrategia, al ámbito de la ficcionalización.

hecho de decir ya implica una acción. Se ha asumido que el acto de escribir implica el siguiente paso a la toma de conciencia. En la página 13 de la edición sobre la que se trabaja Bruno *"una vez más sentía esa necesidad de escribir"* La construcción de Bruno habla de un personaje *"abúlico y contemplativo"* (Sábato, 1992:104), que sufre *"de crónica impotencia ante la inmensidad"* (Sábato, 1992:13).

Las existencias de Bruno y Sabato están interconectadas. Entre ambos se va a producir un proceso de transferencia de atributos que está explicitada dentro del texto. En el capítulo "Sintió la necesidad de volver a la Plata" (p.94), se organiza la narración de *alguien* no especificado que quiere volver *"a la casa ahora ajena, para espiarla como un intruso, como un ladrón de recuerdos"* (Sábato, 1992:94). En los últimos capítulos de la novela, Bruno vuelve a Capitán Olmos, su pueblo natal. Obsérvese: Bruno *vuelve* y se reencuentra con su pasado: ejerce finalmente una acción. Puede pensarse entonces que quien quiere volver a La Plata es el mismo Bruno (Capitán Olmos y Rojas, el pueblo natal de Sabato, pertenecen ambos a la provincia de Buenos Aires), pero más adelante se lee: *"Pero ella* [mi madre] *era estoica, descendía de una familia de guerreros, aunque no los quisiera, aunque los negase"* (Sábato, 1992:95). Mucho más adelante, cuando Sabato relata a *alguien* tampoco especificado (El capítulo comienza *"Creo haberle dicho alguna vez..."*) (Sábato, 1992:257) de su estancia en París mientras fue físico nuclear, Sabato le pregunta a Bonasso, personaje que no había aparecido antes ni aparecerá posteriormente, acerca de donde conseguir *"alguna gramática franco-albanesa"*

(Sábato, 1992:289). Sabato le aclarará a Bonasso: *"Mi madre odia su origen albanés y a mí me apasiona"* (Sábato, 1992:289). Agregará la historia de un antepasado suyo, el príncipe albanés Skanderbeg, quien *"mantuvo a raya durante un cuarto de siglo a los ejércitos turcos en los Balkanes"* (Sábato, 1992:290). De aquí que aquel que *quiere*, que *siente* (es decir, *padece*) la necesidad de volver es Sabato. Pero Sabato no logrará el retorno *directamente*, sino mediante Bruno, el *otro*.

Bruno se encuentra también con la lápida de Sabato: Bruno vivo, Sabato muerto, Bruno reecontrándose con el pasado, Sabato partiendo. La vida y la muerte no son entonces procesos dialécticos, sino dialógicos: pueden ocupar el mismo espacio-tiempo, según se observará seguidamente en la construcción de otros personajes.

Sabato acaba convertido en murciélago, un animal nocturno. Se ha acotado que la novela entera constituye el pasaje de Sabato hacia lo noche y por eso se lo ha ubicado al principio de la misma en el atardecer. El testimonio de Sabato implica una lucha contra las que él llama potencias de la Oscuridad. Varios personajes pertenecientes a etapas anteriores de la producción ficcional de Sabato irán "apareciendo" (el mismo Sabato considera que lo andan buscando), en la vigilia, en los recuerdos o en el sueño, juntados, totalizados dentro del espacio ficcional de *Abaddón*, para recordarle a Sabato su "misión". Por ejemplo:

> [Sabato] *se despertó gritando, acababa de verla 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, cómo crepitaba su carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra* [...] *Y Sabato volvía a preguntarse por qué la reaparición de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir* (Sábato, 1992:104) (subrayado nuestro)

Alejandra es la hija de Fernando Vidal Olmos en *Sobre Héroes y Tumbas*; padre e hija mantienen una relación incestuosa que va a estar conectada con la relación entre Nacho y su hermana Agustina, quien se lo insinuará a Sabato: *-Señor Sabato -su voz era trémula-, quiero decir... mi hermano y yo... sus personajes... digo, Castel, Alejandra... (...) "Es horrible"*. (Sábato, 1992: 57) (subrayado nuestro). Nacho y Agustina, a su vez, son personajes de *Abaddón* que, de acuerdo con la insinuación hecha al autor-personaje, se inspiran en Juan Pablo Castel y Alejandra Vidal, respectivamente.

Abaddón el Exterminador establece entonces relaciones de diálogo con *Sobre Héroes y Tumbas*. El organizador del texto utiliza la estrategia de la *intertextualidad* para construir los personajes del microcosmos ficcional constituido por *Abaddón el Exterminador*. Ello da cuenta, por otra parte, de una faceta de lo caótico en la novela, pues es de recordar que caos significa *"la boca abierta"* que dice todo sin discernimiento, la abertura entre mundos reales y posibles. Tal inmersión en lo

caótico implica la intención de Sabato (y de Sábato) de revelarse a sí mismo. Por ello se dice en la novela:

> *Vea, amigo dejémonos de tonterías y de una vez por todas digamos la verdad. Pero eso sí: toda la verdad. Quiero decir, hablemos de catedrales y de prostíbulos, de esperanzas y campos de concentración.*
> *porque me voy a morir*
> [...] *Hablemos, pues, sin miedo*
> *pero también sin pretensiones*
> *sencillamente*
> *con cierto sentido del humor*
> *que disimule el lógico patetistmo del asunto* (Sábato, 1992:241, 242) (Subrayado nuestro)

Además, Bruno se encuentra con Juan Pablo Castel:

> *Ese hombre, pensó Bruno, está absoluta y definitivamente solo (...)* [el hombre] *caminaba como distraído: era evidente que no iba a ninguna parte, que nadie lo esperaba, que todo le era igual (...) El desconocido era aquel Juan Pablo Castel que en 1947 había matado a su amante* (Sábato, 1992:168)

Castel es el personaje-narrador de *El Túnel*, la primera novela de Sábato (Sabato).

También aparece Martín del Castillo:

> *Nunca lo había visto* [a Sabato] *pero sin duda era él, lo habría reconocido entre miles* [...] *como si entre él y Sabato existiera una silenciosa y secreta señal que podía establecer ese reconocimiento en cualquier lugar* [...] *Repentinamente avergonzado por la sola*

> *posibilidad de ser reconocido por él, Martín se ocultó tras el diario que acababa de comprar* (Sábato, 1992:177)

Martín Del Castillo es otro de los personajes principales de *Sobre Héroes y Tumbas*, el novio de Alejandra que, al final, renunciando al suicidio, se marcha a la Patagonia; Nacho, uno de los personajes ubicados al amanecer del 5 de enero de 1973, al final, decide marcharse sin rumbo de su casa en motocicleta, tras intentar suicidarse y abandonar a Agustina, con quien mantenía relaciones incestuosas.

Nacho va a ser salvado del suicidio por el Milord, su perro. La construcción de Nacho se fundamenta en la estrategia del *flashback*: durante su infancia, Nacho era amigo de Carlucho Salerno, dueño de un quiosco. De esta situación se da cuenta en el capítulo sobre tiempo y espacio. Ahora bien, Carlucho representa los valores en formación del niño Nacho: las ideas sobre el anarquismo y, sobre todo, la libertad de los animales, que son parte de la Creación y, por ende, de lo Cósmico (Sábato: 1992,373-383). A nivel metaficcional, el doctor Alberto J. Gandulfo expone que

> [l]*os animales son como los niños, aprenden por medio del lenguaje humano y de la disciplina educativa.*[...] *todos los animales sin excepción se elevan y se identifican con el hombre tan pronto como son sometidos a esa disciplina [...] El reino animal constituye un arcano profundo velado por el Divino Creador* (Sábato, 1992:329,330)

Otro de los personajes que será introducido en la madrugada del cinco de enero es Marcelo Carranza, víctima de tortura por parte del estado dictatorial. Sábato-organizador no trata de construir personajes que polaricen la simpatía o antipatía del lector: recuérdese que se trata de los tiempos previos al Juicio Final, y durante los juicios no se asume posición inicial alguna en favor o en contra. Ello habría sido anunciado por el segundo epígrafe de la novela:

> *Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas*[7]

El narrador organizador no está tratando de recrear héroes, dentro de lo que se ha entendido tipológicamente que es tal: un individuo excepcional, con tales o cuales cualidades a nivel *físico*, (como *"el gigantismo y la magnificación"*, según Jitrik) (Bustillo, 1995:28), capaz de realizarse épicamente v.g., tras un viaje o desplazamiento. Marcelo, que ha *cometido "un acto de heroísmo"* digno de ser elevado a la categoría de arte (Sábato, 1992:13), accede al sacrificio. A Marcelo habría que considerárselo héroe, pero de otro tipo, desde la última etapa de su vida, con una descripción física que dista mucho de ser la de un héroe épico gigantesco y magnífico: cuando Bruno reflexiona acerca del paso del tiempo, piensa en el cadáver de Marcelo como en el de un muchacho *"desvalido y tímido"* (Sabato, 1992:13).

[7] LÉRMONTOV, Mijail Iurevitch: *Un héroe de nuestro tiempo.* Citado por Sábato, 1992:5.

Cuando Sabato y la Beba comentan la desaparición o fuga de Marcelo, Sabato dirá:

> *Pero Marcelo no era alguien para estar en una organización de guerrilleros, le explicó Sábato. Se lo imaginaba matando a alguien, llevando una pistola?*
> *No, claro que no. Pero podía hacer otras cosas.*
> *Qué cosas?*
> *Ayudar a alguien en peligro, por ejemplo. Ocultarlo. Esa clase de cosas.* (Sábato, 1992: 202) (Subrayado nuestro)

Como se observa, para Sábato organizador no sería héroe sólo el que actúa, sino el que padece en beneficio de otros. Recuérdese además que el héroe épico sale siempre en busca de la adversidad: a Marcelo simplemente *le llega*, ha sido secuestrado por la policía argentina, una organización estatal. El descubrimiento de su propia excepcionalidad por parte de Marcelo vendrá ante la certeza de la muerte: él siempre actúa evasivamente y se cree poco digno: *No, cómo Marcelo podría preguntarle nada?* (Sábato, 1992: 214); *Marcelo se puso aún más nervioso, sentía vergüenza, tuvo repentinamente la intuición de lo que oiría y se consideraba inmerecedor* (Sábato, 1992: 215). La excepcionalidad debe entonces buscársela en el hecho de que Marcelo no sucumbe ante la desesperación por la tortura ante la certeza de su muerte; más bien, *"antes de perder el conocimiento siente de pronto una especie de inmensa alegría: VOY A MORIR, piensa"* (Sábato, 1992:426). Ante la inevitabilidad de la muerte, el hombre que se desespera puede asumir el lugar de la

víctima o del victimario, que *"lanzan gritos de desesperación o mueren arrojando bombas en algún rincón del universo"* (Sábato, 1992:15). Así, tanto los torturadores como el torturado estarían desesperados, y ante tal situación simplemente se dejan llevar. Esto no ocurre con Marcelo, quien sufre su tortura en silencio. Mediante el discurso, el narrador no describe físicamente ni juzga moralmente a los torturadores: éstos simplemente actúan y la sola acción debería bastar para asumir una postura. También su proceso va a ser anunciado durante el episodio de la "conferencia" del doctor Gandulfo, en boca de Sabato:

> *Claro, no todo el mundo puede ser engañado, siempre hay hombres que sospechan. Y así, durante dos mil años han enfrentado la tortura y la muerte por atreverse a decir la verdad* [en el caso de Marcelo, por su acto de lealtad para con Palito]. *Fueron dispersados, aniquilados y atormentados y quemados por la Inquisición* [...] *Y bastaría la existencia de esa Inquisición para probar quién gobierna el mundo* [...] *Desde la China hasta España, las religiones de estado (otras organizaciones del demonio) limpiaron el planeta de cualquier intento de revelación. Y puede decirse que casi lograron su objetivo* (Sábato, 1992:334-335)

El *casi* se relacionaría con el hecho de que Sabato haya escrito una novela "[p]*ara que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y en el caos sino que pueda alcanzar el corazón de otros hombres, para removerlos y salvarlos"* (Sábato, 1992:15). Es importante tomar en cuenta que, mientras Marcelo, de extracción burguesa, elige la muerte como acto de conciencia, Nacho, un desclasado, elige vivir: mientras Nacho está pensando en la venida de los Reyes Magos, antes de observar a

su hermana Agustina con Pérez Nassif y decidir suicidarse, *"más o menos a la misma hora el cuerpo de Marcelo Carranza[...] estaba en el suelo de un corredor apenas alumbrado"* (Sábato, 1992:426). Luego, tras haberse derrumbado sobre su hermana, poco antes de abandonarla (para dejar atrás el pasado), Nacho *"pudo levantarse y salir. Puso en marcha el motor [de la motocicleta] y tomó por la avenida Monroe. Su objetivo era todavía muy confuso"* (Sábato, 1992:430). El hombre occidental aburguesado, que ha traicionado su propia revolución, elige voluntariamente la muerte por dignidad: ello explica la actitud pundonorosa de Marcelo, en todo momento considerado con otros a quienes también torturaban: *"Pero en seguida tiene vergüenza, piensa en esa mujer embarazada"* a quienes los torturadores han hecho perder su hijo (Sábato, 1992:424). Nacho, un poco menor que Marcelo, representaría al hombre posmoderno cuya tarea consiste en aprender a vivir sin objetivos, sin saber adónde va: por eso su objetivo es confuso, porque representa el nacimiento de una nueva forma de vivir, que aún debe ser encontrada. Nuevamente hay la presencia de la muerte y de la vida en el mismo espacio: por donde pasa la muerte, la vida ha de renacer. El Dr. Gandulfo ha explicado por eso, a propósito del Diluvio Universal achacado al Demonio, que

> [c]*omo Satanás era incapaz de de crear seres humanos o animales, apartó a Noé, sus descendientes y sus respectivas proles de todas las especies* [...] *Satanás no tenía el más mínimo interés en salvar las especies vegetales. Pero la Tierra, que estaba saturada de simientes desde la Creación, hizo que el reino vegetal reapareciese en virtud de su esencia espiritual* (Sábato, 1992:325)

Marcelo va a morir el 5 de enero de 1973, un día antes de la Epifanía de Cristo, en que el otro personaje ubicado al amanecer, Natalicio Barragán, comenzará el proceso de retomar la prédica de la palabra de Cristo.

"*El 6 de enero de 1973, Natalicio Barragán* [...] *iba a levantarse* [...] *cuando de pronto, como un rayo en una noche pesadísima y turbia, cayó sobre su mente el recuerdo de la visión*", y finalmente decide volver a predicar. Barragán proclama: "*Porque el tiempo está cerca, y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado*" (Sábato, 1992:434). El hecho de que no quede piedra sobre piedra aludiría a la destrucción de la cultura, de lo hecho por el hombre, que fue el responsible de organizar las piedras en estructuras útiles. Lo anteriormente dicho por Barragán es un remedo del Libro de las Revelaciones, el Apocalipsis. Lo que se observa aquí es que Barragán está reasumiendo su misión, cumpliendo con su deber (es decir, efectuando un acto de conciencia): se establece un paralelismo dialógico entre Sabato-personaje, que debe escribir ficciones para salvar su propio mundo interior, y el Loco Barragán, que debe difundir la palabra del Señor por el inicio de los Últimos Tiempos. Barragán se sabe poseedor de la Visión (Sábato, 1992:433), por medio de la cual puede desencadenar la transformación de los hombres a su alrededor. En otras palabras, se está planteando que la Creación, la Visión, la Entrega por otros, son cualidades que han de poseer una utilidad

trascendente, no inmediata, y cuya mala utilización puede acarrear el dolor para quien posee el poder.

Todo el proceso de creación implica una inmersión en lo caótico, que puede ser doloroso para el creador y suscitar el deseo de escapar. Ello se verá dentro de la novela que se trata a partir de la influencia de los personajes alrededor del autor ficcionalizado. En *Abaddón el Exterminador* se observará la confluencia de personajes pertenecientes a microorganizaciones literarias anteriores de Sábato-organizador. Por ejemplo, R , la *materia prima* (en lo físico y parcialmente en lo espiritual) de Fernando Vidal Olmos, tiene *"ojos que* [a Sabato le] *parecieron grisverdosos, que contrastaban con una piel oscura (...) A pesar de estar sentado,* [Sabato] *calcul*[ó] *que* [R., el desconocido] *debía de ser bastante alto"* (Sábato, 1992:259). En *Héroes y Tumbas*, Fernando Vidal se autodescribe: *"Mido un metro setenta y ocho (...),* [tengo] *ojos grisverdosos"* (Sábato, 1986:196).

Se hace referencia al nexo "biográfico" de R. con Sabato y textual con Fernando Vidal Olmos: En *Abaddón*, el encuentro entre Sábato y R. se da mediante un diálogo, del que se extrae un fragmento "iluminador"

> *-Nunca me quisiste –acotó-. Más bien creo que siempre me detestaste. Recordás lo del gorrión?*
> *Con precisión ahora la figurilla de la pesadilla aparecía ante mis ojos. Cómo podía haber olvidado aquellos ojos, aquella frente, aquella mueca irónica?*
> *-Gorrión? De qué gorrión me estás hablando? –mentí.*

-El experimento.
-Qué experimento?
-Ver cómo volaba sin ojos.
-La idea fue tuya –grité (Sábato, 1992:260)

Fernando Vidal Olmos comenzará su "Informe sobre Ciegos" escribiendo, entre otras cosas: "[...] *veo cosas más lejanas: una fuente en la estancia, una bochornosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo"* (Sábato , 1986:187) (Subrayado nuestro)

Funcionando como un espejo en el complejo entramado especular de la novela, pues son muchos los personajes que aparecen y desaparecen dentro de la novela en momentos muy particulares, R. también también le recuerda a Sabato que su condición de creador implica el encuentro con la oscuridad y la podredumbre. En París, hacia 1938, R. se encuentra con Sabato en una taberna. Enfatizando el hecho de que el creador es un ser que por mediar entre dos mundos está impedido para el regreso, R. le responderá a Sabato *"La casita, eh?"*, cuando éste intenta huir alegando que debía irse a dormir (Sábato, 1992:271). *"El recurso era baratísimo pero dio resultado, como siempre*, dice Sabato a su interlocutor.

Cuando Sabato y R. salen de la taberna, éste somete a aquél a un interrogatorio:

-Desde chico tuviste terror a las cuevas.
No era tanto una pregunta como una afirmación

-El experimento.
-Qué experimento?
-Ver cómo volaba sin ojos.
-La idea fue tuya -grité (Sábato, 1992:260)

Fernando Vidal Olmos comenzará su "Informe sobre Ciegos" escribiendo, entre otras cosas: (...) *veo cosas más lejanas: una fuente en la estancia, una bochornosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo* (Sábato , 1986:187) (Subrayado nuestro)

Funcionando como un espejo en el complejo entramado especular de la novela, pues son muchos los personajes que aparecen y desaparecen dentro de la novela en momentos muy particulares, R. también también le recuerda a Sabato que su condición de creador implica el encuentro con la oscuridad y la podredumbre. En París, hacia 1938, R. se encuentra con Sabato en una taberna. Enfatizando el hecho de que el creador es un ser que por mediar entre dos mundos está impedido para el regreso, R. le responderá a Sabato *"La casita, eh?"*, cuando éste intenta huir alegando que debía irse a dormir (Sábato, 1992:271). *"El recurso era baratísimo pero dio resultado, como siempre*, dice Sabato a su interlocutor.

Cuando Sabato y R. salen de la taberna, éste somete a aquél a un interrogatorio:

-Desde chico tuviste terror a las cuevas.
No era tanto una pregunta como una afirmación

-Sí –respondía yo mirándolo fascinado
-Tuviste asco por lo blando y lo barroso
-Sí.
-Por los gusanos
-Sí.
-Por la basura, por los excrementos.
-Sí.
-Por los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres.
-Sí.
-Ya sean iguanas, ratas, hurones o comadrejas.
-Sí.
-Y por los murciélagos.
-Sí.
-Seguramente porque son ratas aladas, y para colmo animales de las tinieblas.
-Sí.
-Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado.
-Sí.
-Las matemáticas.
-Sí, si!
De pronto abrió los brazos, levantó la cara y exclamó, mirando hacia arriba, como en una enigmática invocación:
-Cuevas, mujeres, madres! (Sábato, 1992:272) (Subrayado nuestro)

Lo oscuro y húmedo (las cuevas) es aquí equiparado con lo femenino, un misterio que la Modernidad no comprendió y al que, por temor, pretendió reprimir. Sabato, por su parte, huye de su femineidad. El tono de la conversación permite inferir lo que Sabato ha estado reconociendo durante el transcurso de la novela y lo que han reflejado los personajes a su alrededor: su temor a las potencias oscuras, lo doloroso implícito en el proceso de éxtasis creador. También la resistencia ante el hecho de que *"el hombre* [sea] *un ser dual* [...] *Trágicamente dual. Y lo grave, lo*

estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro. Los filósofos de la Ilustración sacaron la inconciencia a patadas por la puerta" (Sábato, 1992:247). Sabato, como hombre, ha querido entonces escapar de su destino de creador, que, se repite, es un mediador entre el mundo de la luz y el de la sombra, entre la ficción y la realidad en que vive. Sabato huye varios aspectos de lo oscuro: todo lo que el personaje Schnitzler denominará *la irrupción de la izquierda* en que:

> [...] *el diencéfalo subyugado no renuncia y se agazapa lleno de furor y resentimiento, y finalmente ataca a la sociedad triunfante con enfermedades psicosomáticas, neurosis, rebelión de las masas, insurrección de todos los oprimidos* [...] *sean mujeres o chicos, negros o amarillos. Toda la izquierda. Hasta en los vestidos: se imponen los colores chillones (femeninos), el arte irracionalista* [...] *se feminiza el mundo interior* (Sábato, 1992: 390) (subrayado nuestro)

Schnitzler, por su parte, refleja a Sabato en su faceta de científico: Schnitzler trata a Sabato de *doctor* (Sábato, 1992:317), como si fuera un camarada. R. ha comparado lo luminoso y cristalino con las matemáticas; por ende, con las ciencias. Schnitzler *"mantenía sus libros en la biblioteca alineados como un ejército germánico, limpios y desinfectados, numerados*[.] *Le mostraba los libros en la página exacta, los volvía a colocar con sumo cuidado en la página que debía"* (Sábato, 1992:316). La manera de construir al personaje mediante el discurso refiere orden, pulcritud, exceso de método y una masculinidad recalcitrante. Será Schnitzler el autor de la nota en la servilleta en que se lee: *"Las torres góticas y la torre Eiffel (admaiorem hominis gloriem) buscan simbólicamente la vertical, huyen de la tierra*

femenina, horizontal por excelencia. También es horizontal la cama, símbolo del sexo" (Sábato, 1992:388). Mediante este recurso, el organizador no sólo construye al personaje: los personajes, a su vez, son elementos metaficcionales, portadores de información relevante para la reconstrucción del texto. En tanto que, durante una conversación con Silvia, Sabato comenta:

> - *Un tipo de no sé qué universidad hizo notar en su tesis que mi novela* [Sobre Héroes y Tumbas] *comenzaba frente a la estatua de Ceres. Está por allí.*
> - *Y eso?*
> - *La diosa de la fertilidad. Edipo.*
> - [...]*El Túnel comienza también con una maternidad* – [dice Silvia]
> - *También me lo dijeron* [...]
> - *Pero entonces está de acuerdo.*
> - *En un sentido estrecho, no. Pero creo que si escribís ateniéndote a tus impulsos, pasa un poco lo de los sueños* [...] *Mi madre era poderosa, y a nosotros dos, los últimos, a Arturo y a mí, nos agarró* [...] *Casi nos encerró. Se puede decir que vi el mundo a través de una ventana* [...] *Sí, quizá inconcientemente he estado dando vueltas alrededor de la madre* (Sábato, 1992:180,181) (subrayado nuestro)

Sabato, tal como ha expresado, *ha estado dando vueltas alrededor de lo femenino*, no enfrentándolo o asumiéndolo de manera directa. La fuerza opresiva de la naturaleza, encarnada en el poder de la madre y de lo femenino, puede generar el deseo de huir. En las cartas al aprendiz de escritor, Sabato reconoce que

> *Así estamos hechos, así pasamos de un extremo al otro. Y en estos amargos tiempos de mi existencia, en varias ocasiones, volvió a tentarme aquel territorio absoluto, jamás pude ver un observatorio sin sentir la nostalgia*

> *del orden y la pureza. Y aunque no deserté de esta batalla con mis monstruos aunque no cedí a la tentación de reingresar a un observatorio como un guerrero a un convento, a veces lo hice vergonzozamente, refugiándome en las ideas* (Sábato, 1992: 123) (subrayado nuestro)

Este párrafo permite reforzar la idea del padecimiento de Sabato durante el proceso de acceso a lo caótico, a los infiernos a los que ha de descender nuevamente para ser guiado por R. hasta la mujer del ojo sexual, el paso de un extremo al otro con sus monstruos (sus personajes, emanaciones de sí mismo) (Sábato, 1992:396-411), para lo cual no se necesita morir: *el cielo y el infierno pueden ser vivenciados en esta misma existencia, coexisten sin diferenciación alguna bajo el tiempo de los hombres.* El pasar de un extremo al otro quedará mejor emplificado por lo siguiente, dicho por Sabato a Marcelo:

> *Me he pasado la vida yendo de un extremo al otro y equivocándome con furia. Me apasionaba el arte y entonces me lancé en las matemáticas. Y cuando llegué bien al extremo, las abandoné, con una especie de rencor. Y la misma historia con el marxismo, con el surrealismo* (Sábato, 1992:250)

El hombre (representado por Sabato, emanación de Sábato y conectado con todos y con el todo) puso las esperanzas para explicarse a sí mismo en las matemáticas y la elaboración artística. Buscó *afuera.* Como tendía a equivocarse, a no encontrar lo que buscaba, pasó por etapas como el marxismo y el surrealismo. El hombre occidental es, como se ha definido, un buscador de sí mismo que ha tornado

más compleja la construcción de la ruta a medida que ha pasado el tiempo: ello hablaría de todas las transformaciones sufridas por el género novelesco, si se la entiende como manera de buscar al hombre. El ser humano modificó el entorno en esa búsqueda y algunos se darían cuenta de que sólo se encontraría buscando *en sí mismos a partir de los otros*: de allí la relevancia de la escena del desdoblamiento, en que Sabato ha bajado a los infiernos (y se ha reencontrado con personajes de su adolescencia) en busca de respuestas a su esencia y existencia, y al final se entristece ante el hecho de la imposibilidad del reencuentro: *"Los dos estaban separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos"* (Sábato, 1992:410) (subrayado nuestro).

La búsqueda implica la recuperación del todo, la reunión del cuerpo y el espíritu, de la luz y de la oscuridad, no su dialéctica. Esto ayudaría a explicar por qué la construcción totalizadora de la novela, la yuxtaposición de personajes cándidos y perversos en un mismo espacio y un mismo atardecer y amanecer, instante en que el día y la noche, la noche y el día, se encuentran, sin que se establezcan relaciones actanciales dialécticas, visiblemente secuenciales como las entendidas por los estructuralistas.

Sabato reconoce su intento de huida, como en otras tantas ocasiones: *"Había que decidirse, encerrarse en el famoso tallercito. Pero no, pero! Eso era un cobardía, una deserción ante los hijos de puta* (Sabato, 1992:49) (Subrayado nuestro). Sabato

está conciente de "su" imposibilidad de regresar, de reecontrarse, y acabará finalmente convertido en un murciélago de un metro veinte, pero no se resigna ante lo inevitable: *el testimonio de su lucha, que es la lucha de todo hombre es un universo inmisericorde, absoluto, es la edificación de la novela.* El hombre escribe novelas por lo mismo que edifica la cultura: para superponer una realidad más agradable o digna sobre la realidad en que le ha tocado vivir, para *salvarse*.

La manera de construir discursivamente a los personajes da cuenta de la traslación hacia el caos de Sabato en el sentido de que, por ejemplo, Schnitzler representa el otro extremo al que no se debe llegar, el de la hiperracionalidad, en contraposición a Schneider, quien posee poderes mediúmnicos a pesar de su aspecto de charlatán. Sabato le refiere a Bruno: *"Creo haberle contado cómo me encontré por primera vez con este sujeto"* (Sábato, 1992:59). Sería pertinente asumir la existencia de un tono despectivo en la enunciación de *este sujeto.* Suele aceptarse que la utilización de *éste, ésta* sea de carácter ofensivo; es, por lo tanto, factible considerar que la relación entre Sabato y Schneider no es de afecto. Sabato agregará: *"Le advierto que ese tipo se reía como podría bailar un lisiado"* (Sábato, 1992:60). Nuevamente aparece el artículo demostrativo en variante de menor distancia geográfica (*ese*) y la descripción similar de la risa de Schneider y el baile del lisiado. Schneider *"tomaba cerveza con avidez y con un placer proporcionado a sus labios, su enorme nariz y sus ojos de terciopelo lujurioso"* (Sábato, 1992:61). Más adelante, el narrador personaje planteará la situación del vínculo hipnótico entre Schneider y

Hedwig von Rosenberg (Sábato, 1992:64). Mediante el discurso, Sabato construye un Schneider perteneciente a una Secta de los Ciegos que lo persigue y, por consiguiente, ligado a lo oscuro. De aquí el juego fonético Schneider/Schnitzler, descubierto por Sabato (Sábato, 1992:391): los excesos de oscuridad y de luz. Se observan características extraordinarias en estos dos personajes: no se los percibe como seres inofensivos, sino como vertientes de poderosos fenómenos que operan sobre el creador y modelan sus actitudes. Al igual que el Dr. Gandulfo, descrito como un enano bonachón que dice verdades teológicas que, por el aspecto y el discurrir didáctico de Gandulfo, no puede inspirar el debido temor ante la forma de obrar del Demonio. La aparición de Gandulfo se yuxtapone, se produce inmediatamente después (en el espacio y el tiempo narrativo) del encuentro de Sabato con Schnitzler: Sabato sale de la casa de un loco para caer en la de otros (la Beba resolviendo crucigramas, Quique haciendo acotaciones frívolas, Gandulfo exponiendo la Verdad). Por la construcción de la novela, expuesta en el capítulo sobre tiempo y espacio, y el carácter de los personajes alrededor de Sabato, es posible inferir lo que este personaje va padeciendo.

Estos personajes, como facetas, como fragmentos de un todo organizado y organizador, le permiten a Sabato-personaje reafirmar sus creencias o burlarse de ellas; en el caso de Quique: *En un momento de Crisis Total del Hombre, como dice el Maestro Sábato, ustedes jodiendo con semejantes gansadas* (Sábato, 1992: 207). Se sabe que Quique y Sabato no llevan una relación demasiado amistosa, pero aquél

pertenece al ámbito vital del "Maestro". Quique es una contraparte, una máscara asumida por el organizador para burlarse de sus propias convicciones, estableciendo de esta manera cierto nivel de "objetividad" en el juicio que se le sigue a la humanidad toda. El narrador asume su voz para remedar e ironizar con las ideas de Sábato (y hasta asumirse la autoría de algunas de ellas: *"que se ha pasado la vida viviendo de mis ideas, hablemos francamente"*) (Sábato, 1992:210), creando un efecto macabramente humorístico.

En última instancia, el narrador-personaje ha desplegado todo el desplazamiento por Buenos Aires, todos los encuentros con personajes construidos para *Abaddón* o tomados de obras anteriores, todas las reflexiones que constituyen el *collage* narrativo, toda la construcción de planos yuxtapuestos sin soluciones de continuidad, como cajas amontonadas en un desván, dentro de la que se hallan insertos los personajes que también actúan y padecen, con el fin de elaborar el proceso de *reecontrarse*. Por tal motivo, una de las escenas culminantes de la historia de Sabato es el reencuentro de su alma escindida con su cuerpo, muestra de su propia alienación, escena previa a la transformación de Sabato en murciélago: la asunción del lado oscuro, demoníaco, femenino, marginalizado no necesariamente maligno, que reclama su propio espacio y lleva al hombre a desesperarse ante su propia condición y justificaría el intento de la razón occidental por erradicar tal oscuridad: "*Es imaginable, pues, lo que podía sentir ante una rata de un metro veinte, con inmensas alas cartilaginosas, con la repulsiva piel arrugada de esos monstruos. Y él*

dentro!" (Sábato, 1992:436). El hombre no es malo por naturaleza: pero puede cometer actos de inmoralidad contra sí mismo y contra otros por desesperación.

En tal proceso de reencuentro van apareciendo señales y portadores de las mismas: Schnitzler: la hiperracionalidad; Schneider, R.: el lado oscuro reprimido por la cultura; los hermanos Izaguirre: la posibilidad de empezar otra vez; Quique, quien ocupa espacio narrativo para no decir nada serio; el Nene Costa y su snobismo, Soledad y su femineidad misteriosa, la Beba y su resistencia racional, sus crucigramas, sus eternos combates con el cartesiano Arrambide, son *alter ego* que reflejan a Ernesto Sabato, quien, a su vez como personaje es *alter ego* del organizador del texto. El creador se halla en la franja en que todo se vuelve caótico, entre la ficción y la llamada realidad y, como mediador entre ambas, selecciona los elementos de la realidad con que va a alimentar el mundo ficcional. Pero, al infringir estos límites, él mismo no puede sino vivir inmerso entre el Orden y el Caos; pertenece a ambos.

Habría que concluir que es inútil separar las nociones de héroe como sintagma y paradigma. El personaje está conformado por la unidad de ambos. Incluso es significativo el hecho de que sólo esté esbozado o desdibujado, pues ello no responde sino a la intención del organizador primigenio de la obra. El personaje, como recurso discursivo, permite expresar los anhelos u obsesiones del autor: en *Abaddón el Exterminador,* Sabato comenta acerca de Flaubert que "[e]*n alguna parte de su*

correspondencia nos dice (..) [']*Mis personajes me persiguen (...) o más bien soy yo que estoy en ellos*[']" (Sábato, 1992: 120)

Se sabe que Sabato-personaje habla de su abandono de las ciencias por el arte; por eso, *en varias ocasiones* [volvió] *a tentarlo aquel territorio absoluto* [el de la ciencia] (Sábato, 1992:123); pues Sabato [h]*abía abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y a la prostitución* (Sábato, 1992:37). La construcción de sí mismo implica la retotalización del hombre ya inmerso en el caos cósmico, el desplazamiento hacia el *self.* Sabato no es sino lo que dice de sí mismo, lo que le confía a Bruno; pero es también el reconocimiento del fracaso del hombre que fragmentó al hombre, que lo convirtió en una suma de partes dialécticas entre sí en vez de favorecer el diálogo entre sus elementos constitutivos; diálogo que, por otra parte, no hacía falta al principio de los tiempos.

4.- CAOS, ABSOLUTO: PROPUESTAS PARA UNA NOVELA POSMODERNA

Se han analizado la construcción narrativa y espacio-temporal de la novela *Abaddón el Exterminador*, las estrategias ficcionalizadoras y metaficcionales, la construcción de los personajes. Puede concentrarse toda la información en el postulado de que el organizador de este texto anda en busca de la totalización, de lo absoluto que es reclamado por el hombre que se ha ubicado a sí mismo en la periferia, al borde de un abismo existencial. Se observa, no obstante, que el abismo que contempla el hombre posmoderno guarda relaciones de afinidad con lo *caótico* (lo que no quiere decir que el caos no tenga que ver con el hombre moderno: se expondrá en lo sucesivo que el caos ha acompañado siempre al hombre, lo que ha variado es la forma en que la cultura lo ha asumido).

El término *caos* ha sufrido innumerables revisiones y reconcepciones a lo largo de la historia y su recuperación como parte de la existencia determina inclusive la organización formal de la novela *Abaddón el Exterminador* y la construcción del personaje Sabato. En este capítulo, se pretende demostrar en qué medida esta novela desarrolla la idea de lo caótico ya no sólo a nivel *temático*, sino *sistemático*, para

organizar el efecto de lo absoluto que no podría ser logrado sino mediante la construcción de la que se ha denominado *novela como proceso.*

Se observa que los personajes de *Abaddón el Exterminador* no se resignan a su condición de fracasados, de entes sujetos a la atrocidad cósmica y la crueldad de los hombres, dentro de un espacio cuyo tiempo pareciera no moverse: los personajes viven, sobreviven al agotamiento y la destrucción de la cultura que es producto de una hiperinflación informacional, reafirman la vida ante la violencia de los aparatos estatales (que no es sino una vertiente de la desesperación), determinan el dinamismo interior de la novela. Los personajes de *Abaddón* reclaman la recuperación de lo absoluto como algo inherente a lo humano, cercano a lo que, en *Diana o la Cazadora Solitaria*, el narrador Carlos Fuentes denominó *"una parcela de eternidad en nuestro paso por el tiempo"* (Fuentes, 1994:9). Con este detalle podría hablarse de que la reasunción del caos es un proceso colectivo, una consecuencia de cómo el hombre se ha desenvuelto en su medio y lo ha modificado, modificándose simultáneamente a sí mismo.

En el análisis de la búsqueda de los personajes y de la construcción narrativa, se atisbó el concepto de *caos* al decirse que Sabato se desplaza por plazas y bares de Buenos Aires en pos de lo que le falta para reunificarse: el reencuentro y enfrentamiento con su oscuridad (visualizados en la cópula con María de la Soledad,

la mujer que en un sueño se aparece a Sabato con las cuencas de los ojos vacías: por esa razón se *reencuentra* siempre con R., con Schneider, con Schnitzler, con Beba y hasta con Alejandra), la asunción de lo femenino que hay en todo ser humano y en especial en cada creador. Se establecerá un paralelismo entre lo caótico y lo oscuro que habrá de ser dilucidado en lo posible sin emisión de juicios moralizantes, sin consideraciones sobre el bien y el mal: recuérdese que la novela construye la organización de un *juicio* o *proceso* y que las nociones de bien y mal son superimposiciones culturales a fenómenos de la naturaleza, amoral por definición. Difícilmente alguien puede juzgar como "malo" al rayo que mató a alguien cercano o a la crecida que arrastró consigo un caserío; pero las figuras de Dios o del Demonio, por ejemplo, pueden ser implicadas para justificar la emisión de juicios valorativos que ocasionen tranquilidad ante el hecho mismo de lo inexplicable. Juzgar la naturaleza es juzgar al hombre mismo, preguntarse por qué el rayo cayó precisamente sobre esa persona y no sobre otra. Por tanto, lo caótico no podía quedar sin "explicación" de esta manera se edificaron los mitos de las primeras civilizaciones, en que se veía expresada la relación beneficiosa o perjudicial del hombre con la naturaleza.

Como se ha acotado, la noción de caos ha sido objeto de múltiples interpretaciones a lo largo de la historia. En un principio, al caos se le asignaban cualidades morales que lo emparentaban incluso con el mal. Recuérdese que los

dioses griegos representaban sectores de la naturaleza: el rayo, el océano, el infierno o submundo, el cielo, la fertilidad, etc. Inclusive, conductas tildables de instintivas o animales como los celos (hablando del caso de Hera). Cuando, durante este siglo, la ciencia comenzó a revisar la noción de lo caótico como algo diferente a lo que, durante la Modernidad, se creía que era, *"se centró en los mecanismos que determinaban que lo no predecible era un hecho de la vida, en vez de ser una aberración como se entendía según la mecánica newtoniana"* (Hayles, 1993:15). La naturaleza de lo no predecible no excluye sin embargo la presencia de un orden o sistematización, una razón para que ocurran las cosas que no llega a constituir un determinismo, un *porqué*. Lo no predecible es incontrolable, pero no por ello inseguible o irregistrable.

En la cita anterior, Hayles está hablando del desplazamiento de la mirada epistemológica hacia lo que la cultura cartesiana ubicó en la periferia, de lo que se ha hablado en el capítulo sobre los personajes. Obviamente, el desplazamiento de los centros productores de cultura hacia el margen ha traído como consecuencia la adopción de la metaficción como estrategia composicional (por cuanto implica un abordaje de tipo *lateral* y no *nuclear* del texto). Stoicheff ayudaría a amplíar esta idea: "[...] *la metaficción exhibe las propiedades localizadas en lo que* [dentro de los sistemas complejos] *la ciencia llama caos, y* [...] *un texto metaficcional es un sistema complejo"* (Stoicheff, 1991:1). Un texto metaficcional

> *es un texto caótico que no contiene ninguna diferenciación y por ende ninguna significación, que hace y deshace anárquicamente las estructuras contextualizadoras y disuelve la primacía del referente. Sin embargo, al igual que en el mundo fenoménico, estructuras ocultas existen debajo de este caos aparente, que emergen cuando se le reconocen sus derechos a la inestabilidad* (Stoicheff, 1991:5-6)

La anterior cita permitirá apoyar los planteamientos acerca de las relaciones entre entropía e información, sobre las cuales se discurrirá en lo sucesivo.

También dan cuenta del desplazamiento de la mirada epistemológica la preeminencia de personajes que representan a quienes fueron marginados bajo el auge del orden impuesto por los hombres de la Modernidad: fracasados, homosexuales, mujeres, niños, negros.

Todo aquel desplazamiento coincide con un cambio en los paradigmas de "lo real" sobre los cuales ubicaba su foco la ciencia. Hayles ejemplifica el cambio en los paradigmas contrastándolo con la visión que se tenía de lo caótico desde la Antigüedad. Entonces se consideraba que el caos era *"aquello que existía antes que todo lo demás cuando el universo estaba en un estado completamente indiferenciado"* y que "[a]*l narrar el nacimiento del mundo como una historia de creciente diferenciación de la forma, la Teogonía describe el Caos como ausencia de*

forma y también como el medio donde tiene lugar la creación de la forma" (Hayles, 1993:40). Para los Antiguos, lo caótico implicaba entonces la desorganización, lo inconcebible, y estuvo *siempre*, incluso *antes* que el orden: el proceso de ordenación está ligado al proceso de diferenciación cultural. Se considera que la formación del Universo parte de un proceso de organización desde lo caótico, de dinámica de la *entropía*. Se entiende aquí entropía como "*una medida de la pérdida de calor con fines útiles*" (Hayles, 1993:60); el grado de gasto de energía producido en el logro de la interrelación de los componentes de un sistema según sea su orden y el nivel de la comunicación entre los mencionados componentes: a mayor orden *inicial*, menor gasto energético, y viceversa. Para ponerlo con un ejemplo: supóngase que se tiene a un artista (un pintor, un escultor, un novelista), al que se lo considera *organizador primigenio*. Para organizar una obra literaria, hay materia prima dispersa en la naturaleza: luz, color, sonido, espacio, que no conforman aún un sistema u obra de arte. El artista selecciona la materia prima y organiza su sistema: para tal motivo, es necesaria la aplicación de un cierto gasto energético, de un esfuerzo que dependerá del grado de información que el organizador posea; muchas veces, no obstante, la información puede *impedir* la organización creadora (al implicar un código estético, por ejemplo, que signifique la imposibilidad de utilizar el verde mezclado con el violeta, por dar un caso). Esa información implicada en el esfuerzo es equiparable con la entropía: por tanto, mientras son mayores las dimensiones del espacio de elementos desordenados, mayor será la producción de gasto necesario para organizar

ese espacio y mayor la cantidad de información involucrada. Se verá cómo se manifiesta históricamente este fenómeno en la organización textual.

Basándose en el factor de la generación de entropía, la Segunda Ley de la Termodinámica explica que el destino del Universo sería su agotamiento energético y consiguiente colapso, para decirlo en términos comprensibles (Hayles, 1991:61). Pero, al determinarse que el Universo es un sistema autoorganizativo, se posibilita considerar que él mismo crea los mecanismos para su no-desaparición, su subsistencia, mecanismos que siempre implican un aumento de entropía, no concebibles bajo la óptica de la mecánica clásica-newtoniana. "[L]*os sistemas complejos* [o caóticos, dentro de los que pueden ser considerados el Universo como sistema de sistemas, y la creación literaria, que también parte de un proceso de organización] [...] *poseen* mecanismos de realimentación *que crean circuitos en los que la salida revierte hacia el sistema como entrada*" (Hayles, 1993:35) (subrayado nuestro, en cursiva en el original).

Esto conduce a que los sistemas complejos, por un lado, no son autodestructivos, sino realimentativos, que para su conservación es necesaria la producción de determinadas cantidades de energía, que en tal proceso la noción de entropía está altamente implicada, y que el caos no constituye necesariamente el fin sino el principio, la materia prima de los sistemas complejos como el Universo. El

caos puede ser visto como *"un vacío del que puede emerger algo"* y como *"una compleja configuración dentro de la cual el orden está implícitamente codificado"* (Hayles, 1993:46). Pero, como se ve, si la novela ha manejado el tema de la unidad vida/muerte, hay que hablar de un diálogo entre el principio y el fin. Puede decirse que la codificación del orden, que es creación de la conciencia, puede constituir el leit-motif de la primera parte de *Abaddón el Exterminador*: Bruno contempla la caída de la tarde, observa las aves que *"hacían en un cielo parecido las mismas y ancestrales evoluciones"* (Sábato, 1992:13), mientras piensa en el paso del tiempo, en el cuerpo de Marcelo Carranza en un horno eléctrico. El tiempo histórico de los humanos está inserto dentro de una categoría aún mayor, la del tiempo cósmico, la del movimiento del Universo y la consiguiente generación de entropía. Todos los días amanece y atardece, mientras cada hombre construye o destruye su propia vida o la de otro: el movimiento de los seres humanos está inserto dentro de un efecto de la dinámica de la entropía, denominado *flecha en el tiempo* por los físicos: el tiempo es un proceso *irreversible* porque el Universo se halla en constante expansión y los procesos universales tienden a hacerse cada día más complejos (no por ello mejores). Por eso, el final de la primera parte culmina: *"así terminó un día más en Buenos Aires, algo irrecuperable para siempre, algo que lo acercaba un poco más a su propia muerte"* (Sábato, 1992:16) (subrayado nuestro). Es significativo que Bruno se haya detenido en su pueblo natal a observar que *"las cosas y los hombres y los niños no son lo que fueron un día* [...] *y* [...] *el pueblo se ha transformado, y la escuela*

donde aprendimos a leer ya no tiene aquellas láminas que nos hacían soñar" (Sábato, 1992:462) (subrayado nuestro: etimológicamente, *entropía* significa *transformación*) (Hayles, 1991:60)

Para fines del análisis de la organización de la novela *Abaddón el Exterminador*, se factibiliza afirmar que la construcción novelesca responde al concepto de entropía en el sentido de que el agotamiento del calor implica la muerte de un sistema. Recuérdese que Abaddón es, según el epígrafe al principio del libro, la deidad ante quien se postran los hombres de esta era, y que la novela se sitúa en los albores del inicio del Apocalipsis, que puede ser conectado con el fin de la raza humana. Por tanto, es necesario asumir que el hombre puede ser responsable de un aumento o disminución de la entropía, valga decir, de la conservación o destrucción de su propio entorno. Establézcase el paralelismo FIN DE LA VIDA=AGOTAMIENTO DEL CALOR. Pero el calor y la vida pueden ser preservados. Los personajes de *Abaddón* representan esa victoria de la voluntad humana de sobrevivir a la cultura y al caos cósmico, manifestado a través de sus conductas y búsquedas interiores. Se observará que la irrupción del caos se corresponde con procesos de transición entre eras históricas, tomándose en cuenta que *Abaddón* se sitúa al final de una era y el principio de otra.

Según Hayles, ha tratado de equipararse la entropía con la información y se puede hablar de la existencia de dos vertientes al respecto, originadas en la polémica figura del Demonio de Maxwell[1]: una que las enfrenta y otra (en la teoría informacional de Shannon) que las iguala. Debe recordarse, además, que la información puede estar desprovista de significados unitarios, que el referente está vacío de connotaciones en virtud de la polisemia lingüística.

La primera vertiente en relación al problema de la entropía y la información sostiene que la información permite ordenar y manejar el caos, lo que implica nuevamente un posición dialéctica de la conciencia y la cultura humana ante lo caótico. Para la segunda postura, un exceso de información a velocidad desmedida y la poca oportunidad para acceder a toda la información posible conllevan el caos. Un exceso de información va a estar implicado entonces en un rápido agotamiento del calor; representa o simboliza, en términos culturales, el momento de decadencia que vive el Occidente (sin que se tome la palabra decadencia con una connotación negativa o inmoral, pues viene de *caer*) alienado y desacralizado. Es decir, lo negativo en sí no es la decadencia, que no es sino una consecuencia de la alienación. El exceso de información no constituye la panacea, sino el síntoma de que algo anda mal, de que se ha entrado en crisis: recuérdese que el Manierismo y el Barroco,

[1] Ver "Las metáforas autorreflexivas en el Demonio de Maxwell y la elección de Shannon: encontrar los pasajes" (Hayles, 1993:53-84). En *La evolución del caos.*

tendencias en la forma se exageró y se retorció, se hizo excesiva, constituyen momentos de crisis no sólo para el Arte sino para la Humanidad (momentos de cismas religiosos, de nacimiento y establecimiento de países), si se torna posible considerar la luz, la forma y la figura como información en la organización artística (Schlain, 1991:295) (recordando que información no tiene por qué tener significado). Esto es lo que dice Hayles sobre el hecho de que la información debió ser separada del significado. Con ello:

> [q]*uedó abierto el camino para que la información fuese definida como una función matemática que dependía únicamente de la distribución de los elementos del mensaje, independientemente de que éste tuviera algún significado para un receptor. Y a su vez, esto hizo posible considerar que los sistemas caóticos contienen mucha información y bastante orden* (Hayles, 1993:25).

Comparando este hecho con la novela, se ha dicho que el tejido discursivo de *Abaddón* contiene citas, reflexiones, recortes de noticias, propuestas sobre la nueva novela, paratextos (el *Diario del Che Guevara*), anuncios comerciales (el capítulo "Entra con timidez") (Sábato, 1992:232-234), etc., que ocupan espacio pero impiden el avance de la acción o tiempo narrativo. La muerte es la cesación del tiempo de algo, a la que le subsigue la desintegración de la materia; paradójica (pero precisamente por eso), la novela que pretende reflejar la crisis de la novela de manera absoluta, total, es una novela en que se construye una *agonía*, como un espacio en

que se ha agotado el calor y donde, por tanto, no puede haber avance *secuencial ni causal* del tiempo *histórico*: el calor que se agota es el calor de la cultura secuencializada y causalista de los hombres, pero no el del Universo. Por esa razón, son frecuentes las alusiones a la muerte, a la descomposición, a los gusanos: *"Les advierto: sean más modestos/pues también ustedes están destinados (tralalá tralalá tralalá)/a alimentar a los gusanos antes mencionados"* (Sábato, 1992:242). Con ello se pretende evidenciar *"nuestra precariedad"* (Sábato, 1992:241) ante la muerte y los fenómenos naturales, que no significan necesariamente *"la superioridad de los gusanos"* (Sábato, 1992:241): *"aunque el hombre crece, prospera* [...]*/de pronto empieza a vacilar/hace esfuerzos desesperados/y finalmente muere/como ridícula caricatura,/volviendo a ser barro y excremento de vaca"* (Sábato, 1992:244). Resulta significativo que las últimas palabras de la novela, ubicadas en un cementerio lleno de lápidas con recordatorios de familiares, expresen que *"todo será un día pasado y olvidado y borrado: hasta los formidables muros y el gran foso que rodeaba a la inexpugnable fortaleza"* (Sábato, 1992:463). Es el fin de la cultura burguesa occidental (que ha de ser asumida con dignidad, como hace Marcelo Carranza) según se la conoce, la reabsorción por la instancia cósmica inmediatamente superior.

Sabato acaba finalmente en una lápida en que puede leerse: *"Ernesto Sabato/quiso ser enterrado en esta tierra/con una sola palabra en su tumba/PAZ"* (Sábato, 1992:461). Su muerte no representa necesariamente una prueba de fragilidad

de la vida y de la voluntad de vivir, sino todo lo contrario: la extenuación, el cansancio del creador que vive entre dos tierras, entre el orden y el caos que, se ve, no conforman necesariamente una dialéctica. El agotamiento sobreviene a la no reunificación de los componentes del sistema-Sabato: recuérdese que las teorías sobre entropía consideran que el trabajo (y la generación de entropía) son mayores en sistemas cuyos componentes están *aislados*, no organizados. Como ha explicado Hayles, "[l]*os capítulos* [de su trabajo] [...] *se dividen entre textos que ven el caos como un vacío del que puede emerger algo y textos que lo ven como una compleja configuración dentro de la cual el orden está implícitamente codificado*" (Hayles, 1993:46) (Subrayado nuestro). Esto significa que *todo es caos*, entendiendo caos como un desorden con leyes propias que lo regulan, en que el orden creado por la conciencia humana es apenas un microsector dentro de la totalidad, y refuerza la idea de que entropía e información (pues la información es creación humana) constituyen fuerzas afines y no dialécticas.

Si se define actualmente el caos como un desorden con estructura propia, conviene revisar *cómo* se produce esa estructura u organización (para no caer en concepciones que refieran rigidez). Para describirla se recurre a la noción de los *atractores extraños*. En principio, se considera en física un *atractor* como *"cualquier punto dentro de una órbita que parece atraer hacia sí el sistema"* (Hayles: 1993:189). Se da el caso de los latidos cardíacos: *"Cuando el corazón sufre algún*

desorden (y siempre que la perturbación no sea demasiado masiva), vuelve a su ritmo característico aun cuando [la oscilación cardíaca] *comience desde un lugar diferente"*, porque el doble ritmo del corazón funciona como un atractor de tipo cíclico (Hayles, 1993:189).

Los atractores extraños, sin embargo, implican un alto grado de impredecibilidad en la ocurrencia de fenómenos como *"el desencadenamiento de enfermedades infecciosas, las variaciones de los precios del algodón y en la cantidad de linces cazados por los tramperos"* (Hayles, 1993:194) pues *"hay una asombrosa variedad de sistemas que pueden ser representados como atractores extraños"* (Hayles, 1993:192). Un atractor extraño se diferencia de otros atractores en el sentido de que puede servir como un valor que agrupa y dirige las dinámica dentro de un sistema caótico: esto implica, por ejemplo, la imposibilidad de predecir el tiempo, pues la variación en las condiciones meteorológicas puede estar sujeta a múltiples factores. "[S]i *una gaviota agitaba las alas en una playa de California, podía modificar con ello la caída de nieve sobre Wall Street"* (Hayles, 1993:189). Por tanto, se asume que el atractor extraño *es una variable organizadora de procesos que no están causalmente conectados*: tales procesos guardarán una relación irán en un mismo sentido de manera paralela. Por supuesto, los atractores extraños guardan relación con los sistemas en desorden que generan alta cantidad de entropía.

Habría que considerar que Sabato-personaje funciona entonces como un atractor extraño en *Abaddón el Exterminador*. Recuérdese que el narrador aclara en la primera parte que los personajes de ese mismo drama se desconocen *causalmente* entre sí: no hay relaciones estructurales o actanciales evidentes entre ellos, fuera de ser conocidos, de haberse visto una vez, incluso de compartir el poder de la Visión. El proceso de todos los personajes (*alter-ego* de Sabato, según se ha establecido en el capítulo sobre personajes) apunta hacia la misma dirección: en este caso, la rehumanización del hombre, el encuentro entre lo luminoso y lo oscuro, el día y la noche, que se produce *en el atardecer y en el amanecer*: unos vienen, otros van, pero todos conforman *la totalidad*, el ir y venir de un extremo al otro. Las *transformaciones* en la vida de cada personaje (retomando el hecho de que funcionan como un entramado especular) afectan a su vez el proceso de Sabato. Los personajes son presentados dentro de la novela dentro de una organización formal que produce el efecto de *simultaneidad*, de yuxtaposición y acumulación de planos. Además, todos ellos son ubicados al principio en el mismo espacio y tiempo cronológicos, si bien en diferentes instantes: Buenos Aires, 5 de enero de 1973.

Sabato, como sistema, se halla generando altas cantidades de entropía y, por tanto, puede decirse que está en *caos*: vive un proceso de transformación personal, se desdobla, se encuentra con sus personajes en la calle, es asediado por dementes que

en el fondo lo recuerdan a él mismo (Schneider, Schnitzler, el propio Quique adueñándose de las ideas de Sabato).

A fin de demostrar lo anterior, conviene elaborar una digresión: para que el Universo se generara, fue necesaria una explosión inicial, llamada *Big Bang* por algunos científicos: una enorme liberación de energía que dio por origen la formación posterior de los planetas y sistemas estelares: del mismo modo, el autor-personaje se encuentra en el proceso de la creación de una novela, de generación de un nuevo sistema dentro de *su* sistema: tal cosa implicaría la presencia de personajes de otras novelas de Sabato en esta misma novela: en el caos no hay diferenciaciones, ni límites. Durante el proceso creador, que es un proceso implícito en lo caótico, se han disuelto las barreras existente inclusive entre los mundos ficcional y hasta real (de manera obviamente ficcionalizada): en las páginas 26-30 se hace alusión a un Jorge Federico, personaje ausente o innombrado en las obras anteriores de Sabato: revisando una sinopsis biográfica, es posible enterarse de que Jorge Federico, nacido en 1938, es el primogénito del "verdadero" Ernesto Sábato (Sábato, 1986:369). *Abaddón el Exterminador* se constituye así como "universo" con su propia manera de funcionar (incluso en términos físicos), Sábato como su creador y Sabato como "el hombre", la imagen ficcionalizada de sí mismo. Tal imagen, a su vez, ingresa en el plano caótico, lo hace girar sobre sí y da origen a nuevos sistemas ficcionales. Hayles aclara la situación de la dinámica de los sistemas caóticos: "[L]*os sistemas caóticos*

se concentran en una región limitada y trazan modelos complejos dentro de ella" (Hayles, 1993:29).

Además, algunos estudiosos (como Mandelbrot) opinan que *"la idea de dimensiones fraccionarias puede explicarse también a los atractores extraños"* (Hayles, 1991:209). Al hablar de dimensiones fraccionarias se está aludiendo a los fractales, cuya noción fue atisbada apenas en el capítulo sobre tiempo y espacio. Según Hayles,

> [l]*os espacios fractales no son grillas cartesianas sino formas complejas caracterizadas por niveles múltiples o infinitos de autosimilitud. Imaginemos que recorremos los alrededores de una ciudad, circulando por calles diseñadas geométricamente. Sabemos muy bien cómo orientarnos en un espacio así, y lo consideramos previsible y ordenado. El espacio de una ciudad de estas características reproduce la grilla cartesiana, así como la grilla cartesiana repite nuestra experiencia del mundo urbano. Por el contrario, no sabemos muy bien cómo orientarnos dentro de formas naturales complejas como montañas, nubes o galaxias* [y, habría que agregar, los espacios interiores del ser humano, lo inconsciente]. *La geometría fractal sugiere un método de orientación diferente, porque ve los espacios como formas autosimilares generados por medios de reiteraciones recursivas* (Hayles, 1991:354) (subrayado nuestro)

Los capítulos de la novela se construyen de manera fragmentarizada, yuxtapuesta, coordinados por el desplazamiento y las búsquedas de Sabato y sus

alter-ego (el movimiento de todos es el movimiento de Sabato: todos están insertados en el Universo ficcional creado por Sábato, todos son *fragmentos* de Sabato, conforman su totalidad). Por tanto, la naturaleza no se ordena de manera causal: sigue una sistemática fraccionaria organizada por los llamados atractores extraños (en este caso, Sabato es *el* atractor extraño que, sin embargo, es también asediado y buscado por los otros personajes: por ello es significativa la utilización de la palabra *buscar* utilizada por Sabato cuando se refiere a Schneider y a otros que aparecen: *"Ese individuo me* buscaba. *Comprende?"* (Sábato, 1992:60) (Subrayado nuestro, en cursiva en el original). Por tal motivo, ninguno de los hechos que ocurren en la vida se produce, para Sabato, de manera *casual.* Ello se correlaciona con lo que Hayles denomina la forma autosimilar generada por medio de reiteraciones recursivas: los personajes, parte del mismo todo (que Sabato quiere recuperar) se aparecen muchas veces, siempre significando algo muy específico en su momento de aparición.

Se ha mencionado que esta novela no constituye un intento aislado de recuperar lo absoluto, lo eterno (mencionándose, de paso, a *Diana o la Cazadora Solitaria,* un intento de Carlos Fuentes). Obsérvese que la palabra utilizada es *recuperar*, no crear o inventar el caos. En resumidos términos, el triunfo del Cristianismo como doctrina marcó profundamente la forma en que se desplegaría sucesivamente la mentalidad de Occidente e implicó una superposición de tradiciones, culturas, creencias, etc. Podría hablarse de "amnesia cultural" durante la

Edad Media se perdieron textos y obras de arte greco-latinas y toda una manera de concebir el mundo y el Universo (si bien ya había en los griegos una tendencia al orden; no obstante, recuérdese que los dioses greco-latinos son proyecciones de la dinámica de los fenómenos de la naturaleza, lo que posibilita aventurar que el hombre antiguo no miró el caos con tanto recelo como el moderno; recuérdense además las célebres y extensas metáforas en los poemas homéricos, que tendían a representar *totalmente* una situación).

Puede decirse que la "desaparición" de lo caótico (que en realidad sólo estaba "escondido"), lo inexplicable en la existencia, proviene de mediados de los llamados Tiempos Oscuros y se desarrolla en el decurso de la era moderna. Leonard Schlain explica que, cuando desaparecen la cultura helénico-romana, alrededor del siglo V d.C., ascienden nuevos paradigmas basados en la mezcla de simultaneidad y secuencialidad. Por tanto, "*medieval writing resembles medieval mosaics*"[2] (Schlain,1991:293) (Subrayado nuestro). A principios de la Edad media no se había definido aún la perspectiva, que vendría con Giotto y Piero Della Francesca en pintura. En escritura ocurría un proceso similar:

> *Writers of the medieval period did not maintain a constant "point of view" in their works, as is evidenced by Chaucer's Canterbury Tales in the fourteenth century. There are three narrators in Chaucer's work:*

[2] "La escritura medieval se parece a los mosaicos medievales" (traducción mía).

> *the pilgrim, the poet and the man. For modern readers, it is demanding and sometimes confusing to have Chaucer switch back and forth between one narrator and another, each of whom happens to occupy the same physical body in space*[3] (Schlain, 1991:294) (Subrayado nuestro)

Es decir, ya en los *Cuentos de Canterbury* se observa la presencia de narradores difícilmente diferenciables que ocupan un mismo cuerpo físico. En el siglo XIV se estaba aún saliendo de la Edad Media para entrar en la Modernidad, pero resulta pertinente aventurar que entre el final y el inicio de etapas históricamente diferenciadas se produce, paradójicamente, un proceso de *indiferenciación* en las estructuras

Tras citar un fragmento de texto, Schlain también comenta el caso de Thomas Nashe, autor inglés del siglo XVI:

> *Following his train of thoughts is difficult because Nashe superimposes different times and varied locations one upon another, and the transitions between the thoughts are often disjointed. His writing is not constructed upon an ordered latticework of time and space*[4] (Schlain, 1991:295) (Subrayado nuestro)

---

[3] "Los escritores del período medieval no mantenían un "punto de vista" constante en sus trabajos, como se evidencia mediante los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, en el s. XIV. Hay tres narradores en el trabajo de Chaucer: el peregrino, el poeta y el hombre. Para los lectores modernos, es imperioso y a veces confundidor el paso que Chaucer efectúa de un narrador a otro, cada uno de los cuales parece ocupar el mismo cuerpo físico en el espacio" (Traducción mía).

[4] "Seguir su tren de pensamientos es difícil porque Nashe sobrepone tiempos diferentes y variadas locaciones una sobre otra, y las transiciones entre los pensamientos son ocasionalmente poco claras. Su escritura no está construida en base a un entramado ordenado de tiempo y espacio" (traducción mía).

Tómese además en cuenta que la escritura medieval es comparable con los *mosaicos* de esa época, sin diferenciaciones. Como ya se ha visto, *Abaddón el Exterminador* también se organiza a manera de mosaico, de *collage* en que superponen, en transiciones estructuralmente poco claras, las pruebas a favor y en contra de la Humanidad "en un tiempo como éste" (Sábato, 1992:15) y se yuxtaponen planos espacio-temporales. Las organizaciones literarias de este tipo no permiten el avance fluido del tiempo, de la acción y, en consecuencia, de la *historia*, pues la acción ha sido sustituida por un exceso de información: si se trata de una *agonía*, es la agonía de Occidente, el caos ante el cual sucumbe "el hombre" ese "hombre" es Sabato, hecho a imagen y semejanza de Sábato-organizador.

En la misma novela, Sabato le explica a Marcelo que

> *los filósofos de la Ilustración sacaron la inconciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana. Esas potencias son invencibles. Y cuando se las ha querido destruir se han agazapado y finalmente se han rebelado con mayor violencia y perversidad. Mirá la Francia de la razón pura. Ha dado más endemoniados que ningún otro país: desde Sade hasta Rimbaud y Genet* (Sábato, 1992:247)

Ahora bien, estos endemoniados de los que habla Sabato imaginaron el caos como *tema*. Es conocido que la generación de poetas como Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, etc., fue conocida como la de los poetas malditos por su inclinación

temática hacia el "mal" El término "mal" no debe prestarse aquí a confusiones: su poesía construye mundos en que se liberan los instintos reprimidos por la educación burguesa, por una sociedad autorrepresiva e hipócrita. Pero la recreación o mímesis de ese lado oscuro no trascendió lo temático: es conocida la inigualable perfección formal y estilística alcanzada por tales poetas franceses, que no se atrevieron a remodelar violentamente la forma (aunque modernistas como Darío sí introdujeron leves variaciones). También podría nombrarse a autores de épocas previas que atisbaron el caos temático en medio del orden formal, como Milton: "[...]*En el Paraíso Perdido Dios no crea el mundo a partir de la nada sino a partir del Caos, la materia primigenia del universo antes de que éste fuera investido de espíritu"* (Hayles, 1993:40). En Shakespeare: *"Del mismo modo, cuando Venus llora a Adonis en el poema de Shakespeare, se nos dice que "muerta la belleza, vuelve el negro caos!"* (Venus y Adonis, I, 1020; en Hayles, 1993:41).Para Hayles,

> [d]*espués del Renacimiento, la idea clásica de que el Caos fue el más antiguo de los dioses, compañero de Eros, y la materia con que fue hecho el mundo, se oscureció gradualmente y por último desapareció, a fines del siglo XVIII* (Hayles, 1993:41)

A mediados y finales del s. XIX, comenzó a tomarse conciencia de que el paradigma de causalidad y secuencialidad newtoniano-cartesiano no sólo era insuficiente para la comprensión de los fenómenos naturales, sino que además la restringía y deformaba, tras haber considerado que el caos, más que antecesor de la

razón, era su oponente *"A comienzos del siglo XIX esta visión era predominante"* (Hayles, 1993:41). Cosa la cual es demostrable mediante la literatura: Drácula, un vampiro (y los vampiros no son racionalmente explicables), que casi no aparece en la novela que lleva su nombre, es oponente del Dr. Van Helsing, quien para derrotarlo *tiene que asumir la existencia de otras formas de concebir la realidad.*

En lo físico, el redescubrimiento de lo caótico como algo que ha estado y está diariamente con el hombre tiene una base astronómica:

> *Todo empezó con la luna. Si la Tierra hubiera podido girar en sola alrededor del sol, sin verse perturbada por las complicaciones que el campo gravitatorio introdujo en su órbita, las ecuaciones del movimiento de los planetas de Newton habrían funcionado muy bien. Pero cuando la luna entró en escena, la situación se tornó demasiado compleja como para que la mera dinámica la explicara* (Hayles, 1992:19)

Esto, sin incluir el descubrimiento de nuevos planetas (Urano, Neptuno, Plutón), cuyos anómalos comportamientos en sus rotaciones y traslaciones implicaron una redefinición de campos como la astronomía y abrieron paso a la idea de que la mecánica celeste no era nada armónica: cada cuerpo estelar iba siendo descubierto por irregularidades en sus órbitas, producidas por la presencia de cuerpos cercanos. Pero el siglo XIX no escapó tampoco de todo el sistema de convenciones sociales entramado a lo largo de siglos. Revisadas a la luz de estos tiempos, las

revoluciones del s. XIX no constituyeron actos en nombre de la libertad, sino furiosos derramamientos de sangre mediante los cuales un orden social era reemplazado por otro. La literatura de la última mitad de este siglo (con *Madame Bovary* y las obras de Dostoievsky a la cabeza) no hace sino reconfirmar la condición innoble, ruin, materialista y vulgar del ser humano, el fracaso del proyecto del hombre fáustico que se burla del caos. Se estaba en los albores de la revuelta de los oprimidos, los fracasados, de los monstruos, que conduciría finalmente a dos guerras mundiales en el presente siglo. Recuérdese: Hitler era un pintor frustrado y un soldado mediocre, Stalin tenía múltiples defectos físicos y no había hecho gran carrera militar, Churchill no habría tenido gran proyección histórica de no haber sido por la Segunda Guerra Mundial, etc.

En el siglo XX, Joyce, Faulkner, Dos Passos, los novelistas del *boom* latinoamericano, se encargarán de llevar adelante esta tarea soslayada por los poetas malditos franceses, liberando no sólo aquello que la razón occidental marginó en lo temático, sino organizando formas que también dieron cuenta de tal marginación. Es lo que aquí se denomina lo *sistemático*. Pero es ya posible reafirmar que el caos nunca fue derrotado: sólo "andaba por ahí", en espera de la oportunidad para resurgir con nuevos bríos, y para enseñarle al hombre acerca de su propia forma de ser.

La adopción de nuevas técnicas en respuesta a la desintegración moral en que se sumió la cultura occidental durante este siglo coincidió (e incidió) en el viraje que tomaron los estudios científicos durante este siglo; ayudó a la edificación de la teoría del caos. Hayles explica que "[p]*oco a poco, debido a las radicales inestabilidades que se produjeron dentro de los textos, se fue generando en la literatura un interés por el desorden y lo imprevisible análogo al que ya existía en las ciencias*" (Hayles, 1993:15) y afirma que "[e]*n los últimos años la no linealidad ha sido reconocida más como representativa que como excepcional*" (Hayles, 1993:186). En el orden político, durante un siglo de totalitarismos gubernamentales en Oriente y occidente, "[a] *medida que el caos empezaba a ser visto como una fuerza liberadora, el orden se tornaba consiguientemente hostil, asociado con la insensatez de la lógica militar o con el oprimente control de un Estado totalitario (o de un estado mental totalitario)*" (Hayles, 1993:43).

El hombre posmoderno, a quien le toca enmendar o, por lo menos, sobrellevar los errores cometidos por el hombre de la modernidad, que (sin dejar de reconocerles sus méritos) pretendió el dominio del mundo cósmico, ha recurrido al caos, lo ha reasumido dentro de su sistema de valores, porque el caos implica una fuerza absoluta, omnipresente, diferente de la mecánica absoluta de Newton. Recuérdese que lo absoluto para Newton se conectaba con ideas de orden político. El caos ofrece la posibilidad de la retotalización, de la reconciliación de los mundos interior y

exterior, la construcción de la *hiperrealidad* libre de impedimentos implícitos en una concepción lineal y no múltiple de la realidad. Hablando de Ilya Prigogine, investigador en el tema del orden que proviene del caos, Hayles puntualiza que para *"Prigogine* [...] *la importancia fundamental de la línea del orden a partir del caos reside en su capacidad para resolver un viejo problema metafísico: reconciliar el ser con el devenir"* (Hayles, 1993:30) (Subrayado nuestro). Esta reconciliación es la que busca una novela como *Abaddón el Exterminador*.

Una novela que pretenda la organización del caos sistemático poseerá elementos afines con la novela metaficcional según lo entendido por Stoicheff: "[L]*os textos metaficcionales pose*[e]*n las mismas características que los sistemas caóticos del mundo fenoménico* [...] *Presentaré cuatro características principales que tienen en común: no-linealidad, autorreflexividad, irreversibilidad y auto-organización"* (Stoicheff, 1991:1). Pero una novela no es sólo una serie de técnicas discursivas que permitan la demostración de la manera como funciona el Universo. Como constructo e imagen especular del Universo, y considerando el carácter auto-organizativo del Universo, la novela de este tiempo constituye una reflexión sobre el hecho creador en sí. El hombre que se mira ante el mismo reflexiona por el hecho de haber llegado hasta donde ha llegado. La novela *Abaddón el Exterminador* es justamente una reflexión acerca de por qué el hombre crea, de cómo se formaron los sistemas que conforman el Universo, de las complejas relaciones entre hombres que

nunca se han mirado entre sí, de la tendencia autodestructiva del ser humano (Sabato es el "hombre", desciende de albaneses, definidos por él como "seres con tendencia a ser vitales y acabar en el suicidio; el hombre, por tanto, posee estas mismas tendencias). La reflexión sobre el hombre no se halla sólo en toda la información desplegada dentro de la novela, sino en la construcción misma. Aparte de haber sido organizada bajo los parámetros de la novela metaficcional, *Abaddón el Exterminador* se construye siguiendo el modelo de los fenómenos ocurridos dentro de los sistemas caóticos. Despliega un proceso literario en que lo casual ya no es tan casual, en que se extienden redes relacionales invisibles, subterráneas, que *determinan* el destino de los personajes y la misma organización formal, aunque dentro de ese determinismo los personajes posean aún la potestad de obrar concientemente. Lo determinista y el libre albedrío tampoco conforman más una dialéctica.

La novela representa una agonía cultural, un momento en que la luz y la oscuridad, la noche y el día, se están tocando una vez más; adviene una nueva era, un nuevo modo de pensar. La novela no puede estar escrita a manera de *novela puente*, sino de *novela proceso*, en virtud de lo que se busca. Sábato-personaje ve que sus días y los días de todos están contados y se dispone a hacer el inventario de su existencia: *Tengo mucho que hacer y ando con poco tiempo. No quiero decir el reloj, quiero decir el almanaque* (Sábato, 1992:169) (subrayado nuestro) Según se ve, el tiempo del reloj es el de un solo día, el del almanaque abarca toda la vida.

El proceso de regreso hacia el Caos, hacia la oscuridad, no puede ser reflejado mediante una novela con coherencias estructurales demasiado evidentes: sería una suerte de falsedad. El narrador no quiere lograr sólo el caos temático (como pretendieron reflejar Rimbaud, Baudelaire, Dante y otros), sino el *sistemático*, el que subyace a la dinámica entre las partes de su novela. La misma teoría de la entropía conlleva el hecho de que los sistemas se tornan más complejos (no necesariamente mejores: eso depende del grado de conciencia) a medida que avanza la flecha en el tiempo dentro de la que se hallan insertos los seres humanos. *Abaddón el Exterminador* es un llamado a la conciencia, al aprovechamiento enriquecedor de cada experiencia y vivencia, por muy dolorosa que sea su naturaleza, en una vida que no es demasiado larga, que no dura para siempre, a la búsqueda de la totalidad en un mundo que no puede seguir siendo (y no es) el mismo de hace dos mil años.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Abaddón el Exterminador constituye la recreación novelada (en lo temático y lo formal) de las grandes interrogantes humanas, acerca de su ser y su devenir, del hombre que se sabe partícipe de atroces, indetenibles y eternos procesos cósmicos. El personaje aglomerante, Sabato, que ha transitado por cuanto estadio histórico haya pasado el hombre occidental, está en la búsqueda de respuestas, y la construcción de la novela (de todas sus novelas) es un intento de construirse y contestarse a sí mismo, para finalmente serenarse y morir en paz. Sabato representa al hombre que busca redefinirse como hombre, que ansía la libertad, que ha vislumbrado el fin de la literatura como mecanismo para mantener el juego de unos pocos autodesignados como integrantes de una élite y de una gran mayoría que, sin saberlo, se somete gustosa a su rol. *Sabato es, simplemente, el hombre que se desplaza en la búsqueda de todo y de todos, inmersos en búsquedas similares, para la construcción de sí mismo.*

La organización de un orden, necesidad que afectaría profundamente el desarrollo epistemológico de Occidente, tiene una vertiente en la creación artística que incluye no sólo al organizador literario sino al receptor de esa organización

informativa que es un texto artístico, tomando en consideración que el lector sufrirá algún tipo de efecto (emotivo, psicológico, consciente o no) una vez finalizado el proceso de decodificación. En la forma de asumir la composición de la novela y su lectura es posible observar el patrón de opresores y oprimidos. El lector que se modeló en la Modernidad sería un observador, ajeno al diálogo con el texto que se le presenta: sólo *escucha* y acepta lo representado como algo inamovible. Comenta Leonard Schlain que, con el advenimiento de la perspectiva en arte, *"readers became silent* [...] *Narrative gradually began to flow in a linear direction. Time became sequential and individuals emerging from a mosaic stood out in their singular significance"*[1] (Schlain, 1991:296). La inserción de la perspectiva coincide con los inicios del Renacimiento, un momento de reordenación del caos en el sistema social que significó la decadencia y fin de la Edad Media (o, para equiparar concepciones, el agotamiento de su alcance epistemológico). Si la literatura se tornó lineal, si adoptó formas que más bien deformaban y restringían la realidad, fue porque la gran mayoría puso su destino en manos de una élite que los representara. Ha podido verse, no obstante, que las élites no hicieron buen uso del poder que tuvieron en sus manos, hecho que se corrobora por la revisión de las revueltas y revoluciones sociales que han sido *siempre* constantes en Occidente.

Deben manejarse las afirmaciones anteriores con mucho cuidado: si el lector

[1] "[...] los lectores se volvieron silenciosos [...] La narración comenzó a fluir gradualmente de manera lineal. El tiempo se hizo secuencial y las individualidades emergiendo desde un mosaico se detuvieron

de una parte de la Modernidad era silencioso, si no participaba de la obra más que como simple escucha, habría que preguntarse dónde queda la catarsis. Ciertamente, las literaturas anteriores, más que servir como mecanismos para enseñar al hombre a ser libre, a desplazarse por la vida con la conciencia de sus potencialidades y limitaciones en el Universo, fueron objeto de acaparamiento por parte de unos grupos sociales privilegiados para reafirmar su supremacía sobre otros. Pero también es cierto que la catarsis existió siempre, aunque reservada a unas personas escogidas, vedada a los demás. Si la catarsis consiste en la fase final de la anagnórisis, el reconocimiento de la propia falta que conduce a la purificación y contemplación de la autoimagen ficcionalizada desde una perspectiva conciente (como alguien que toca con las manos su reflejo en un espejo), y para que se efectúe la identificación es necesario que el objeto que ayuda a purificar se asemeje al sujeto que se purifica y contempla, resulta interesante considerar por qué han existido tantas tipologías de personajes y héroes novelescos, representámenes de los grupos sociales que modelan la producción de cultura. *Sólo los representantes de esos órdenes tenían derecho a la iniciación, a convertirse en héroes*, entendiendo iniciación como el reencuentro entre ser y devenir, posterior al proceso catártico. Resulta obvio que, al restringirse en parcelas ínfimas de la realidad total y no trascenderse este estadio, se agotaran los modelos estéticos de cada época así como se agotó el alcance de los sistemas filosóficos, políticos, económicos, etc.

---

a contemplar su significado singular" (Traducción mía)

El proceso de adopción de patrones de conducta opresor/oprimido predefinidos y aceptados *a priori* por cada hombre conlleva una serie de importantes consecuencias. Cuando el hombre elige asumir el rol de oprimido, renuncia a la posibilidad de iniciarse y realizarse épicamente *en su propia vida* (En este sentido, la literatura *sí* posee una cualidad aleccionadora). El opresor no tiene tiempo para ocuparse de la iniciación, pues en el juego social le corresponde manejar sus piezas para garantizar que el oprimido sea siempre el oprimido: de acá la teoría marxista sobre la superestructura, estrato en que se diseñan los mecanismos coercitivos (la religión, la política, la educación, todas desprovistas de su finalidad original, muy especialmente en el caso de la religión, y por tanto, alienadas y alienantes) que garantizarían la pervivencia del orden hegemónico. Aparte de todo, el opresor se limitó a autorrepresentarse vanidosamente en la expresión artística en lugar de explorar las posibilidades realmente autoconstructivas de la iniciación. De aquí podría deducirse que, al estar constantemente implicada en un proceso lúdico de búsqueda, *la Humanidad entera anda en búsqueda de catarsis.* La catarsis, sin embargo, posee connotaciones bastante dolorosas, pues conlleva el enfrentamiento con circunstancias que pueden no ser agradables o fáciles de manejar. De allí la existencia de tantos mecanismos de defensa psicosociales: manipulaciones de teorías que sustentan y justifican la existencia de regímenes racistas, xenofobia en países donde, por génesis histórica, tal fenómeno habría de ser inconcebible, la asunción de la necesidad de dar limosna (en el ámbito personal, en el ámbito de países). Formas de mantenerse eternamente en un juego hace mucho agotado, que ya produce

aburrimiento. Todos esos no son sino mecanismos de evasión que colaboran en la no-visión de la Verdad que, si bien duele (y por poco tiempo), conduce hasta la libertad.

Tanto el opresor como el oprimido están necesariamente interconectados en el proceso social, en el juego social: uno no existe, *no puede existir* sin el otro. Ni el opresor ni el oprimido son *libres* entre sí, pese al paradójico factor de que cada uno eligió desempeñar su respectivo rol. Por tanto, toda la historia de luchas de la que ha hablado Karl Marx para describir la desenvoltura de los procesos civilizadores, culturales, no puede ser sino el producto de la adopción de pautas transmitidas por tradición o por convencionalismo (Schrecker, 1975:232-259). Esto ya ha pasado, según Schrecker, en el plano lingüístico:

> *las normas de vocabulario, gramática y fonología se cumplen como meros convencionalismos sin que nadie, excepto unos cuantos especialistas* [o iniciados en esa materia] *sean capaces de dar la razón de la norma por la cual ciertos signos o sus combinaciones se han de asociar a ciertos significados* (Schrecker, 1975:232)

La tradición se diferencia de la convención en que parte de una comprensión de determinado hecho que se transmite de una generación a otra, generando siempre un manejo conciente de ese conocimiento: es decir, a diferencia de la transmisión por convencionalismo, en la transmisión por tradición aún se guarda una conciencia, se conocen los *por qué*. No hay motivo para que la transmisión por convencionalismo atente contra la cultura, a menos que implique una caída *total* de los elementos que

conforman el sistema social en el desconocimiento y la inconciencia. Schrecker ha hablado de *jerarquías* dentro del sistema de producción de cultura; el peligro que se corre aquí es que la misma noción de jerarquía puede implicar la aceptación de un hecho por convencionalismo: cuando las capas inferiores de la sociedad despiertan (porque alguno de sus actores toma conciencia), se torna factible la ocurrencia de cambios sociales que ameritan violencia.

Otro caso: la idea de que los occidentales responden a una fisonomía, una filosofía, un imaginario que los identifica como tales, es producto de una convención que se ha adueñado de las formas de mirar de los propios occidentales, *que han elegido libremente no ser libres de su occidentalidad.* Tal faceta paradojal es determinante en la configuración del imaginario del hombre de la era moderna (entendiendo imaginario como el sistema epistemológico que en una época u otra permea la percepción, imaginación y mímesis de la realidad, transmitible por difusión cultural pero atisbable mediante los procesos del inconsciente colectivo: es decir, que tal consideración sobre lo inconsciente permite obtener una visión *totalizada* del proceso de producción de la cultura), y ha colaborado estrechamente con el proceso de alienación y desacralización: recuérdese el desprestigio en que ha caído Dios, al que se le siguen atribuyendo muchas de las calamidades de la existencia. En la búsqueda de la respuesta a las grandes interrogantes de siempre, el hombre formuló enunciados paradójicos, se construyó una identidad basada en ubicuidades geográficas y culturales, pero se olvidó de sí mismo. Los bordes de los acantilados se

alejaban más y más.

La alienación es producto de la escisión entre el ser y el devenir. Pero también el proceso de incomunicación entre los elementos constituyentes de lo humano conduce a la alienación. La alienación afectará la comunicación lector/autor como extensión de la relación opresor/oprimido.

Sabato-personaje reitera infinidad de veces en *Abaddón el Exterminador* que el hombre moderno se aliena porque se ha reprimido su parte inconsciente, cuyo abordaje es necesario para alimentar la creación artística. Erich Fromm opina que

> [l]*o que Freud* [fundador del psicoanálisis, que explora el inconsciente humano para explicar el desarrollo de patologías como la neurosis] *descubrió es, en detalle, que podemos tener emociones como ansiedad, temor, tensión, de las que no tenemos conocimiento y que sin embargo existen en nuestro sistema fisiológico y mental. A aquellos* [...] *que continúan pensando en términos de las ideas que prevalecieron en los siglos XVIII y XIX, temo que no seré capaz de convencerlos de que Freud tenía razón* (Fromm, 1969:[2])

Las ideas de los siglos XVIII y XIX aludidas por Fromm refieren concepciones mecanicistas y organicistas del mundo: en último término, la reducción de la realidad total al plano exclusivamente material como forma de explicar el universo y el mismo ser humano. *"Donde en el siglo XVIII se veía un mecanismo de relojería y en el siglo XIX una entidad orgánica, a fines del siglo XX se ve*

probablemente, un flujo turbulento" (Hayles, 1991:185).

Toda sociedad, como proyección de las interrelaciones de varios hombres, es también el resultado de la búsqueda de respuestas a las grandes interrogantes humanas, organización lúdica sujeta a un código que puede estar explícito o implícito. La Modernidad llevó adelante una revolución de los paradigmas epistemológicos que sería traicionada más adelante por las hegemonías occidentales que se autoproclamaron como los únicos grupos autorizados para administrar la cultura (ya se sabe, hay una silenciosa aceptación por parte de aquellos que quedaron afuera). Ya se ha dicho que los burgueses, finalmente, suplantaron a los aristócratas. Bajo el auge de la burguesía se produjo el desarrollo de la novela moderna, que implicó la introducción de una nueva forma estética. Pero también se ha dicho que, tras alcanzar en el siglo XIX niveles de perfección inimaginados, la novela cayó en un estado de crisis, de anquilosamiento de la forma. De la misma forma como un solo referente, creado en algún momento de la historia, se utilizó por razones prácticas para referir varias unidades semánticas, la forma novelesca, que era novedosa, comenzó a ser repetida una y otra vez (porque el hombre también era producido de manera mecánica, bajo un patrón casi ancestral), siempre introduciendo variantes formales que no eran sino la manifestación del genio creador de los grandes maestros: el sello personal de Balzac, de Flaubert, de Dostoievsky, de Carroll. Obsérvese: se repite la forma, pero esta forma se veía una vez más revitalizada, salvada por la irrupción de unos pocos ajenos a la élite que, con los mismos códigos lingüísticos y

los materiales de siempre, cuentan su versión de "la historia" del mundo. No obstante, a medida que la brecha entre el ser y el devenir iba haciéndose más profunda, los puentes tendidos por los novelistas de la Modernidad se tornaban cada vez más complicados, sus formas se sofisticaban, se retorcían y, finalmente, se amaneraron: entraron en un proceso de decadencia, se agotaron las formas. Atrás quedaba toda una estela de cultura. El hombre volvía a quedar inexplicado.

La producción novelística del siglo XX permite dejar por sentado que se requiere la reconsideración formal de la novela: es imposible retornar al mundo de los hombres de la Modernidad, que respondía a distintos patrones de complejidad basados en el paso del tiempo. La reconsideración de la novela conduce a la reconsideración del lector como parte del proceso creador. Todo ello estaría implicado en la reconsideración del hombre mismo, de su manera de interrelacionarse consigo mismo y con el cosmos.

Así como se ha llegado al flujo turbulento, durante el siglo XX se ha recuperado (o se está recuperando) la idea de que la naturaleza no era reducible a figuras geométricas euclidianas, sino que creaba sus propios patrones de representación; todo lo cual conduce hacia lo cáotico, hacia la revitalización de aquello que el orden dejó afuera por considerarlo indigno o difícil de explicar para fines de representación.

Acá se retoma el hecho de que, al asumirse el caos dentro de la configuración organizacional del texto novelesco (dentro del *summum* conformado por las Artes), el novelista del s. XX, dando una forma más decidida a la señal de alerta emitida por los novelistas del s. XIX, se ha dedicado a recuperar la novela ya no sólo como trampolín para la autorrepresentación estética, sino como camino de reencuentro con el *self*, el reencuentro del hombre con la proyección de sí mismo en el tiempo y el espacio. Este reencuentro entre el ser y el devenir implicaría la retotalización del hombre, la reasunción de la oscuridad, la aceptación de que el día y la noche son procesos sucedáneos, no contradictorios. Lyotard pretendió demostrar que su "paralogía" anulaba definitivamente la posibilidad de la totalidad, pero justamente la implica (Hayles, 1991:353-354). Las disciplinas están apuntando hacia el mismo objetivo del mismo modo en que fenómenos de la naturaleza aparentemente inconexos se organizan aglomerándose alrededor de los atractores extraños. Se acepta que todo hombre puede realizar acciones extraordinarias en el momento cuando decida hacerlo, sin necesidad de pertenecer a una élite o sin poseer los rasgos tradicionales del héroe, como Marcelo Carranza, como Nacho Izaguirre en *Abaddón el Exterminador*.

Se ha observado (y aceptado) que el movimiento de todos está inmerso dentro de una mecánica aún mayor, inconmensurable, incierta y, por todo ello, eterna, absoluta. El hombre creyó que las respuestas a su propia esencia debían estar en el cielo, en el paso de estrellas fugaces, cometas, meteoritos, en explosiones lejanas que

deberían producirse cada quinientos años, en rocas del tamaño de un estadio de fútbol que, según la ciencia, ya habían acabado una vez con la vida sobre la Tierra. También en los océanos, en las cavernas, en los árboles. El hombre, que ya tenía conciencia, que se adentraba en la naturaleza así como un bebé explora los rincones del cuarto de sus padres, que comenzaba a articular los sonidos y a codificarlos para entenderse con sus semejantes (quizá imitando el sonido de los riachuelos, de la brisa o asumiendo el sonido correspondiente de los árboles: igual que los bebés) ya buscaba respuestas a la pregunta inagotable, la que acepta todas las respuestas. Pero, por sobre todas las cosas, se identificó con su entorno: aún no pretendía conquistar a su vecino, pues no había adquirido suficiente poder, ni se había envanecido con el hecho de poseer la facultad del raciocinio. Entonces se preguntaba quién lo había hecho, suponía (o sabía) que Algo (o Alguien) debía de haber originado los procesos cosmogónicos, y trataba de imaginarlo de las más variadas formas. Los dioses adquirieron formas humanas, sentimientos humanos, lenguaje: simpatizaban con algunos hombres, destruían a otros, transformaban por celos a las mujeres más hermosas en animales, castigaban a los que robaban el fuego sagrado por envidia, elevaban a los aliados hasta las alturas y los convertían en constelaciones. Hay que considerar, sin embargo, estas últimas aseveraciones con mucho cuidado, que corresponden ya a etapas muy complejas y avanzadas dentro de la historia en la construcción de las figuras deicas. Hay algo cierto: cuando se preguntaba sobre su propia esencia, el hombre siempre tendió (tal vez aún tiende, con nostalgia) a mirar hacia arriba, cada vez más y más alto.

En el fondo, el hombre descubrió que su vida no duraba para siempre, que moría. Pasaban años, se formaban generaciones, la especie se perpetuaba, pero la muerte estaba allí, en cualquier lugar y en cualquier momento. El hombre creía haber vivido una larga vida, plena de experiencias placenteras y dolorosas; al mirar hacia arriba, tenía la fugaz certeza o iluminación de que toda su existencia no se ha prolongado sino por la diezmillonésima parte de un segundo durante todo el mes que ha durado la creación del Universo. Las alturas eran eternas, la existencia finita. Así que el hombre ya no se preguntaba sólo por qué venía hacia la vida, sino también por qué su estancia había de culminar en un tiempo, si se lo mira bien, ínfimo. La certeza de la muerte acabaría conduciendo a la desesperación por un aferramiento excesivo a la vida que fue mirada por Occidente como *una posesión más*, como algo que no se quiere perder. Y para conservar su propia vida, su propio calor, muchas civilizaciones se abalanzaron sobre otras y las sometieron o eliminaron.

El por qué de la muerte es otra pregunta que puede ser respondida de todas las maneras imaginables, y cuyas respuestas serán todas acertadas (siempre que se las sustente bien, por supuesto). Es significativo que la novela finalice con Bruno en el cementerio de su pueblo natal, a medianoche (el momento en que el sol, en su tránsito aparente, llega, según los astrólogos, a la cúspide de la casa IV, la del origen y el destino hermanados, la de la madre) encontrando las tumbas de los conocidos de infancia, luego las de sus padres, por último la de Sabato, su alter-ego (que es casi

decir: la de sí mismo). Se ha dicho, sin embargo, que la muerte de Sabato constituye el momento de su liberación más que otro intento de huida, de acarrearle la culpa a constructos culturales. El hombre existe porque sabe que va a morir, porque se sabe hecho para la muerte, porque la verdad de todo es la contingencia de los seres humanos en tanto tratan de explicarse a sí mismos construyendo figuras *"con cristales de eternidad"* (Sábato, 1992:244). La vida resulta entonces una suerte de carrera contra el tiempo, porque todo hombre tiene los días contados; pero esto tampoco justificaría la elección de la desesperación como manera de asumir la existencia. Ni opresores, ni oprimidos: la cura para esta *"civilización enferma"*(Sábato, 1992:248), voluntariamente alienada, será la creación de seres con conciencia, de un *"ser humano de verdad"* (Sábato, 1992:248) que se sabe inmerso en procesos macrouniversales eternos, absolutos y que, a pesar de ello (o precisamente por ello), no se resigna a esta realidad, ni renuncia a la facultad creadora que aún nos hace humanos y nos emparenta con la divinidad.

Como se ha podido ver dentro de todo este marco, *Abaddón el Exterminador* constituye también un intento de reencuentro con el *self*: la particularidad dentro de la totalidad, la totalidad de cada particularidad. El espacio está construido en formas fractalizadas, aglomeradas en torno al atractor-extraño-Sabato, en los tiempos de crisis en que nuevamente la información se sobrepone a la acción, a las puertas de una nueva amnesia cultural. Por todo eso, *Abaddón el Exterminador* es la construcción de una metáfora de la creación del Universo con sus fenómenos físicos,

con su desorden estructurado, con la creación de un hombre a imagen y semejanza de su creador cuya única finalidad como hombre que no se resigna ante la barbarie que (por hambre o por miedo) ha desencadenado la Humanidad sobre sí; es el encuentro de sí mismo en la totalidad, la reafirmación de la vida y hasta la aceptación de la muerte como etapa necesaria para la conservación del calor en el Universo. *Abaddón el Exterminador* constituye la demostración de que para responder a las grandes interrogantes no era necesario alejarse tanto del ser, buscar las respuestas más allá de la atmósfera, darse cuenta de que todo hombre forma parte de procesos que están realmente por encima de él, ajenos a órdenes hegemónicos y revoluciones burguesas. Por sobre todas las cosas, constituye un intento de liberación del hombre por medio de la liberación del arte: no es casual por ello que en algunos capítulos la escritura de los hechos se organice alternamente en prosa y en verso libre. *Abaddón el Exterminador* despliega la reconciliación del espíritu y la materia, aunque ambos conformen órdenes distintos y el alma sea un extraño en la tierra (Sábato, 1992:463). Constituye la certeza de que se puede vivir en paz sin que la razón proporcione las respuestas.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA:

SÁBATO, Ernesto: *Abaddón, el Exterminador.* Barcelona: Seix Barral Editores, 1994.

INDIRECTA:

AMORÓS, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea.* Madrid: Cátedra, 1979.

AUERBACH, Erich: *Mímesis.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

BAJTIN, Mikhail: *The dialogic imagination.* Austin: The University of Texas, 1981.

⇒ "Arte y Responsabilidad" En: *Estética de la Creación Verbal.* Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.

⇒ "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" En: *Estética de la Creación Verbal.* Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.

BALZAC, Honoré de: *Eugenia Grandet.* Bogotá: La Oveja Negra, 1982.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Estructura de la novela actual.* Barcelona: Planeta, 1975.

BARTHES, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982.

BORGES, Jorge Luis: *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé, 1974.

BREMOND, Claude: "La lógica de los posibles narrativos". En: *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982.

BUSTILLO, Carmen: *El Ente de Papel.* Caracas: Vadell Hermanos Editores, 1995.

⇒ *La aventura metaficcional.* Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1997

⇒ *Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

CABRERA INFANTE, Guillermo: *Tres Tristes Tigres.* Barcelona: Seix Barral, 1979.

CARROLL, Lewis: *Alice in Wonderland.* Londres: Parragon, 1954.

CORTÁZAR, Julio: *Rayuela.* Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

Diccionario de la lengua española. Ciudad de México: Larousse Planeta, 1994.

DONOSO, José: *Casa de Campo.* Barcelona: Seix Barral, 1980.

DOSTOIEVSKY, Fedor: *Crimen y Castigo* (2 tomos). Bogotá: Oveja Negra, 1978.

FAULKNER, William: *El Sonido y la Furia.* Barcelona: Bruguera, 1981.

FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary.* Madrid: Cátedra, 1994.

FROMM, Erich: "Conciencia y sociedad industrial" En: *La sociedad industrial contemporánea.* Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1969.

FUENTES, Carlos: *Diana o la Cazadora Solitaria.* México: Santillana, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien Años de Soledad.* Bogotá: Círculo de Lectores, 1983.

⇒ *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza: El Olor de la Guayaba.* Bogotá: Oveja Negra, 1982

GÓMEZ, Hernán: *Guías de Historia de la Cultura II.* Caracas. 1998.

HAYLES, N. Katherine: *La Evolución del Caos.* Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.

HOMERO: *Ilíada.* Barcelona: Bruguera, 1979.

⇒ *Odisea.* Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1972.

JAMESON, Frederic: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie. La Narrativa como acto socialmente simbólico.* Madrid: Visor Literatura y debate crítico, 1989.

JOYCE, James: *Ulises*. Barcelona: Lumen-Tusquets Editores, 1997.

JUNGK, Robert: *Más brillante que mil soles*. Buenos Aires: Peuser, 1958.

KAFKA, Franz: *La Metamorfosis*. Buenos Aires: Losada, 1983.

LAQUEUR, Walter: "El terrorismo" En: *Revista de Occidente*, No. 2. Septiembre-Julio 1980

LEZAMA, Homero: *Diccionario de mitología*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1974.

LUHMANN, Niklas: "El amor como medio de comunicación simbólicamente generalizado" En: *El amor como pasión*. Barcelona: Península, 1985.

LUKACS, Georg: *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1978.

MARCUSE, Herbert: *Eros y Civilización*. Barcelona: Ariel, 1989

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (Editor): *Cantar de Mío Cid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

MIRES, Fernando: "La Revolución Paradigmática" En: *La Revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996.

Movies on T.V. and video-cassettes (1992-93). USA-Canadá: Bantam, 1993.

PUIG, Manuel: *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

⇒ *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

REISZ DE RIVAROLA, Susana: "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" En: *Lexis*, volumen III, No. 2. Diciembre de 1979.

SÁBATO, Ernesto: *Hombres y engranajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

⇒ *Sobre Héroes y Tumbas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

SAGRADA BIBLIA. Barsa, 1975.

SARTRE, Jean-Paul: *Las Moscas*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

SCHERMERHORN, Richard: *El poder y la sociedad.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 1963)

SCHLAIN, Leonard: "Literary forms/Physics Formulas". En: *Arts and Physics. Parallel visions in space, time & light.* Nueva York: Quill, 1991

SCHRECKER, Paul: "La transmisión de pautas: tradiciones y convencionalismos" En: *La estructura de la civilización.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

STOICHEFF, Peter: "El caos de la metaficción". En: *Chaos and Order: complex Dynamics in Literature and Science.* Editado por Katherine Hayles. Chicago: The University of Chicago, 1991

STOKER, Bram: *Dracula.* Stamford: Longmeadow Press, 1991

SZEGEDY-MASZÁK, Mihaly: "El texto como estructura y construcción", en *Teoría Literaria.* Ciudad de México: S. XXI Editores, 1993.

URBÁEZ, Juan Carlos: *Breve aproximación al "Informe Sobre Ciegos" de* Sobre Héroes y Tumbas, *de Ernesto Sábato* [inédito]. Caracas: 1998.

VARGAS LLOSA, Mario: *Los cachorros.* Barcelona: Lumen, 1967.

VIRGILIO: *Eneida.* Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1972.