



**Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO
DE MAGÍSTER EN LITERATURA**

**El viaje a Saavedra en Adán Buenosayres y el "Informe sobre
ciegos" en Sobre héroes y tumbas como actualizaciones
novelísticas del motivo del descenso al Averno**

Profesor Guía: Manuel Jofré Berríos

Alumno: Diego Pérez Hernández

Agradecimientos

A mis amigos y a Pamela, por su interés y paciencia.

Al profesor Manuel Jofré, por su paciencia y colaboración en la planificación y desarrollo de este proyecto.

Dedicado a Ana Luisa Hernández Montenegro, en retribución a su amor incondicional.

Índice

Agradecimientos y dedicatoria	3.
Introducción	6.
Marco teórico	12.
Motivos literarios.....	13.
Motivo del viaje al Averno.....	20.
La novela.....	26.
Capítulo I	32.
La odisea metafísica.....	33.
La novela metafísica, sucedáneo de la épica metafísica.....	35.
El descenso a los infiernos.....	35.
El libro III: parodia del viaje al Averno.....	38.
La zona de construcción de la imagen literaria.....	46.
Hombres comunes y corrientes.....	47.
Tradición, épica y libertad.....	50.
La travesía de Saavedra: actualización novelesca del motivo del viaje al Averno.....	56.
Juan Robles y la miseria de la muerte.....	58.
Un conocimiento exclusivo.....	62.
Ni rabelesiana ni épica: una muerte cristiana.....	64.
Reivindicación del viaje al Averno.....	70.
Capítulo II	75.
Condición humana, condición novelesca.....	76.
El "Informe sobre ciegos".....	79.
Fernando, héroe infernal.....	81.

Descenso a los infiernos de la condición humana.....	82.
La seriedad encubridora.....	90.
La vuelta al origen.....	92.
(Casi) a la altura de los héroes.....	97.
Tradición infernal y tradición carnavalesca.....	102.
Lo antinovelesco en el descenso de Fernando.....	108.
El dialogismo degradador.....	110.
Conclusiones	113.
Bibliografía	120.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación aborda la manifestación del motivo del viaje al Averno en dos novelas argentinas, *Adán Buenosayres*¹ (1948), de Leopoldo Marechal (1900-1970), y *Sobre héroes y tumbas*² (1961), de Ernesto Sábato (1911-2011).

La parte específica del *Adán Buenosayres* que se ha elegido corresponde al capítulo III. En él, se relata el viaje nocturno que emprende Adán Buenosayres, protagonista de la obra, en compañía de sus amigos hacia Saavedra, con el fin de asistir al velorio de Juan Robles, personaje que goza de gran admiración entre los criollistas del grupo. En el caso de *Sobre héroes y tumbas*, se ha seleccionado el "Informe sobre ciegos", especie de crónica de viaje escrita en primera persona con fines "científicos". En él, su autor, Fernando Vidal Olmos, relata su incursión al mundo de la Secta, una siniestra organización internacional conformada por malignos ciegos.

Pese a lo disímiles que son entre sí las tramas, los viajes de Adán y Fernando tienen algo en común: la posibilidad de ser interpretados como manifestaciones del motivo del viaje al Averno. Ahora bien, lo que esta investigación persigue no es la mera constatación de un periplo de connotaciones infernales, sino la observación de las particularidades que adquiere el motivo en cuestión en función de la dinámica propia del género novelesco.

Este afán de especificidad se funda en las ideas que Bajtín³ elabora en torno a los géneros discursivos. Estos, sean literarios o no, tienen ciertas particularidades de tipo temático, estilístico⁴, composicional y valorativo⁵, que hace que se diferencien entre sí. Pero lo que más importancia reviste para esta tesis está dado por el hecho de que, en mayor o menor medida, los enunciados reflejan las particularidades propias del género al cual pertenece el discurso que conforman. Los motivos literarios no son la excepción:

¹ Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

² Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*, edición crítica. Córdoba: Alción, 2009.

³ Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1982.

⁴ Lo estilístico se refiere a la preferencia de ciertos recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua. En el caso de los géneros literarios, es un factor especialmente importante, puesto que un estilo individual forma parte, en mayor o menor grado, del propósito mismo del enunciado.

⁵ La particularidad valorativa se refiere a actitud evaluativa y personal en términos emocionales del hablante frente al contenido semántico de su propio enunciado, lo cual torna imposible la existencia de uno del todo neutral. Este factor es transmitido al enunciado desde el género discursivo al que pertenece y hace que las palabras ganen cierta expresividad típica.

también ellos quedarán afectados por la atmósfera genérica que se respira en la obra en la cual se manifiestan.

Este sometimiento, pese a su importancia, no suele tomarse en cuenta o plantearse de un modo satisfactorio. Un ejemplo claro de esto último se encuentra en el trabajo de Kalinowska⁶, que supedita la relación entre motivos y géneros literarios al ámbito meramente cuantitativo:

"Sometido a la disciplina de los géneros literarios, el motivo, unidad estructural-límite, reviste un aspecto cuantitativo diverso. En el drama, la base del texto es generalmente una escena, un cuadro; en la novela eso depende de la técnica: un capítulo, si es corto, basta; si no, un párrafo (a menudo separados por un espacio en blanco o por asteriscos). Si los párrafos son demasiado largos, como en Proust, por ejemplo, el motivo encuentra una base textual suficiente en uno o dos pasajes. En la poesía lírica, la base material constituida por una sola pieza lírica contiene, muy a menudo, un solo motivo, rara vez más, excepto cuando la pieza lírica es larga, un himno, por ejemplo, o una oda; entonces puede contener dos o incluso tres motivos yuxtapuestos o entremezclados" (56).

A la luz de estas ideas, las posibilidades de conocer mejor la relación entre motivo literario y género novela son pocas: apenas dan para darse cuenta de que, en *Adán Buenosayres* y *Sobre héroes y tumbas*, el motivo del descenso al Averno ocupa secciones específicas del texto de las obras.

De la necesidad de tomar en cuenta cómo las características propias de cada género inciden en la manifestación de los motivos literarios, surge la principal hipótesis de esta investigación. De acuerdo con lo que propone este trabajo, tanto en el capítulo III del *Adán Buenosayres* como en el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas*, la particularidades propias del género novelesco condicionan el modo específico como se actualiza el motivo del viaje al Averno. En términos bien concretos, esto quiere decir que tanto el viaje a Saavedra de Adán Buenosayres como la investigación de Fernando

⁶ Kalinowska, Sophie. *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.

Vidal del mundo de los ciegos, serán relatados de una forma que, ya sea por razones temáticas, estilísticas, estructurales y/o valorativas, diferirá ostensiblemente del modo en que se narra, por ejemplo, el descenso al Hades de Ulises en el Canto XI de la *Odisea*.

Con el fin de desarrollar correctamente la investigación, se incluirá en este trabajo un completo marco teórico, en el que se discutirán y presentarán los conceptos que se utilizarán para analizar las secciones consignadas de las obras de Marechal y Sábato (motivo literario, género novelesco y rasgos que lo definen, motivo del viaje al Averno y elementos estructurales que lo conforman, entre otros).

Tras delinear los fundamentos teóricos, se procederá a analizar las partes señaladas, primero el capítulo III del *Adán Buenosayres* y luego el "Informe sobre ciegos". A grandes rasgos, en ambos casos, el análisis consistirá en la detección de todos aquellos elementos del relato que remiten al motivo del viaje al Averno y en la determinación del modo como inciden en su actualización las distintas características que comporta la novela según Bajtín (dialogismo, construcción de la imagen literaria en una zona máximamente relacionada con el presente imperfecto, actitud libre frente a la tradición, percepción carnavalesca del mundo, etc.). Paralelo a esto último, según sea pertinente, se establecerán relaciones con otras obras literarias, especialmente la *Odisea*. Con ello, se persigue hacer más evidente la singularidad que comporta la actualización de tal o cual rasgo del motivo en función de las condiciones atmosféricas propias del género novelesco, que son, en más de un sentido, radicalmente opuestas a las del género épico. Finalmente, se intentará poner en relación el capítulo III del *Adán Buenosayres* y el "Informe sobre ciegos", en virtud de las particularidades que ellos operan sobre el motivo en cuestión.

Entre los enfoques teóricos de esta tesis, el intertextual es el que más importancia reviste. Siguiendo a Kristeva⁷, se concebirá la palabra literaria, no como un *punto* (un sentido fijo), sino como un *cruce de superficies textuales*, específicamente, como un diálogo entre las novelas escogidas y la tradición de relatos de viajes infernales. Otro

⁷ Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1981.

fundamento está dado por un postulado de Frye⁸, según el cual, la relación de la literatura posterior con las obras precedentes no es, en absoluto, una relación de simple complicación, puesto que aspectos importantes de ellas reaparecen insistentemente. También sustentará esta investigación la idea de Bajtín⁹ de que las grandes obras –y ese estatuto es el que se les dará a *Adán Buenosayres* y *Sobre héroes y tumbas*– se preparan a través de los siglos, por lo cual es imposible penetrar en sus profundidades de sentido si se trata de entenderlas y explicarlas solo en virtud de su tiempo inmediato.

Desde luego, las perspectivas teóricas y metodológicas, aunque necesarias, no son más que herramientas que facilitan el análisis: en última instancia, son *Adán Buenosayres* y *Sobre héroes y tumbas* las que dictan cómo ser interpretadas. En tal sentido, se considerará con Eco¹⁰ que la obra literaria invita a la libertad de la interpretación porque propone un discurso con muchos niveles de lectura; pero, para "poder jugar", es necesario respetar profundamente la "intención" del texto mismo.

La idea de que los viajes de Adán y Fernando tienen connotaciones infernales no es nueva. Se trata de un dato que la crítica maneja desde hace mucho tiempo, y que ha dado pie para varias interpretaciones, la mayoría de las cuales revisten gran interés a causa de la luz que logran echar sobre las novelas en cuestión, sus autores, sus técnicas, sus relaciones con la cultura y el ser humano, etc.

Sin embargo, hay un asunto que sigue estando pendiente: la manera específica como las características propias del género novelesco inciden en la construcción de estos viajes de características infernales. Ahora bien, esto no significa que, en las investigaciones revisadas, no haya apreciaciones valiosas de las obras en tanto que novelas, sino solo que no se pudo observar una consideración rigurosa de la manifestación del motivo desde el punto de vista genérico: si se atiende al significado que en tales trabajos recibe la palabra "novela", se constatará que se usa simplemente como sinónimo de "texto" y no como "género con particularidades específicas".

⁸ Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

⁹ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰ Eco, Umberto. *Sobre la literatura*. Barcelona: Océano, 2002.

El trabajo de Vilanova¹¹ constituye una notable excepción entre los que abordan el tema. Este autor propone "superar la mera constatación de la presencia del motivo 'clásico' en novelas latinoamericanas" (7), a la vez que aspira a escudriñar "un cierto tipo de producción narrativa (...) que reconoce como momento genético inicial un texto (o más de uno) que por diversos motivos es transformado" (10).

Vilanova dio un importantísimo paso hacia una intelección más profunda de la presencia del motivo del descenso al Averno (término que, de hecho, él mismo acuñó) en el *Adán Buenosayres* (y en otras dos novelas latinoamericanas más). Basándose en los planteamientos de Genette, estableció que el motivo en cuestión debe estudiarse en el contexto de las relaciones que los textos literarios mantienen entre sí (transtextualidad).

Sin embargo, en esa línea, persisten carencias conceptuales, puesto que la noción de "texto literario" sigue siendo demasiado general, omite aspectos genéricos que, por ejemplo, enriquecerían la comprensión del significado que tiene la relación especialmente intertextual e hipertextual que, según Vilanova, sostiene la novela de Marechal "con otros textos"¹² (*Odisea, Eneida, Divina Comedia*)" (19).

Como respuesta a esta problemática, los objetivos de esta investigación son llevar a cabo un análisis exhaustivo de la manifestación del motivo del viaje al Averno en las secciones escogidas de las obras de Marechal y Sábato, atendiendo a la manera como los rasgos propios del género novelesco inciden en su actualización; determinar la forma como cada obra interactúa con la tradición de relatos de viajes infernales, especialmente con la *Odisea*; y establecer relaciones significativas entre *Adán Buenosayres* y *Sobre héroes y tumbas* en virtud del motivo en cuestión.

¹¹ Vilanova, Ángel. *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida: Solar, 1993.

¹² El subrayado es mío.

MARCO TEÓRICO

Dada la temática en función de la cual se analizarán el capítulo III del *Adán Buenosayres* y el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas*, es necesario establecer una serie de términos teóricos fundamentales para este estudio, así como también la forma específica en que se entenderán y utilizarán. El primer concepto que se discutirá corresponde al de motivo literario. A través de su exposición, se busca aclarar qué es y mostrar cómo interactúa con las obras que lo actualizan. El segundo concepto corresponde al de motivo del viaje al Averno. En este caso, el énfasis estará puesto en sus antecedentes y elementos estructurales. Finalmente, se expondrán las ideas que Bajtín elaboró en torno a la novela y sus rasgos más importantes.

Motivos literarios

Una de las mayores dificultades que entorpecen el trabajo con motivos literarios está dada por la ambigüedad con que se entiende este concepto. Para bien o para mal, este problema ha captado la atención de varios autores, que han intentado resolverlo.

Márquez¹³ es uno de ellos. Considera que los problemas relativos a la falta de rigurosidad conceptual al hablar de motivo literario derivan de la confusión entre este término y "tópico". Para terminar con ella, propone entender al primero "como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria". A este rasgo cuantitativo suma otro cualitativo: "el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un *corpus* literario, resulta decisivo para su comprensión" (253). Tópico, en cambio, "será el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura" (254)¹⁴.

¹³ Márquez, Miguel Ángel. "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica". *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*. N° 3 (2002): 251-256.

¹⁴ El autor ilustra su propuesta terminológica con el tema *seruitium amoris* en la obras de Horacio y Propertio. En la poesía europea, se trata de un tema literario general, común y que, en el círculo literario del cual los poetas forman parte – la poesía augústea – es un tópico ampliamente difundido. Pero el *seruitium amoris* es un motivo solo en el caso de Propertio porque se repite innumerablemente en su poesía, cuya comprensión, además, sería imposible sin él. En cambio, este tópico no es un motivo en la poesía de Horacio, puesto que rara vez aparece ni da sentido al conjunto.

Tomashevski¹⁵, por su parte, define el motivo como la "parte no analizable, esto es, las partículas más pequeñas del material temático" (203). Agrega que los motivos, al combinarse, forman la armazón temática de la obra.

Este autor hace, además, una advertencia crucial: la poética histórica tiene su propia forma de entender el motivo, a saber, como una unidad temática que aparece en diversas obras. Bajo esta óptica, los motivos pasan íntegramente de un esquema narrativo a otro, y lo que tienen de interesante es que reaparecen siempre sin cambios dentro del marco del género estudiado. Se trataría, en fin, de elementos que persisten a lo largo de la historia de la literatura, conservando su unidad a través de sus peregrinaciones de obra en obra, sin sufrir jamás degradación alguna.

Kalinowska¹⁶ define el motivo literario como "un elemento estructural límite completo y autónomo lo suficientemente desarrollado como para tener un sentido significativo y una expresión característica" que "contiene una idea conductora parcial, distinta para cada unidad-límite (elemento designado) y que se presenta bajo el aspecto de una expresión verbal valorizada estéticamente (elemento designante)"¹⁷ (53).

Pero páginas antes de definir el concepto de motivo literario, la autora se ha preocupado de constatar que, en los estudios folklóricos, también se trabaja con "motivos", y, con el fin de dejar bien claro que son del todo incompatibles, establece una serie de diferencias.

La diferencia que más importa aquí corresponde a la que Kalinowska establece en función de la recurrencia: mientras que el motivo folklórico debe ser recurrente, el literario "puede ser suficientemente determinado, incluso si solo aparece una vez" (47). Esto es consecuencia de que el motivo literario y sus elementos tienen "una naturaleza esencialmente funcional, relativa, es decir, que tal célula puede ser, en la misma obra

¹⁵ Tomashevski, Boris. "Temática". *Teoría de los formalistas rusos*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1978.

¹⁶ Kalinowska, Sophie. *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.

¹⁷ La autora explicita que su concepción estructuralista la aleja totalmente de Tomashevski: si bien comparten el planteamiento del motivo como la parcela más pequeña del texto, se diferencian en que Kalinowska agrega "la condición de que contenga su sentido completo, 'un pensamiento' suficientemente desarrollado para ser significativo" (53).

compleja o en varias obras, una vez tema, otra motivo y una tercera formante" (47), algo imposible en el caso del motivo folklórico¹⁸.

Kayser¹⁹, por su parte, establece que el término "motivo" deriva del latín *movere* (lo cual se justificaría por la "fuerza motriz" que lo imbuye) y lo define como "una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significación humana" (76). El autor hace además una observación que resulta especialmente interesante en esta tesis: el motivo literario tiene una cualidad especial que favorece su uso en determinados géneros. Sin embargo, según él, es "ilícito esperar que cada motivo contenga en sí mismo un aspecto genérico claro" (79).

Por último, Vilanova²⁰ define el motivo narrativo como un "tipo de unidad de la estructura de un texto literario narrativo" (43). Al igual que Kalinowska, Vilanova se preocupa de especificar su sentido respecto al del motivo folklórico. Comienza por decir que, en ambos casos, se trata de un tipo de relato que normalmente tiene, como mínimo, un "sujeto (agente o paciente, un verbo de estado o de acción y los atributos calificativos del sujeto [...] y [las] 'circunstancias' (complementos de tiempo, de lugar, de modo)" (43). Pese a ello, comportan una serie de diferencias, entre las que se incluye la misma que Kalinowska estableció en función de la recurrencia.

Para ordenar todas estas piezas con que se arma el concepto de motivo literario²¹, es clave recordar la distinción hecha por Tomashevski: el motivo como unidad temática mínima de la obra (motivo A), por una parte, y como unidad temática inmutable y que se repite (motivo B), por otra. Las formas en que Márquez y Kayser entienden el concepto en cuestión, dado que enfatizan en su carácter recurrente, evidentemente, se parecen más a la de la poética histórica (motivo B) que a la que al propio Tomashevski le interesa desarrollar (motivo A).

Reina, entonces, entre Márquez y Kayser, por una parte, y Tomashevski, por otra, una relación de cordial y conveniente indiferencia: se dedican al estudio de

¹⁸ Un motivo folklórico correspondería a lo que se denomina "trama" en la terminología de Kalinowska.

¹⁹ Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992.

²⁰ Vilanova, Ángel. *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida: Solar, 1993.

²¹ que, por cierto, parece más un rompecabezas que una herramienta conceptual de análisis.

fenómenos distintos que, sin embargo, llevan el mismo nombre. El problema surge con Kalinowska y Vilanova, que, al tratar de trazar "claras diferencias" entre el motivo folklórico y el literario, terminan mezclando el motivo A y el motivo B²².

Esta confusión importa aquí ante todo en lo relativo a la recurrencia. Y es que, si ser recurrente es una característica fundamental del motivo B, ¿por qué dársela, aunque sea parcialmente, al motivo A, cuya existencia no depende en lo absoluto de ella? Claro que puede hablarse de este último "incluso si se manifiesta una vez": que aparezca en una, diez o cien obras poco o nada importa porque lo relevante radica en que permite conocer cómo se estructura el tema *de una obra aislada*, para lo cual hay quienes creen que es necesario descomponerlo en unidades más pequeñas.

Por el contrario, cuando se estudia un fenómeno porque es parte de la configuración del tema *de varias obras* y no de una solamente, no se puede considerar su recurrencia como algo "optativo", no se puede decir que ser recurrente es una característica secundaria suya: ha sido precisamente el descubrimiento de que tal fenómeno se manifiesta en diversas obras lo que ha suscitado el interés del investigador y constituye, por tanto, un momento decisivo tanto de la investigación como del fenómeno observado.

En esta tesis, se trabajará con el motivo B. Pero, si lo que se quiere es alcanzar resultados satisfactorios, ante todo, es necesario superar esa supuesta integridad con que el motivo literario se movería de obra en obra. Una exposición así de su desplazamiento se explica solo a costa de una serie abstracciones, procedimiento ilustrado por la metodología que Kalinowska usa para dar con la fórmula²³ de un motivo literario.

Para alcanzarla, deben seguirse una serie de operaciones: en primer lugar, hay que contrastar las respectivas partes del texto, siempre y cuando el motivo anime varias obras; luego, se tienen que escoger los datos significativos; posteriormente, se suprimen todos los datos inexpresivos, redundantes o contradictorios; finalmente, se redacta una

²² Si hubiera que describir qué hacen estos autores, podría decirse que parecen querer explicar de una vez el motivo A y el motivo B, dando a luz el motivo C, que a su vez se opone al motivo folklórico (motivo D).

²³ Es decir, el esquema conceptual típico.

fórmula generalizada conceptual del motivo en una o varias proposiciones, dependiendo de cuán complejo sea el motivo en cuestión.

Este procedimiento tiene una cara negativa: induce el error de creer que los motivos son *realmente* autónomos y que peregrinan invariablemente por la historia de la literatura, lo cual es indudablemente falso: una cosa es que, tras someter ciertas obras a una serie sucesiva de abstracciones, se pueda dar con una fórmula que condense la esencia de un determinado motivo y otra muy distinta es que él haya conseguido, gracias a una agilidad literaria proveniente vaya a saber uno de dónde, evadir olímpicamente todo intento de modificarlo. Lo invariable está en la teoría, en los diccionarios de motivos literarios; en las obras concretas, si de verdad se cree que son unidades orgánicas, no hay sino motivos modulados en virtud de lo temático, lo estilístico y lo estructural.

Las fórmulas pueden resultar peligrosas, no solo porque, como se ha visto, pueden confundirse con aquello que tratan de sintetizar, sino también porque su aplicación parece corresponderse con una de las dos actitudes fundamentales a partir de las cuales, según Ducrot y Todorov²⁴ se ha buscado la unidad significativa mínima de un texto, a saber, aquella que lleva a pensar que la configuración del texto se sitúa *fuera de él*, que se halla en un plano de elaboración abstracta y que el texto es la manifestación de una estructura inaccesible por la vía de la observación directa.

Lo relevante no es el motivo mismo, sino su modulación, la configuración específica y concreta que adquiere en cada obra. Con todo, es imposible negar la necesidad de algo así como una fórmula que contenga los rasgos más significativos de tal o cual motivo; después de todo, que existe algo llamado "motivo del viaje al Averno" no es algo que el crítico vaya a intuir revisando los catálogos de las bibliotecas o a partir de la lectura de una obra aislada: requiere, en principio, una lectura como la que Kalinowska sugiere.

²⁴ Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974.

El problema surge cuando la fórmula usurpa el lugar de la configuración particular de aquello que intenta sintetizar, contagiándole esa inmanencia de manual literario; en otras palabras, cada vez que se intenta explicar la estructura de la obra concreta, una parte de esta más comúnmente, como la mera realización de una fórmula prefabricada.

Para evitar entramparse en una generalidad que hace perder de vista la obra, así como también caer en los errores que alimenta, lo que aquí se hará es cambiar el enfoque con que se observa el rasgo decisivo de todo motivo literario²⁵, aquel por el cual algunos autores someten las distintas obras a una serie de abstracciones para dar con una fórmula esencial: la recurrencia. En lugar de entenderla como la simple *repetición* de estos en las obras, diremos que también se manifiesta en el proceso creativo como un "acudir": los motivos *recurren* a las obras para dejar de ser pura configuración abstracta y adquirir vida concreta.

Este "recurrir" con que el motivo se dirige a la obra se interpretará aquí como un parasitar: imaginaremos que el motivo literario adquiere una configuración específica "parasitando" de unidades discursivas más amplias.

Entender el motivo como un parásito literario es algo mediante lo cual se intenta dejar atrás la idea de que este se pasea por las obras sin contagiarse de las particularidades que estas comportan en virtud del género al cual pertenecen y destacar su naturaleza esencialmente ligada a la obra, su condición de no ser más que un esquema ideal fuera de ella. Permite imaginar que el motivo es un fenómeno altamente adaptativo cuya forma específica de ser consiste en, por decirlo alguna manera, "anidar" en los intestinos de la obra y alimentarse de ella²⁶.

Es así que el motivo literario se definirá, utilizando algunos términos de la definición de Betancur²⁷, como una configuración discursiva que aparece como una

²⁵ En el sentido B.

²⁶ Se trata de una simple analogía, inofensiva siempre y cuando no inste a concebir el motivo como un organismo dotado de voluntad o a buscarle patas y trompas hematófagas con ayuda de un microscopio.

²⁷ Betancur, Ángela. *Aproximación a la semiótica narrativa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2005.

clase de microrrelato con una organización sintáctico-semántica relativamente autónoma que "parasita" de unidades discursivas más amplias.

La expresión "parasitar" puede que no sea la más adecuada, no tanto por la carga semántica negativa que implica, sino porque supone una relación unidireccional. Decir que el motivo "parasita" de la obra es algo válido solo desde el punto de vista del motivo mismo, que "recurre" a la obra para adquirir una vida concreta, modulada en virtud de los rasgos que le vienen a la obra del género al cual pertenece.

Pero lo que en realidad acontece es una relación simbiótica, en el sentido de que ambos términos del vínculo, motivo y obra, se ven beneficiados de ella. La ganancia del primero ya está explicada. Para percibir la ganancia del otro simbiote, es preciso entender el motivo como un cliché artístico. Los clichés en el arte, como Lotman²⁸ señala, no son insultos (se muestran como algo negativo solo en ciertos aspectos históricos y estructurales), sino estereotipos de la conciencia que "desempeñan un enorme papel en el proceso del conocimiento y –más ampliamente– en el proceso de transmisión de información"²⁹ (349).

Esto evidencia una segunda forma, más radical, real y anterior a la ya consignada, como el concepto de recurrencia se muestra especialmente útil para el tema que aquí se trata: la existencia de los motivos literarios, es decir, determinados fenómenos que son recurrentes en la literatura, dimana, ante todo, de un hecho más básico y obvio: distintos autores de distintas épocas recurrieron a ellos porque, fruto de un juicio positivo, evaluaron su estructura y sentido como adecuados para tratar ciertos temas y darles una organización precisa a sus obras. Es dado decir, pues, que, así como el motivo "acude" a la obra, esta recurre a aquel para organizarse de una determinada manera y tratar cierto tema, para comunicar algo de una manera tradicional³⁰.

²⁸ Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo: 1988.

²⁹ En tal sentido, el motivo literario también se puede entender como algo análogo a lo que Frye llama "arquetipo": una imagen típica o recurrente que conecta un poema con otro y que contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

³⁰ Es sumamente necesario no pensar que el motivo es algo que aparece como por arte de magia en la obra literaria *después* de que está concluida, algo que deviene *posteriormente*. El motivo se aloja en su huésped cuando este está siendo creado, con mayor o menor grado de conciencia del creador; es algo que participa

Motivo del viaje al Averno

El más allá comúnmente es llamado "infierno", una palabra que, según González³¹, etimológicamente, indica la parte de abajo, inferior o profunda de un edificio o de la tierra. De acuerdo con Vermeule³², los componentes de este mundo subterráneo, contra ciertas opiniones que lo mientan como establecido por Homero, en buena medida tienen sus orígenes en la religión de las culturas mesopotámicas (sumero-acadias y asirio-babilónicas). En ellas, el infierno es concebido como el espacio que separaba la corteza terrestre del "mar primordial". Triste residencia de los muertos e incluso de algunos dioses, se llegaba hasta él atravesando en una barca tripulada por un barquero³³.

El inframundo, como Frenzel³⁴ afirma, dista mucho de ser una región a la que sea fácil llegar: su acceso, por el contrario, está vedado a los vivos comunes y corrientes. Además, es un lugar del que nunca nadie ha conseguido retornar. La excepción está dada por ciertos semidioses y héroes (Ulises, Eneas y Orfeo, por ejemplo), quienes consiguen realizar esta proeza con ayuda de los dioses, demostrando su audacia heroica, así como también su afán de conocimiento y una gran temeridad.

Esta travesía formaría parte de lo que Campbell³⁵ denomina la "aventura del héroe", un mito que se manifiesta diversamente y, sin embargo, de un modo "maravillosamente constante" (10).

activamente en el proceso que determina la estructura y el tema de la obra. Como se dijo más arriba, el motivo no es algo que tenga una vida autónoma, fuera de su huésped; es un parásito cuya autonomía es relativa y limitada, aceptable solo en la medida en que supone una configuración preestablecida que existe solo para ser modulada en obras vivas.

³¹ González, Pilar. "Catábasis y resurrección". *Espacio, tiempo y forma*. Serie II (1999): 129-179.

³² Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

³³ Sin embargo, dado que la palabra "infierno", aunque no tiene nada que ver con ello desde punto de vista etimológico, ha adquirido una significación tal que acabó remitiendo ante todo al lugar donde los condenados padecen un tormento eterno tras la muerte, es preferible hablar de "inframundo", un término que, en su neutralidad, concuerda mejor con la generalidad que todo motivo demanda.

³⁴ Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.

³⁵ Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

La aventura universal del héroe está conformada por una serie de etapas clásicas y, como se dijo recién, el viaje al inframundo se relacionaría con una de ellas, específicamente, con "el camino de las pruebas".

Este camino cruza lo que Campbell llama "el vientre de la ballena", un reino que corresponde ante todo al de "la oscuridad, lo desconocido y el peligro" (50). Cuando el héroe logra penetrar en él, la percepción de los acontecimientos se bifurca, dando lugar a una externa y otra interna.

Visto desde afuera, tras su ingreso en el "vientre de la ballena", el héroe no parece haber logrado dominar o conciliar la fuerza del umbral; antes bien, su absorción por parte de lo desconocido acontece de un modo tal que se pensaría que ha muerto. Campbell ve en este acontecimiento un énfasis puesto en aleccionar acerca de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación: la desaparición del héroe "corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas, a menos que alcance la inmortalidad" (56).

Sin embargo, aunque lo parezca, el héroe no ha muerto: en el "vientre de la ballena", que es "un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas" (61), como ya se dijo, el héroe tendrá que superar una serie de pruebas.

Importa aquí ante todo la que parece ser la más compleja de todas, a saber, el descenso al inframundo. Y es que, según Campbell, los estados más difíciles de la aventura comienzan precisamente con él, cuando "las profundidades del mundo subterráneo y sus manifestaciones extraordinarias se abren" ante el héroe, cuando este, en "el otro mundo", en "el lugar de la noche eterna" (62), tiene que calmar a los custodios del reino de los muertos y sortear toda clase de peligros.

No hay olvidar que, para Campbell, el "vientre de la ballena" vendría a ser la representación de "aquellas zonas causales de la psique [,] que es donde residen las verdaderas dificultades" (18). El héroe "se retira hasta allí con el fin de aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular" (...) y llegar a la asimilación no distorsionada de lo que Jung ha llamado 'imágenes arquetípicas'" (18).

Esa es la primera misión del héroe: descender hasta las profundidades de la psique para purgarse y acceder así a un estado de perfección ejemplar. Dado el importantísimo rol que juega en todo ello el viaje al inframundo, no se yerra al aseverar que es este uno de los momentos decisivos en el proceso de formación del héroe³⁶, una prueba de incuestionable relevancia en el viaje de formación que este emprende para alcanzar lo que Campbell llama "la renovación de la vida"³⁷.

Es inútil tratar aquí de precisar cómo fue que el viaje al inframundo pasó del mito a la esfera literaria. Lo que interesa es que, desde la *Odisea* al menos hasta nuestros días, se ha manifestado constantemente en la literatura, y es precisamente esta recurrencia la que autoriza hablar de lo que Vilanova denomina motivo del viaje al Averno³⁸.

Siguiendo parcialmente a este autor, se definirá este fenómeno literario del como una secuencia narrativa mediante la cual se relata el viaje del héroe al Inframundo, al más allá, al mundo de los muertos, a los que de un modo explícito o implícito se convoca o recurre para cumplir los objetivos del viaje y adquirir experiencialmente un conocimiento ignorado por el común de los mortales.

³⁶ Esta afirmación se vuelve menos exagerada si se considera que, según Campbell, "los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del héroe, hasta que regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuera creadora, hasta que es aceptado unánimemente por la especie humana" (28).

³⁷ El problema con la lectura que Campbell hace del viaje al inframundo radica en que se inserta en esa tradición que, como Sontag señala, desde Freud en adelante, ha venido catalogando los fenómenos observables como el *contenido manifiesto* que hay que analizar y filtrar cuidadosamente para descubrir bajo él el significado verdadero, a saber, el *contenido latente*. ¿No es eso lo que Campbell logra, un determinado *contenido latente* obtenido luego de filtrar decenas de relatos de todo el mundo, de de despojarlas de su singularidad, incluyendo sus particularidades genéricas?

Por eso, esta investigación, aunque usará el planteamiento de Campbell sobre la aventura del héroe para contextualizarlo y realzar sus significaciones, no será visto como un complejo constructo simbólico mediante el cual se vehicularan determinadas "experiencias" mentales, sino como un fenómeno estrictamente literario cuya especificidad hay que buscarla en la obra, prestando especial atención a la atmósfera genérica que se respira en ella.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

³⁸ "Averno" es el antiguo nombre que griegos y romanos daban a un cráter ubicado cerca de Cumas, Campania. Proviene del griego *ἄορνος*, que significa "sin aves", puesto que, según Virgilio (citado por Kennard), se narraban historias en las que todas las aves que volaban sobre el cráter caían al agua, muertas por los vapores que desde ahí emanaban. De acuerdo con el poeta mantuano, fue en este lugar donde se dice que la historia de la *vékvia* homérica tuvo lugar. También habría estado ahí el oráculo de los muertos que Ulises habría visitado antes de que Eneas en el Canto VI de la *Eneida*.

Kennard, Edward. *The Magical Art of Virgil*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

El acceso al mundo subterráneo, según Vilanova, se ubica generalmente al Occidente. Se halla, además, dificultado por una barrera acuática que puede sortearse con ayuda de un puente o una barca y su respectivo barquero. El ingreso en el inframundo, como se había dicho más arriba, de acuerdo con Frenzel, será algo excepcional, posible solo para unos pocos escogidos. Adoptará, además, la forma de una profundización de la absorción del héroe por parte de lo desconocido, un acontecimiento en el que el héroe habrá muerto aparentemente y que supondrá uno de los momentos decisivos de su formación como figura heroica.

La salida del inframundo adopta la forma de un renacimiento del héroe, que vuelve junto con sus pares, como ya se mencionó, engrandecido y lleno de fuerza creadora. La salida del héroe del mundo subterráneo lo muestra en posesión de los misterios de la sabiduría ganados gracias a su aventura. Su misión entonces será compartirlos con su comunidad.

Dado que el ingreso y el egreso tienen como eje el inframundo, estos dos momentos exigen ser considerados como un descenso y un ascenso, dos movimientos que entrañan una profunda significación humana, como Grammatico³⁹ deja en evidencia a partir del análisis de ciertas preposiciones.

"ὄπό" corresponde a una preposición griega muy antigua que significa "debajo" y que expresa "ubicación en un lugar inferior", "afán de movimiento y de extensión", al margen de la dirección por la que se opte. Según Grammatico, esta partícula esconde un sentido de interioridad, de reticencia: "lo arcano, lo oculto, lo enigmático concurren en ella, así como la incógnita, el sigilo, el silencio y cierta reserva, cierto pudoroso recato, dejando entrever la presencia de lo insondable" (19). Además, supondría la presencia de un difuso "más allá" cuya búsqueda se expresa como un movimiento transido de tensión, en la medida en que es, al mismo tiempo, deseado y temido.

La preposición que habitualmente se considera como su opuesto es "ὄπέρ". Sin embargo, ella parte de la misma raíz que "ὄπό" y, contiene, según Grammatico, la misma

³⁹ Grammatico, Giuseppina. "A modo de introducción". *El descenso como itinerario del alma*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1995.

tensión. La única diferencia estaría dada por el cambio de dirección: su "más allá" se ubica arriba.

Algo muy similar encuentra Grammatico en "sub", que significa "debajo" y "en el fondo de". Por contradictorio que parezca, esta preposición tiene un cercano parentesco con "super", que significa "sobre", "encima".

En virtud del vínculo entre estas preposiciones aparentemente antagónicas, Grammatico concluye que tanto lo superior como inferior corresponden a la meta de un mismo camino: del rumbo estaría determinado únicamente por la perspectiva.

La raíz común de "ὕπό" y ὑπέρ", así como también la de "sub" y "super" darían cuenta, según la autora, "de un movimiento, de un proceso vital, de un desplazarse hacia uno u otro de los polos de un eje invisible más radical" (20).

Este "eje invisible más radical" no está fuera del hombre: ascender o descender son movimientos mediante los cuales el hombre se interna, como Grammatico afirma, "en los rincones de su alma para hallar, dentro y no fuera de sí, la contestación de sus inquietudes" (30).

Con las ideas de Grammatico, finaliza la exposición de aquellos aspectos del motivo del viaje al Averno que resultarán útiles para analizar el capítulo III del *Adán Buenosayres* y el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas*. Dichos elementos estructurales pueden ilustrarse a través del Canto XI de la *Odisea* de Homero⁴⁰. En él, se narra el descenso de Ulises al Hades por orden de Circe en busca de la ayuda del adivino Tiresias, quien le aportará información útil para poder volver a Ítaca. Para poder comunicarse con las almas del más allá, la maga le señala al itacense que antes, en la entrada al Hades, deberá celebrar un rito, que consiste en cavar un hoyo y libar leche, miel, vino y agua con el fin de honrar las almas de los muertos.

El carácter excepcional que tiene el descenso al Hades, así como también el obstáculo acuático que hay que sortear para llegar ahí, se aprecian fácilmente en las palabras con que Anticlea recibe a su hijo:

⁴⁰ Homero, *Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.

"¿Cómo fue tu llegada, hijo mío, al país de las brumas,
vivo aún? El paraje es difícil de ver por los vivos,
porque hay en mitad grandes ríos, tremendas corrientes,
el océano ante todo, que a nadie de cierto es posible
de otro modo pasar que teniendo una sólida nave" (vv.154-159).

Como se observa, la madre se asombra de ver a su hijo en el Hades vivo, puesto que no cualquiera es capaz de llegar hasta ahí. Ahora bien, no hay que pensar que la limitación física de la que habla Anticlea se supera simplemente con un buen barco, sino que se desprende de sus palabras que los peligros que deben arrostrarse son enormes, por lo que hay que estar en posesión de cualidades excepcionales. Además, el hecho de que Anticlea se dirija a su hijo "llena de lástima" hace pensar que es terrible lo que Ulises soportó y sufre en esos momentos.

Sin embargo, la traumática experiencia no fue en vano, sino que le permitió al héroe saber cómo alcanzar sus metas, conocer su propio destino y adquirir el conocimiento de la muerte, el cual puede reducirse en esto: estar muerto es algo terrible. Ulises, que cree que los dones que colman a Aquiles hacen que este no se duela de la muerte, es desengañado por el Pelida, quien declara que cualquier cosa es preferible, la más ruin de las existencias incluso, antes de que la muerte. Esta, según expresa Aquiles, es lo que no tiene consuelo alguno, aquello de lo cual hay que dolerse infinitamente⁴¹.

Entre los mortales, este conocimiento es privativo de Ulises porque solo él pudo llevar a cabo la inimaginable empresa. El héroe, gracias a su viaje temerario, pudo reemplazar ideas erradas sobre la muerte por otras verdaderas. Además, el conocimiento de la muerte redundaba en la grandeza del héroe porque lo hace más consciente de lo que escogió al rechazar el ofrecimiento de inmortalidad de Calipso.

La salida del héroe del inframundo no es relatada directamente. Solo se dice que, por miedo a que Perséfone envíe a una Gorgona, huye. Posteriormente, se narra que Ulises llega a su bajel y ordena a sus hombres embarcar y soltar amarras en busca de la patria. Lo importante es que Ulises egresa en posesión de un conocimiento único y con

⁴¹ Estas ideas serán objeto de un análisis detallado en el capítulo I de esta tesis.

una misión: la de compartir todo lo que ha aprendido experiencialmente, según se desprende de la exhortación de Anticlea:

"(...) Mas vuelve a la luz sin demora,
que esto todo le puedas contar a tu esposa algún día" (vv. 223ss).

La novela

Pero lo que aquí importa es el comportamiento del motivo del viaje al Averno en una atmósfera novelesca. Para saberlo, hay que preguntarse ¿qué peculiaridades comporta el aire que se respira en las novelas? Una forma de conocerlas es centrándose en los tres rasgos claves de este género establecidos por Bajtín⁴² en su ensayo "Épica y novela", aquellos por los cuales se diferenciaría radicalmente de todos los demás géneros: la "tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella", "la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria" y "una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto" (456).

El primer rasgo se entiende mejor si se acepta con Bajtín⁴³ que no podría decirse de ningún hablante que haya sido él quien interrumpió "por vez primera el eterno silencio del universo" (258): tanto entre las cosas y las palabras como entre estas últimas y el emisor, median enunciados ajenos sobre las mismas cosas y los mismos temas. Se trata de un "medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos" (94) en el que todo enunciado se introduce, estableciendo relaciones complejas: puede unirse a algunos, rechazar otros, o bien entrecruzarse con los demás.

Esta interacción con el medio de lo "ya dicho" (sobre el mismo objeto o el mismo tema) modela e individualiza el enunciado que penetra en él y, en el caso de la representación artística, ocurre en ocasiones que las intenciones ajenas no son sofocadas, sino activadas y reorganizadas.

⁴² Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

⁴³ Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Tal es el caso de la novela, que es "recorrida por el juego dialógico de las intenciones verbales que se encuentran y entrecruzan en su marco". Es así que, para Bajtín, en toda novela auténtica, hay "un carácter polémico interno, y, en consecuencia, también ella es dialogizada" (95).

Todo autor debe lidiar con el medio de lo "ya dicho"; pero solo para el novelista el objeto pone en evidencia, antes de que cualquier cosa, esa atmósfera plurilingüe que lo rodea, hecha de nombres, definiciones y valoraciones. Lo primero que el novelista intenta mostrar no es el objeto mismo, sino el plurilingüismo social que se teje a su alrededor, "la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto" (96).

Tales lenguajes no son meros órdenes de palabras: son puntos de vista sobre el mundo, horizontes socio-ideológicos (de macro y micromundos). Y eso es precisamente lo que hace el novelista, quien, lejos de excluir las intenciones ajenas de los lenguajes, los introduce en su obra, de tal forma que ellas realzan sus cualidades estéticas.

La novela admite el pluriformismo y el plurilingüismo del lenguaje de los géneros literarios y extraliterarios. Esto es así porque el novelista corresponde, ante todo, a un heredero de estilos ajenos. A estos estilos los puede estilizar, es decir, tomar las posturas de otros emisores, o bien parodizar en diverso grado.

El alcance de la parodización de la novela no se agota en los estilos ajenos: es también capaz de parodiar otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), con lo cual devela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje. Puede, además, excluir algunos géneros e incluir otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos. En general, todos los lenguajes están a disposición del novelista para que instrumentalice sus temas y exprese refractariamente sus valoraciones e intenciones.

En su ensayo "El problema de los géneros discursivos", Bajtín⁴⁴ afirma en que todo enunciado es "un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados" (258). Pero, mientras que los discursos monológicos tienden a reprimir esta condición, los dialógicos la potencian, razón por la cual sus enunciados parecen, en

⁴⁴ Bajtín, *Creación verbal*.

mayor o menor medida, réplicas de un diálogo. Como dice el autor en "La palabra en la poesía y en la novela", la palabra novelesca se gesta en la interacción dialógica en el interior de las cosas; el novelista las concibe dialógicamente.

De acuerdo con Bajtín⁴⁵, una novela también puede ser dialógica si se estructura de manera tal que los pensamientos de los personajes se relacionan entre sí como las "réplicas" de un diálogo, a diferencia de lo que ocurre con su opuesto, la monológica. Esta última dispone el pensamiento de los personajes de tal modo que resultan subordinados a una única voz, la del autor, con lo cual todo queda reducido a un común denominador ideológico.

Los otros dos rasgos, la transformación de las coordenadas temporales de la imagen literaria y la nueva zona en que se construye, como Bajtín⁴⁶ señala, se refieren a los momentos temáticos de la estructura del género novelesco.

Cuando Bajtín habla de transformación, tiene ante todo en mente la forma en que se elaboraba la imagen literaria en la epopeya, a saber, en virtud de un pasado épico. Esta categoría es importante en esta exposición porque, si bien el autor no se preocupa tanto de separar los dos últimos rasgos de la novela, ella permite verlos más claramente.

El pasado épico es, en primer lugar, tema de las epopeyas: ellas, afirma el autor, jamás fueron narraciones acerca del presente, acerca de "su" tiempo y que, posteriormente, deviniera para los descendientes en un poema sobre el pasado: han sido, desde el principio, historias sobre el pasado.

El pasado épico es absoluto porque carece de relatividad (manifestada en pasos paulatinos que lo vayan aproximando al presente): una *frontera* absoluta lo aparta de los tiempos futuros y, ante todo, del momento al que pertenecen el poeta y su público.

Pero el pasado épico no solo no supone continuación, sino que tampoco necesita de ella, razón por la cual, concluye Bajtín, además de absoluto, es perfecto. La categoría en cuestión tiene, pues, una connotación valorativa, jerárquica. El universo de la épica es el del pasado heroico, el mundo de los "inicios" y de las "cimas" de la historia de un

⁴⁵ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁴⁶ Bajtín, *Novela*.

pueblo, el mundo de "los primeros" y de los "mejores". Los héroes se sitúan en un nivel valorativo y temporal diferente, inaccesible, apartado del rapsoda y sus oyentes por una distancia épica, razón por la cual sus hazañas son relatadas para suscitar admiración, veneración.

Si el concepto clave para adentrarse en la visión que Bajtín proyecta de la epopeya en "Épica y novela" es el pasado, en el caso del género novelesco es el presente, la contemporaneidad. Es en esto en lo que parece consistir el segundo rasgo de la novela, "la transformación radical de las coordenadas temporales de la imagen literaria".

El presente, a diferencia del pasado absoluto de los poemas épicos, es imperfecto "por principio y en esencia"; "requiere continuación con todo su ser; se dirige hacia el futuro" (474)⁴⁷. Cuando el presente se convierte en el Norte de la brújula temporal y espacial humana, la perfección abandona el tiempo y el mundo, el modelo temporal del mundo se altera de manera radical, en primer lugar porque, en ese mundo⁴⁸, no existe la palabra originaria, aquella que supone un comienzo ideal, ni existe tampoco lo que se dirá en el futuro⁴⁹.

A través del contacto con el presente, las cosas se introducen en el proceso inacabado de la formación del mundo, cayendo sobre ellas "la marca de la imperfección" (474). Es esta marca la que lo liga a los tiempos futuros, también imperfectos, por muy alejado que se encuentre de ellos.

Un elemento profundamente afectado por esta transformación de la zona de construcción de la figura literaria (del pasado épico al presente) es el hombre. El héroe de las epopeyas (de los géneros elevados en general) es perfecto no solo en el sentido de

⁴⁷ De acuerdo con Pulido, el presente imperfecto es el que es propio de un "mundo en proceso de formación", de "un mundo en devenir" (231).

Pulido, Begoña. *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México, D.F.: Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

⁴⁸ El mundo novelesco es, al igual que el del novelista y sus lectores, un mundo imperfecto, inconcluso, abierto al cambio.

⁴⁹ Como se adelantó, son las novelas de Rabelais las que especialmente parecen haberle permitido a Bajtín sentar estos dos últimos rasgos del género novelesco. Sus novelas, señala Bajtín en su ensayo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", hunden sus raíces en el tiempo folklórico. Entre los rasgos principales de este tiempo, hay algunos que reaparecen en los del presente novelesco: su máxima orientación hacia el futuro y la incorporación de todo en su movimiento, que lo lleva a desconocer todo trasfondo inmóvil, estable.

estar en un alto nivel heroico, sino también en el de ser completamente acabado: "está ahí por entero, desde el comienzo hasta el final, coincide consigo mismo, es absolutamente igual a sí mismo" (479).

Por el contrario, gracias a la destrucción de la distancia épica, el enfoque alejado del hombre cedió su lugar a la construcción del mismo en la zona que está conectada con el presente incompleto. Dicha destrucción "condujo a una reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela" (480).

La operación a través de la cual la imagen literaria se transforma puede explicarse también a través de lo que Bajtín⁵⁰ llama "familiarización". Ella contribuyó a la destrucción de la distancia épica (y trágica) y a la transposición de todo lo representado a la zona de contacto familiar⁵¹.

Pero la verdadera "asesina" de la distancia épica es la risa. Ella, enseña Bajtín, es una actitud estética hacia la realidad, una "determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad". La risa, además, "representa una manera determinada de estructurar la imagen artística, el argumento y el género" (231).

En general, señala Bajtín⁵², la risa desempeña, en la evolución de la cultura y la literatura, el rol de impedirle a lo serio que se fije y aísle respecto a la integridad imperfecta.

Otra profunda diferencia entre el género épico y el novelesco tiene que ver con la tradición. De acuerdo con Bajtín⁵³, el pasado épico "se conserva y se revela solo bajo la

⁵⁰ Bajtín, *Dostoievski*.

⁵¹ Para entender mejor en qué consiste la zona de contacto familiar con vistas a la novela, conviene tener presente la siguiente explicación de Saul y Emerson: "The novelist and his readers exist in a 'zone of familiar contact' with the heroes. Thus, Pushkin can be personally close to his hero Eugene Onegin, whereas an epic poet could never be so with Achilles, Aeneas, or Adam. Readers of novels can identify with the heroes and heroines they read about in ways that the audience of poems could not. (...) The readers and the heroes of novels live in the same kind of time, and so their two worlds are more readily interchanged.

No such zone of familiar contact is possible in epic. Epic time is sealed off from the present (the time of the singer and audience) by a qualitative distance. (...) epic time is understood not just as a long time ago, but as fundamentally different and totally remote". (420).

Saul, Gary y Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

⁵² Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.

⁵³ Bajtín. *Novela*.

forma de la tradición oral"; apoyarse en ella es "inherente a la forma epopéyica misma" (461). La novela, por el contrario, está vinculada a "elementos de la naturaleza, siempre viva," (463) de la palabra y el pensamiento no oficial, que se manifestaría en la forma festiva, el habla familiar y la profanación⁵⁴.

⁵⁴ Es posible que aún subsistan dudas que impidan entender de manera clara la distinción entre épica y novela. Para superarlas, tómese en cuenta la siguiente explicación que hace Ricoeur: "According to Bakhtin, three major factors prevent us from placing the epic and the novel under a common category. First, the epic places the history of its hero in a "perfect past", to emply Hegel's expression, a past that has no ties to the time of the narrator (or the storyteller) and his public. Next, this absolute past is connected to the time of recitation only through national traditions that command respect exclusive of any criticism and hence of any upheaval. Finally, and above all, tradition isolates the epic world and its heroic characters from the sphere of the collective and the personal experience of people today. The novel is born out of the destruction of this 'epic distance'. And it is principally under the pressure of laughter, of ridicule, of the 'carnavalesque', and more generally out of the expressions of serious comedy (...) that epic distance gave away to the contemporaneusness based on sharing the same ideological and linguistic universe that characterizes the relation between the writer, the characters, and the public in the age of the novel" (155). Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vol.2. London: The University of Chicago Press, 1985.

CAPÍTULO I

La odisea metafísica

Para darse cuenta del carácter metafísico del pensamiento de Leopoldo Marechal, basta con leer *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Se trata de un ensayo clave porque da cuenta de los elementos axiales del pensamiento del autor: la belleza, el alma, Dios, así como también la relación que media entre ellos. Una breve exposición aclarará cómo interactúan estos tres elementos.

En dicho ensayo, Marechal⁵⁵ parte de la interpretación que San Isidro de Sevilla hace de la belleza de las cosas creadas. Según el santo medieval, la hermosura desempeña un doble papel en la relación divino-humana: por una parte, "por culpa" de las criaturas hermosas, el hombre se aparta de Dios, puesto que, al amarlas, se ve privado de la forma del Creador; pero, por otra, al mismo tiempo, la belleza terrenal, en tanto que reflejo de la hermosura divina, puede servir para que los seres humanos se eleven otra vez hacia Dios.

Marechal concibe la separación de Dios como un descenso del alma hacia las beldades creadas. Ellas la llaman "con esa fuerte voz de su hermosura" (35). Como respuesta a su solicitud, el alma se dirige a las cosas bellas, creyendo que poseerá lo bueno y será feliz. Craso error: entre el bien relativo que estas le ofrecen y el bien absoluto con que sueña su alma no es posible comparación alguna. El hombre, al amar la belleza de la criatura, se distrae, es decir, se aparta o se aleja de la forma del Creador. Y no solo de Dios: también lo hará de sí mismo.

No obstante, aunque lo parezca, los objetos bellos no le tienden al hombre un "lazo maligno"; en realidad, están ahí para ayudarlo: actúan como trampolines, invitan a una "meditación amorosa" (44) mediante la cual se puede vislumbrar la cara de Dios en las imágenes y símbolos que la muestran y esconden a la vez⁵⁶.

El otro movimiento, el ascenso, se logra solo a costa de una serie de frustraciones, que dimanen de la imposibilidad del alma por saciar su sed de totalidad en seres particulares que, como se vio, se rehúsan a constituir la finalidad de la búsqueda

⁵⁵ Marechal, Leopoldo. *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Vórtice, 1994.

⁵⁶ De hecho, según Marechal, las criaturas se niegan a ser el destino de la búsqueda del hombre, en un ademán con el que parecen decirle: "búscalos más arriba" (58).

del hombre. Solo mediante desengaños, el alma reconstruirá su "maltratada unidad". Retornará entonces a sí misma⁵⁷ y reasumirá "esa forma que es la imagen y semejanza que tiene el creador" (56).

El alma que ha logrado recobrase es la de un héroe, es decir, aquel que pudo dar consigo mismo por la vía de la hermosura creada. Pero no solo se ha encontrado a sí mismo: gracias a la noción de la Hermosura Divina, hallará también "el norte verdadero de su vocación amorosa y la verdadera figura del Amado" (59).

Siguiendo a Plotino, Marechal encontró en Ulises y su odisea un ejemplo del viaje del alma hacia Dios. El protagonista de la *Odisea* sería el paradigma del viajero y su Ítaca "la dulce patria donde la Hermosura Primera resplandece sin comienzo ni fin" (68); en sus movimientos hacia el Creador, el hombre debe ser como Ulises, "que se libró de Circe y Calipso, no consintiendo en permanecer junto a la misma, a pesar del goce y la hermosura que junto a ellas encontraba" (68).

Asimismo, Marechal concluye a partir del Canto XII de la *Odisea* que el alma humana debe conducirse hacia las cosas bellas tal como Ulises lo hace frente a las sirenas y descubrir que el peligro no está en oír su canto, sino en "dirigirse hacia ellas en descenso de amor" (68).

A la luz de lo anterior, es fácil comprender por qué Marechal presintió en las "Claves del Adán Buenosayres" que, bajo las apariencias de los conflictos de las epopeyas clásicas, "quería manifestarse una 'realización espiritual' o una 'experiencia metafísica' de sus héroes" (124).

El novelista argentino es consciente de que la épica dejó de ser cultivada en un momento determinado. ¿Dónde ha "estado" desde entonces la experiencia metafísica? La respuesta a esta pregunta, como se verá, posee gran importancia en esta investigación.

⁵⁷ Recuérdese que el hombre, al distraerse con las criaturas, se alejaba de sí mismo.

La novela metafísica, sucedáneo de la épica metafísica

En las "Claves del Adán Buenosayres", Marechal expone que, a partir de cierto punto, los narradores literarios dejaron de recurrir a la poesía épica, al yambo virgiliano o a la octava real de Ariosto para contar sus historias. Cuando el Olimpo con sus dioses y el "arsenal de los héroes (cuyos hechos aparecían entonces como los únicos dignos de ser narrados)" quedó atrás, los escritores empezaron a "fijar su atención en los hombres corrientes, estudiar sus conflictos y relatarlos en su dulce o amarga veracidad" (123). Fue así como, según el autor, el poeta se transmutó en novelista.

Discurriendo de esta manera, llegó a ver en la novela un "sucedáneo" de la épica⁵⁸ y, convencido de esto, escribió el primer esbozo del *Adán Buenosayres* "ajustándolo a las líneas 'exteriores', vale decir, 'aparentes', de la epopeya" (124). Y no solo conforme a las "líneas exteriores": la "dimensión metafísica" de los poemas épicos, según el propio Marechal, más que hablar en el *Adán Buenosayres*, "grita"⁵⁹.

El descenso a los infiernos

En virtud de su carácter "sustitutivo", Marechal declara haber desarrollado su *Adán Buenosayres* siguiendo el mismo principio metafísico que anima la *Odisea*: "el 'simbolismo del viaje', o del 'errar' o del tormentoso 'desplazamiento', imagen viva de la existencia humana" (124).

Pero, para que el *Adán Buenosayres* fuera una verdadera continuación de la epopeya, necesitaba de su correspondiente "descenso a los infiernos". Su concreción en

⁵⁸ La idea de que la novela es para el mundo contemporáneo lo que la epopeya era para el mundo antiguo no es nueva: según Bajtín, fue planteada por Blankenburg y repetida por Hegel. Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

⁵⁹ Como dice Navascués, el *Adán Buenosayres* "podría parecer anacrónico porque su autor quiso que fuera simbólico-alegórico, inspirándose en lecturas medievales de la épica, y en otros autores clásicos como Cervantes o Dante Alighieri". Sin embargo, si se toma en cuenta la formación filosófica y religiosa del escritor, "se entiende que Marechal se encuentra dentro de esa vuelta a la tradición postvanguardista que en Europa tuvo su auge en los años 30, y que en Argentina se plasmó en los cursos de Cultura Católica" (56).

Navascués, Javier de. "Marechal frente a Joyce y Cortázar". *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 538 (1995): 45-56.

la obra, según Marechal, corresponde a una de las marcas que indican su filiación con la épica que mayor importancia reviste desde un punto de vista metafísico.

Ahora bien, de acuerdo con su autor, el descenso *ad inferos* se realiza específicamente en el *Adán Buenosayres* en el viaje que el protagonista realiza en compañía de Schultze a la ciudad de Cacodelphia, que se correspondería con el Canto XI de la *Odisea* y el Libro VI de la *Eneida*.

Sin embargo, diversos autores han asociado, en mayor o menor medida, el libro III con el motivo del viaje al Averno. Núñez⁶⁰, por ejemplo, se refiere al viaje a Saavedra como un "*momento infernal*" (661). Correspondería a una instancia necesaria desde la perspectiva de Núñez porque, gracias a ella, es posible que, en el *Adán Buenosayres*, se altere el esquema mítico-clásico, que pone siempre el descenso infernal antes de que el héroe alcance su objetivo. La novela no respetaría esta estructura, debido a que la concreción del descenso infernal, el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia"⁶¹, tiene lugar posteriormente a la culminación de la búsqueda de Adán, señalada por el encuentro entre este y Cristo la noche del viernes. Sin embargo, gracias a que el "*momento infernal*" ya estuvo en el relato de los dos primeros días, Marechal pudo modificar el orden mítico.

Por otra parte, como Núñez, Olivares⁶² tampoco parece ver en la excursión nocturna una manifestación plena del motivo del Viaje al Averno, sino un relato que adopta de él ciertos elementos, un viaje de características infernales. Del mismo modo, Cisternas⁶³ observa en el capítulo III del *Adán Buenosayres* solo una expedición infernal.

⁶⁰ Núñez, Ángel. "Desmesurado Adán Buenosayres". En: Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Edición Crítica. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.

⁶¹ Según Núñez, una "reelaboración de un descenso *ad inferos*, parodia de la *Comedia* de Dante (657).

⁶² Olivares, René. "Motivo del viaje al Infierno en Adán Buenosayres". *Anuario de Postgrado*. N° 5 (2005): 481-497.

⁶³ Cisternas, Cristián. "Topologías del submundo en el motivo del viaje al Averno". *Anuario de Postgrado*. N° 2 (1997): 359-370.

Similares a las de estos dos autores son las ideas de Peralta⁶⁴, quien parte por afirmar que el viaje a Saavedra "presenta diversas señales que permiten asociar la aventura con el motivo del descenso *ad inferos*", es decir, "alusiones intertextuales que, de alguna manera, obligan a relacionar la travesía con este tradicional motivo de la literatura universal"⁶⁵ (65).

Pero a Peralta, y con razón, no le bastan estas alusiones para hablar de una manifestación plena en el Libro III del motivo del Viaje al Averno. Este "incluye una serie de elementos que lo conforman como tal y que aparecen de distinta manera en la literatura universal, estableciendo, a su vez, un patrón reconocible" (68). Algunos de estos elementos están ausentes en el capítulo III del *Adán Buenosayres*.

Uno de ellos es el descenso, que, como Peralta dice, no aparece de esta forma en la excursión a Saavedra, puesto que "el viaje de los amigos es hacia las afueras de la capital argentina y no, al menos textualmente, hacia un mundo subterráneo" (68). Otra carencia tiene que ver con la barrera acuática, específicamente, con "la dimensión simbólica y solemne" que comporta, por ejemplo, "el cruce de la laguna Estigia" (70). Dicha dimensión es reemplazada, como Peralta hace ver, por "elementos cotidianos (a veces humorísticos)" (69), por "elementos comunes y prosaicos" (70).

Es por ello que Peralta concluye que el Libro III "no constituye en sí mismo un viaje al Averno prototípico", sino que "presenta algunos elementos específicos que podemos asociar al tradicional motivo de la literatura universal" (65).

A diferencia de los cuatro últimos autores, para Cavallari⁶⁶, la excursión por Saavedra constituye un descenso a los infiernos: la zona fronteriza entre la ciudad y el campo aparece como ámbito tenebroso y demoníaco, lo pueblan silbidos y voces extrañas, hogueras ominosas, 'rostros humanos que soplan los tizones, perfiles que llegan y se saludan, manos que revuelven un cucharón en la olla rebosante'" (159).

⁶⁴ Peralta, David. "El viaje a Saavedra en Adán Buenosayres: una visión de la identidad argentina". Tesis (Magíster en Literatura, mención en Literatura Hispanoamericana). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2010. 108 h.

⁶⁵ Una de las que Peralta reconoce es la dirección que sigue el grupo de amigos: el Oeste.

⁶⁶ Cavallari, Héctor. "Adán Buenosayres: discurso, texto y significación". *Texto crítico*. N° 16-17 (1980): 149-168.

Tras conocer las posturas de Núñez, Olivares y Peralta, resulta casi imposible aceptar así sin más la interpretación de Cavallari, que, por cierto, se apoya en una descripción más bien ligera.

Pero este crítico no está solo en su interpretación del viaje a Saavedra como un descenso infernal. Si bien es un personaje del *Adán Buenosayres*⁶⁷ y no un crítico, Franky Amundsen, en las vísperas del viaje, dice:

"-Será una noche de todos los diablos –anunció-. ¡Por las barbas del Profeta!
¡Nos hundiremos hasta la verija en el criollismo! ¡Patearemos el fango del
arrabal! ¿Se trata o no de un viaje al infierno? ¿Sí? Entonces el poeta y el
filósofo deben acompañarnos, o yo no entiendo una mierda del clasicismo"
(133).

¿Cómo interpretar, pues, el viaje a Saavedra? De acuerdo con Núñez, Olivares, Cisternas y Peralta, solo es un "*momento infernal*", un relato que, si bien comporta ciertos rasgos del motivo, carece de otros, razón por la cual no puede ser visto como un descenso *ad inferos* propiamente tal, sino solo como una narración de características infernales. Según Cavallari y Franky, por el contrario, la travesía nocturna sí constituye un viaje al infierno.

Esta tesis propone que el motivo del viaje al Averno sí se actualiza en el libro III del *Adán Buenosayres*; indudablemente, no del modo como lo hace en la *Odisea*, la *Eneida* o la *Divina Comedia*, por ejemplo; pero sí de una manera que, por una serie de razones, se llamará por ahora "novelesca".

El libro III: parodia del viaje al Averno

La primera razón por la cual cabe afirmar que en el libro III del *Adán Buenosayres* el motivo hay un descenso *ad inferos* novelesco deriva del hecho de que, en cierta medida, la aventura de Saavedra constituye un viaje al Averno paródico.

⁶⁷ Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

La parodia es, según Bajtín⁶⁸, una de las formas como el hablante puede orientarse dialógicamente hacia la palabra de otro. Su particularidad consiste en la introducción en el discurso ajeno de una segunda voz, de una intención distinta a la que aquella tenía originalmente, que, "al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir propósitos totalmente opuestos" (270).

Pues bien, es eso lo que precisamente parece ocurrir en el capítulo III: la parodia de ciertas obras clásicas que relatan el descenso del héroe al inframundo. Esto se puede demostrar mediante diversos pasajes del capítulo, como se verá a continuación.

En primer lugar, está la manera en que se muestra lo que Vilanova llama "celebración de los ritos del umbral". Un ejemplo clásico de dicha instancia se observa en el Canto XI de la *Odisea*: una vez llegado al lugar indicado por Circe, previo al ingreso al Hades, Ulises celebra una ceremonia cuyo fin es honrar las almas de los difuntos y que contempla cavar un foso, inmolar animales, libar leche, miel, vino y agua, y esparcir harina.

Del mismo modo, Adán y sus amigos, antes de emprender la excursión nocturna:

(...) se habían despedido largamente de la ciudad maravillosa: todos los boliches rústicos de la calle Colodrero, desde la de Triunvirato hasta la de Republicuetas; todos los almacenes rumorosos y las cantinas hospitalarias que ofrecen un mostrador de estaño a la sed y fatiga del caminante, habían recibido el adiós de aquellos héroes magnánimos cuya religiosidad no habría consentido nunca en emprender negocio aventurero alguno sin hacerse antes propicios a los dioses que habitan las alturas mediante una libación entusiasta de aguardiente catamarqueño, guindado montevidense, caña del Paraguay, zingani de Bolivia, grappa de Cuyo, pisco chileno y otros licores favorables a tan piadosa liturgia" (152).

El efecto paródico es evidente: el relato de las andanzas de Adán y sus camaradas no parece ser sino una burla de lo que antes Ulises había realizado. El momento

⁶⁸ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

"celebración-de-rito-previo-al-ingreso-al-Inframundo" está; sin embargo, en el caso del *Adán Buenosayres*, alberga un contenido tan corriente como irse de juerga con los amigos. La situación adquiere tintes cómicos al incluir expresiones que evocan lo misterioso-religioso y que, por tanto, entran en contradicción con la vulgaridad de la situación.

Otro elemento parodiado corresponde a la barrera acuática. Si bien no al momento del ingreso, este rasgo estructural sí aparece en transcurso del viaje bajo la forma de una zanja. Junto a ella, los personajes divagan como sigue:

"—Estos lugares —dijo al fin Samuel Tesler con voz reconcentrada— evocan la ribera maldita: un río negro como el asfalto; la muerte del espíritu, eterna ya sobre las aguas; el silencio del espíritu, sin la esperanza del Verbo; y sombras mudas agolpándose, como nosotros ahora, en la orilla fatal" (184).

Por boca del filósofo, las connotaciones terribles, infernales, que el Averno comporta en la *Divina comedia* quisieran colarse en la escena. Y de hecho por un momento lo logran, puesto que las palabras de Tesler harán que Buenosayres sienta "un escalofrío en las vértebras" (184).

Pero Schultze romperá muy pronto el encanto:

"—Las aguas infernales —expuso gravemente— no son un accidente arbitrario del paisaje dantesco. En idioma simbólico los ríos del Tártaro representan..." (184).

Según se observa, el lugar donde se hallan Adán y sus amigos ha dejado de ser instancia atemorizante para convertirse en objeto de reflexión metafísica. Esto se confirma con la réplica del filósofo:

"— Sí, sí —lo interrumpió Samuel con tono de fastidio—. Es el abecé de la metafísica" (184).

Pero el curso que la discusión comenzaba a tomar es rápidamente interrumpido por otro personaje:

"–El abecé del manicomio –gruñó Bernini–" (184).

Las palabras del "Petiso" no dejan de ser significativas: mediante ellas, se tacha de locura concebir este lugar como un espacio infernal, así como también la interpretación metafísica que inspira.

Del mismo modo, bien sirve para interpretar la travesía nocturna como la parodia de concreciones previas del viaje al Averno la manera como se presenta el cruce de la barrera acuática. Los personajes salvarán este obstáculo con ayuda de un tablón⁶⁹:

"(...) Del Solar mostró el arranque de un tablón angosto: era el puente que unía las dos márgenes del abismo. Y entonces fue cuando se quebró la moral de los héroes, al pensar que deberían hacer equilibrio a tuestas en una tabla insegura y sobre un zanjón cuya profundidad ignoraban: el astrólogo Schultze declaró que no se aventuraría por aquel tablón si antes no se le daba una prueba categórica de que resistía el peso de un hombre; Adán y Tesler, a su vez, manifestaron redondamente que no lo harían de ningún modo; y entonces Franky Amundsen, lleno de indignación, maldijo la cobardía de aquellos intelectuales que solo se arriesgaban en verso" (185).

La cita es interesante porque permite dimensionar la distancia que hay entre Ulises y Eneas, por una parte, y Adán y sus amigos, por otra: mientras que aquellos sortearon con determinación la barrera acuática que se interponía entre ellos y su objetivo, estos, en cambio, son amedrentados por una mísera acequia. De héroes, en un sentido épico al menos, en realidad, no tienen nada.

Franky, por su parte, pagará caro haber denigrado a sus compañeros. Mientras cruzaba:

⁶⁹ Según Olivares, el tablón podría estar funcionando como Caronte en la imagen clásica del infierno.

"(...) de súbito, y casi en la meta, (...) trastabilló, manoteó en el aire desesperadamente y se hundió en la sima.

Inmensa fue la risotada que resonó en la orilla" (185).

El efecto de esta situación es claro: Franky Amundsen, que intentó situarse en una posición valorativamente superior, es devuelto a su lugar mediante lo cómico. La risa le impide alejarse demasiado de la zona de contacto familiar.

También puede demostrarse que el Libro III del *Adán Buenosayres* lleva en las entrañas un viaje al inframundo paródico valiéndose de los muertos que pueblan Saavedra:

"Dicen los viejos de Saavedra que, cuando hay luna y el cielo se pone del color de la ceniza, no es raro ver llamas errantes que se detienen, ya entre las ruinas de una *tapera*, ya en el brocal de algún pozo sin agua, ya en la raíz tortuosa de tal o cual ombú: son almas de difuntos, atadas aún a la tierra por algún lazo maldito, que oscilan descabelladamente como si un viento implacable las agitara y que se extinguen en el aire no bien se les reza una corta oración" (150).

En su aventura nocturna, Adán Buenosayres y sus camaradas tendrán la oportunidad de interactuar con varios seres de ultratumba⁷⁰: el Gliptodonte, encarnación del Espíritu de la Tierra, el Cacique Paleocurá, Santos Vega, el payador, y el mismísimo Martín Fierro.

En primera instancia, estos fantasmas podrían usarse como argumento elocuente para interpretar la excursión nocturna como una manifestación del motivo del Viaje al Averno, puesto que es precisamente una caterva de fantasmagóricos seres lo que uno esperaría encontrarse en un lugar que tenga algo de "más allá".

Un ejemplo de este uso lo da Olivares, que opina que el Gliptodonte desempeña la función de ese "hombre-muerto-viviente-semidivino" que habita en el inframundo,

⁷⁰ Algunos de estos seres espectrales, con su fosforescencia ectoplasmática, parecen anticipar la película *Los cazafantasmas*.

puesto que "señala los secretos que se ocultan en esta región infernal", a saber, el origen del loess pampeano.

Peralta, por su parte, hace una lectura similar: Adán,

"al igual que Ulises, que descendió para encontrar a Tiresias y, con él, las claves para resolver su travesía hacia Ítaca, también se encontrará con el oráculo en la figura del Gliptodonte, por medio del cual accederá a la profecía de la formación de la identidad argentina" (102).

Siempre en lo relativo a los muertos que habitan el Hades, Peralta agrega otros dos aspectos que vinculan el Libro III con el Canto XI de la *Odisea*. Uno corresponde al encuentro con un familiar, el abuelo Sebastián⁷¹. Ante él, como Ulises frente a Anticlea, Adán es incapaz de contener las lágrimas. La otra semejanza corresponde a "la presencia activa de los héroes del pasado" (102): así como el itacense se entrevistó con las sombras de Aquiles y Agamenón, el bonaerense será interpelado por Martín Fierro, Santos Vega y Juan Sin Ropa.

El problema con lo anterior es que estos seres fantasmales parecen servir fines más paródicos que serios, puesto que, a diferencia de las almas que le salen al paso a Ulises en el Hades, el Gliptodonte y sus congéneres del Más allá son, en parte, alucinaciones de borrachos:

"Claro está que la botella metálica de Franky Amundsen, puesta en circulación con una frecuencia tan generosa como alarmante, no fue del todo ajena ni al desarreglo de las almas ni a las visiones y espejismo que se sucedieron a continuación" (170).

Por otra parte, la manera como interactúan los aventureros de Saavedra con el Cancerbero también es de un marcado cariz paródico. En la *Eneida*, el mítico perro de

⁷¹ Corresponde a una de las formas que adopta Juan Sin Ropa.

tres cabezas es adormecido por la Sibila para que Eneas pueda ingresar al Orco. En el *Adán Buenosayres*, se narra algo similar:

"[Tesler] desde hacía rato (y por ciertos indicios que no era útil revelar, dada la gigantesca ignorancia de sus oyentes), había entendido (...) que se encontraban en un lugar sagrado a cuya naturaleza y peligrosidad no quería referirse por ahora; con todo, y a manera de anticipo, advirtió que no lo asombraría si aquel perro que ladraba en la noche fuera el mismísimo Cancerbero, guardián de las puertas infernales" (158).

En primera instancia, se podría pensar que las palabras de Tesler reproducen el carácter temible que el mítico can encarnaba en la *Eneida*. No obstante, casi de inmediato, el narrador dice:

"Pero Franky Amundsen, lleno de colérica urbanidad, anunció al fin solemnemente que se meaba en el silencio sagrado, en la noche augusta y en el sitio que recorrían ahora; en cuanto a la bestia que Tesler y Bernini acababan de mencionar, pidió a todo el mundo que se tranquilizase, pues aseguró que si eran atacados les bastaría con descalzar al filósofo, arrancarle una de sus medias y tirarla certeramente a las narices del monstruo, procedimiento extravagante, si se quería, pero infalible y autorizado por numerosas anécdotas clásicas" (158).

Rápidamente, la comicidad irrumpe, desbaratando lo sagrado y el temor que determinaba la representación previa del motivo del viaje al Averno. Los peligros que tuvo que arrostrar Eneas son parodiados; la seriedad que representaban es destruida por la introducción de un sentido cómico que les es completamente ajeno.

El rito del umbral ha sido convertido en un irse de farra con los amigos; la Laguna Estigia, en un mísero canal; Caronte, si Olivares está en lo correcto, en un tablón; las almas en el Hades, en alucinaciones dipsomaníacas; Cerbero, en un perro que ladra a lo lejos y al que un fétido calcetín amedrentaría; el más allá, en un despoblado.

Por todo esto, parece confirmarse lo consignado más arriba: la excursión nocturna constituye una parodia del viaje al Averno.

Desde luego, aquí no se ha descubierto nada. Ya antes, Vilanova, centrándose en la relación que existe entre *Las ranas* de Aristófanes y el libro III, había hablado del carácter paródico que envuelve la travesía de Saavedra. En efecto, el lector encuentra una alusión explícita y directa a la comedia aristofánica en las páginas de este capítulo:

"CORO

¡Brekekekex, coax, coax! ¡Paciencia, verdosos hermanos del agua! Nos utilizan las brujas, nos manejan con el pelo maldito de las embrujadas, nos hunden en el corazón agujas, clavos y espinas. Nos llevan en rebaño a sus terribles salamancas, nos dan como pastores a chiquilines muertos sin bautismo. Y con todo, el sapo es la criatura más inocente de la tierra. Hermanos, ¡jojo a los folkloristas! Es gente hirsuta y de piojos llevar" (182).

A partir de los postulados de Genette, Vilanova concluyó que la referencia directa al coro de las ranas-cisnes tiene como finalidad y forma específica el afán cómico y satírico que en gran parte motiva el *Adán Buenosayres*.

Esta apreciación, desafortunadamente, no tuvo mucha acogida entre los críticos. Como se vio, Cavallari cree que la aventura de Saavedra constituye un viaje al infierno, y tanto Núñez como Olivares se esfuerzan por verla como una instancia de características infernales.

Sin embargo, en realidad, según se desprende de algunos pasajes del libro III, dicho rasgo se muestra más bien como una significación dada por los propios personajes a su travesía. En gran medida, Saavedra se perfila como un inframundo porque los personajes lo interpretan así⁷².

Por otra parte, Peralta, aunque es plenamente consciente de la comicidad que envuelve el capítulo III del *Adán Buenosayres*, pareciera creer que, en última instancia, la aventura de Saavedra no es interpretable como una actualización del descenso *ad*

⁷² Lo cual, desde luego, no obsta reconocer que, evidentemente, el narrador también participa en el efecto "infernado" que el libro III comporta.

inferos porque carece de determinados rasgos estructurales. El problema con este planteamiento es que olvida que un viaje al Averno paródico no es un viaje al Averno, del mismo modo que el Ulises de las parodias no es igual al héroe que protagoniza la *Odisea*.

Es indudable que, como Peralta establece a partir de los postulados de Genette, el viaje que los aventureros emprenden hacia Saavedra sostiene relaciones intertextuales "con importantes obras de la antigüedad clásica, que desarrollan el motivo del viaje al infierno" (71). Pero es preciso no perder de vista que el sentido de tal filiación es, de manera significativa, paródico.

Todo esto puede explicarse desde un punto de vista genérico. El *Adán Buenosayres* es una novela y, como tal, es esperable que, como Bajtín⁷³ señala, su discursividad consista precisamente en develar convencionalismos literarios. Porque es exactamente eso lo que hace el libro III mediante la parodia: exponer de un modo eminentemente cómico los artificios que la tradición literaria ha modulado en torno al viaje al Averno.

La zona de construcción de la imagen literaria

La segunda razón por la cual cabe hablar de una actualización novelesca del motivo del viaje al Averno está por el lugar donde la imagen literaria es elaborada. Se trata de una zona que, como Bajtín dice, está máximamente conectada con el presente imperfecto, con la contemporaneidad del autor y su público.

A diferencia de lo que ocurre en la épica, el mundo del *Adán Buenosayres* no es el de los "inicios" ni de las "cimas" de la historia del pueblo argentino; la realidad configurada, a diferencia de lo ocurría en los poemas épicos, no se halla apartada por una frontera absoluta del mundo del autor y su audiencia, sino vivamente conectada con ellos. El mundo de Adán y el de Marechal y sus lectores son análogos: ambos son imperfectos, en proceso de formación.

Esto se aprecia con singular claridad en el encuentro con el Gliptodonte. A este:

⁷³ Bajtín, Mijaíl. *Novela*.

"(...) su Gran Sacerdote Bernini le preguntó devotamente si no quería dejar algún mensaje para las generaciones futuras. Oído lo cual, y respondiéndole con un gesto afirmativo, el Gliptodonte levantó su cola, dejó caer al suelo tres grandes esferas de bosta fósil y se borró en la negrura que lo había engendrado. Ahora bien, afortunadamente, aquel mensaje no se ha perdido: una de las aludidas esferas está hoy en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, erróneamente clasificada como aerolito; la otra en el Museo Histórico, figura como proyectil de mortero arrojado en la Guerra del Paraguay; la última sostenida por dos cíclopes de hormigón armado, representa el globo terrestre en la cúpula del diario *El Mundo*" (170).

Ciertamente, a uno le dan ganas de viajar a Argentina, visitar cada uno de los lugares y corroborar si el legado del mamífero cingulado se conserva efectivamente ahí. Pero lo que más importa es confirmar que la imagen literaria se elabora de tal forma que se conecta con el presente y se orienta hacia el futuro.

Hombres comunes y corrientes

Íntimamente emparentada con la anterior, la tercera razón que sustenta la interpretación de que el motivo del viaje al Averno se actualiza novelescamente en el capítulo III del *Adán Buenosayres* está dada por el hecho de Adán y sus camaradas representan hombres comunes y corrientes.

En efecto, de ninguno de los personajes puede decirse que pertenezca al selecto grupo de "los primeros" o los "mejores"; están en un nivel valorativo jerárquico y temporal que no es superior al que pertenecen el autor y su audiencia. Antes bien, aplicando una de las tantas clasificaciones de Frye⁷⁴, el *Adán Buenosayres* cae dentro del mimético bajo, puesto que el héroe "no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente" (54).

Comprobar lo anterior no es difícil: basta con recordar las distintas caracterizaciones que Adán recibe durante la travesía nocturna: "vate de porquería" (151), "flaco y sin relieve, nada tenía de inaudito, como no fuera un aludo chambergo

⁷⁴ Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

infundibuliforme de los que se usaban antaño para cubrir las testas piojosas de metáforas" (151), "aludo chambergo sollozante" (153), "un pobre sentimental, borracho de mitología y de algo peor" (155). En cada caso, se trata de adjetivaciones duras, satirizantes; no precisamente las que Homero y Virgilio hubiesen utilizado para construir los epítetos de sus héroes.

La perfección de un pasado idealizado ha abandonado el mundo del *Adán Buenosayres*; su lugar ha sido ocupado por el presente incompleto e imperfecto, por un mundo común al del autor y su público. Esto ha sido logrado mediante un mecanismo señalado con antelación: la familiarización. Por su efecto, se destruye la distancia épica y lo representado se transpone en una zona máximamente conectada con el presente.

Lo anterior, según se dijo, afecta especialmente a la figura del héroe. Adán no es perfecto, no goza de un alto nivel heroico; por el contrario, la forma como vive sus problemas es más bien corriente. Un ejemplo de ello es la situación narrada al final del capítulo III:

"Costeando el tejido de alambre que lo cercaba, dio al fin en un cañaverl que junto a la pared esgrimía sus lanzas negras contra el cielo; y allí no más, desabrochándose de un golpe, orinó largamente. Y mientras lo hacía, levantó sus ojos hasta ponerlos en el cenit, donde algunas estrellas parpadeaban entre nubes andantes. Entonces, como le sucedía eternamente, al rapto de sus ojos correspondió una súbita elevación de su alma; y sintió que lo más grosero de su embriaguez caía, dando sitio a un brumoso y triste despertar de su conciencia. –Noche absurda –repitió él, lleno de zozobra" (231).

También los héroes épicos pueden experimentar una desazón similar a la de Adán⁷⁵. Pero lo que el Aquiles homérico jamás sentirá es algo mucho más común, vulgar: deseos de orinar "allí no más". Los héroes de las epopeyas jamás orinarían porque, al hacerlo, su imagen descendería del Olimpo y se introduciría en la zona de contacto familiar, tal como ocurre con Buenosayres.

⁷⁵ Claro que, en el caso de los héroes épicos, ocurría de un modo más grave: se tratará seguramente de una emoción terrible exteriorizada con gran alboroto en un contexto usualmente público.

Pero ya se había dicho que la verdadera destructora de la distancia épica es la risa. Mediante la comicidad, lo serio y alto es introducido en la zona del contacto familiar. Todos los pasajes que posibilitan hablar de un viaje al Averno paródico en el capítulo III lo ilustran, de manera que sería ocioso volver a hablar de ello.

Si bien en otros términos, no es esta la primera vez que se plantea que la zona donde se elabora la imagen literaria en el *Adán Buenosayres* difiere en relación a la épica. Peralta, por ejemplo, con gran lucidez observó que "en el caso del Libro Tercero de *Adán Buenosayres* se aprecia una versión particular del motivo del viaje al Averno, versión que estaría caracterizada por la presencia de elementos cotidianos (a veces humorísticos) y criollos, que se vinculan al ambiente tétrico y lúgubre, característico en los viajes al inframundo" (69).

Núñez, por su parte, ya antes había reparado en que la empresa de Buenosayres es distinta de la que, verbigracia, emprendió Ulises, puesto que las pruebas que el primero enfrenta son, como él mismo dice, "simbólicas y menores" (669).

Sin embargo, para este autor, la divergencia no tiene por qué obstar el reconocimiento del signo épico en la obra de Marechal. Si bien el cadáver de Juan Robles no es la sombra de Aquiles ni Saavedra es un lugar tan temible como el Hades, la aventura espiritual, la búsqueda religiosa de Buenosayres tendría, según Núñez, "un peso existencial y una significación cósmica de verdadera epopeya" (659).

Hay, no obstante, un serio problema con la propuesta de este autor: mediante ella, se busca conciliar dos aspectos que, en realidad, son del todo incompatibles. Una cosa no puede ser "menor" y, al mismo tiempo, tener una significación épica. Si las hazañas que Aquiles, Ulises o Eneas realizan merecen ser llamadas épicas es precisamente porque son superiores, porque son tan grandes que ya nadie podría realizar algo que se les iguale. Y los que padecen esta limitación son, ante todo, el bardo y su audiencia, cuya posición respecto al universo épico es valorativamente inferior. En relación al autor y su público, como Bajtín⁷⁶ dice, el mundo de los héroes se halla "situado a un nivel valorativo y temporal distinto, inaccesible" (459). La imagen literaria

⁷⁶ Bajtín, *Novela*.

epopéyica se construye de tal forma que siempre hay que levantar la cabeza para contemplarla. Por tanto, algo que sea percibido como inferior, como "menor", en realidad, no puede ser descrito como épico.

Tradición, épica y libertad

La cuarta razón en que se apoya la idea de que en el libro III del *Adán Buenosayres* hay un descenso *ad inferos* novelesco dimana de la libertad de la tradición, sin la cual, lo paródico sería imposible.

Como el lector recordará, Bajtín delinea los rasgos más significativos del género novelesco oponiéndolo al épico. Este último, como se expuso antes, se caracteriza por beber de una única fuente: la tradición oral, la leyenda nacional. El apoyo en la tradición es algo inherente a la épica.

Pues bien, el *Adán Buenosayres* parece funcionar en un sentido precisamente contrario. Núñez percibió con gran lucidez esto, y lo deja en evidencia cuando afirma que "Marechal escribe desde una lectura en libertad de la tradición en la que se inserta y con un espíritu humoresco y distanciado" (659).

Pero ¿cuál es esa tradición literaria que este autor opone a la libertad creativa de Marechal? Siguiendo a este último, parece creer que es la de la épica. En efecto, Núñez ve la novela como la continuación moderna de las epopeyas antiguas y, en función de esta concepción, propone que Leopoldo Marechal, con el fin de "invertir de heroicidad al personaje en trance que ha iniciado su camino de angustia" acude a la *Odisea*, que funciona como referente. El *Adán Buenosayres* continuaría esta tradición en la medida de que uno de sus "ejes organizativos" es el "simbolismo arquetípico del héroe viajero". La tradición epopéyica correspondería, así, a uno de los componentes fundamentales de la "materia mitológica" (659) de la novela⁷⁷.

⁷⁷ El planteamiento de Núñez es bastante sugerente porque, en efecto, como él mismo dice, Adán parece comportarse como los héroes de algunos poemas épicos, que superaban pruebas, descendían a la región de la oscuridad y los muertos, y culminaban su ciclo de aventuras tras alcanzar su objetivo.

Este crítico no es el único que retoma la concepción marechaliana de la novela⁷⁸. Cisternas, por ejemplo, asevera que el *Adán Buenosayres* "se inserta en la tradición épica de exaltación de un héroe y de sus hazañas" (366). Y Paternain⁷⁹ dice que la obra de Marechal es "una epopeya del alma, epopeya metafísica" (31).

Casalla⁸⁰, por su parte, concuerda también con Marechal en que la novela es la adaptación de la epopeya a los "nuevos tiempos". Esta asociación la fundamenta remitiéndose a Nietzsche, según el cual, los caracteres generales de la literatura épica son: el carácter eminentemente didáctico, la preponderancia de lo *narrativo* (en tanto que ofrece un "rico y constante acontecer"), el sometimiento de todos los personajes a un *Destino* que los sobrecarga, la focalización en una *unidad* a la que se refiere todo el acontecer —en general un personaje— y, por último, la misión más social que personal que comporta: la epopeya "está dirigida más a la comunidad que al individuo". A la luz de los postulados nietzscheanos, a Casalla le resulta fácil confirmar la tesis marechaliana: el *Adán Buenosayres* es una obra "didáctica, narrativa, unitaria, social y una porfía con el destino" (59).

Por último, Coulson⁸¹, al igual que Marechal y los críticos citados, en virtud del núcleo "constituido por esa 'realización espiritual' característico de los poemas épicos",

⁷⁸ Hacer de la novela un "sucedáneo" de la épica (y no su corrupción) es una operación conceptual que Marechal realizó para combatir su "proteidad", algo contra lo cual, según declara en las "Claves", se resistió largamente. Pero, al mismo tiempo, mediante ella, parece querer rechazar una definición cabal de la novela, a diferencia de sus contemporáneos, que, según él, por diversas razones, tanto conceptual como técnicamente, se ubicaban "con absoluta 'legalidad' en el género" (123). La contradicción es evidente: por una parte, rechaza el carácter proteico de la novela; pero, por otra, se rehúsa a aceptar una definición total del género. Esta contradicción se explica mejor si se acepta que, en las "Claves", hay un novelista enfrentándose con uno de los principales problemas que afectan a los de su estirpe: la carencia de una situación y un estilo propios. Según Bajtín, este problema no existía para el rapsoda, el aedo, poeta trágico, el sacerdote de Dionisos, ni siquiera para el poeta cortesano moderno, puesto que todos ellos contaban con un estilo ya elaborado y situaciones donde emitir sus discursos (festejos de toda clase, cultos, banquetes, etc.). Por el contrario, el escritor de novelas "apenas está por elaborar su propio estilo, estilo de escritor" (354). Ante esta situación, al novelista no le quedó más que convertirse en heredero de estilos que utilizaron sujetos discursivos previos. ¿Acaso no confirma Marechal esta condición al concebir la novela como un sucedáneo de la épica?

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1982.

⁷⁹ Paternain, Alejandro. "Leopoldo Marechal o la alegría" *Cátedra Marechal*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1986.

⁸⁰ Casalla, Mario. "La estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de apropiación nacional de la cultura universal". *Cátedra Marechal*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1986.

⁸¹ Coulson, Graciela. *La pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

el *Adán Buenosayres* "responde a la impronta de la rama original, clásica del género épico, la epopeya" (72).

Ahora bien, bajo una óptica bajtiniana⁸², si el *Adán Buenosayres*, en tanto que novela, es realmente un sucedáneo de la épica, debería entonces continuar de alguna forma los rasgos que hacen de ella un género monológico, serio, tradicional e intrínsecamente relacionado con un "pasado épico", que está separado por un abismo absoluto de la contemporaneidad del bardo y su audiencia y que funciona al mismo tiempo como categoría valorativa jerárquica y como percepción estética.

El problema radica en que esta obra, como se ha venido insinuando a lo largo de este capítulo, comporta características completamente opuestas: es dialógica, cómica⁸³, esencialmente vinculada con el presente imperfecto y libre de la tradición.

Y es que, si el *Adán Buenosayres* fuera la única novela con que cuenta la humanidad, el género novelesco podría ser cualquier cosa menos el sucedáneo moderno de la épica: su dialogismo, su comicidad, su relación libre con la tradición y lo próximo que se halla al presente la zona donde se construye la imagen literaria tornan muy difícil imaginar las cosas de manera contraria. Que el *Adán Buenosayres* continúe la tradición épica, desde un punto de vista genérico al menos, no parece ser más que una creencia que carece de todo asidero⁸⁴.

⁸² Alguien podría pensarse que, entre Marechal y Bajtín hay afinidad conceptual porque, así como el escritor argentino señala que la novela sería el resultado último de la adaptación de la épica a las nuevas condiciones que se le imponían (porque, como él mismo dice, "también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma" [23]), Bajtín observa que, durante el período helenista, como consecuencia del contacto con los héroes del ciclo épico troyano, la épica se transformó en novela: el material epopéyico fue transferido al novelesco, a la zona de contacto, pasando por la fase de la familiarización y la risa" (461). Sin embargo, las posturas de Marechal y Bajtín se distancian porque, para este último, el género novelesco, único en proceso de formación, se halla lejos de ser la continuación de la épica; antes bien, se le opone, no solo por las diferencias expuestas en el capítulo anterior, sino también porque la épica "aparece como un género acabado desde hace tiempo", se perfila como un "género profundamente envejecido" (449). Esta oposición también es reconocida por Booker, que señala que la novela es la "antítesis directa de la épica" (25).

Bajtín, *Novela*.

Booker, Keith. *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition. Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1998.

⁸³ Aunque, como se verá muy pronto, también sería.

⁸⁴ Coulson, aunque captó en parte esto, no consiguió zafarse de los postulados marechalianos. Acaso porque no quiso restarle méritos al autor, en lugar de replantearse la validez de la concepción que quiere ver en la novela el sucedáneo moderno de la épica, intenta reforzarla argumentando que lo cómico, si bien

Pero la propuesta de Núñez nunca consistió en que el *Adán Buenosayres* bebiera únicamente de la épica. Con gran perspicacia, también asevera que el viaje del protagonista comporta

"rasgos menipeos, burlescos, grotescos, irreverentes, que provienen de otra tradición literaria, humorística, fáustica, que recibe –según palabras del propio Marechal– por la vía culta y popular, elevada y plebeya, polifónica y carnavalesca de Rabelais, y sin duda también de Quevedo" (659).

En efecto, Marechal⁸⁵, declara que "tempranas lecturas de Rabelais" dejaron en él: un "gusto de un humor sin agresiones que oculta un sentido profundo bajo una máscara ‘tremendista’, una "inclinación a la ‘gigantomaquia’ que se advierte no poco en el *Adán Buenosayres* y "una falta de temor a los vocablos gruesos". Agrega que, en virtud de la influencia rabelaisiana, "resolvió ‘camouflar’ el itinerario metafísico de la obra con las guirnaldas humorísticas de Rabelais, como lo había hecho él mismo" (131)⁸⁶.

Pero el Marechal comentarista parece sobredimensionar el impacto de la épica en el *Adán Buenosayres* tano como subestima el influjo rabelaisiano. Rabelais es, según Bajtín⁸⁷, el "eminente portavoz en la literatura de la cultura cómica popular" (9), que es "principalmente carnavalesca" (10) y lo que parece aportar no son meras guirnaldas cómicas con las que disfrazar la aventura de Adán, sino el contenido de la rica tradición popular de lo cómico-serio.

De acuerdo con Bajtín⁸⁸, los géneros cómico-serios son aquellas formas literarias que los antiguos oponían a las serias, entre las que cabe incluir la epopeya. La literatura

separa al *Adán Buenosayres* del poema épico clásico, "lo aproxima, en cambio, a las gestas del Renacimiento, especialmente a las rabelaisianas y cervantinas" (72). El problema con esta relación está en que Rabelais y Cervantes no escribieron gestas, sino que, como Marechal, cultivaron la novela, un género que, bajo una óptica bajtiniana, se les opone decididamente.

⁸⁵ Marechal, *Cuaderno*.

⁸⁶ Pensándolo bien, Núñez no observó nada novedoso: simplemente, parafraseó al Marechal comentarista y expuso las características que el término "rabelaisiano" mienta bajo una óptica bajtiniana.

⁸⁷ Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.

⁸⁸ Bajtín, *Dostoievski*.

cómico-seria comporta una serie de rasgos, entre los cuales el marcado carácter carnavalesco parece ser el más importante: es una literatura carnavalizada.

Para comprender lo anterior, hay primero que saber antes qué es el carnaval. En la poética bajtiniana, el término "carnaval" mienta una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual; es la "fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo". Esta manera de concebir el tiempo, en un contexto carnavalesco, no corresponde a una "idea abstracta", sino a una "viva percepción del mundo" que se materializa "en las formas vividas y representadas de una acción sensorialmente concreta" (175).

El carnaval no es un fenómeno literario, pero elaboró todo un lenguaje de símbolos que fue transpuesto al de la literatura. A esta transposición Bajtín la llama "carnavalización": el influjo del carnaval en la literatura, especialmente en su aspecto genérico.

Los géneros carnavalizados son, por tanto, aquellos que han experimentado, ya sea directa o indirectamente, en un proceso bastante largo, la influencia de alguna forma del folklore carnavalesco, antiguo o medieval.

Uno de los ritos más importantes para el carnaval y la literatura es el de la coronación y el destronamiento. Mediante él, se expresaba materialmente "lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica" (175). Al mismo tiempo, según Bajtín, esta representación ritual "tuvo una influencia excepcionalmente grande en el pensamiento literario", puesto que "determinó el tipo de *destronamiento* en la estructuración de imágenes artísticas en obras enteras" (177).

Aunque no lo dice explícitamente, Bajtín parece creer que la parodia fue la ganancia específica que obtuvo el pensamiento literario gracias al influjo del ritual de la coronación y el destronamiento. En efecto, de acuerdo con el autor, la función de la parodia es "crear un *doble destronador*, un *mundo al revés*" (180).

Lo paródico corresponde a otro rasgo de la literatura cómico-seria: según Bajtín, es un "elemento imprescindible (...), en general, de todos los géneros carnavalizados" (179).

Pero la presencia de elementos paródicos no basta para sentar que el *Adán Buenosayres* sea un exponente de la literatura carnavalizada, para concluir que hunde sus raíces en los géneros cómico-serios, puesto que, como Bajtín dice, en la época moderna se desarrolló una parodia estrictamente formal que rompió con la percepción carnavalesca del mundo casi por completo.

Afortunadamente, no parece ser el caso: no solo la parodia, sino también los otros tres rasgos de los géneros cómico-serios⁸⁹ pueden ser proyectados sin dificultad en el *Adán Buenosayres*.

En primer lugar, está el dialogismo. Según Bajtín⁹⁰, ya los géneros cómico-serios, mediante una "deliberada heterogeneidad de estilos y voces" negaban "la unidad de estilo de la epopeya, la tragedia, la alta retórica y la lírica". Esta literatura se caracteriza "por la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo" (153).

En segundo lugar, está la zona de construcción de la imagen literaria. Con los géneros cómico-serios, señala Bajtín, por primera vez en la literatura antigua, "el objeto de una representación 'seria' (aunque a la vez cómica) se da sin el distanciamiento épico o trágico". Ella se construye "a nivel de la actualidad" y no "en el pasado absoluto del mito y de la tradición" (153).

Por último, está la relación con la herencia literaria. Mucho antes de que la novela de Marechal, la literatura cómico-seria, según Bajtín, lejos de apoyarse en la tradición, de consagrarse gracias a ella, se fundamentaba en la "experiencia", en la "libre invención" (153)⁹¹. Núñez proyecta magistralmente esta característica en el *Adán Buenosayres* al afirmar que, gracias a la fuente rabelaisiana, los textos de la otra tradición se pueden emplear de manera "muy libre, cómplice y burlesca a la vez". Se trata, según el autor, de un uso menipeo⁹², en el sentido de que no "se los sacraliza ni se

⁸⁹ Estas características corresponden a las marcas específicas que el carnaval dejó en la literatura.

⁹⁰ Bajtín. *Dostoievski*.

⁹¹ Sería un gran error pensar que la carnavalización y estos tres rasgos recorren vías distintas; muy por el contrario, exigen ser vistos como las marcas genéricas específicas que el carnaval dejó en la literatura.

⁹² La menipea es un género literario carnavalizado cuya importancia en la evolución de la literatura europea pasó desapercibida hasta Bajtín. Llegó a ser uno de los primeros géneros portadores y conductores

los imita", sino que "se los reconoce como momento anterior, como realidad –materia simbólica– presente y se construye un nuevo texto en libertad" (660).

De este modo, se puede afirmar que, si hay una tradición en la que la novela de Marechal hunde sus raíces, esta es la carnavalesca y no la épica.

La travesía de Saavedra: actualización novelesca del motivo del viaje al Averno

A lo largo de estas páginas, se ha intentado demostrar que en el capítulo III del *Adán Buenosayres* hay una manifestación novelesca del motivo del viaje al Averno. Esto quiere decir que los rasgos que la novela comporta conforman una atmósfera genérica que hace que este secular fenómeno literario se muestre de una determinada manera.

Lo anterior significa ante todo que en el libro III ocurre algo completamente diferente a lo que se observa en los poemas épicos. En el libro V de la *Eneida*, Virgilio no hace referencia alguna al canto XI de la *Odisea*, en el cual, del mismo modo, tampoco hay nada que remita a los relatos orales previos que usó Homero para construir el descenso al Hades de Ulises. Esto se debe a que los poemas épicos son monológicos, no están dispuestos a reconocer su condición de eslabón en la cadena discursiva.

La excursión nocturna de Saavedra, por el contrario, parece mucho más interesada en mostrarse como una réplica a los relatos que actualizan el motivo del viaje al Averno que ofrecerse para ser interpretada como una versión más de este. Esto exige ser considerado como una manifestación del dialogismo propio de la novela: patentiza cómo lo dialógico constituye un mecanismo discursivo para generar significaciones.

La forma específica que adopta el diálogo con los relatos previos de expediciones al más allá corresponde a la parodia. Esta se apoya en otros tres rasgos tan novelescos como el dialogismo. En primer lugar, está el lugar donde se construye la imagen literaria, zona máximamente conectada con el presente imperfecto y orientada hacia el futuro, gracias a lo cual el mundo configurado se perfila como un mundo análogo al de Marechal y sus lectores. En segundo lugar, está el uso de personajes que representan

de la visión carnavalesca del mundo en la literatura, incluso en el siglo XX. Sería una pérdida de tiempo confirmar esto demostrando que cada uno de los catorce rasgos que comporta la menipea según Bajtín puede ser extendido casi por completo a la novela de Marechal.

hombres comunes y corrientes, no seres idealizados y perfectos. Finalmente, está el aprovechamiento de manera libre de la tradición. Todas estas características, como se dejó en evidencia, inciden grandemente en la manera como el motivo del viaje al Averno se actualiza en el libro III.

Por esto, porque lo que ahí hay es un diálogo con versiones previas de descenso *ad inferos* que adopta la forma de la parodia, *stricto sensu*, la excursión nocturna no constituye una manifestación plena del motivo del viaje al Averno.

Sin embargo, a la observación recién hecha le falta mucho para ser capaz de poner fin al problema que se suscita al observar el comportamiento de este motivo literario en el capítulo III. Esto porque lo que ahí hay es algo que no se resolverá solo porque se conciba la expedición nocturna de Saavedra como una mera narración de características "inframundanas", que no alcanza a ser un descenso infernal propiamente tal porque le falta tal o cual rasgo.

Tampoco se soluciona diciendo que la expedición nocturna de Saavedra es una parodia del motivo del Viaje al Averno. Se trata de algo mucho más complejo. El descenso *ad inferos* está presente, pero como ausencia. Es una ausencia presente, como alguien que faltó a un evento y, sin embargo, está porque los asistentes lo remedan, lo parodian, hacen bromas sobre él. Está como aquello que es negado. La excursión nocturna es una negación del viaje al Averno, que se actualiza entonces metonímicamente, no en el relato mismo, sino en otro plano, en la conciencia del lector o donde quiera que se aloje lo que dejó la lectura de los antecedentes clásicos del motivo.

Volver sobre el Cancerbero ayudará a comprender esto. Este miembro del zoológico mítico no aparece nunca, son los personajes quienes introducen su presencia en el relato al asociarlo con los ladridos de un perro. Está, por tanto, como una ausencia. Y no solo él: inevitablemente, surge el recuerdo de la Sibila adormeciendo al Cancerbero para que Eneas pueda entrevistarse con su padre y, con ello, por metonimia (ausente, negativa), el viaje al Averno.

Pero el problema que se suscita en el capítulo III del *Adán Buenosayres* tiene otra arista, en virtud de la cual la expedición nocturna de Saavedra no constituye únicamente una parodia de relatos previos sobre el descenso *ad inferos* y que pareciera poner en duda todo lo que se ha dicho aquí sobre el influjo rabelsiano y la nula filiación con la épica.

Juan Robles y la miseria de la muerte

Lo insinuado recién se relaciona con otro muerto que hay en Saavedra, uno que, si bien no es representado como una sombra del más allá, parece también actualizar, esta vez de manera seria y no paródica, cierto aspecto del viaje al Averno: Juan Robles. Mediante la interacción con su cadáver, Adán podrá acceder experiencialmente a un conocimiento que reviste gran importancia en su aventura. Llegar a estar de acuerdo con esto requiere vestirse de luto y acompañar al personaje en sus cavilaciones tanáticas en el velatorio:

"(...) ¡qué visible le parecía la ausencia del alma en aquel cuerpo derrotado! (...) no hacía diez horas aún que había partido el alma de Juan Robles, y su cuerpo era ya solo un terrón de barro que se desintegraba, vuelto a la tierra de que había salido, fiel a las leyes plásticas de la tierra. "Instrumento del alma- pensó-: instrumento ya inservible que arroja el artesano antes de partir; herramienta gastada, llena de roturas, y aun con pegotes del material terrestre que tocó y trabajó a lo largo de los días" (195).

Evidentemente, la imagen literaria intenta reproducir una concepción metafísica de la existencia. Así, parece confirmarse que, como Coulson dice, Marechal, al igual que los gnósticos, se inclinaba a concebir la vida terrena como "la inhabitación de un alma, venida de otra parte, en un cuerpo, que le sirve de morada, de prisión o de tumba" (24).

Pero las reflexiones mortuorias no terminan en lo anterior. Posteriormente, el narrador dice:

"Adán temblaba, reflexionando ahora en el temible juicio de la criatura puesta delante de su Creador; y a través de los humos alcohólicos que aún velaban su conciencia oía nuevamente dentro de sí cómo empezaban a redoblar los tambores admonitorios, las habladoras cajas de su noche penitencial. '¡No todavía! –gritó en su ánimo-. ¡Resistir!' Y cómo, sin quererlo, hubiera levantado sus ojos hasta el Crucifijo de bronce, los apartó bruscamente (sí, un pez que se revolvió en el anzuelo: un pez que ya no estaba en el agua ni todavía en la mano del pescador)" (195).

No es esta, por cierto, la primera vez que Adán discurre en su fuero interno de esta manera. Ya antes, en su paseo por las calles de Buenos Aires, la presencia del cortejo fúnebre de un tal R.F. lo llevó a pensar lo siguiente:

"–Con todo, un alma inmortal habitó ese cuerpo que está ya disolviéndose: un alma usó en ese cuerpo de su terrible libertad y lo hizo cumplir mil gestos dignos o abominables, prudentes o locos, ridículos o sublimes. Y el incógnito R.F. tendrá un día que buscar su cuerpo desertado en el cementerio de La Chacarita, y oirá la trompeta del ángel, y sentirá caer sobre sus hombros la última hoja del tiempo" (71).

Y, al igual que en el caso del velorio de Juan Robles, a estas reflexiones de tenor metafísico siguió el terror:

"–'Y el cielo será retirado como un libro que se arrolla.' Tremendas palabras del Apocalipsis a medianoche. Un terror sagrado que redobla sus tambores desde la lejanía, *in crescendo*, *in crescendo*, hasta romperme los tímpanos del alma. El pez en el anzuelo, yo: un pez que ha mordido el anzuelo invisible y se retuerce a medianoche. Y aquel viejo llamado, entre la risa brutal de los demonios que acechan en los rincones: '¡Adán! ¡Adán Buenosayres!'" (71).

En primera instancia, se podría concluir que Adán responde casi mecánicamente ante un muerto, pensando las mismas cosas y experimentando las mismas emociones.

Sin embargo, en la meditación suscitada en el velatorio, hay un momento adicional que no se observó en el caso del cortejo fúnebre:

"Adán volvió a mirar la cara del muerto, curtida por el sol y la intemperie; se detuvo luego en las manos callosas, y sobre todo en sus uñas que guardaban todavía muestras del barro de los pisaderos; y lo invadió entonces una piedad infinita, como si en la miseria de aquel hombre contemplase la suya propia y la de todos" (195).

Es fácil explicar por qué estos pensamientos se presentan solo en presencia de los restos de Robles: antes, el "estallido de voces" (72) de un grupo de cocheros desvió su atención hacia otros asuntos. Ahora, por el contrario, la situación lo insta a reflexionar hondamente sobre los muertos y concluir la condición miserable que envuelve a la humanidad por culpa de la muerte.

Esta cita invita a pensar que un cadáver es ante todo heraldo de la muerte. En tal sentido, las ideas tanáticas de Bataille⁹³ resultan esclarecedoras: "para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino", "da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos" (30).

Pero Adán Buenosayres no es el único héroe que, frente a un muerto, alcanza una conclusión así; mucho antes de que él, Ulises, gracias al descenso al Hades, pudo aprender algo similar. Para demostrarlo, basta con recordar el mentís que, en el canto XI de la *Odisea*, Aquiles dirige contra el itacense:

"No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron" (vv. 488-491).

⁹³ Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2010.

Lo que Segalá tradujo como "siervo" corresponde, según Finley⁹⁴, al *thēteuōn*. Los *thēteuontes* eran los menos afortunados en la sociedad griega arcaica. Se trata de hombres sueltos, jornaleros sin propiedad que trabajaban por un salario y que mendigaban lo que no podían robar. Ninguno de ellos podía estar seguro de la paga y es precisamente lo que la sombra de Aquiles le dice a Odiseo que preferiría ser antes de que reinar sobre todos los muertos. Estar muerto es peor aún que ser un *thēteuōn*, es decir, la más baja criatura de la Tierra que podía imaginarse Aquiles.

La correspondencia es interesante, pero lo verdaderamente importante es esto: mediante la confrontación con el cadáver de Robles, Adán ha podido comprender experiencialmente que la muerte supone una gran miseria, tal como lo hizo antes Ulises.

No es, ciertamente, un conocimiento menor, ya que se erige como fundamento de la resistencia que el personaje opone a la muerte. Buenosayres se sabe solicitado por las potencias celestiales: lo demuestra no solo en la escena del velatorio sino también antes mediante la imagen del pez en el anzuelo que se resiste a los tironeos del Pescador⁹⁵.

Sin duda, el motivo de su renuencia es que "sabe" que perecer es un infortunio, puesto que, si no es así ¿de qué otra forma explicarla? Pero esta razón no había sido formalizada hasta ahora. Antes de asistir al velatorio, la desgracia de la muerte no era más que un aspecto implícito de su aversión; ahora, por el contrario, se perfila como hecho concreto que mana elocuentemente de la boca de un muerto.

Además, hasta el encuentro con los restos de Robles, la manera como Adán concibe la muerte no está exenta de ambigüedades que le restan fuerza dramática a su resistencia. Una de ellas se deja entrever en la excursión misma. Adán y Schultze buscan en la oscuridad de Saavedra la cicuta. Entonces

⁹⁴ Finley, Moses I. *El mundo de Odiseo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.

⁹⁵ Esta imagen es una de las más importantes de la novela. Como Jofré señala, comporta la "cualidad de incorporar la existencia de Adán en su dimensión conflictiva", a la vez que "revela la resistencia de Adán a ascender, su natural intento de permanecer en el ámbito de lo humano" (106).
Jofré, Manuel. "El motivo del viaje en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". *Revista Chilena de Literatura*. N° 5 (1972): 73-110.

"Ocurrió (...) que habiéndola encontrado, uno y otro se dieron a masticar la hoja mortífera, con lo cual un enjambre de reminiscencias clásicas acudió a sus memorias y ablandó sus corazones en un inesperado retoñar de la emoción antigua que hubo de llevarlos muy cerca de las lágrimas, sobre todo cuando la patética imagen de Sócrates irrumpió en el círculo de sus recuerdos. ¡Almas generosas! Habrían permanecido allí toda la noche, saboreando el agridulce misterio de la muerte, si un coro de voces destempladas no los hubiese llamado a la realidad de este mundo" (151).

Esta cita evidencia que Adán es también capaz de fantasear románticamente con la muerte, relativizando, de este modo, su aversión.

Así, puede afirmarse que ha sido en el velatorio de Robles, el recogimiento que impone y su invitación a la reflexión, pero sobre todo la presencia ineludible de un muerto, lo que ha posibilitado que Adán comprenda de manera definitiva que la muerte es un infortunio; la confrontación con el cadáver parece haber tornado las papilas gustativas de su alma incapaces de sentir el sabor dulce que ella comporta. De aquí en adelante, Adán solo sentirá la acrimonia de la muerte.

Un conocimiento exclusivo

El conocimiento que Adán alcanza comporta la particularidad de ser ignorado por los demás. Comprobar esto requiere quitar la atención de Adán y dirigirla hacia sus acompañantes en el velatorio, Schultze y Tesler, que sostienen una interesante discusión sobre el destino del alma de Robles:

"Para el astrólogo Schultze, iniciado en los misterios orientales, la cuestión tenía una respuesta, y así se lo manifestó a su amigo Tesler, con la voz grave que tan luctuosa ocasión reclamaba: si todo el que nacía en este mundo acababa de morir en otro plano de la existencia universal, era evidente que Juan Robles, muerto ahora para la tierra, daba en aquel instante sus primeros vagidos en otro mundo, se prendía otra vez ansiosamente a un pezón maternal, era envuelto en solícitos pañales y suscitaba ya otros júbilos y otras inquietudes" (194).

Pero, según Tesler:

"El alma de Juan Robles había sido conducida por Anubis, el de cabeza de chacal, hasta la ineluctable balanza de los méritos y los deméritos: el corazón del finado se veía ya en uno de los platillos, y gravitaba en el otro la férrea pluma de la Ley" (194).

La polémica entre el astrólogo y el filósofo importa aquí solo en la medida en que insta a los contendores a *reproducir* un conocimiento que ya poseían, a exponer sus ideas sobre el destino del alma tras la muerte; pero no a *adquirir* un nuevo saber sobre ella. Y otra cosa más, que si bien es secundaria, no carece de relevancia: las ideas mortuorias que esgrimen no los conducen hacia la conclusión de que también sus propias almas tendrán que seguir el camino que le deparan a la de Juan Robles. A diferencia de Adán, ni Tesler ni Schultze alcanzan frente al cadáver el hondo conocimiento de que ellos también tendrán que morir; antes bien, mientras el protagonista reflexiona profundamente,

"Samuel Tesler y el astrólogo Schultze (dos literatos al fin) seguían pasando el alma de Juan Robles por todos los vericuetos infernales" (195).

Y la presentación que hace el narrador de la actitud con que se conducen las tres tías Necrófilas frente a la muerte resulta aun más locuaz:

"¡Hipócrita Dolores, Gertrudis abominable, desdentada Leonor! A decir verdad, ellas no creían en sus propias muertes (¡gran Dios, eso nunca!), sino en cierta remansada eternidad que tuviese la forma de velorio" (204).

Adán, por el contrario, no solo cree en su propia muerte, sino también sabe que es una gran desgracia.

Ni rabelesiana ni épica: una muerte cristiana

Como se había adelantado, la escena del velorio podría restringir de manera significativa el alcance de varias afirmaciones que se había hecho en este capítulo.

En primer lugar, dicha escena obliga a afecta el influjo que Rabelais ejerce sobre el *Adán Buenosayres*. En efecto, la visión del más allá aleja a Marechal del novelista francés, puesto que, según Bajtín⁹⁶, Rabelais aspiraba con sus obras a expurgar el mundo de aquellos aspectos que resultaban nocivos. Entre ellos, cabe incluir la concepción del más allá que inspiraba el horror entre las personas. Muy por el contrario, como se ha visto, la aversión que Adán experimenta ante la muerte en gran parte se funda precisamente en el "temible juicio" que tendrá que enfrentar la criatura cuando sea puesta delante de su Creador.

En realidad, la muerte en general marca un punto de desavenencia entre Rabelais y Marechal. Según Bajtín, en aquel, el tema la muerte "no está en ningún caso situado en primer plano, ni tampoco subrayado" (350); la muerte se instala ante todo en el plano del "mundo colectivo e histórico de la vida humana", en donde "no empieza ni termina nada importante" (355). En el *Adán Buenosayres*, la situación es distinta: la muerte aparece ante todo con vistas a la individualidad cerrada del protagonista. En tal sentido, la vida se muestra como algo irrepetible y la muerte como un final irremediable; de ahí el rechazo que inspira en el personaje.

Por otra parte, Rabelais presenta la muerte "en vecindad con el nacimiento de la nueva vida, y, a su vez, en vecindad con la risa" (349); esta nunca se opone al horror de la muerte, que, de hecho, "ni siquiera existe" (350). En el *Adán Buenosayres*, por el contrario, no solo aquel está presente, sino que también podría incluso decirse que impone una seriedad que, lógicamente, ahuyenta la risa. Esto se hace especialmente patente cuando Adán evalúa la discusión que Schultze y Tesler sostienen sobre el destino del alma de Robles:

"El cuadro fúnebre que tenía adelante, pese a su gritona realidad, se le antojaba una continuación de la serie fantasmagórica iniciada esa noche por el grupo en

⁹⁶ Bajtín, *Novela*.

su travesía de Saavedra. Pero la embriaguez de Adán quería disiparse ahora: los densos humos de su borrachera se desgarraban ya lo suficiente como para dejarle advertir cuán profanatorio era el tenor de la disputa que Samuel Tesler y el astrólogo sostenían junto a esa caja negra en forma de navío dentro de la cual navegaba Juan Robles" (195).

Lo vivido anteriormente ha sido fantasía, irrealidad, ilusión alcoholizada. Y, aunque lo risible pugna por invadir la escena que Adán tiene ahora delante de sí, la "gritona realidad" termina imponiendo el tono solemne. Se trata de un momento de máxima tensión estilística: lo humorístico, que lleva en su seno algo de profanación, había campeado a lo largo de casi todo el capítulo; ahora, le ha salido al paso el estilo serio, que parece llevar las de ganar.

En segundo lugar, lo que Adán experimenta en el velatorio obliga a revisar también la filiación entre la novela de Marechal y la épica. Esto porque, si bien es muy difícil concebir el *Adán Buenosayres* como una continuación de las epopeyas antiguas a causa de los rasgos genéricos que respectivamente comportan, es dado pensar que en el capítulo III reaparece una visión de la muerte que, se quiera o no, remite a los poemas épicos⁹⁷.

En efecto, tanto Ulises en el Hades como Adán en el velorio de Robles han conseguido llegar a la concepción de la muerte como una gran pérdida, han visto que el muerto es un miserable. Por ello, puede decirse que en ambos casos el término de la vida es presentado como punto crítico de la existencia humana, como una tragedia que ha de sufrir la humanidad. Ahora bien, ¿significa esto que la visión de la muerte que se entrevé en las páginas del capítulo III es solo una proyección del antecedente épico?

Santa Teresa de Jesús⁹⁸ tenía una visión distinta a la de Ulises y Adán acerca de la muerte:

⁹⁷ Estos, por cierto, como Griffin advierte, están mucho más interesados en la muerte que en la guerra. Griffin, Jasper. *Homer on Life on Death*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

⁹⁸ Santa Teresa de Jesús. *Poesía religiosa*. Santiago de Chile: Ercilla, 1984.

"Aquella vida de arriba,
Que es la vida verdadera,
Hasta que esta vida muera,
No se goza estando viva;
Muerte, no me seas esquiva;
Viva muriendo primero,
Que muero porque no muero" (vv. 40-46).

Ciertamente, la muerte no supone miseria alguna para la poeta española; por el contrario, mediante ella, espera granjearse la mayor riqueza imaginable. ¿Qué pensaría Adán de ella? Tomando en cuenta lo que se dice en la glorieta de Ciro, es posible imaginarlo. De acuerdo con el protagonista, el santo es el "imitador perfecto" del Verbo en "el orden de la Redención" (258). Esto parece querer decir que es como el pez que, aunque ha mordido el anzuelo invisible, no forcejea ni se resiste a los tironeos provenientes de arriba, conduciéndose, por tanto, de una manera completamente opuesta. En él, la santidad dista mucho de generar impresiones positivas:

"¿Y saben lo que es un santo? ¡Lean la vida de Santa Rosa, por ejemplo! Algo terrible, monstruoso, repugnante..." (258).

El personaje no quiere llevar la vida mortificada de un santo. Esto se aprecia especialmente en virtud de la manera como enfrenta la muerte. Su actitud está muy lejos de ser como la de Santa Teresa, que clama por ella con tercianas de entusiasmo; para Adán Buenosayres, la muerte no es una suerte de paso necesario para acceder a la mayor fortuna posible, sino una desgracia que ha de padecer la humanidad toda. La santidad conlleva desear la muerte, algo a lo que no puede aspirar a causa de las resonancias trágicas que esta despierta en él.

Esta divergencia no significa, desde luego, que las ideas tanáticas de Adán sean de raigambre puramente helénica o que no participen, como las de Santa Teresa, del Cristianismo. Lo que ocurre es que, si bien está ausente en el poema de la poeta

española, la visión de la muerte como algo negativo no es ajena al pensamiento cristiano⁹⁹.

Sin embargo, para el Cristianismo, a diferencia de los poemas homéricos, la muerte no es solo una tragedia, no es pura negatividad. Para esta doctrina, la muerte es, según Pieper, una "pena impuesta por Dios a la humanidad" y, por tanto, contiene algo bueno, puesto que "por ella, se repara y se vuelve a poner en orden algo anterior que no debería haber ocurrido en ningún caso" (89). Al entender la muerte como pena, se "incluye el detalle de que, en ella, se *repara algo*" (122), convirtiéndose, así, según Pieper, en algo bueno y lleno de sentido.

Aquello que la muerte castiga-repara es, según Pieper, el pecado, es decir, el "apartamiento de Dios por nuestra parte, hecho de una manera expresa" (105). Cada pecado personal continúa el original, sin el cual "jamás hubiera existido un castigo" (124).

Sintetizando, para el pensamiento cristiano, la muerte tiene dos caras, una negativa, trágica, miserable, y otra positiva, punitiva y correctora. Pero poder contemplar la segunda faz no es tan fácil: según Pieper, requiere primero que el individuo se percate de la propia culpa, la reconozca y la aborrezca.

Esta segunda dimensión de la muerte no está ausente en el *Adán Buenosayres*. Casi al final del libro V, dirigiéndose al Cristo de la Mano Rota, el protagonista dice:

"– Señor, confieso en ti al Verbo que, sólo con nombrarlos, creó los cielos y la tierra. Desde mi niñez te he reconocido y admirado en la maravilla de tus obras. Pero sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje" (349).

La cita anterior reproduce ese momento cúlmine de la novela en que Adán deja de rehuir los requerimientos celestiales y reconoce diáfaramente cuál ha sido su pecado:

⁹⁹ Como Pieper recuerda, Santo Tomás de Aquino decía que "de entre todas las desgracias humanas, la muerte es la mayor de ellas". Para él, la muerte es "el colmo de todos los dolores" (80). Pieper, Josef. *Muerte e inmortalidad*. Barcelona: Herder, 1977.

creer que las criaturas bellas eran el fin de su romería, y no solo un medio para acceder a Dios. Esta declaración culmina en el clamor de un último llamado, en el que el personaje expresa reticentemente el anhelo de descansar, de terminar con la condición de viajero:

"– Señor, ¡no puedo más conmigo! Estoy cansado hasta la muerte. Yo..." (349).

Algo muy parecido se expresa en el soneto *La nada* de José Gaos¹⁰⁰:

Oh, sálvame, Señor, dame la muerte,
no me amenes más con otra vida;
dame la muerte y cura así esta herida
de mi vida mortal. Haz, Dios, de suerte

que pueda retornar al mundo inerte
al que esta ciega noche me convida.
Pon sobre mí tu mano detenida,
tu mano de piedad, tu mano fuerte.

Dame la muerte, oh Dios, dame tu nada,
anégame en tu noche más sombría,
en tu noche sin luz, desestrellada.

Bastante tengo con la luz de un día.
Bastante tengo, oh, muerte deseada.
En ti repose al fin, oh muerte mía.

Comparado con el del *Adán Buenosayres*, el contenido del poema debe sin duda variar considerablemente. Con todo, el símil es innegable: en ambos casos, un individuo exhausto le pide a Dios regresar al "mundo inerte" y descansar. Hay, eso sí, una diferencia significativa: Adán no le pide al Creador la muerte, no al menos de manera

¹⁰⁰ Gaos, José. "La nada". *Poesía española actual*. Madrid: Editora Nacional, 1946.

expresa. Esta divergencia reviste un interés importantísimo, puesto que obliga a preguntarse: ¿por qué no desea como el hablante del soneto la muerte? ¿O es que acaso sí anhela fenecer pero *algo* se lo impide?

Cabe imaginar que este deseo existe. Después de todo, Adán, exánime ya a causa de sí mismo y de la vida, ha llegado al fin de su camino, ha alcanzado el *telos* de su viaje, simbolizado mediante el encuentro con el Cristo de la Mano Rota. ¿Qué más le resta por vivir, pues? Si realmente Adán se muestra reacio a plantear diáfano su deseo de morir, debe fundarse en que sabe que aquello equivale a pedir que la tragedia de la muerte caiga sobre sí.

Y es que la muerte se proyecta casi como una consecuencia lógica en el contexto de la obra. Según Pieper, la tradición teológica postula que "el hombre termina con su muerte la situación de *caminante*". Perecer es "terminar un camino y liquidar el estado pasajero de nuestra existencia" (135).

Tal vez sea por esto que, aunque se muestra evasivo al respecto, el óbito de Adán parece ocurrir al final del libro V. Luego de exponer cuál ha sido su yerro e implorar por el descanso que tanto anhela, campanas celestiales celebran que su alma ha sido salvada. El personaje, sin embargo, no las oye, y la falta de una respuesta quiebra su voluntad. Al protagonista, entonces, "muerto para sí mismo" (350), lo espera en su habitación el reposo en un "vacío absoluto"; el sueño descenderá "a él como una gran recompensa" (351). Todo esto parece apuntar a que el personaje muere al final del libro V, no real, pero sí metafóricamente.

Pero Adán Buenosayres no sabe esto, ignora que una muerte figurada seguirá a la salvación de su alma. No podría decirse, por tanto, que sea esta la causa de su desazón. Ciertamente, está abatido, mas no porque sienta próxima la muerte, sino porque se cree víctima de la indiferencia celestial.

Y sin embargo, la miseria que la muerte implica parece colarse en la escena, se deja intuir en las palabras del narrador. Que Adán haya "muerto para sí mismo" significa ante todo empobrecimiento interior. Tras la "crisis de su alma", deviene la privación de sus facultades: su memoria, entendimiento y voluntad entran en el "mutismo", del cual

nace "un gran silencio interior" (350). El alma del protagonista se ha salvado; pero deja tras de sí a un hombre vacío, un individuo cuya humanidad ha menguado hasta casi extinguirse. Adán es, sin duda, un miserable.

Así pues, lo aprendido experiencialmente en el velorio de Robles, a saber, que la muerte es una gran desgracia que afecta a la humanidad, parece condicionar no solo el ruego que Adán profiere frente al Cristo de la Mano Rota, sino también el tratamiento por parte del narrador de su muerte metafórica. No podría decirse, por tanto, que sea un saber irrelevante en el *Adán Buenosayres*.

Es importante tener presente que esta interpretación del término de la vida, lejos de obedecer a una concepción carnavalesca de la existencia humana, continúa en un primer momento la visión pesimista que se respira en los poemas homéricos. Ella es producto del descubrimiento de una muerte final, definitiva, que, como Castoriadis señala, es mérito de los griegos¹⁰¹. Pero la visión de la muerte como una miseria solo actúa como punto de partida, nunca como horizonte tanático definitivo: solo constituye un momento necesario hacia lo propuesto por la escatología cristiana, que, en última instancia, domina el *Adán Buenosayres*.

Reivindicación del viaje al Averno

Por último, la escena del velorio obliga a replantearse si el relato de la travesía de Saavedra constituye una parodia del viaje al Averno. Esta aseveración, sin dejar de ser válida, pierde alcance si se interpreta el encuentro con el cadáver de Robles y el aprendizaje de que la muerte es una gran desgracia como una actualización no satírica, sino seria, de uno de los rasgos estructurales que conforman el motivo del viaje al Averno, a saber, la adquisición por vía experiencial de un determinado saber por parte del héroe mediante la interacción con un muerto.

¹⁰¹ Castoriadis dice: "fueron los griegos quienes descubrieron este hecho, que hay una muerte final, definitiva: *telos thanatoio*, dice y repite la *Ilíada*; que no hay nada que agregar sobre esto, que no puede dársele otra significación, ni transustanciarla ni embellecerla" (121). Castoriadis, Cornelius. *Lo que hace Grecia I. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Según se vio, esta lectura se funda ante todo en la filiación que se puede establecer con el libro XI de la *Odisea*. Sin duda, las divergencias entre este canto y el Libro III son muchas: Núñez podrá creer que el velorio de Robles es "la región de los muertos" (661); pero lo cierto es que Saavedra no es como el Hades, el Averno o el Infierno cristiano, puesto que no corresponde a la morada definitiva de los que han dejado esta vida. Además, el cadáver de Juan Robles no es como la sombra de Aquiles, Tiresias o Anquises: carece de la "vitalidad" que estos tienen y su participación en la apropiación del saber por parte de Adán es de una pasividad indudable. Y, sin embargo, ahí está él, adquiriendo experiencialmente un conocimiento relacionado con la muerte mediante la interacción con un muerto, tal como lo hicieron antes Ulises y Eneas en el más allá, que se materializa ahora como velatorio.

La parodia es en gran parte responsable de ese "tal como", en virtud del cual Adán es equiparable¹⁰², a los héroes de las epopeyas pasadas. Sin las referencias al Cancerbero y a las aguas infernales, seguramente, Núñez difícilmente habría visto en el velorio una "región de los muertos", y la interacción con los restos de Robles con la adquisición del conocimiento de que la muerte supone una miseria como resultado no habría suscitado resonancias "inframundanas".

Es por esto que la parodia, en tanto que mecanismo discursivo para generar significaciones, parece servir propósitos completamente opuestos a los que originalmente perseguía: aparentemente, su objetivo era burlarse de concreciones previas del descenso *ad inferos*, pero terminó por establecer coordenadas simbólicas que funcionan como base fértil para que una determinada situación sea interpretada como la actualización seria de un rasgo estructural del motivo del viaje al Averno.

Pero el momento de esta secuencia narrativa que se activa no es secundario: en su estudio, Olivares sugiere que lo más importante del viaje al Averno sea quizá la búsqueda de un conocimiento que se encuentra alojado en esta región; y a la maestra Grammatico, por su parte, la "bajada a la Ultratumba" se le "presenta como

¹⁰² Dentro, eso sí, de ciertos límites bien demarcados y de una manera más bien metafórica.

‘peregrinación catártica en busca de la verdad’, una verdad no ya externa, sino interior y propia de cada uno" (21)¹⁰³.

Es preciso ahora corregir la interpretación del sentido que la parodia adquiere en el Libro III del *Adán Buenosayres*: ella no persigue realmente la mofa zafia del viaje al Averno, sino más bien su purificación, la "exfoliación" de los convencionalismos, de las fórmulas gastadas que se han ido sedimentando por obra de la tradición con el propósito de reivindicarlo.

En tal sentido, la excursión nocturna de Saavedra confirma la percepción de la maestra Giuseppina Grammatico, quien concluye que: "la bajada a la Ultratumba dista mucho de ser un tópico literario; se perfila más bien como un problema existencial anclado en la naturaleza del hombre como ser ‘finito’" (21).

Por todo esto, hay que replantearse la función que la parodia desempeña en el capítulo III. Interpretar que aquella persigue bafarse burdamente de los descensos *ad inferos* previos es algo que debe dejarse atrás por incorrecto; en su lugar, hay que proponer otra lectura más acorde con la naturaleza de la novela, un género que permite evidenciar convencionalismos literarios.

Esta lectura consiste en que, en el libro III, la parodia detecta, aísla y remueve aquello por culpa de lo cual el viaje al Averno se ha convertido en un cliché literario¹⁰⁴.

Pero la risa dura solo hasta que se comprende que la parodia no ha venido sino allanando el camino para que aflore en el capítulo III ese aspecto al que el motivo del viaje al Averno debe su importancia. Esta, desde luego, no se funda en que el héroe

¹⁰³ Esto obliga a replantearse si Peralta está en lo cierto cuando niega que en el capítulo III del *Adán Buenosayres* hay un descenso. Esto, en realidad, parece ser errado porque, si bien es cierto que no hay una bajada como la de Dante o Eneas, puesto que la dirección seguida es hacia las afueras de Buenos Aires y no a un mundo inferior, no se debe olvidar que descender, en el contexto del motivo, no tiene que ver con bajar al "menos uno" de un edificio. El inframundo no es un subterráneo, sino que, como Campbell dice, representa las zonas profundas de la psique humana. En ese sentido, "descender" parece significar más bien, como Grammatico decía, penetrar en lo interior, arcano, oculto, enigmático. Y, como se ha demostrado, eso es precisamente lo que Adán hace: retirarse hacia sí mismo y acceder experiencialmente a un conocimiento que en la novela se presenta como oculto, en la medida en que nadie más que él puede alcanzarlo.

¹⁰⁴ En virtud de esta operación, se puede afirmar que buena parte de la risa que se suscita en el capítulo III del *Adán Buenosayres* es carnavalesca, en tanto que, como Bajtín señala, interrumpe "la absolutización, el anquilosamiento, de toda fase posterior al cambio en la seriedad" (234). Bajtín, *Dostoievski*.

cruce una barrera acuática, celebre lo que Vilanova llama "ritos del umbral", evada al temible Cancerbero, etc.

No. Ante todo, la gravedad que este relato reviste dimana, por una parte, del problema que la mortalidad supone para el hombre y, por otra, de su capacidad de dar forma y satisfacción a ese deseo tan arraigado en el ser humano, ese anhelo de trascender el horizonte espacial que lo rodea, correr el velo y atisbar lo que Benavides¹⁰⁵ llama "las fronteras de su aquendidad, los perfiles del más allá en que espera morar alguna vez" (98). Esto es precisamente lo que la excursión nocturna de Saavedra, curiosamente mediante la parodia, parece querer mostrar.

La actualización novelesca del motivo del viaje al Averno en el capítulo III del *Adán Buenosayres* constituye sin duda un fenómeno literario de gran complejidad. Forzada a imaginar algo que se le iguale, la fantasía sugiere la figura absurda de un hombre cuyo cuerpo está enfermo y al que se le arranca la cabeza porque es lo único sano que queda. Pero, paradójicamente, el cercenamiento mismo lo mantiene vivo. Y no solo eso: es precisamente el desmembramiento, el acto de apartar el cuerpo corrupto, lo que permite ver que aquello que sobrevive es una persona al hacer que su cabeza recuerde al cuerpo del que fue cortada.

Algo así es lo que hay en el libro III del *Adán Buenosayres*: un descenso infernal cuyo cuerpo (enfermo, convencional, convertido en cliché) torna ausente la parodia (el cercenamiento) y que, sin embargo, funda su existencia en el hecho mismo de ser negado, que se aprovecha de la fuerza paródica que busca alejarlo del relato para manifestarse en él y actualizar su rasgo estructural más importante (la cabeza habla).

Lo anterior parece confirmar que, como Frye dice, la relación de la literatura posterior con las fórmulas precedentes no es, en absoluto, una relación de simple complicación, pues estas reaparecen en los más grandes clásicos. En efecto, en el capítulo III del *Adán Buenosayres*, vehiculado por el descenso al Averno, resurge la visión épica de la muerte como hecho luctuoso¹⁰⁶ así como también la seriedad propia de

¹⁰⁵ Benavides, Ricardo. "Sobre las fuentes del más allá en la Divina Comedia". *Dante*. Santiago de Chile: Universitaria: 1965.

¹⁰⁶ aunque, por supuesto, incorporada en la propuesta de la escatología cristiana.

este género, que se manifiesta para inhibir el componente cómico que proviene de lo carnavalesco.

Pero la aceptación de esto no debe impedir ver que, tan importante como lo que resurge es el modo en que reaparece: el *Adán Buenosayres* es una novela y, como tal, es capaz de interpretar, reacentuar, excluir o incluir en su propia estructura los demás géneros literarios.

CAPÍTULO II

Condición humana, condición novelesca

Que entre los asuntos que le interesan a Ernesto Sábato¹⁰⁷ el de la naturaleza del hombre parece ser el más importante es algo con lo cual la mayoría de sus críticos estaría de acuerdo¹⁰⁸.

Aquella se perfila en *El escritor y sus fantasmas* como una tragicomedia; el hombre, como un ser dual: batrácico y angelical, grotesco y patético, eterno y perecedero, estúpido y heroico, absoluto y mortal, racional e irracional, diurno y nocturno.

Al mismo tiempo, en Sábato, la naturaleza humana es vista como la contradicción pero al mismo tiempo la síntesis que se tensa entre lo histórico y lo atemporal: el hombre, "aunque vive en su tiempo y es un ser social e histórico, también subsiste en él el hecho biológico de su mortalidad y el problema metafísico de la conciencia de esa mortalidad, su deseo de absoluto y de eternidad" (21).

Ocuparse de la anfibia naturaleza del hombre no es algo de lo que cualquier literatura sea capaz. Solo la "grande" puede describir la "tragicómica dualidad de la criatura humana" (161). La "gran literatura" será, pues, para Sábato, "la que se propone la investigación de la condición humana" (162), a lo que es preciso agregar: en su antinómica integridad¹⁰⁹.

Ahora bien, cuando Sábato habla de literatura, en realidad, está pensando en un género específico: la novela. Ella es, al igual que la historia y el hombre, su protagonista, un "género impuro por excelencia que resiste cualquier clasificación total y desborda toda limitación" (23). Dellepiane¹¹⁰ especifica el sentido de las palabras de Sábato: para

¹⁰⁷ Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

¹⁰⁸ Shaw, por ejemplo, por ejemplo, afirma que "lo fundamental" para el novelista argentino es "la exploración de la condición humana" (985).

Shaw, Donald. "La metáfora del abismo en Sobre héroes y tumbas". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Vol.4 (1992): 985-992.

¹⁰⁹ En esta manera de relacionar al hombre y la literatura incide grandemente la imagen que el propio autor tenía de sí mismo. Dado el "espíritu contradictorio" que creía poseer, Sábato declara dársele mucho mejor la ficción que el ensayo, gracias a la posibilidad que aquella ofrece de "encarnar en diferentes personajes sus desgarramientos interiores, porque la ficción permite expresar su mundo interior en su enigmática diversidad y unidad" (9).

¹¹⁰ Dellepiane, Ángela. *Ernesto Sábato: el hombre y su obra. Ensayo de interpretación y análisis literario*. Nueva York: Las Américas, 1968.

este, la novela es no solo un "género híbrido –lo mental y lo instintivo, lo racional y lo irracional–, sino también "el de la gran síntesis de la realidad" (199).

Similares apreciaciones da a conocer Foti¹¹¹:

"La novelística sabatiana converge en la búsqueda de la *verdad acerca del hombre*, a través de un periplo (a veces certero y luminoso, ora penoso y solitario) que se define por el sello ineluctable de la dualidad y la antinomia, pero que en ocasiones se proyecta en una esperanza superadora de ese maniqueísmo" (61).

Lojo¹¹² también se fijó en la hibridez que caracteriza la novela en el pensamiento sabatiano. La ve como el fruto de "una postura integralmente humana" que se opone "a la distante y esteticista de Valéry", y destaca positivamente que Sábato defienda "la esencial *impureza* del quehacer novelístico" (178).

Sábato, agrega Lojo, cree que, gracias a esa impureza, "la novela contemporánea, en sus cumbres más altas, ha logrado pasar 'de la condición de mero documento a lo que podría denominarse un Poema Metafísico':

"Se ha vuelto medio supremo de conocimiento sintético de la existencia, y une, como lo querían los románticos¹¹³, 'la narración y la epopeya, el mito y la poesía, las confesiones y el ensayo'; incorpora a sus dominios 'lo que antes estaba reservado a la magia y a la mitología'" (179).

El nivel organizativo de la superación del maniqueísmo al que se refería Foti o de la síntesis¹¹⁴ de la cual hablaban Dellepiane y Lojo es importante: determina una de

¹¹¹ Foti, Jorge. "Ernesto Sábato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.

¹¹² Lojo, María Rosa. "La poética neorromántica de Ernesto Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Fernando García Cambeiro, 1985.

¹¹³ Al parecer, un antecedente importante del pensamiento sabatiano corresponde al Romanticismo alemán. Según Forcat, el propio Sábato reconoció "su parentesco con los románticos alemanes, que también buscaban una visión totalizadora de la realidad" (126).

¹¹⁴ La cual es, sin embargo, siempre inestable, concededora de la escisión trágica e irreconciliable con la que forzosamente debe convivir.

las razones por las cuales Sábato opta por la novela, en la que ve "un cosmos, un orden" (13). Como Forcat¹¹⁵ señala, para el escritor argentino, la novela es el "género más indicado para ofrecer una cosmovisión integral que contenga lo mental e instintivo, lo racional e irracional" (126).

No cualquier novela se perfila con vistas a una síntesis que atañe a la condición humana y su ambigua dualidad. A la que es capaz Sábato la llama "novela total". Según Forcat, ella cuenta con "dos modos de expresión". Por una parte, el "fragmentarismo, simultaneísmo, barroquismo temático, entretejimiento estilístico, perspectiva narrativa múltiple e inclusión de planos diversos en la novela: histórico, social, individual, ideológico, mítico, etc.". Por otra, la "impresión totalizadora de la realidad" (126), que descansa en todos los elementos recién enumerados.

Entre las distintas dimensiones que se manifiestan en la novela, la humana, por supuesto, es la que más importancia reviste. El propio Sábato es claro al respecto: "la tarea central de la novelística de hoy [consiste en la] indagación del hombre" (209), una aseveración que Dellepiane pone en relieve¹¹⁶. En tal sentido, no hay que perder de vista que, como Maturo¹¹⁷ observa, para Sábato, los "temas de la novela [no son] la descripción de ambientes, la mostración de conflictos sociales" [, sino] la soledad, el absurdo, la muerte, la desesperación y la esperanza" (24)¹¹⁸.

Para Sábato,

"debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en los que hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la

¹¹⁵ Forcat, Julio. "Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sábato". *Anales de literatura hispanoamericana*. N° 6 (1997): 125-150.

¹¹⁶ En efecto, en su estudio, la autora dirá que, para Sábato, la novela es una "indagación de la condición humana y su existencia" (197).

¹¹⁷ Maturo, Graciela. "La aventura filosófica de Ernesto Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.

¹¹⁸ Sería un error pensar que Sábato valora solo la problemática de la condición humana, en desmedro de los otros planos de la vida humana. Muy por el contrario, el novelista es consciente de que "los problemas del hombre nacen, en primer término, de su condición societaria, de ese sistema en que vive, en medio de situaciones familiares, clase social, deseos de riqueza o de poder, resentimientos por su situación de interdependencia" (262).

angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia" (264).

El "Informe sobre ciegos"

Con todos estos antecedentes a mano, es fácil entender esto que dice Sábato: "*Sobre héroes y tumbas*¹¹⁹ pretendió dar la realidad en toda su extensión y profundidad, incluyendo no solo la parte diurna de la existencia sino la parte nocturna y tenebrosa" (19). *Sobre héroes y tumbas* es una novela (una de las grandes) y, como tal, aspira a explorar la condición humana, haciéndose cargo de su ambivalencia, antinomia, etc. En ese contexto, el "Informe sobre ciegos" corresponde precisamente a la parte que investiga la dimensión nocturna del hombre.

Por eso, Botero¹²⁰ se equivoca cuando afirma que "el 'Informe sobre ciegos' es una unidad temática independiente dentro de la novela, al ser un relato escrito por un personaje, acerca de una historia particular". El "Informe" no es lo que él quiere, "un texto aparte y con sentido propio" (273). No es, como bien dice Forcat, un "manuscrito extraño a la totalidad de la novela (133).

Con todo, como asevera Soriano¹²¹, el "Informe sobre ciegos" "llega a ser mucho más de lo que generalmente es una *parte*" (878). Corresponde a "un relato cuya narración se ubica del otro lado del espejo", es "un fragmento que se destaca" (878). Según Soriano, debe entenderse ante todo como "*suplemento* que otorga su *forma* a la narración, cuando esta permanece impotente frente a los fenómenos que la dimensión 'diurna' desconoce" (883). El "Informe sobre ciegos" es "un *suplemento* que compensa las carencias del relato realista" (883).

Así, entre *Sobre héroes y tumbas* y el "Informe sobre ciegos", señala Soriano, se produce un quiebre que opera en un "nivel formal". El "Informe" se integra en la novela

¹¹⁹ Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*, Edición Crítica. Córdoba: Alción, 2009.

¹²⁰ Botero, Manuel. "El infierno queda al sur" *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 31 (2002): 267-282.

¹²¹ Soriano, Michèle. "Formas de lo informe: la dimensión fantástica en el 'Informe sobre ciegos'". En: Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, Edición Crítica. Córdoba: Alción, 2009.

como un "proceso textual que desestructura la línea de coherencia para abrir paso a otro nivel de coherencia, la de sus 'profundidades'" (878).

Para Soriano, el "Informe sobre ciegos" es un "relato segundo"; posee la misma autonomía que tienen las narraciones enmarcadas: un narrador protagonista, acciones, situaciones y personajes independientes respecto a la parte 'diurna'. En tal sentido, lo más elocuente es que Fernando se mantenga ausente en esta última, mientras que, en la nocturna¹²², se halle omnipresente. Por eso, concluye Soriano, "el 'Informe sobre ciegos' nunca deja de ser una unidad cerrada, con fuerte coherencia interna". Tanto es así que su lectura independiente resulta posible "si se acepta plenamente su forma enigmática, su hermetismo" (878).

Ahora bien, la naturaleza discursiva que Soriano descubre en el "Informe sobre ciegos" en ningún caso le da la razón a Botero: para el primero, es ilegítimo "otorgar autonomía a esta tercera parte, acogerla sin el texto que la incluye, y al incluirla la integra en el polimorfo –¿informe?– género *novela*, creando en esta inclusión una nueva forma novelesca¹²³" (885).

Y lo mismo cree Soriano de manera inversa: "la novela hubiese quedado incompleta, como mutilada, sin este núcleo central"; "*Sobre héroes y tumbas* sí depende del relato de las pesadillas de Fernando", "es inconcebible sin su extraña, heterogénea y muy fantástica *tercera parte*" (878).

Para el propio Sábato, "el 'Informe sobre ciegos' es horrible" (18), es "una gran pesadilla" (19). Constituye un "intento de describir el drama de seres que han nacido y sufrido en este país angustiado". Pero mucho cuidado con limitar su alcance a Argentina: constituye "un fragmento del drama que desgarrar al hombre en cualquier parte: su anhelo de absoluto y eternidad, condenado como está a la frustración y a la muerte" (17).

¹²² Es decir, en el "Informe sobre ciegos".

¹²³ Soriano le confiere una gran importancia al "Informe sobre ciegos" en el contexto mayor del género novelesco: se trata de "una forma breve cuya autonomía cuestiona los límites de la forma *novela*, desorganizando su unidad orgánica, y llega a determinar su renovación" (879).

El autor suma a lo anterior que el "Informe sobre ciegos" da cuenta, de manera simbólica y oscura, de lo más importante de la condición y existencia humanas. Por eso, constituye, como Soriano decía, una *parte* fundamental de *Sobre héroes y tumbas*:

"suprimirlo –sentencia Sábato–, en consideración a una coherencia lógica, es como suprimir los sueños de los hombres en una visión integral de su vida. Por disparatados e ilógicos que sean, nos están dando el mensaje más revelador de su existencia, la clave de esa región enigmática en que se hacen y deshacen los destinos" (19).

Fernando, héroe infernal

Fernando Vidal Olmos, protagonista del "Informe sobre ciegos", se halla, por decirlo de algún modo, sintonizado con la parte siniestra de la existencia humana que le ha tocado explorar. De acuerdo con su creador, este personaje "representa su peor parte, su lado nocturno"¹²⁴ (22). De manera similar, según Ingénito¹²⁵, Fernando "representa el aspecto oscuro y demoníaco" (113); muestra "esa parte oscura, subterránea del alma" (114).

La gran complejidad que el personaje comporta se atisba a través de las distintas formas como la crítica lo ha interpretado. Chiesi¹²⁶, por ejemplo, lo identifica "con el arquetipo de la sombra, el 'hermano oscuro'". Encarna "lo relegado, lo opuesto de la 'persona', los aspectos reprimidos e inaceptables de nuestra idiosincrasia que no admitimos conscientemente" (152). Forcat, por su parte, ve en él un "anarquismo apocalíptico" que "unifica el fuego bíblico y la dinamita del terrorista" (144); su figura es "titánica (en el sentido mitológico de la palabra: rebelde, parricida) y demoníaca (es un santo del Infierno, Lucifer, rebelde)" (145).

¹²⁴ Sábato le dio a Fernando su misma fecha de nacimiento, "quizá por un acceso de humildad", "por una tentación diabólica que todos sentimos alguna vez en nuestra conciencia", "una mezcla de autotortura, de menosprecio hacia uno mismo, de liberación" (22).

¹²⁵ Ingénito, Mario. "La visión gnóstica y el tema de la verdad en Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.

¹²⁶ Chiesi, Bernardo. "El sueño como prefiguración de la muerte en el pensamiento de Ernesto Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.

Las lecturas que más importan aquí son aquellas que presentan a Fernando como un héroe. La novela no se llama *Sobre héroes y tumbas* por nada y el protagonista del "Informe" participa del heroísmo que explicita el título.

Dellepiane presenta una de las visiones aludidas recién: "Fernando –señala– es uno de esos exploradores de la inmundicia, testimonios de la Basura y de los Malos pensamientos, un héroe negro y repugnante, un anti-héroe" (269). Ingénito, por su parte, opina que "Fernando es un héroe Contra-iniciado o de iniciación infernal" (114). Más interesante que lo anterior, es esto otro que Ingénito dice: Vidal "parece conformar perfectamente al héroe de la línea 'tradicional' aludida por Blake con su aforismo: 'el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría'". Según el autor, el protagonista es "un héroe que más allá de los pares opuestos mal-bien quiere penetrar y hasta destruir la realidad, quiere forzar todas las puertas" (118).

Descenso a los infiernos de la condición humana

Para Sábato, llegar al "fondo" de la naturaleza del hombre requiere de un "viaje o descenso" que si falla, se sacrifica "la verdad y la profundidad al prurito del método único, cuando debe ser al revés; ya que *nada* en la novela debe hacer sacrificar la verdad" (23).

La parte nocturna de la naturaleza humana se le presenta a Sábato como algo enigmático, es el "misterio primordial". En su descripción, lo espacial adquiere gran relevancia: se trata de un "lugar" al que se llega descendiendo y, como el propio novelista dice, "dadas las características de esa condición, [es] un descenso a su propio infierno¹²⁷". "Allí, se plantean inevitablemente los grandes dilemas: ¿por qué estamos hoy y aquí?, ¿qué hacemos, qué sentido tiene nuestro existir limitado y absurdo, en un insignificante rincón del espacio y del tiempo, rodeados por el infinito y la muerte?" (15).

¹²⁷ Según Chiesi, Sábato, al igual que "el visionario *E. Swedenberg*, cree que el Cielo y el Infierno están contenidos en el hombre, son estados de conciencia.

Por esto, no es de extrañar que el periplo por las tinieblas del alma humana narrado en el "Informe sobre ciegos" haya sido interpretado por la crítica como un viaje al Averno. Esto no pasó inadvertido para Sábato: él mismo dice en *El escritor y sus fantasmas* que "lectores, críticos y psicoanalistas" han visto en el "viaje de Fernando" un "descenso a los infiernos" (18).

Ejemplos de autores que adoptan esta postura son Espejo, que se refiere al espacio donde penetra Fernando como el "infierno subterráneo" (252), e Ingénito, que señala explícitamente que el viaje del protagonista constituye un descenso *ad inferos*. Otra autora es Correa¹²⁸, que ve en el "Informe sobre ciegos" "una suerte de descenso a los infiernos narrado a través de una larga metáfora, alucinante, barroca hasta el delirio, con amplio y sostenido ritmo de poema" (117).

Más interesante resultan las observaciones hechas por Dellepiane, para quien

"la simbología del 'Informe sobre ciegos', a pesar de la aparente confusión de señales, es clara: Fernando ha descendido, en vida, al infierno de su propia conciencia, para buscar *su* verdad, su *yo*, y ha encontrado eso y más: en su conciencia individual se refleja la de la humanidad íntegra. Todo lo que hay en él de horrible está en la humanidad también. En él solo hay corrupción, fetidez, incesto, como en millones de otros seres, en otros climas y en otros tiempos. [Estos] representan tan solo una faz de esa humanidad, la desagradable, la demoníaca, la que debe perecer, ya que para ella no hay esperanza" (270).

De manera similar, Foti señala que el descenso de Fernando no obedece a una

"inclinación escatológica a mostrar lo inmundo [, sino] todo lo contrario: entrever a través de la analogía, nuestros oscuros deseos inconscientes y primarios, nuestras pesadillas inconfesables, que en ridícula (y trágica) caravana desfilan por *debajo*, cuando por arriba (solo a nivel terrestre), aparecen nuestras manifestaciones hipócritas, de apócrifa pureza y falsa honradez, blanqueados

¹²⁸ Correa, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

como sepulcros del Evangelio, que solo guardan inmundicias y podredumbres"
(76).

Chiesi es otro autor que descubre resonancias de un viaje infernal en el "Informe sobre ciegos". En su exposición, el inframundo es específicamente el del inconsciente. Se trata de un "territorio donde reinan las tinieblas" en el que "todo hombre es libre de incursionar" (133). Sin embargo, muy pocos son capaces de recordar la experiencia vivida. Ejemplos de estos seres que logran permanecer conscientes son los videntes, los locos, los artistas y los místicos. Fernando, para Chiesi, cae dentro de alguna de estas categorías.

La recompensa, agrega Chiesi, es valiosa: corresponde al "conocimiento del yo". No obstante, un periplo así no está exento de peligros: siempre está la amenaza de "la pérdida de la individualidad" (134). El inconsciente es "el vientre de los monstruos que tragan a los héroes", es "el laberinto interior: las formas, las imágenes, los horizontes y los habitantes creados por el inconsciente liberado de sus cadenas no siempre tienen un aspecto sonriente¹²⁹"; ahí, "acechan las alimañas que albergan las cavernas del inframundo psíquico" (134).

Finalmente, está Forcat. Si bien estaría de acuerdo con los críticos antes nombrados a la hora de interpretar la travesía de Fernando como un viaje al Averno, a este autor le parece que es necesario acotar su sentido. En efecto, como Forcat señala, en el "Informe sobre ciegos", no hay un descenso que funcione "como modo iniciático, realizado con el objeto de agotar energías inferiores, con la perspectiva del ascenso final (Dante por ejemplo)"; sino más bien otro, uno que es propio de los "autores modernos¹³⁰", a los cuales sí se podría clasificar (por lo general) adecuadamente de

¹²⁹ Esta descripción del inconsciente no es propia de Chiesi, sino que la toma de Albert Béguin.

¹³⁰ No está de más recordar que, según Smith, la *nekylia* o descenso a los infiernos es el mito más importante para los autores modernistas (en el sentido anglosajón del término).

Smith, Evans Lansing. *The Descent to the Underworld in Literature, Painting, and Film, 1895-1950: The Modernist Nekylia*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen, 2001.

‘investigadores del infierno’¹³¹ por el carácter *experimental científico* que asume su búsqueda, sin la perspectiva de un ascenso posterior, sino antes bien en el camino de la disolución" (147).

Para Forcat, la aventura de Fernando debe ser incluida entre los descensos infernales del segundo tipo. De manera específica, lo concibe como "el desarrollo extremo de una de las posibilidades de la realidad: el polo material, corporal y demoníaco, en oposición al polo racional psíquico" (148).

Como se ha mostrado, diversos autores concuerdan en que el periplo de Fernando constituye un descenso a los infiernos. Se trata, en realidad, de algo bastante obvio, puesto que Sábato reprodujo con una fidelidad sorprendente la configuración típica del motivo del viaje al Averno en el "Informe sobre ciegos": uno por uno, sus elementos estructurales más importantes se van actualizando diáfananamente en el relato, lo cual, como se evidenciará a continuación, hace muy fácil detectarlos.

El primero de ellos corresponde al inframundo mismo, que se actualiza en el "Informe sobre ciegos" a través de las cloacas y cavernas subterráneas de Buenos Aires, por una parte, y mediante el inconsciente de Fernando¹³², por otra.

Separar ambos espacios de manera clara es difícil, puesto que, en varios momentos del relato, el personaje mismo es incapaz de saber si lo que está viviendo es realidad o ilusión. A pesar de ello, se puede decir con toda seguridad que la parte más importante de la aventura de Fernando, aquella que él mismo describe como "la etapa más ardua y arriesgada" (303) de su investigación, comienza con un descenso. En una casa abandonada de la calle Belgrano, Vidal descubre una escotilla que da al sótano. Luego de escudriñarlo, logra dar con una pequeña puerta, tras la cual se encuentra con una ciega que lo hace perder el sentido. Es entonces cuando acontece un segundo

¹³¹ Forcat entrega al respecto un dato interesante: en *Abaddón el exterminador*, el personaje Sábato afirma pertenecer a una tradición de “investigadores del infierno”, entre los cuales cita a Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strindberg, Dostoievski, Hölderlin y Kafka.

¹³² Al actualizar el motivo del viaje al Averno en el inconsciente de Fernando, Sábato pareciera estar haciendo explícito que el inframundo, como Campbell decía, representa las regiones profundas de la mente del hombre.

descenso, no hacia un lugar físico, sino hacia el tenebroso mundo de las pesadillas de Fernando¹³³.

En el inconsciente del protagonista, se actualiza otro elemento propio del motivo del viaje al Averno: la barrera acuática que se cruza con ayuda de un batel:

"Estaba yo sobre una barca y la barca se deslizaba sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables. El silencio era abrumador y al mismo tiempo inquietante, porque sospechaba que en aquella penumbra (no había luz solar sino la equívoca y fantasmal luminosidad que provenía del sol nocturno) yo no estaba solo sino que era vigilado y contemplado por seres que no podía divisar, pero que seguramente habitaban más allá del alcance de mi ambigua visión. ¿Qué esperaba de mí y, sobre todo, qué me esperaba en aquella desolada extensión de aguas estancadas y lúgubres? (315).

El viaje que realiza Fernando durante su alucinación febril remite de manera clara a los que antes realizaron Eneas y Dante. Contribuye a trazar esta filiación la atmósfera mortuoria, silenciosa, pesada y lúgubre que se respira en esa región¹³⁴.

El tercer elemento que hace referencia al motivo del viaje al Averno corresponde a la dirección seguida:

"Yo trataba de concentrarme en mi dura tarea, no queriendo ni imaginar la forma y el horror de los monstruos que, estaba seguro, poblaban aquellas aguas abismales e infectas: con la mirada puesta en el poniente, o en lo que yo suponía el poniente, me limitaba con miedo y a remar en aquella dirección, tratando de llegar antes de que el sol se pusiese" (316).

¹³³ Alguien podría objetar que el espacio que recorre Vidal no corresponde al más allá, al mundo de los muertos. Si bien esto es cierto, el inconsciente del protagonista tiene una innegable textura mortuoria: es la "Comarca de melancolía" (357); "la melancolía se levantaba como una bruma en el fúnebre territorio" (358); "la muerte (...) reinaba en aquella comarca" (357); es un "fúnebre continente" (357) desolado por una catástrofe. De ahí que, aunque no sea la región donde van a parar las almas de los difuntos, es plausible interpretar el lugar donde transcurren los hechos como un más allá, puesto que en su descripción se activan resonancias tanático-infernales.

¹³⁴ Botero señala al respecto que la barca es "definitivamente la misma en que Caronte remaba, la misma que conducía las almas al Hades", a lo que agrega: "Fernando rema su propia alma al Hades", "rema hacia el atardecer" (278).

Vidal navega penosamente hacia el poniente, destino que, según Vilanova, suelen seguir los héroes en el marco del motivo del viaje al Averno.

En cuarto lugar, está la celebración de lo que Vilanova llamaba "ritos del umbral":

"Hundido en el barro, con el corazón latiendo agitadamente en medio de aquella inmundicia que me envolvía, con mis ojos hacia delante y arriba, vi cómo los grandes pájaros planeaban lentamente sobre mi cabeza. Advertí a uno de ellos que bajaba desde atrás, lo vi recortarse, gigantesco y cercano, sobre el ocaso, volviendo luego hacia mí, y posarse con un hueco chasquido sobre el barro, frente mismo a mi cabeza. El pico era filoso como un estilete, su expresión tenía esa mirada abstracta que tienen los ciegos, porque no tenía ojos: podía yo distinguir sus cuencas vacías. Parecía una antigua divinidad en el momento que precede al sacrificio.

Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un instante percibí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla. En virtud de un mecanismo que no alcanzo todavía a comprender por su falta de lógica, yo mantenía mi cabeza siempre en la misma posición, como si quisiera facilitar la perversa tarea, como, aunque sufrimos, mantenemos la boca y la cabeza ante el dentista" (317s).

Son varios los autores que ven en el enceguecimiento de Vidal la celebración de un rito iniciático. Forcat, por ejemplo, ve en el pasaje la celebración de una "ceremonia de iniciación", necesaria para "el descenso al mundo de los ciegos (o del sueño) [, que] equivale al despertar a una nueva realidad" (146). Foti, por su parte, opina que la pérdida de visión marca el punto en que "Fernando inicia la jornada de la Noche" (93).

Chiesi observa esta situación en el contexto general de las novelas de Sábato, vinculándolas con el Gnosticismo. Según él, tienen una "estructura iniciática" que

"guarda cierta relación con la iniciación gnóstica, que consistía en el conocimiento de los mundos suprahumanos [:] el muerto recorría esos lugares, pero en estado de sombra errante, aterrado, perdido; la iniciación le permitía hacer el viaje funerario en

vida, aprender el camino de los muertos y familiarizarse con los estados post-mortem" (148).

El planteamiento de Chiesi es bastante útil aquí porque refuerza la hipótesis de que el encegucimiento de Fernando constituye un rito iniciático, a la vez que lo sitúa en el marco mítico mayor del viaje al Averno.

En quinto lugar, está el conocimiento que se alberga en este territorio onírico-cloacal-avernal. Ya se había dicho que Fernando aspira a develar los secretos de la Secta de los Ciegos. Gracias a ello, llegará a aprender que

"La realidad era esta otra. Y solo, en aquel vértice del universo, como ya expliqué, me sentía grandioso e insignificante" (:354).

Esa otra realidad corresponde a la de las "abominables cloacas de Buenos Aires", ese "mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia". Ahí abajo:

"(...) En obscuro y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comidas de millones de casas y restaurantes, inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires" (:349).

En el "Informe", se asiste, pues, al develamiento de una verdad que "arriba" es desconocida. El motivo por el cual este conocimiento se halla velado en la superficie radica en que los hombres desean olvidar, "como si intentaran hacerse los desentendidos sobre esta parte de su verdad" (350)¹³⁵.

¹³⁵ Conviene recordar que, en el "Informe sobre ciegos", según Foti, se muestra analógicamente que, bajo las falsas muestras de pureza y honradez, se esconden deseos inconscientes y primarios, pesadillas inconfesables.

Vidal adquirirá también algo de una importancia insoslayable en su existencia: la conciencia de que la muerte se aproxima¹³⁶. Con ayuda de la entrada número XXXVIII del "Informe sobre ciegos", esto se puede demostrar fácilmente:

"Una pesadilla que sé ha de terminar con mi muerte, porque recuerdo el porvenir de sangre y fuego que me fue dado contemplar en aquella furiosa magia" (364)¹³⁷.

Finalmente, está el regreso de Fernando a la superficie. Ya se había consignado que, en el contexto del motivo del viaje al Averno, el héroe surge del inframundo en posesión de los misterios de la sabiduría ganados gracias a su aventura. Su misión entonces será compartirlos con la comunidad.

Todo esto se puede apreciar sin dificultad en el "Informe sobre ciegos". También en la entrada número XXXVIII, Fernando escribe:

"En el momento en que desperté (por decirlo de alguna manera) sentí que abismos infranqueables me separaban para siempre de aquel universo nocturno: abismos de espacio y tiempo. Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar, fui surgiendo nuevamente a la realidad de todos los días" (364).

Los conocimientos secretos que Vidal logra poseer ya fueron señalados: por una parte, está aquel que se refiere a la verdad reprimida de Buenos Aires y, por otra, la certeza de la muerte que se aproxima, que logra tener en su inconsciente.

La alusión a la divulgación de lo aprendido también es explícita:

¹³⁶ A alguien podría costarle estar de acuerdo con esto, dado que el protagonista comienza su Informe hablando de su muerte ("¿Cuándo empezó eso que ahora va a terminar con mi asesinato?" [23]). Sin embargo, no hay que olvidar que el "Informe sobre ciegos" no se rige por un orden cronológico, y que el punto en que Fernando se halla al comenzar su escrito se ubica al final de la cadena de hechos vividos. La conciencia de la muerte que se avecina es consecuencia, por tanto, de las experiencias infernales.

¹³⁷ La muerte importa por ahora solo en tanto que es aquello de lo cual Fernando toma conciencia gracias al descenso a los infiernos. Más adelante será objeto de un análisis detallado.

"Este Informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado" (256).

Dada la presencia de todos estos elementos, se puede afirmar con propiedad que el motivo del viaje al Averno se actualiza en el "Informe sobre ciegos". Ahora bien, si concluir lo anterior es fácil, observar de qué manera las condiciones atmosféricas propias del género novelesco inciden en su manifestación en el "Informe sobre ciegos" no está exento de problemas. Esto se debe a cuatro razones: primero, este milenario fenómeno literario se actualiza seriamente en el relato. Segundo, el acontecer narrativo transcurre en el inconsciente del protagonista, un "lugar" extraño y orientado hacia los orígenes. Tercero, Fernando encarna un heroísmo de textura épica y, por último, como consecuencia del primer factor, Sábato se apoya en la tradición infernal, en virtud de lo cual el "Informe" parece alejarse de los géneros cómico-serios. Cada factor, por razones que serán dadas en su momento, puede tomarse como una fuerza contraria a las coordenadas propiamente novelescas, como una pulsión antinovelesca.

La seriedad encubridora

Como se acaba de anunciar, el primer factor que dificulta ver cómo las características de la novela participan de la actualización del motivo del viaje al Averno corresponde a que este se actualiza seriamente en el "Informe".

Según Nocera¹³⁸, la seriedad "consiste en la conciencia de una total conformidad y congruencia entre el concepto o el pensamiento y la intuición o la realidad". Lo contrario de ella es, desde luego, la risa y la broma. Por ello, el resultado de una actualización seria¹³⁹ se opone de manera radical al que se obtiene, por ejemplo, a través de una actualización paródica.

¹³⁸ Nocera, Pablo. "Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana". *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*. N° 22 (2009.2): s.p.

¹³⁹ En el caso de una actualización seria, el "concepto o pensamiento" del que habla Nocera corresponde al rasgo estructural del motivo literario, mientras que la "intuición o realidad" vendría a ser el elemento que

Volver sobre el Capítulo III del *Adán Buenosayres* ayudará a comprender lo anterior. Según se vio, en gran parte, lo que ahí había era un descenso infernal paródico. Esto se desprendía de la forma en que se actualizaban varios rasgos del motivo: la celebración de los ritos del umbral, la figura del Cancerbero, la barrera acuática, las almas, etc. Todos estos elementos estructurales, en virtud de la parodia, aparecían como desfasados, distantes, no coincidentes con aquello que los representa. Estos, por su parte, en función de la parodia, se mostraban incapaces de desempeñar el rol que les habría correspondido en el caso de una actualización seria.

En el "Informe sobre ciegos", en cambio, hay una alineación entre cada rasgo del motivo y aquello que lo actualiza en el texto: el pantano, por ejemplo, que Fernando cruza no es como la zanja que se traga a Franky Amundsen. Si este hubiera caído en las aguas cenagosas de las pesadillas de Fernando, acaso habría sido devorado por alguno de los monstruos submarinos cuya sombría presencia intuye este último. La ciénaga que Vidal debe cruzar actualiza seriamente la barrera acuática, y no como ocurría en el capítulo III del *Adán Buenosayres*, que remitía a ella solo de manera indirecta y cómica.

Lo interesante es que el escenario que entonces se presenta, aparentemente, tiene muy poco de novelesco, al menos en un sentido bajtiniano. La novela, según Bajtín, es especialmente eficaz a la hora de dismantelar convencionalismos literarios. El motivo del viaje al Averno es un cliché literario, es una estructura narrativa rígida y poco original. Cabría esperar, por tanto, que el "Informe sobre ciegos", en tanto que *parte* de una novela, evidenciara precisamente esta condición convencional.

No obstante, lo que ocurre es precisamente lo contrario: ni siquiera logra poner de manifiesto el carácter convencional del motivo del viaje al Averno. Entre este último y los elementos que lo actualizan en el relato se produce una "completa fusión de voces"¹⁴⁰ (265) que, según Bajtín¹⁴¹, es propia de la imitación. Esto se debe a que, como

lo actualiza en el relato (utilizando los términos de Kalinowska, elemento designado y elemento designante, respectivamente).

¹⁴⁰ Entre los elementos estructurales del motivo del viaje al Averno y los que los actualizan en el texto se produce una relación similar a la que establece entre sus pensamientos y la realidad la persona seria, que, según Nocera, "está convencida de que piensa las cosas como son y de que son como las piensa".

este autor dice, la imitación "toma en serio lo imitado"¹⁴², se apropia de él, asimilando inmediatamente la palabra ajena" (265).

Como consecuencia de lo anterior, la palabra novelesca del "Informe sobre ciegos" no solo no se encabrita creativamente ante el peso de los estereotipos¹⁴³ de la tradición, sino que se convierte en huésped servil, ejecuta las mismas cabriolas que tantas veces se han realizado en el pasado, todo esto en una operación que hace que gran parte de su significación dependa de este parásito literario que ahora la jinetea.

La vuelta al origen

La segunda razón por la cual se dice que participa una fuerza antinovelesca en la actualización del motivo del viaje al Averno está dada por la imagen literaria y la zona temporal donde se construye: en ocasiones, se tensan de tal forma que el resultado es algo que pareciera rehuir las coordenadas novelescas, al menos en un sentido bajtiniano.

Para comprender lo anterior, es preciso recordar una vez más que, según Bajtín¹⁴⁴, el acontecer en la novela tiene lugar en una dimensión temporal máximamente conectada con el presente, con la actualidad, que, dada su imperfección, necesita de un futuro igualmente inacabado.

¹⁴¹ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁴² Ciertamente, varios aspectos del "Informe sobre ciegos" que remiten al motivo del viaje al Averno pueden verse como una imitación de obras previas en las que se narra un descenso infernal. Entre ellas, la que parece ser más importante corresponde a la *Divina comedia*. La lectura de Botero sigue esa línea: el "Informe sobre ciegos" es "el lado oscuro del 'Infierno', si algo más macabro que el infierno en sí mismo fuera concebible"; es "como una degeneración de la *Divina comedia*" (277). Para este autor, el infierno que visita Fernando "es una memoria del infierno dantesco: recoge todas las intuiciones acerca del infierno que se tienen inconscientemente, y las desarrolla de manera tan grande, que crea su propio espacio tan aterrador como puede llegar a ser" (278). Según Botero, en fin, el "Informe" es "una reescritura de la *Divina comedia*, no mediante alusiones concretas, sino a partir de sueños, de ilusiones, de recuerdo y de intuiciones, de retazos. Es una reconstrucción a partir de lo que le queda a uno después de que se le han olvidado las palabras que componen la *Divina comedia*" (278). Se trata de una propuesta interesante, pero tiene el siguiente problema: obliga a Sábato a haber olvidado su lectura de la *Divina comedia*, desconociendo la posibilidad de que el autor tuviera a mano una copia del libro de Dante mientras escribía el "Informe sobre ciegos" (en caso de que efectivamente sea una reescritura, como Botero dice).

¹⁴³ Conviene recordar que, como decía Lotman, los estereotipos no son algo negativo en el campo artístico: son tremendamente eficaces en el proceso de transmisión de información.

¹⁴⁴ Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Esto se aprecia de varias maneras en el "Informe sobre ciegos". El ejemplo más a mano está dado por el propósito de Fernando: como se consignó más arriba, busca dejar un legado que le sirva de provecho a un centro que investigue la Secta de los ciegos, lo que lleva implícita la necesidad de un tiempo futuro en el que la empresa inconclusa será continuada. Además, las calles que recorre forman parte del mismo Buenos Aires histórico, del mismo mundo en devenir que Sábado y sus lectores.

Sin embargo, no todo en el "Informe sobre ciegos" obedece a esta característica: en sus páginas, la lectura atenta descubre también una suerte de fuerza contraria, algo así como una pulsión antinovelesca que abre una grieta a través de la cual se vislumbra un espacio de otra naturaleza discursiva.

La adecuada comprensión de lo anterior parte por lo siguiente: la aventura de Fernando no tiene por único fin la develación de los misterios del mundo de los ciegos; al mismo tiempo, su investigación constituye una indagación sobre su propia condición humana: el "Informe sobre ciegos" también es una búsqueda existencial¹⁴⁵.

Este segundo sentido de la investigación, que, como se vio más arriba, ya fue reconocido por diversos autores, se halla expresado de manera explícita en la siguiente cita:

"Temí que aquellos vapores terminaran por emborracharme y hacerme caer en el agua, muriendo ahogado en momentos en que estaba a punto de descubrir el misterio central de la existencia" (353).

La misma intención se aprecia en esto otro que dice Vidal:

"Tuve la certeza de que allí tendría acabamiento mi largo peregrinaje y que, tal vez, en aquel reducto poderoso encontraría por fin el sentido de mi existencia" (358).

¹⁴⁵ En realidad, lo que ocurre es que estos dos propósitos terminan por mezclarse. Fernando expresa esto de manera clara cuando dice: "(...) como siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo" (307).

Sentado ya este otro propósito de Fernando, es preciso hacer ahora una nueva aclaración: la dirección que este peregrinaje sigue no es únicamente hacia abajo, al mundo subterráneo; también, de manera significativa, es un viaje de regreso, un retorno hacia la fuente¹⁴⁶.

El movimiento hacia los orígenes¹⁴⁷ se aprecia de manera más clara en el pasaje en que se relata la penetración de Fernando en la Deidad de sus pesadillas:

"Algo me sucedió a medida que ascendía en aquel resbaladizo y sofocante túnel de carne: mi cuerpo se iba convirtiendo en pez, mis extremidades se transformaban en aletas, mi piel se cubría de escamas.

El resplandor que provenía de lo alto se hacía más y más intenso. Y en el silencio creía oír nuevamente aquel quejido o llamado, algo que me recordaba, como en un sueño, hechos remotísimos que no podía precisar" (359s).

Este pasaje ha captado la atención de varios críticos, todos los cuales coinciden en verlo como un retorno a la fuente. Emir Rodríguez Monegal¹⁴⁸, por ejemplo, interpreta que el "sofocante y resbaladizo túnel de carne" constituye un "útero al revés" al que la palabra "tumbas" del título de la novela estaría anticipando. De manera similar, Dellepiane opina que el pasaje citado indica que Vidal ha llegado "otra vez al útero materno, su principio y su fin, ha recorrido el camino a la inversa –no desde el nacimiento, sino hacia la muerte" (270). Las ideas de Foti son parecidas: el ascenso o involución de Fernando-pez hacia el útero materno constituye una forma de "resolver las sucesivas contradicciones, para alcanzar la perfecta armonía, esto es, la *coincidentia oppositorum*" (87).

¹⁴⁶ De acuerdo con Carribacuro, en la versión de *Sobre héroes y tumbas* con la que se trabaja aquí, fueron suprimidas algunas expresiones claves, algunas de las cuales aludían "específicamente al viaje subterráneo como un acceso a lo *intemporal*, al territorio del Origen" (LXIII). Pese a ello, aún es posible percibir este sentido en las páginas del "Informe".

Carribacuro, Norma. "Nota filológica preliminar". En: Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, Edición Crítica. Córdoba: Alción, 2009.

¹⁴⁷ Según Soriano, dicho movimiento constituye una de las dimensiones fundamentales del "Informe sobre ciegos".

¹⁴⁸ Citado por Forcat.

Finalmente, está Chiesi, que sigue la misma línea interpretativa: lo que se narra en el fragmento es un "*regressus ad uterum*". Para él, "penetrar en una caverna o en un laberinto equivale a un retorno místico a la Madre", puesto que "en las cavernas se celebraban antiguamente la muerte y el nacimiento místico y, también, el matrimonio sagrado, la hierogamia o 'bodas mágicas'" (136).

Por ahora, lo que más interés reviste no son tanto las diversas interpretaciones que se le pueden dar a los orígenes, sino el hecho mismo de que el acontecer novelesco tienda hacia ellos, que la búsqueda existencial de Fernando concluya en un *regressus ad uterum*, como decía Chiesi.

Esta tendencia hacia el origen puede interpretarse como una fuerza antinovelesca. Según Bajtín, al igual que el del novelista y sus lectores, el mundo novelesco no es ideal (o idealizado), sino imperfecto, en devenir, inconcluso, abierto al cambio, en proceso de formación, orientado hacia un futuro en el que seguirá siendo así¹⁴⁹. Al igual que el "nuestro", el mundo novelesco deviene hacia la ulterioridad imperfecta de los tiempos futuros¹⁵⁰.

Siguiendo el movimiento hacia la matriz, de alguna forma, la imagen literaria en el "Informe sobre ciegos" van en contra de lo recién expuesto. La búsqueda del sentido de la existencia no se encamina hacia el futuro, sino que se sale del tiempo del tiempo histórico para dirigirse hacia el pasado inalcanzable de los orígenes; tal como se presenta en la obra, la plenitud del sentido¹⁵¹ no es algo que deparen los tiempos venideros, sino lo que existió en un comienzo indeterminado.

¹⁴⁹ El mundo novelesco corresponde al que era celebrado en el carnaval, que, según Bajtín, surge precisamente del sentimiento de que "nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así" (234).

Bajtín, *Dostoievski*.

¹⁵⁰ Como se había dicho anteriormente, un futuro de tales características no existe en la épica. En ella, la imagen literaria se construye en un pasado idealizado. Absoluto y perfecto, en el pasado épico estuvo todo lo que fue esencialmente bueno ("lo primero"); de ahí que no suponga continuación ni vea la más mínima necesidad de ella.

¹⁵¹ De acuerdo con Carribacuro, otro elemento suprimido corresponde "a la frase final del capítulo XXXVI, donde, pese a su carácter terrible, la experiencia del hundimiento en el vientre-ojo adquiere un sentido de compensatoria plenitud" (LXIII). Pese a ello, ese sentido sigue estando latente en el texto.

En cierto sentido, la imagen literaria del "Informe" tiene esa forma de mirar que es propia de la épica. Entre los orígenes, el "lugar" donde se esconde el sentido de la existencia, y Fernando, existe una relación similar a la que hay entre el mundo de los héroes y Homero y su público: en ambos casos, la vista no se dirige hacia el porvenir, sino hacia el pasado. Tanto Vidal como Homero y sus oyentes son presencia perfectible que no busca la continuidad del futuro inacabado, sino la perfección de un pasado inaccesible, que se ubica fuera del tiempo histórico y que contiene el sentido faltante. La diferencia es, sin embargo, insoslayable: el rapsoda es presencia perfectible que evoca mediante la palabra un pasado ideal e inalcanzable¹⁵², a diferencia de Fernando, que es palabra presente capaz de penetrar en esos orígenes que, en otros contextos, solo pueden ser evocados¹⁵³.

Es por esto que, en el "Informe sobre ciegos", la palabra novelesca pareciera querer desmarcarse de sí misma, alejarse de la zona de contacto familiar e introducir en el mundo en devenir fuerzas no encaminadas hacia el futuro, sino hacia un tiempo primordial cuya medición es imposible a través de calendarios.

Si lo anterior es cierto, entonces, lo que entorpece la aplicación plena de la categoría bajtiniana no dimana de la zona de construcción de la imagen literaria, sino de la tendencia de lo que en ella se elabora. Aunque el mundo creado en el "Informe" es, como el de Sábato y sus lectores, imperfecto, abierto al cambio, la búsqueda de Fernando se encamina hacia los orígenes y no hacia el futuro. A pesar de todo, el presente cercano, inmediato, familiar, se impone en el relato, puesto que es desde ahí que se accede al pasado primordial que, además, se instituye como tal en comparación a lo contemporáneo.

¹⁵² Como se había dicho, el pasado épico es absoluto porque carece de los paulatinos pasos temporales que lo habrían vinculado con los tiempos venideros.

¹⁵³ Todo esto puede dar pie para que se extraiga una serie de conclusiones erradas. En primer lugar, que los orígenes hacia los cuales regresa Fernando son de naturaleza épica. Se trata, sin duda, de una interpretación errónea: la "matriz" del "Informe sobre ciegos" se ubica en un tiempo primordial, en un momento evolutivo-existencial-fontanal; no en el pasado heroico nacional. En segundo lugar, alguien podría entender que se está diciendo que la imagen literaria del "Informe sobre ciegos" se elabora en un pasado épico, lo cual tampoco es correcto: el mundo de Fernando es al igual que el "nuestro", un mundo inconcluso, abierto al futuro. No se interpone entre él y Sábato y sus lectores una frontera épica insoslayable, sino que se ubican a la misma altura del eje temporal.

(Casi) a la altura de los héroes épicos

La tercera razón por la cual cabe hablar de la participación de una tendencia antinovelesca en el "Informe sobre ciegos" proviene de la participación de Fernando en el heroísmo que el título de la novela anuncia, heroísmo que, como se verá, es de una textura épica.

La heroicidad de los personajes epopéyicos está dada por la realización de acciones excepcionales, imposibles de ser igualadas por la posteridad: si Ulises es un héroe épico, es porque ha sido capaz de realizar acciones tan extraordinarias, que ya nadie más podrá repetirlas.

Una de estas proezas corresponde precisamente a haber descendido en vida al Hades. Lo extraordinario de esta hazaña queda en evidencia a través en el relato que se hace en el libro XI de la *Odisea*¹⁵⁴ del recibimiento que Aquiles le da a Ulises en el Inframundo:

"(...) ¡Oh Ulises,
rico en trazas, Laertiada, retoño de Zeus! ¿Qué proeza
ya mayor, temerario, podrás concebir en tu mente?
¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos,
donde en sombras están los humanos privados de fuerza?" (vv.472-476).

El Pelida expresa que, luego del descenso al Hades, le cuesta imaginar que Ulises pueda llevar a cabo otra proeza mayor. Bajar a la mansión de los muertos es, como se lee claramente en la cita, una osadía, algo excepcional e insuperable.

Fernando, en cambio, es un personaje novelesco. Como tal, no es uno de los "primeros" o de los "mejores". No es perfecto ni es superior al autor y sus lectores. Tampoco posee el virtuosismo propio de los héroes, lo cual él mismo reconoce abiertamente:

"Me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona" (283).

¹⁵⁴ Homero. *Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.

Además, al igual que Adán Buenosayres, Fernando Vidal no es un ser excepcional; antes bien, tiene las necesidades de cualquier persona:

"Aquella noche, mientras estaba sentado en el wáter-closet, en esa condición que oscila entre la fisiología patológica y la metafísica, haciendo esfuerzo y a la vez meditando en el sentido general del mundo, tal como es frecuente en esa única parte filosófica de la casa, hice conciencia por fin de aquella paramnesia que me había molestado al comienzo de la entrevista (...)" (278).

Defecar es algo que nunca haría Ulises, puesto que, si lo hiciera, su imagen literaria perdería idealidad, se tornaría demasiado humana, se introduciría, en fin, en la zona de contacto familiar.

Sin embargo, Fernando, a pesar de saberse un canalla y hacer sus deposiciones como cualquier cristiano, aspira a ser como el itacense, a tener su misma estatura épica, como si intentara franquear la barrera absoluta que lo separa del selecto grupo de los héroes.

Razones no le faltan: después de todo, su aventura no es apta para cualquiera. En el infierno al cual desciende se mezclan lo misterioso, lo hermético, lo prohibido y lo peligroso: corresponde a "esos tenebrosos suburbios donde los lugares comunes empiezan a ralearse más y más, y en los que empieza a sospecharse la verdad" (241), a "las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica" (241); es "el dominio secreto" (300), el "Dominio Prohibido" (332), el "universo prohibido"¹⁵⁵ (341); "sobre los que intentan violar el gran secreto" (241) pesan terribles amenazas; "durante más de mil años hombres intrépidos y lúcidos tuvieron que enfrentar la muerte y la tortura por haber develado el secreto" (262). Se trata, en fin, de

¹⁵⁵ Como se había dicho antes, de acuerdo con Grammatico, lo arcano y lo enigmático confluyen en la preposición "ὕπο" (debajo). Como se ve, se trata de significaciones que se hacen explícitas en el "Informe sobre ciegos".

"los suburbios del mundo prohibido, mundo al que, fuera de los ciegos, pocos mortales deben de haber tenido acceso, y cuyo descubrimiento se paga con terribles castigos y cuyo testimonio nunca hasta hoy ha llegado inequívocamente a manos de los hombres que allá arriba siguen viviendo su candoroso sueño; desdeñándolo o encogiéndose de hombros ante los signos que deberían despertarlos: algún sueño, alguna fugaz visión, el relato de algún niño o un loco" (356).

Debido al carácter extraordinario de la empresa que realiza, a lo peligroso, exclusivo y penoso de su aventura, no es de extrañar que Fernando se sienta como un héroe:

"Sí, de pronto me sentí como una especie de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales" (350).

Vidal se siente como un héroe porque sobre sus hombros ha caído la difícil tarea de penetrar en "la oscuridad y la fetidez", porque está destinado "al trabajo infernal y maldito de dar cuenta de esa realidad" (350).

Ahora bien, es importante tener presente que la tendencia antinovelesca no está dada en este caso por la mera presencia del heroísmo. Las epopeyas no tienen una franquicia monopólica de los héroes ni estos se hallan proscritos de las novelas por un decreto bajtiniano. Lo que ocurre es que la heroicidad de Vidal tiene, como se adelantó, una textura épica. Esto se debe a las siguientes razones: en primer lugar, se funda en la realización del viaje al Averno, que es una proeza propia de los héroes épicos, algo que solo unos pocos escogidos son capaces de realizar; en segundo lugar, se describe mediante la comparación con Sigfrido, protagonista de un poema épico; por último, en virtud de dicho heroísmo, Fernando se posiciona en un plano valorativamente superior al común de los mortales: estos se le presentan como "frenéticos muñecos con cuerda", la zona que habitan, que cabe ver como la de lo familiar, es "una infantil fantasmagoría, sin

peso ni realidad" (354). Con todo, Fernando no dejará nunca de ser lo que es: un héroe¹⁵⁶ novelesco.

Pero estas aspiraciones épico-heroicas no se agotan en lo anterior: también se dejan entrever en los afanes de trascendencia de Fernando, que se parecen a la sed de gloria imperecedera que experimentaban los antiguos héroes.

Según Vernant¹⁵⁷, para el hombre griego del período arcaico, la muerte era un problema que no podía resolverse esperándose en una existencia en el más allá igual a la que tenía cuando estaba vivo, con su singularidad y bajo la forma de un alma propia que le pertenezca a él de modo exclusivo. Tampoco le era dado esperanzarse con la resurrección del cuerpo. Su única posibilidad para continuar existiendo dependía de la subsistencia de una fama imperecedera en lugar de ser borrado en el anonimato del olvido. Esta era la no-muerte: la permanencia permanente en la memoria social de aquel cuyos ojos fueron cubiertos por las tinieblas.

La memoria colectiva podía adquirir dos formas, una de las cuales corresponde precisamente al recuerdo continuo mediante el canto de los poetas repetido indefinidamente generación tras generación. En este caso (y también en el otro¹⁵⁸), la memoria social funciona como una institución que garantiza a ciertos individuos el privilegio de su supervivencia con el estatus glorioso, no como alma inmortal, sino a través de la gloria imperecedera.

Un deseo similar al que poseía a los antiguos héroes se aprecia en la entrada XXVII del "Informe sobre ciegos":

"¡Delirio de persecución! Siempre los realistas, los famosos sujetos de las 'debidamente proporcionadas'. Cuando por fin me quemén, recién entonces se convencerán; como si hubiera que medir con un metro el diámetro del sol, para creer lo que afirman los astrofísicos.

Estos papeles servirán de testimonio.

¹⁵⁶ Más bien, un antihéroe.

¹⁵⁷ Vernant, Jean-Pierre (et al.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza, 1995.

¹⁵⁸ Se trata del monumento funerario erigido para siempre sobre la tumba.

¿Vanidad *post mortem*? Tal vez: la vanidad es tan fantástica, tan poco 'realista' que hasta nos induce a preocuparnos de lo que pensarán de nosotros una vez muertos y enterrados.

¿Una especie de prueba de la inmortalidad del alma? (335).

Indudablemente, a Vidal lo mueven razones distintas que las de los héroes de las epopeyas: no busca que algo de sí le sobreviva tras su muerte, sino evitar que los hombres de las "debidas proporciones" lo tomen por loco. Pese a esta diferencia, en ambos casos, se busca estar en posesión de una fama capaz de trascender la propia muerte, fama que el discurso (el poema épico y los "papeles", respectivamente) garantiza. Desde luego, el "Informe sobre ciegos", en virtud de la familiaridad de la zona donde se construye, es capaz de mostrar ese anhelo de una forma mucho más humana: en el fondo, la preocupación por el qué dirán luego de abandonar este mundo no es sino pura vanidad.

A partir de la manera como Fernando descubre que morirá, se puede establecer una tercera razón para relacionarlo con los héroes de las epopeyas¹⁵⁹.

Como se sabe, la conciencia que toma Vidal de la muerte que se avecina es consecuencia de su viaje al Averno. Esto, si se quiere, remite al canto XI de la *Odisea*, en donde Tiresias le vaticina a Ulises lo siguiente:

"(...) librado del mar, llegará a ti la muerte,
pero blanda y suave, acabada tu vida en calma
de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno
venturosas serán. Éstas son las verdades que anuncio (vv.134-137).

Gracias al descenso al Hades, Ulises conoce cómo será su propia muerte, la cual, según se ve, será dulce y de viejo. De manera similar, Fernando Vidal anota al final de su Informe:

¹⁵⁹ Es importante saber que esta razón se diferencia de las anteriores en que, por una parte, no se funda en una inclinación del personaje, sino en una analogía entre situaciones, y, por otra, no vincula a Fernando con los héroes épicos en general, sino únicamente con Ulises, como se verá muy pronto.

"También sé que mi tiempo es limitado y que mi muerte me espera. Y cosa singular y para mí mismo incomprensible, que esa muerte me espera en cierto modo por mi propia voluntad, porque nadie vendrá a buscarme hasta aquí y seré yo mismo quien vaya, quien *deba ir*, hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio" (364).

Existe, pues, una semejanza entre los protagonistas de la *Odisea* y del "Informe sobre ciegos": a ambos, gracias al viaje al Inframundo, les es revelado cómo serán sus muertes a través de un vaticinio.

Tradición infernal y tradición carnavalesca

El último factor que dificulta la observación de la manera en que inciden los rasgos propios del género novelesco en la actualización del motivo del viaje al Averno en el "Informe sobre ciegos" dimana de la manera como se relaciona el relato de Sábato con la tradición literaria.

Como se ha visto anteriormente, lo propio de la novela es cimentarse en la experiencia, en la libre invención. Frente al legado literario, en cambio, suele mostrarse profundamente crítica.

Pues bien, este rasgo no parece manifestarse en el "Informe sobre ciegos": al relatar el descenso *ad inferos* de Fernando, Sábato no fue precisamente creativo porque, como se ha visto, actualiza de un modo bastante fiel los distintos elementos estructurales que tradicionalmente conforman el motivo del viaje al Averno.

Ahora bien, sería una equivocación concluir que la relación que Sábato establece con la tradición infernal es de la misma naturaleza que la que Homero mantiene con la tradición oral. Para el autor de la *Odisea*, la "libre invención" no era una opción: estaba obligado a beber de la tradición oral; era la única fuente que conocía. Para el autor de *Sobre héroes y tumbas*, por el contrario, imitar fielmente la estructura típica del viaje al Averno o desmantelarla a través de la parodia son opciones que brotan de esa libertad creativa que Homero desconocía. Solo bajo estas condiciones cabe ver en el apego fiel al modelo un gesto antinovelesco.

Pero el problema que, bajo una óptica bajtiniana, se genera en función de esta manera de interactuar con la tradición no termina aquí. La actitud libre frente al legado

literario es un rasgo que la novela heredó de los géneros cómico-serios. Su ausencia, por tanto, hace que el "Informe sobre ciegos" se aleje de ellos.

Esta distancia se hace aun más grande si se considera que otra de las características de las formas cómico-serias, aquella que Bajtín¹⁶⁰ llama "percepción carnavalesca del mundo" (151) tampoco parece manifestarse en el "Informe sobre ciegos".

Esto tiene tres causas. La primera se relaciona con los fundamentos mismos del carnaval. En este, como se consignó en el capítulo anterior, se celebraba el tiempo que es capaz de aniquilar y renovar todo: según Bajtín, surge del sentimiento de que "nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así" (234).

Esto no se aplica al "Informe sobre ciegos". Vidal cree que su suerte está echada desde un comienzo, que su vida se rige por un sino trágico, fatal:

"Imaginé que la búsqueda que yo había llevado a término no había sido deliberada, producto de mi famosa libertad, sino fatal, y que yo estaba *destinado* a ir en pos de los hombres de la secta para de ese modo ir en pos de mi muerte, o de algo peor que mi muerte" (325).

La segunda causa está dada por la visión de la muerte que impera en el "Informe sobre ciegos". Como se dijo en el capítulo anterior, una concepción carnavalesca de la muerte es la que puede hallarse en la prosa del máximo embajador del carnaval en el reino literario: Rabelais. En sus novelas, el tema de la muerte no se coloca nunca en un primer plano ni se destaca, no se perfila con vistas al individuo, sino a la colectividad. En el plano social, como Garzón¹⁶¹ dice, la muerte deja de ser instancia crítica porque se presenta como algo que afecta al ser particular y que queda absorbido por la sociedad, como algo que afecta al individuo y no a la especie.

¹⁶⁰ Bajtín, *Dostoievski*.

¹⁶¹ Garzón, Julián. *La muerte: psicología y conciencia de la muerte desde Homero hasta Píndaro*. Salamanca: Editorial Universitaria Pontificia de Salamanca, 1981.

Por el contrario, en el "Informe sobre ciegos", la muerte se presenta como un final irremediable y con vistas a la individualidad cerrada e irreplicable de Fernando.

Dado que constituye un punto importante para esta tesis, es necesario hacer un breve paréntesis para señalar que esta forma de enfocar el término de la vida, lejos de ser carnavalesca, se funda en una doctrina filosófica a la que Sábato le confirió gran importancia: el Existencialismo.

Según Sábato, el punto de partida de la filosofía existencialista está dado por la existencia concreta que se construye sobre la angustia y la soledad, también sobre la libertad; pero, ante todo, frente a la muerte.

El Existencialismo, contra la trivialización de la muerte que tiene lugar en la modernidad ilustrada, como Arregui y Choza¹⁶² señalan, ha procurado desarrollar una concepción que pondere debidamente su valor existencial. La muerte, lejos de ser vista como un acontecimiento que viene a poner fin a la vida desde afuera, es enfocada como algo intrínseco a la existencia humana.

Sin duda, Sábato le debe mucho a los cultivadores del Existencialismo. Mardoqueo¹⁶³, por ejemplo, señala que su "visión desesperada y nadificadora" (48) de la existencia se funda en las ideas de Sartre y Heidegger. Sin embargo, difícilmente se podrá encontrar otro autor que ilumine de manera tan clara el "Informe sobre ciegos" como lo hace Rilke¹⁶⁴ con estos dos versos de su "Elegía primera":

"piensa que el héroe permanece, que la muerte misma
no fue sino un pretexto para ser: su nacimiento último" (17).

Y es que estos dos versos parecen haber sido escritos para condensar la experiencia de Fernando. O al revés: Sábato escribió el "Informe sobre ciegos" para destejer el profundo sentido que ellos contienen.

¹⁶² Arregui, Jorge y Choza, Jacinto. *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp Editores, 1991.

¹⁶³ Mardoqueo, Sixto. "Ernesto Sábato: testimonio y profecía". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.

¹⁶⁴ Rilke, Reiner Maria. *Elegías del Duino*. Madrid: Hiperión, 2010.

En apariencia, esto no es así. En los versos de Rilke, la muerte es "el pretexto para ser". En cambio, en el relato de Sábato, la investigación de la Secta es la excusa para que Fernando sea lo que es: un investigador de la condición humana que descubre que la muerte vendrá a finalizar su búsqueda existencial. El protagonista sabe que, en el fondo, no iba en pos de los ciegos, sino de su propia muerte, es esta la que da sentido a su búsqueda, no la Secta.

Sin embargo, esto no merma en lo absoluto la relación entre la "Elegía primera" y el "Informe sobre ciegos", puesto que, en el contexto de su producción (ficticia), la muerte sí es el pretexto para ser, no héroe, sino autor. Fernando Vidal Olmos escribe porque sabe próxima su muerte; esta es la excusa, no para vivir, sino para revivir mediante el discurso la búsqueda existencial que, paradójicamente, culmina en la muerte.

Hecha esta aclaración acerca de la naturaleza existencialista de la visión de la muerte en el "Informe sobre ciegos", se puede retomar la fundamentación de por qué es difícil afirmar que en este haya una percepción carnavalesca del mundo.

La última causa está dada por el hecho de que el imaginario que impera en el relato de Vidal no remite precisamente a la existencia festiva y alegre de la que gozaban los hombres del Medioevo durante el carnaval, sino a la otra, a la apesadumbrada vida oficial. Esta última, según Bajtín, era "monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad" (180s).

Esto se debe a que los ciegos que Fernando investiga no son cosa de bromas: conforman una Secta internacional tan poderosa como peligrosa:

"(...) Nos vigilan permanentemente, nos persiguen, deciden nuestro destino, nuestro fracaso y hasta nuestra muerte" (240).

Los ciegos, "usurpadores, especie de chantajistas morales" (241), según Fernando, logran y mantienen su hegemonía

"(aparte el trivial aprovechamiento de la sensiblería corriente) mediante los anónimos, las intrigas, el contagio de pestes, el control de los sueños y pesadillas, el sonambulismo y la difusión de drogas" (246).

Fernando les da a los ciegos una significación avernal. Una ciega es "como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro (239); ante los miembros de la Secta se siente "paralizado como por una aparición infernal" (239); el "universo de los Ciegos", en fin, y "los laberintos del Infierno" (280), son para él lo mismo.

Ahora bien, para Vidal, los "poderes infernales" no son, como los "ingenuos" creen, una "simple metáfora": se trata de una "cruda realidad" (247). Sumado esto a lo anterior, se explica por qué lo que inspira la Secta de los ciegos evoca mucho de aquello que, según Bajtín, se vencía por medio de la risa carnavalesca: el miedo que suscitan los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte, características propias de la vida oficial medieval.

Incluso todo lo que el "Informe sobre ciegos" tiene de impío se halla, por decirlo de algún modo, invertido respecto a su manifestación carnavalesca. Según Vidal, Dios fue derrocado al comienzo de los tiempos. Desde entonces,

"sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír si no me poseyera el pavor" (248).

Se trata de una creencia ciertamente sacrílega. Pero lo más interesante está dado por el hecho de que esa impiedad no conduce a una percepción del mundo libre del miedo que inspiran los poderes divinos, posibilidad que abría el carnaval, sino a una existencia aun más oprimida y siniestra.

El pavor coarta la risa. El mismo efecto se aprecia aquí:

"Me encontré de pronto comiendo chocolatinas, lo que hubiera sido comiquísimo para cualquier espectador escondido por ahí e invisible para mí. Y estaba casi riéndome para mis adentros de esa escena imaginaria cuando casi me muero de la impresión: ¿quién me garantizaba que, en efecto, alguien no estaba observándome desde un lugar invisible?" (308).

La cita anterior es bastante locuaz: la siniestra omnipresencia de los ciegos no es vencida por medio de la risa, sino al revés: es la comicidad la que muere ahogada ante la fuerza opresora y ominosa de la Secta.

Por estas tres razones, resulta difícil afirmar que se proyecte una percepción carnavalesca del mundo en el viaje de Fernando Vidal. Esta carencia, sumada a la fidelidad con que se enfrenta la tradición infernal, aleja el "Informe sobre ciegos" de los géneros cómico-serios.

Ahora bien, la literatura cómico-seria comporta también otra característica que sí actúa en el "Informe sobre ciegos": la representación seria (aunque también cómica) de los objetos sin el distanciamiento épico o trágico. Como se vio más arriba, aunque Fernando tiende hacia la heroicidad épica, en última instancia, no deja nunca de ser un hombre común y corriente, un sinvergüenza que siente la necesidad de evacuar como cualquier mortal; su figura no logra escapar nunca de la zona de contacto directo, en donde es percibido de un modo no idealizado, sino plenamente humano.

La risa es especialmente útil para mantenerlo ahí. En tal sentido, surte un efecto similar al que tenía sobre las aspiraciones heroicas de Franky Amundsen: impedir que su imagen se aleje demasiado de lo imperfectamente humano. Esto se puede observar en el "Informe sobre ciegos" a través de los ya mencionados chocolates:

"(...) No se ve cómo, a menos de estar loco, se pueden tomar medidas razonables para la exploración del universo de los ciegos. Bien: la verdad es que esas famosas medidas fueron dos o tres relativamente lógicas: una linterna eléctrica, algún alimento concentrado y dos o tres cosas similares. Decidí que, tal como lo hacen los nadadores de fondo, lo mejor era llevar, como alimento concentrado, chocolate" (298).

Fernando está a punto de internarse en las sombrías regiones de una Secta internacional de Ciegos tan peligrosos como siniestros, y su lógica le dice que una medida razonable es llevar consigo... una barrita de chocolate. Se trata de una elección que, dados los riesgos que se ciernen sobre el protagonista, resulta absurda, ridícula¹⁶⁵.

Sin embargo, la forma como se manifiesta este rasgo (la representación cómico-seria sin el distanciamiento épico o trágico) difiere de lo que ocurría en los géneros cómico-serios. En estos, según Bajtín, los héroes mitológicos (y también las figuras históricas del pasado) se actualizan "de una manera deliberada y manifiesta"; "actúan y hablan en la zona de contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa" (153). Se trata de un orden que el "Informe" altera porque Vidal no es un héroe mitológico que se actualiza en la zona de contacto familiar, sino un hombre común y corriente que aspira a ser como esos héroes.

Lo antinovelesco en el descenso de Fernando

A lo largo de este capítulo, se ha intentado demostrar que la actualización del motivo del Viaje al Averno en el "Informe" contempla la participación de una tendencia antinovelesca. Esto no quiere decir que se trate de una manifestación que no es novelesca, sino que es contraria a ella, que de alguna manera se opone a los rasgos que, según Bajtín, condicionan el clima que se respira en las obras pertenecientes a este género literario, enrareciéndolo.

La manifestación de esta fuerza se debe a que Sábato reproduce fielmente la estructura típica del viaje al Averno: para relatar el viaje de Fernando, imita seriamente los descensos infernales tradicionales.

Las consecuencias son diversas. En primer lugar, se desactiva la capacidad que tiene la novela para dialogar críticamente con otras formas discursivas, para develar los convencionalismos de sus estructuras y sus lenguajes.

¹⁶⁵ Esto permite atisbar el "fondo cómico" (250) que, según Espejo, esconde el "Informe sobre ciegos". Espejo, Carmen. "Introducción a una poética bajtiniana de Ernesto Sábato". *Philología Hispanensis*. N° 6 (1991): 249-260.

Derivado de la anterior, el segundo efecto corresponde a que el "Informe sobre ciegos", en lugar de polemizar con otras versiones de descensos infernales, confirma ese molde, esa estructura narrativa de la cual ha pasado a ser una versión entre otras. Con ellas, con sus antecedentes tradicionales, se relaciona monológicamente, se presenta como palabra sacada de diálogo, como otra silente versión más. Desde ese punto de vista, el "Informe sobre ciegos" es tan indiferente con, por ejemplo, el canto VI de la *Eneida*, como este lo es con el libro XI de la *Odisea*.

El triunfo del motivo del viaje al Averno en el "Informe" corresponde a la tercera consecuencia. Al ser actualizado seriamente, y no como material dispuesto para la crítica burlesca, la dignidad que tenía en sus versiones anteriores se activa, presentándose como hazaña propia de héroes, como proeza que solo seres excepcionales pueden realizar.

La cuarta consecuencia es el enrarecimiento de las condiciones atmosféricas propias del género novelesco: aunque la zona temporal donde se elabora la imagen literaria es la del presente imperfecto y hay un movimiento hacia los tiempos futuros igualmente inacabados, también se introduce una orientación hacia los orígenes, hacia un tiempo remotísimo en el que se esconde la plenitud del sentido existencial.

Algo similar ocurre con el protagonista: aunque representa un hombre común y corriente, a pesar de que su zona es la de la familiaridad, tiende a salirse de ella, a querer encarnar una heroicidad de textura épica. Esto debe verse como consecuencia directa de la actualización seria del motivo del viaje al Averno, que entonces se presenta como empresa propia de héroes.

Una quinta consecuencia corresponde a la dificultad que reviste proyectar los rasgos propios de los géneros cómico-serios en el "Informe sobre ciegos", como si este, al actualizar seriamente el motivo del Viaje al Averno, hubiera decidido cortar relaciones con sus antepasados genéricos. Esto se manifiesta no solo a través de la manera dignificante, respetuosa, de interactuar con la tradición infernal, sino también en la institución de una percepción sombría, seria, trágica del mundo, que desplaza a la que es propia del carnaval.

La última consecuencia que deriva de la imitación está dada por la manera como el "Informe sobre ciegos" genera significaciones. Esto no se hace, desde luego, a través de la polémica con la tradición, sino mediante la exploración pura, solitaria, del motivo del viaje al Averno, de las posibilidades semánticas que este contiene.

Entre estas, el "Informe" escoge desarrollar la posibilidad más importante que ofrece: ir simbólicamente más allá de los límites que impone la cotidianeidad embrutecedora y adquirir conciencia plena de la condición mortal que determina la existencia humana, atisbar sin tapujos que se avecina la muerte, útero-tumba de héroes y escritores.

El dialogismo degradador

Tomado en sí mismo, el "Informe sobre ciegos" es un discurso profundamente monológico¹⁶⁶, puesto que todas las conciencias de los personajes que aparecen en sus páginas se hallan supeditadas a la de su autor (ficticio) y la idea de que la Secta de los ciegos domina el mundo.

Pero esta percepción cambia radicalmente si se recuerda que el escrito de Vidal no es una unidad autónoma e independiente, sino una *parte* de *Sobre héroes y tumbas*. En ese plano, en el del contexto general de la novela, todo el "Informe sobre ciegos" se relativiza, desde la imagen de su protagonista hasta las experiencias en virtud de las cuales cabe hablar de un descenso infernal.

Visto como lo que realmente es, un personaje más de la novela, Fernando es destronado de la privilegiada posición que goza en el "Informe sobre ciegos", esa que le permite señorearse como un autor monológico, dueño del acontecer narrativo. Su presencia, entonces, deja de ser absoluta y se convierte en una de las tantas máscaras que usa Sábato en *Sobre héroes y tumbas*.

¹⁶⁶ El monologismo, utilizando algunos caracteres con los que Bajtín describe sus contrarios (el dialogismo y la polifonía), puede definirse como una forma discursiva que subordina el pensamiento de los personajes a una única voz, la del autor, con lo cual todo queda reducido a un común denominador ideológico. Un discurso es monológico cuando se estructura como la totalidad de una conciencia (autorial) que objetivamente abarca las otras, no habiendo, así, lugar para la total interacción de varias de ellas.

Fernando no pasa inadvertido para las otras máscaras. La novela misma empieza hablando de él en la "Noticia preliminar":

"Un extraño 'Informe sobre ciegos', que Fernando Vidal terminó de escribir la noche misma de su muerte, fue descubierto en el departamento que, con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto. Es, de acuerdo con nuestras referencias, el manuscrito de un paranoico" (9).

Según se vio mucho antes, Vidal intentó protegerse a sí mismo y su texto de interpretaciones como esta. A pesar de ello, la "Noticia preliminar" consigue establecer una lectura radicalmente opuesta, en virtud de la cual, no puede ser tomado en serio porque es el "manuscrito de un paranoico". Bajo la luz dialógica de *Sobre héroes y tumbas*, la valoración que el "Informe" se confiere a sí mismo deja de ser absoluta; junto al punto de vista de Fernando, se erige otra mirada alternativa igualmente válida que lo denigra junto con su escrito.

Un efecto similar al de la "Noticia preliminar" introduce la visión de Bruno acerca de Fernando:

"Tal vez no esté de más que le diga lo que pienso, ya que esos episodios echan alguna luz sobre la personalidad de Fernando, aunque no sea mucho más que la que pueda echar sobre la esencia del diablo el conocimiento de algunas de sus perrerías tragicómicas. Curioso: la palabra tragicómico es la primera vez que acude a mi mente con respecto a la personalidad de Fernando, pero creo que responde también a la verdad. Fernando fue una persona fundamentalmente trágica, pero hay momentos de su existencia que bordean el humor, bien que se trate de un humor tenebroso" (384).

Las palabras de Bruno también permiten interpretar a Fernando y sus experiencias de un modo alternativo al que se desprende desde el "interior" del "Informe sobre ciegos". Ver sus exploraciones del mundo de la Secta como hazañas excepcionales

ya no es la única lectura posible: ahora, uno también es capaz de darles otra significación, una ciertamente degradante: "perrerías tragicómicas".

Bruno introduce la posibilidad de que el "Informe sobre ciegos" tenga también una dimensión cómica, más profunda en este caso que la que brotaba de los chocolates. En tal sentido, su opinión es como un vaso que se derrama sobre las páginas del texto de Vidal y que, aunque no borra el contenido trágico de sus palabras, sí las altera, las desfigura, tornando posible construir una interpretación también cómica de su aventura.

Bajo la óptica de Bruno y la "Noticia preliminar", Fernando se presenta, no ya como un Sigfrido, sino un Quijote "negro y repugnante". Esto se debe a que, a pesar de las muchísimas diferencias que lo alejan del personaje cervantino, si se le mira desde el exterior, Vidal tiene mucho de demente sabio que se toma en serio sus locuras. Desde ese punto de vista, al interior del "Informe sobre ciegos", Fernando Vidal es el Quijote, el caballero; "afuera", en cambio, es Alonso Quijano, el loco que se cree caballero¹⁶⁷.

Así, mediante sus otras máscaras narrativas, Sábato contrarresta de un modo indirecto el impulso antinovelesco que incide en la actualización del motivo del viaje al Averno. Gracias al dialogismo, introduce una visión alternativa, en función de la cual, todos aquellos aspectos en virtud de los cuales cabía hablar de un descenso infernal son degradados a la condición de locuras, quijotadas siniestras, perrerías tragicómicas.

No hay que perder de vista, eso sí, que se trata solo de una posibilidad interpretativa, como también lo es la que abre la "Noticia preliminar". Porque también está la que surge desde el "Informe": aquella fue escrita por periodistas que sirven a la Secta de los ciegos con el fin de encubrir la terrible verdad develada por Fernando, para hacerla pasar como el mero relato de un loco, tal como lo hizo antes con Juan Pablo Castel. O quizá Bruno es incapaz de ponderar debidamente la figura de Fernando porque es uno de esos "realistas", esos hombres "de las debidas proporciones".

¿Desde dónde se entiende, pues, el "Informe sobre ciegos"? Desde la duda.

¹⁶⁷ En ese sentido, el "Informe sobre ciegos" puede ser visto como el desarrollo de la posibilidad que abre la siguiente pregunta: ¿cómo poder estar seguros de que don Quijote es un loco si su voz fuese la única que puede oírse en *Don Quijote de La Mancha*, si este se hubiese construido como un discurso monológico con un narrador protagonista?

CONCLUSIONES

En el capítulo III del *Adán Buenosayres*, se parodian obras que encarnan el motivo del viaje al Averno con el fin de exponer y aislar sus convencionalismos, y, a través de la imitación seria, destacar su elemento estructural más importante: la toma de conciencia de la propia muerte y del impacto negativo que esta ejerce sobre la existencia humana. Su protagonista, un hombre común y corriente, viaja por un mundo cuyos elementos se construyen en una zona temporal máximamente conectada con el presente imperfecto y orientada hacia el futuro, en función de lo cual dicha zona se presenta como contemporánea al autor y su público.

En el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas*, por su parte, el relato se organiza conforme al motivo del viaje al Averno, cuya estructura se reproduce fielmente. Su protagonista, un hombre común y corriente que se compara a sí mismo con los héroes épicos, toma conciencia de la propia muerte gracias a su aventura. Esta se desarrolla en un mundo cuyos elementos se construyen en una zona temporal máximamente conectada con el presente imperfecto y orientada hacia el futuro, en virtud de lo cual dicha zona se perfila como contemporánea al autor y su público. Sin embargo, el acontecer narrativo también tiene lugar en el inconsciente del protagonista, un lugar extraño al tiempo histórico que tiende hacia los orígenes. Pero, si se asumen los otros puntos de vista que hay en *Sobre héroes y tumbas*, el contenido del "Informe sobre ciegos", incluyendo el descenso infernal, se degrada valorativamente, puesto que se interpreta como el relato escrito por un paranoico cuyas experiencias pueden tomarse como "perrerías tragicómicas".

En cada caso, el análisis permitió observar que las rasgos propios del género novelesco condicionan la actualización del motivo del viaje al Averno. Las razones que sustentan esta conclusión se organizarán en torno a cuatro puntos: la capacidad de la novela para develar convencionalismos literarios, la zona de construcción de la imagen literaria, la condición del personaje y la relación con la tradición. En cada caso, se verá cómo este aspecto incide en la manera como se manifiesta el fenómeno literario en cuestión.

La novela es un género literario conflictivo. Como Bajtín (1989) señala, "no se inserta nunca en un todo", "no participa de la armonía de los géneros" (: 450). La novela "convive difícilmente con otros géneros" (: 451): los parodia, los utiliza, devela el convencionalismo de sus formas y sus lenguajes. Esta propiedad del género novelesco incide grandemente en la manera como el motivo del viaje al Averno se manifiesta en el capítulo III del *Adán Buenosayres*. La travesía de Saavedra, lejos de constituir un descenso *ad inferos* canónico, de ser "una versión más" de este secular fenómeno literario, se perfila como un discurso que polemiza con la tradición infernal, que parodia sus miembros, dejando al descubierto sus fórmulas gastadas, su condición cliché, develando su carácter de narración estereotipada. Por ello, en rigor, el relato de la ida al velorio de Robles no encarna positivamente el motivo del viaje al Averno. Pero esto no se debe a la ausencia de ciertos rasgos estructurales, sino a que lo actualiza solo indirectamente, dándole una presencia fundada en su ausencia. Es un relato que remite a un descenso infernal, no porque se dé realmente ahí, sino porque lo somete al escarnio de la parodia. Sin embargo, esta no persigue burlarse absurdamente del motivo del viaje al Averno, sino exfoliarlo de aquellos elementos que la tradición ha impuesto sobre él. Solo una vez que el Cancerbero ha sido ahuyentado con un calcetín de Tesler, puede aflorar el elemento estructural que reviste mayor importancia, a saber, la búsqueda de un saber que se cree escondido en el Inframundo.

En el "Informe sobre ciegos", en cambio, aparentemente, la capacidad crítica de la novela se desactiva; no incide en la actualización del motivo del viaje al Averno, que de inmediato triunfa en el relato. No lo humilla a través de la parodia, sino que lo agasaja mediante la imitación. El descenso al mundo de los ciegos de Vidal no devela su naturaleza estereotipada, sino todo lo contrario: la encubre mediante la emulación seria, usa el motivo como columna vertebral para estructurar la narración. Al dialogismo polémico (parodia) del capítulo III del *Adán Buenosayres*, el relato de la exploración del mundo de la Secta opone un monologismo silente (imitación) como forma de interactuar con la tradición infernal. No obstante, *Sobre héroes y tumbas* no es una novela monológica: en ella, Sábato usa diversas máscaras, entre las que Fernando es una más.

Visto desde las otras, el motivo del viaje al Averno se degrada, no mediante la parodia, obviamente, sino de las valoraciones negativas de las que es víctima Fernando. En función del dialogismo articulado en torno a la "Noticia preliminar", la perspectiva de Bruno y el "Informe sobre ciegos", el viaje a los infiernos que este contiene se rebaja a la condición de experiencias de un paranoico o "perrerías tragicómicas".

Bajtín señala que la novela se halla "en contacto con los elementos del presente imperfecto" (: 472), tiempo que "requiere continuación con todo su ser; se dirige hacia el futuro" (: 474). Los objetos, al ser construidos en el presente, se introducen "en el proceso no acabado de formación del mundo", cayendo sobre ellos "la marca de la imperfección" (: 474). Esto se aprecia de manera clara en el capítulo III del *Adán Buenosayres*, en donde los elementos que actualizan paródicamente el motivo del viaje al Averno, a saber, el despoblado de Saavedra, la farra con los amigos, las alucinaciones de borrachos, el perro al que amedrentaría una media de Tesler, y la zanja y la tabla que ayuda a cruzarla, no forman parte de un pasado idealizado, perfecto e inaccesible, sino que se presentan como elementos familiares, contemporáneos a Marechal y sus lectores. El elemento de este mundo narrativo que actualiza seriamente el aspecto más importante del relato no es la excepción: en la escena del velorio de Robles, no hay nada que se profile como algo que unos pocos serían capaces de realizar. El proceso a través del cual Adán aprende que la muerte supone una gran miseria carece de la exclusividad que comportan las hazañas propias de héroes: es algo que, en última instancia, cualquier lector del *Adán Buenosayres* podría realizar. Incluso el Gliptodonte, una bestia prehistórica, se actualiza de un modo familiar y se orienta hacia el futuro a través de lo que se dice que ocurre con la bosta que deja como testimonio.

En el "Informe sobre ciegos", ocurre algo diferente. En primera instancia, los elementos que actualizan el motivo del viaje al Averno también se construyen en una zona máximamente conectada con el presente imperfecto. En efecto, tanto la casa abandonada donde comienza el descenso como las cloacas por donde corren las inmundicias que Fernando interpreta como la verdadera realidad se ubican en el mismo Buenos Aires histórico al que pertenecen Sábato y su público, así como también la

posteridad con la que el protagonista se esperanza. Pero, por otra parte, este secular fenómeno literario también se actualiza en el ominoso inconsciente de Fernando, en el mundo de la Secta de los ciegos, que se rige por un tiempo y "ocupa" un espacio imposibles de medir mediante relojes y mapas. Ciertamente, el plano onírico no es perfecto ni idealizado, pero tampoco es el de la contemporaneidad del autor y su audiencia. No es un mundo familiar, sino profundamente ajeno a lo que cabe llamar "nuestro" mundo. Por otra parte, en el inconsciente de Vidal, el acontecer narrativo no se encamina hacia los tiempos futuros, lo cual es propio de la novela según Bajtín, sino hacia los orígenes, en donde se esconde la plenitud del sentido de la existencia. Ahora bien, antes de concluir que esta característica incide solo parcialmente en la actualización del motivo del viaje al Averno en el "Informe sobre ciegos", es preciso recordar una vez más que Fernando es solo una de las máscaras que Sábato usa en *Sobre héroes y tumbas*. Desde las otras perspectivas narrativas, la zona temporal propia de la novela se impone sobre ese fragmento que atenta contra su integridad, al incorporarlo como el relato escrito por un loco.

Los personajes que habitan las novelas se caracterizan por ser hombres comunes y corrientes. Esto se ve plenamente reflejado en el capítulo III del *Adán Buenosayres*, cuyo protagonista carece de un alto nivel heroico: se emborracha, orina mientras reflexiona angustiado en torno a sus problemas, tiene defectos y virtudes como cualquier mortal. Esto determina que el motivo del viaje al Averno se actualice mediante elementos que son hechos a escala humana y no que están solo a la altura de unos pocos escogidos.

El protagonista del "Informe sobre ciegos" también representa una persona común y corriente: se tacha a sí mismo de canalla, defeca mientras reflexiona en torno a sus inquietudes existenciales, toma decisiones ridículas. Sin embargo, también se considera a sí mismo un héroe, puesto que, como ellos, ha descendido al Inframundo. En tal sentido, el protagonista y el motivo del viaje al Averno se relacionan de manera inversa a como ocurría en el capítulo III del *Adán Buenosayres*: en este, el descenso infernal se humanizaba en función de la condición del personaje. En cambio, en el

"Informe sobre ciegos", es Fernando el que se "heroíza" en virtud de la bajada a los infiernos, que se presenta como prueba difícil y peligrosa.

Según Bajtín, la novela, al igual que los antiguos géneros cómico-serios, no se apoya en la herencia literaria ni se consagra a través de ella, sino que se fundamenta en la experiencia artística y la libertad creativa. Este rasgo se observa diáfano en el capítulo III del *Adán Buenosayres*, que se distancia de la tradición infernal mediante la parodia.

El "Informe sobre ciegos", en cambio, sí se fundamenta en la tradición infernal, puesto que reproduce la estructura típica del motivo del viaje al Averno con el fin de organizar el relato del viaje de Vidal. Ahora bien, esto no significa que Sábato sea menos libre que Marechal: lo que ocurre es que, simplemente, ejerció su libertad imitando dicha tradición.

Como se puede apreciar, el capítulo III del *Adán Buenosayres* se ajusta de una manera sorprendente al modelo bajtiniano del género novelesco. En cambio, el "Informe sobre ciegos", de *Sobre héroes y tumbas*, se adapta a él con ciertos reparos, puesto que no devela la naturaleza estereotipada del motivo del viaje al Averno, sino que la encubre a través de la imitación seria. Además, no todo el acontecer narrativo tiene lugar en la zona del presente imperfecto orientado hacia el futuro, sino que también se desarrolla en un plano onírico que se aleja de la zona de contacto familiar, plano que, sin embargo, en última instancia, es parte del mundo del autor y su público.

Esta divergencia respecto al modelo que establece Bajtín, empero, es profundamente novelesca. Como él mismo afirma, la estructura de la novela "dista mucho de estar consolidada", por lo que "aún no podemos prever todas sus posibilidades" (: 449). La novela carece de modelos fijos: "solo determinados modelos de la novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal" (: 450).

Sin olvidar, pues, que el modelo elaborado por Bajtín no es absoluto, y que, por lo tanto, las novelas pueden relacionarse de manera diversa e incluso antagónica con él, es posible afirmar que los rasgos de dicho modelo inciden en la manera como el motivo

del viaje al Averno se manifiesta en el capítulo III del *Adán Buenosayres* y en el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas* porque, en ambos casos, este secular fenómeno literario se somete a un espíritu que se enfrenta libremente con la tradición infernal, gracias a lo cual puede parodiarlo, imitarlo seriamente o degradarlo valorativamente. Además, en una y otra obra, el motivo se actualiza en un mundo afín al de los autores y sus audiencias, un mundo que no se opone o excluye lo onírico, sino que lo contiene, y donde actúan personajes que representan hombres comunes y corrientes que, como consecuencia de un descenso hacia su interior, toman conciencia del asedio de la muerte.

Bibliografía

Obras de Leopoldo Marechal

- Marechal, Leopoldo. *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Vórtice, 1994.
- *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

Obras de Ernesto Sábato

- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- *Sobre héroes y tumbas*, Edición Crítica. Córdoba: Alción, 2009.

Obras de otros autores

- Gaos, José. "La nada". *Poesía española actual*. Madrid: Editora Nacional, 1946.
- Homero. *Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.
- Rilke, Reiner Maria. *Elegías del Duino*. Madrid: Hiperión, 2010.
- Santa Teresa de Jesús. *Poesía religiosa*. Santiago de Chile: Ercilla, 1984.

Bibliografía acerca de *Adán Buenosayres*

- Casalla, Mario. "La estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de apropiación nacional de la cultura universal". *Cátedra Marechal*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1986.
- Cavallari, Héctor. "Adán Buenosayres: discurso, texto y significación". *Texto Crítico*. N° 16-17 (1980): 149-168.
- Cisternas, Cristián. "Topologías del submundo en el motivo del viaje al Averno". *Anuario de Postgrado*. N° 2 (1997): 359-370.
- Coulson, Graciela. *La pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- Jofré, Manuel. "El motivo del viaje en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". *Revista Chilena de literatura*. N° 5-6 (1972): 73-110.

- Navascués, Javier de. "Marechal frente a Joyce y Cortázar". *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 538 (1995): 45-56.
- Núñez, Ángel. "Desmesurado Adán Buenosayres". En: Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Edición Crítica. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.
- Olivares, René. "Motivo del viaje al Infierno en Adán Buenosayres". *Anuario de Postgrado*. N° 5 (2005): 481-497.
- Paternain, Alejandro. "Leopoldo Marechal o la alegría". *Cátedra Marechal*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1986.
- Peralta, David. "El viaje a Saavedra en Adán Buenosayres: una visión de la identidad argentina". Tesis (Magíster en Literatura, mención en Literatura Hispanoamericana). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2010. 108 h.

Bibliografía acerca de *Sobre héroes y tumbas*

- Botero, Manuel. "El infierno queda al sur". *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 31 (2002): 267-282.
- Carribacuro, Norma. "Nota filológica preliminar". En: Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, Edición Crítica. Córdoba: Alción, 2009.
- Chiesi, Bernardo. "El sueño como prefiguración de la muerte en el pensamiento de Ernesto Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Correa, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- Dellepiane, Ángela. *Ernesto Sábato: el hombre y su obra. Ensayo de interpretación y análisis literario*. Nueva York: Las Américas, 1968.
- Espejo, Carmen. "Introducción a una poética bajtiniana de Ernesto Sábato". *Philología Hispanensis*. N° 6 (1991): 249-260.
- Forcat, Julio. "Estudios en torno a *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato". *Anales de literatura hispanoamericana*. N° 6 (1977): 125-150.

- Foti, Jorge. "Ernesto Sábato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Ingénito, Mario. "La visión gnóstica y el tema de la verdad en Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Lojo, María Rosa. "La poética neorromántica de Ernesto Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Mardoqueo, Sixto. "Ernesto Sábato: testimonio y profecía". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Maturo, Graciela. "La aventura filosófica de Ernesto Sábato". *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Shaw, Donald. "La metáfora del abismo en Sobre héroes y tumbas". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Vol.4 (1992): 985-992.
- Soriano, Michèlle. "Formas en lo informe: la dimensión fantástica en el 'Informe sobre ciegos'". En: Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, Edición Crítica. Córdoba: Alción, 2009.

Bibliografía acerca de motivos literarios

- Betancur, Ángela. *Aproximación a la semiótica narrativa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2005.
- Kalinowska, Sophie. *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992.
- Márquez, Miguel Ángel. "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica". *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*. N° 3 (2002): 251-256.
- Tomashevski, Boris. "Temática". *Teoría de los formalistas rusos*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1978.

Bibliografía acerca de motivo del viaje al Averno

- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Smith, Evans Lansing. *The Descent to the Underworld in Literature, Painting, and Film, 1895-1950: The Modernist Nekyia*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen, 2001.
- Vilanova, Ángel. *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida: Solar, 1993.

Bibliografía acerca de género novelesco

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1982.
- *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1993.
- Booker, Keith. *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition. Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1998.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Pulido, Begoña. *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México, D.F.: Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vol.2. London: The University of Chicago Press, 1985.
- Saul, Gary y Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

Bibliografía acerca de muerte y más allá

- Benavides, Ricardo. "Sobre las fuentes del más allá en la Divina comedia". *Dante*. Santiago de Chile: Universitaria, 1965.

- Garzón, Julián. *La muerte: psicología y conciencia de la muerte desde Homero hasta Píndaro*. Salamanca: Editorial Universidad Pontificia de Salamanca, 1981.
- González, Pilar. "Catábasis y resurrección". *Espacio, tiempo y forma*. Serie II (1999): 129-179.
- Grammatico, Giuseppina. "A modo de introducción". *El descenso como itinerario del alma*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1995.
- Pieper, Josef. *Muerte e inmortalidad*. Barcelona: Herder, 1977.
- Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Bibliografía secundaria

- Arregui, Jorge y Choza, Jacinto. *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp Editores, 1991.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- Castoriadis, Cornelius. *Lo que hace a Grecia I. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974.
- Eco, Umberto. *Sobre la literatura*. Barcelona: Océano, 2002.
- Finley, Moses I. *El mundo de Odiseo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Griffin, Jasper. *Homer on Life and Death*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Kennard, Edward. *The Magical Art of Virgil*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.

- Nocera, Pablo. "Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana". *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*. N° 22 (2009.2): s.p.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- Vernant, Jean-Pierre (et al.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza, 1995.