

Marilé Ruiz  
Prado

*El mundo de abajo  
desde el «Informe  
sobre ciegos». La  
katábasis de Fernando  
Vidal*

M

ucho se ha especulado en torno a la validez y significación del «Informe sobre ciegos». Algunos han visto en esta tercera parte de *Sobre héroes y tumbas* un cuerpo extraño que rompe con la coherencia lógica de la novela; sin embargo, no quedan dudas de que el «Informe...» resulta, no a pesar de su «extraño» simbolismo, sino por eso mismo, esencial para la cabal aprehensión de las significaciones de esta obra.

Aunque en la estructuración narrativa del «Informe sobre ciegos» se han intentado establecer asociaciones entre el orden de la narración y la mentalidad psicótica de Fernando Vidal, un estudio como el que propone Nicasio Urbina permite apreciar que la aparente complejidad de la estructura narrativa que lo compone, se explica por los cambios de focalización que se establecen entre Fernando-héroe y Fernando-narrador; se trata de un problema de orden vinculado al acto de narrar y no a la experiencia del personaje, fenómeno dado por la particular conjunción en el texto del tiempo de la historia y el tiempo de la narración.<sup>1</sup>

Si bien es cierto que su estructura narrativa no presenta en su generalidad un tratamiento que distinga por su carácter complejo, como sí es posible advertir en el resto de la obra, ello no implica la existencia de un texto simplista, pues el «Informe...»

<sup>1</sup> Cfr. Nicasio Urbina: «La estructura narrativa de *Sobre héroes y tumbas*, en *Revista Iberoamericana*, No. 158, Pennsylvania, 1992, p. 175.

se revela a cualquier clase de lector como un discurso que hace de su proliferación de «extraños» símbolos su sino más trascendente, hecho desde el que quizás sea posible explicar su tan traída y llevada coherencia textual.

Es en el orden de las figuraciones simbólicas que emergen del tratamiento espacial, sobre todo en lo que a las significaciones del viaje como motivo central refiere, donde encuentro los méritos de un texto que se revela dentro del corpus que hoy distingue a la literatura latinoamericana, como una de las máximas expresiones de lo que ha dado en llamarse la estética del mal.

En este sentido resultan en extremo reveladoras para el análisis de las significaciones que encarna el espacio artístico en *Sobre héroes y tumbas*, las reflexiones de Víctor Antonio Bravo al señalar el modo en que se manifiesta esta estética en la obra de Sábato, sobre todo si son consideradas sus reflexiones sobre el «afuera» que acecha y amenaza con destruir el ámbito de lo cotidiano, un afuera que visto desde esta perspectiva adquiere nuevas, aunque no contrarias connotaciones. Es un afuera creado y habitado por ciegos, «seres de una extraterritorialidad engendrada por la carencia»,<sup>2</sup> y hacedores de una monstruosa secta, cuyos propósitos han sido orientados a la destrucción del mundo exterior, imposible de percibir por ellos a través de sus órganos visuales. Se trata de un afuera otro, materializado en el adentro, en las regiones subterráneas de la ciudad, donde estos entes han logrado constituir una ciudad subterránea.

Esta ciudad subyacente, ciudad otra, en continua expansión hacia arriba y materializada en las regiones subterráneas de la ciudad bonaerense, conduce, en una lectura más profunda del texto, a la certeza de la ruptura ineludible de los límites que separan el mundo de arriba, el del «Buenos Aires caótico de frenéticos muñecos con cuerda»,<sup>3</sup> pero en el que aún los hombres habitan en un candoroso sueño si se compara con la realidad reinante en el mundo de abajo. «Esa presencia aplastante del mal, engendrada en el seno mismo de lo humano, se materializa en esa compleja secta sagrada que, parece decirnos el

<sup>2</sup> Víctor Antonio Bravo: *La irrupción y el límite*, p. 89, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1988.

<sup>3</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, p. 311, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, [s/f].

texto, no es sino una proyección externa de lo que le es constitutivo al hombre: ser la encarnación del mal [...] lo abominable del mal, que es parte de nosotros mismos, no es sino su manifestación, su materialización en un "otro" capaz de aniquilarnos». <sup>4</sup> Es precisamente en el «Informe sobre ciegos» donde la materialización de ese «otro» se manifiesta plenamente a través de la narración que Fernando Vidal Olmos realiza de su descenso a los laberintos del Infierno, universo de Ciegos.

En reiteradas ocasiones se ha señalado cómo es posible establecer relaciones análogas entre la travesía que Fernando Vidal narra y el viaje. Así, por ejemplo, su itinerario ha sido valorado como un viaje interior en busca del propio subconsciente, un viaje como interpretación histórica del aislamiento social, una regresión romántica, un viaje por las tinieblas, un viaje gnóstico en busca del conocimiento y por lo tanto a la ciencia hermética, las sectas y la magia. <sup>5</sup>

El espacio literario del viaje, motivo por demás recurrente en la literatura de todos los tiempos, se abre como motivo central del «Informe...»; sin embargo, será hacia los capítulos finales donde alcance su mayor grado de metaforización. Su episodio dominante, el relato heroico que reconstruye la *katábasis* de Fernando, se construye sobre el modelo del ritual de iniciación, ritual que como toda clase de ceremonia de este tipo deviene un nuevo nacimiento que «comporta una muerte y una resurrección rituales». <sup>6</sup>

El héroe, sometido a un destino aleccionador, es conducido de la ignorancia al conocimiento a través del camino que supone el viaje. Fernando Vidal, *homo viator*, emprende su travesía por una senda que si en un inicio es recorrida ante el impulso de satisfacer obsesiones de índole personal, luego se manifestará como camino de la huida, para finalmente terminar siendo un camino de peregrinación que desemboca en el sacrificio. Sin embargo, independientemente de todas las perspectivas desde las cuales se manifiesta el camino, resulta incuestionable que todas descansan en la experiencia que gradualmente irá adqui-

<sup>4</sup> Víctor Antonio Bravo: en ob. cit., pp. 89-90.

<sup>5</sup> Cfr. Ema María Llorente: «El "Informe sobre ciegos": un viaje simbólico hacia las sombras», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (551): 71, Madrid, mayo, 1996.

riendo el protagonista, experiencia indispensable para que se produzca la completitud de la travesía emprendida, indispensable además para que acontezca el nuevo nacimiento, que no es más que la toma de conciencia de la total y verdadera identidad de su yo.

La serie *búsqueda-huida-peregrinación-sacrificio*, manifiesta en el texto singular tratamiento en lo que a configuración espacial refiere, pues aunque la topología espacial del «Informe...» se expresa en una homogeneidad dada desde la construcción de escenarios unidos temáticamente por el sentido de la alucinación y lo demoníaco, es posible percibir un particular tratamiento en cada uno de los espacios componentes de la serie indicada. Podría trazarse una unidad estructural entre los espacios de la búsqueda y de la huida, los cuales se manifiestan sobre todo en el *mundo de arriba* encarnado en la imagen de Buenos Aires, y otra unidad entre los espacios de la peregrinación y el sacrificio, manifiestos en el *mundo de abajo*, representado como metáfora del viaje del hombre hacia las profundidades de su subconsciente. Ambos escenarios devienen *esquemas de espacialización* configurados en torno a «dos dimensiones que se establecen como puntos cardinales de todo el “Informe...”: «sensaciones de dinamismo vertical positivas, diurnas: *elevación y constitución*, y negativas nocturnas: *caída y disolución*».<sup>7</sup>

El análisis de la manifestación del fenómeno revela que en la travesía inicial de Fernando, aquella que refiere a los comienzos de su investigación, la configuración espacial se basa, en su generalidad, en escenarios construidos como objeto de manipulación subjetiva libre, subjetividad dada sobre todo a partir del sutil tono terrorífico manifiesto en estos escenarios. Sin embargo, aunque ya desde el inicio los primeros pasos de Fernando anuncian el paulatino abandono de la condición racional que exige el mundo civilizado, su búsqueda, aún no develada en el texto como búsqueda interior, se organiza en torno a ubicaciones concretas de un espacio topográfico bien determinado: la ciudad de Buenos Aires, lo cual dota a esta primera parte del «Informe...» de una probada concreción espacio-temporal.

Su viaje, que desde el inicio comienza a manifestarse en un trayecto descendente y laberíntico, se sitúa espacialmente en

<sup>6</sup> Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, p. 16, Emecé Editores, Argentina, 2001.

lugares públicos como calles, estaciones de metro, barrios, que por acumulación irán ocupando su lugar en la estructura espacial del relato, la cual comienza a develarse como complicado dédalo. Esta estructura laberíntica desde la que se origina, como bien advierte Ema María Llorente, una sensación de concavidad y oscuridad progresiva, representada por una espiral descendente que va estrechándose y limitándose atraída por el centro originario,<sup>8</sup> genera la metamorfosis de un camino que si al principio aparentó manifestarse propiciatorio para la búsqueda, resulta ahora obligado para la fuga.

Sin embargo, necesario es aclarar a fin de evitar posible equívocos, que cuando distingo las nociones de un camino transitado para la búsqueda y otro obligado para la huida, no pretendo manifestar la existencia de una rígida sucesión lineal en la que a la fuga preceda la indagación del protagonista, pues en ocasiones la exploración y el escape se dan en un solo movimiento en el que a Fernando Vidal a pesar de sentirse perseguido y obligado a huir, le es imposible abandonar la investigación iniciada, pues es movido por fuerzas muchas veces ajenas a su voluntad, en un camino que si manifiesto en una u otra dimensión, se descubre senda forzada para el hombre en «el camino de la vida».

Debo destacar además que cuando refiero los segmentos de la serie *búsqueda y huida* lo hago considerando solo aquellas partes del «Informe...» en las que se comprueba la presencia de un sentido racional de las dimensiones espacio-temporales. A partir del momento en que es franqueado el límite entre *el mundo de arriba* y *el mundo de abajo*, se asiste a la completitud de la aludida serie donde el sentido de la búsqueda y de la fuga se acrecientan, pero ahora metamorfoseados en la peregrinación y el sacrificio del héroe en un mundo regido por «la ley de las tinieblas». Dicha metamorfosis genera un cambio en el modo de proyectar la espacialidad en el texto, dada la carga de figuraciones simbólicas que se añaden a este.

El análisis del texto permite advertir un equilibrio en el tratamiento que ocupan en el «Informe...» cada uno de estos mundos. Hasta aproximadamente su capítulo XIX es perceptible el hecho de que la narración de Fernando Vidal se centra fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires, independientemente de aquellas

<sup>7</sup> Ema María Llorente: en ob. cit, p. 78.

constantes y sugestivas alusiones que el protagonista realiza en relación con la presencia de ese mundo otro. Por su parte, los restantes capítulos del «Informe...», aparecen centrados fundamentalmente en la manifestación del universo constitutivo del mundo de abajo, al resultar no solo la entrada y el peregrinaje de Fernando Vidal al mundo de los ciegos, sino también, en una lectura más profunda del texto, la exploración de la parte nocturna y tenebrosa del hombre, el descenso a su yo.

La penetración consciente y voluntaria de Fernando en un espacio que considera su único objetivo se produce paulatinamente, y al tiempo que logra ir adentrándose en el centro constitutivo de la Secta, se advierte un cambio en el tono narrativo de la primera parte del «Informe...», aquella relativa fundamentalmente al mundo de la razón y lo diurno, y la que refiere al mundo de lo irracional y lo nocturno. Esta segunda parte va adquiriendo una modulación mucho más terrorífica, para dejar advertir zonas que evocan los escenarios típicos de la novela gótica.

Del análisis realizado deriva que en los primeros capítulos priman los escenarios que remiten al peregrinaje de Fernando Vidal por calles, plazas, barrios de Buenos Aires, en su intento por hallar las claves que le permitirán la entrada al mundo de lo nocturno. Sin embargo, a pesar de manifestarse en una realidad tangible, la representación de ambas dimensiones espaciales no se realiza a partir de la creación de espacios configurados como continentes de elementos objetivos, sino que la configuración espacial viene dada fundamentalmente a partir de la representación de un espacio en el que domina un fuerte tratamiento subjetivo que permite no únicamente la captación de ese espacio a través de una simple enumeración de exterioridades. Quizás de todos estos diecinueve capítulos solo en el xv pueda percibirse una pausa descriptiva para presentar un espacio que se articula como continente de elementos objetivos, sin que por ello pueda dejar de advertirse el tono de ironía y burla que imprime a la descripción el propio Fernando: «[...] cada mesa, mesita y en general toda superficie horizontal estaba cubierta con una carpeta de macramé. Una suerte de *horror vacui* le impedía dejar ningún espacio libre sin cubrir o llenar: pierrots de porcelana, elefantes de bronce, cisnes de vidrio, Don Quijotes cromados y un gran bambi de tamaño casi natural. Sobre un piano que no tocaba, explicó, desde la muerte de su difunto marido, había dos largas carpetas de macramé: una sobre el

teclado y otra en la parte superior. En ésta, entre unos gauchos y paisanitas de paño lenci, se veía un retrato del señor Etchepareborda, de tres cuartos, con mirada seria y dirigida hacia un enorme elefante de bronce: parecía presidir la teratológica colección».<sup>9</sup>

Sin embargo, como expresé, no es este tipo de configuración espacial la que prima durante esta primera parte del «Informe...», sino aquella que nos remite a la presencia de escenarios contruidos como objeto de manipulación subjetiva libre, escenarios que devienen correlativos de lo que Sábato ha llamado *el mundo desde el yo*.

En este tipo de configuración destacan las imágenes de la urbe bonaerense, imágenes que resultan recurrentes en toda la obra, y que en el «Informe...» aparecerán nuevamente marcadas a través de la manifestación de una ciudad que en su caótica descomposición entraña el sometimiento y degeneración de aquellos que la habitan, caos brutal en el que el hombre en su singularidad ya no se reconoce, pues yace diluido por «el violento ajeteo de esas calles durante el día; por el ruido, la inenarrable confusión, el apuro, la inmensa multitud que allí se agita durante las horas de Oficina».<sup>10</sup> Las visiones de la urbe se manifestarán en el texto no tanto como representación fotográfica de estructuras físicas, sino más bien como muestras de una comunidad humana que desarrolla una forma de vida particular, como espacio cultural que cobra vida y evoluciona con la propia existencia de quienes lo habitan. Al respecto Fernando Aínsa señala cómo: «Al ser el resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro constitutivo de grupo societarios, el significado del lugar ciudadano es inseparable de la conciencia del que lo percibe y siente. El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y, por lo tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje, horizonte, o las representaciones territoriales (nación, región, comarca, sitio, pago, barrio, plaza, calle o esquina), aunque cuantitativas y racionalizadas a primera vista, reflejan siempre un juicio de valor».<sup>11</sup>

En este sentido destaca el capítulo x del «Informe...», donde luego de la elipsis explícita que inicia dicha sección («Aquellos

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>9</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, pp. 250-251.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>11</sup> Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*,

cinco días que siguieron me desesperaron»),<sup>12</sup> se abre paso a una gran pausa o digresión que induce a una serie de reflexiones que, si expuestas por Fernando Vidal, dejan entrever la voz del autor implícito. Dicha digresión va enfocada a lanzar a través de una significativa carga irónica, una serie de juicios en torno a las banalidades que encarnan el mundo de la propaganda y la publicidad. Esta pausa dentro del curso narrativo, aunque sin alusiones directas que contribuyan a caracterizar el espacio citadino, permite aprehender el espíritu de la gran megápolis:

«LOS TRIUNFADORES DEL MAÑANA ESTUDIAN EN LAS ACADEMIAS PITMAN»; «ESTE PUESTO LO ESPERA»; «SUS OJOS MERECEEN LO MEJOR»; PALMOLIVE; la leyenda dice: POR UN DESCUIDO LAMENTABLE PODÍA HABER PERDIDO A SU NOVIA»; «¡EL ÉXITO ESTÁ AL ALCANCE DE SUS MANOS!»; «LA GENTE ADMIRA LA AMPLITUD DE SUS HOMBROS. ¡USTED CONSEGUIRÁ LA CHICA MÁS BONITA Y EL MEJOR EMPLEO!»; «DEL PRIMER EMPLEO ME ECHARON A PUNTAPIÉS, NUESTRO ROMANCE EMPEZÓ EN EL LEPROSORIO, VIVO FELIZ CON MI CÁNCER, PERDÍ LA VISTA PERO GANÉ UNA FORTUNA, SU SORDERA PUEDE SER UNA VENTAJA».<sup>13</sup>

Son los valores culturales de la metrópolis los que terminan por imponerse generando ese «arquetipo humano que tiende a ser imitado en la vida real. Un hombre que usa cierto tipo de camisas y pantalones, que fuma ciertos cigarrillos y los enciende de determinada manera, que tiene modelos para caminar, sentarse o reclinarse sobre el extremo de una mesa, que ha adquirido una técnica de tratar con las mujeres y que llega a creer, tanto se lo dicen los avisos, que ciertas aguas de Colonia lo pueden convertir en un amante irresistible».<sup>14</sup> Se trata de modelos que prevalecieron y aún prevalecen en el mundo latinoamericano, sobre todo a partir del influjo de la cultura norteamericana, influencia abarcadora que ha invadido todos los ámbitos de la vida social, y de la que parece hablarnos el texto. Expuesto al contacto con los medios de comunicación (periódicos, revistas,

pp. 162-163, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.

<sup>12</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, p. 234.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pp. 234-235.

<sup>14</sup> Arturo Uslar Pietri: en *Nuevo mundo*, en <http://www.cervantesvirtual.com/>

radio, televisión, cine, propaganda comercial), medios que por demás son en su mayoría de origen estadounidense, el ser latinoamericano ha asumido el *american way of life*, un modo que ha tendido a unificar nuestra cultura bajo un nuevo signo, en una sociedad «atroz y egoísta pero propensa al sentimentalismo». Aunque el «pero» debería ser reemplazado por la simple conjunción «y»;<sup>15</sup> y donde el pragmatismo y el utilitarismo del nuevo orden social establecido han terminado por desacralizar valores milenarios: «[...] contemplaba aún el gran cartel que anuncia los fideos Santa Catalina, y aunque no recordaba quién había sido Santa Catalina no me parecía difícil que hubiese sufrido el martirio, ya que el martirio fue siempre el fin casi profesional de los santos; y entonces no podía dejar de meditar sobre esa característica de la existencia humana consistente en que un crucificado o un desollado vivo con el tiempo se convierte en una marca de fideos o de conservas en lata».<sup>16</sup>

Dicha desacralización también se hace manifiesta en el capítulo XII del texto, capítulo en el que Fernando describe los graffiti que encuentra en un infecto cuarto de baño. Estos signos, manifiestos en una ininterrumpida escritura sobre la escritura, establecen un diálogo con la historia argentina ahora desde el anonimato de los individuos que los crean. En el barroquismo de las formas que estos graffiti adquieren parece manifestarse la atmósfera asfixiante que cubre a la ciudad. La reducción de los actos sexuales y de violencia, a la representación verbal de los mismos, traduce en las paredes del lugar, la desgarradura del ser argentino marcado por su historia.

En la intimidad de un lugar que ha dejado de ser íntimo se concentra la energía de cuerpos que desde el anonimato se ofrecen a través de un espectáculo que resulta testimonio de la degradación, la inconformidad, la perversión, el dolor. Tatuados en la piel de la ciudad estos graffiti pueblan el escenario presentado a través de una continua distorsión que enmascara los signos originales y extravía sus sentidos. Esta escritura sobre la escritura, palimpsesto *ad infinitud*, inscripción dolorosa sobre la piel de la ciudad, deviene símbolo de un cuerpo, que como el de millones de habitantes que lo pueblan, padece la desesperanza.

[servlet/SirveObras/01305041966437729499579/p0000006.htm](http://servlet/SirveObras/01305041966437729499579/p0000006.htm)

<sup>15</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, p. 262.

En «Las estructuras espaciales del relato» Angelo Marchese, retomando los criterios de Yuri Lotman, apunta cómo la obra literaria se construye sobre principios de oposición binaria, sobre mundos antitéticos que poseen siempre una realización espacial en la que un límite distingue y separa dos realidades. La superación de dicho límite por parte del héroe origina el proceso diegético; luego de franqueado el límite, el protagonista ingresa a un anticampo semántico en relación con el campo semántico en el que se hallaba situado antes de quebrantar el obstáculo.

En este sentido resultan en extremo representativas las coordenadas espaciales sobre las cuales se articula el «Informe sobre ciegos». La ruptura por parte de Fernando Vidal del límite que separa el mundo de arriba del mundo de abajo, desencadena el proceso diegético sobre el que descansa una parte significativa del sentido total del texto. Los primeros capítulos del «Informe...» van encaminados a mostrar los espacios que recorre Vidal tras la búsqueda del límite, un límite que luego de ser transgredido, desencadenará el ingreso del héroe a una realidad otra, el tránsito de una a otra espacialidad.

Es el capítulo XIX el que marca en el texto el encuentro con el límite. Destaca en la descripción del lugar que Fernando ofrece, una idea que pronto será certeza: «el departamento solo servía de entrada a otra cosa»,<sup>17</sup> problema que quedará finalmente materializado ante la certeza de que en la casa ha hallado Fernando no la respuesta final a sus interrogantes: esta, como él mismo refiere, no era un fin, sino un medio.

En el análisis de dicho capítulo despunta el modo en que sin caer en descripciones minuciosas del escenario, se van mostrando rasgos espaciales que anticipan el mundo al que luego de transgredir el límite, accederá Fernando: «todo era polvo, pisos agujereados y paredes desconchadas, con restos podridos y colgantes de antiguos y prestigiosos empapelados».<sup>18</sup> Descripciones como estas, insertas en el cuerpo constitutivo de la narración, se caracterizan en buena medida por su grado de objetividad, máxime si se considera que derivan estas de la exploración de un espíritu marcado por la obsesiva necesidad de develar a partir de los más disímiles signos, posibles pistas que lo conduzcan al desciframiento del misterio.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 235-236.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 265.

A partir de este capítulo llamará la atención sobremanera en la construcción narrativa la presencia de las puertas. La significación de estas se hará notable en cuanto estas vendrán a cargarse de sentidos añadidos. Será en los pisos donde hallará Fernando el límite que divide materialmente el mundo de arriba del mundo de abajo; estos contienen la puerta, constituyen la manifestación material de la entrada a un mundo otro. La manifestación de puertas que contienen puertas sugiere la presencia de un laberinto; Fernando deberá atravesar «una portezuela, por la que habría que entrar agachado»,<sup>19</sup> auténtico símbolo de la dificultad de penetración que encarna todo espacio sagrado.

Así, en el capítulo xx la exploración del límite, que pronto será trasgresión, quedará materializada. Si antes los pisos se habían constituido en el límite tangible que separaba las dos realidades aludidas, ahora es posible advertir la existencia de un límite otro, límite verdadero en cuanto solo será posible a partir de su ruptura, el ingreso del héroe a un espacio otro. Sin embargo, si bien es cierto que existe en Fernando una voluntad inquebrantable por superar el obstáculo, preciso es destacar que el proceso diegético solo se desencadena gracias a la participación de fuerzas ajenas a la voluntad del héroe que le permiten su ingreso al anticampo semántico: las fuerzas de su subconsciente.

El abandono progresivo de la racionalidad marca la expresión terrorífica que irá caracterizando la ambientación de estos escenarios, los cuales, como quedó enunciado, podrían vincularse a aquellos característicos de la novela gótica, dada la aparición progresiva de escenarios luctuosos y desolados, donde abundan los ambientes encantados, los pasadizos subterráneos, las escaleras veladas, y donde se da cita a la violencia, el espanto y los eventos milagrosos.

Si hasta aproximadamente el capítulo xix del «Informe...» la configuración de la espacialidad en el texto se había orientado sobre todo hacia la caracterización de un espacio emplazado en la ciudad de Buenos Aires, perspectiva más vinculada a aquella que distingue el espacio en términos de poética histórica, es perceptible cómo a partir de ahora se sucede una configuración más asentada en lograr una espacialidad encauzada hacia una

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 268.

directriz temática que lejos de reflejar únicamente los conflictos internos que marcan la vida de una ciudad, trasciende los límites de lo argentino o lo latinoamericano para revelar las preocupaciones del autor ante problemáticas que al centrarse en los dilemas últimos de la condición humana, alcanzan una dimensión más universal. Se asiste entonces a la configuración de un espacio artístico construido desde imágenes recurrentes, proyectadas en torno a representaciones mentales (en este caso la Vertical, la Horizontal, el Centro, el Camino, el Subterráneo y el Laberinto), universales arquetípicos que se constituyen en invocaciones de yacimientos arcaicos del subconsciente colectivo, los cuales se manifiestan desde la variación de temas instalados en el tiempo antropológico o tiempo mítico.

Resulta revelador para la comprensión del modo en que comienza a configurarse el espacio en el texto, el criterio de Yuri Lotman al afirmar que «el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada uno de sus subespacios, distinta.»<sup>20</sup> Ello explica la diferencia en los modos de asumir y representar la espacialidad en el «Informe...» a partir de su capítulo XXII. En el «descenso al yo» de Fernando Vidal no regirá, retomando las palabras de Sábato, «la ley del día y la razón sino la ley de las tinieblas»; el sumergirse en las regiones del subconsciente genera «una tonalidad fantasmal, esa tonalidad nocturnal que recuerda al sueño o la pesadilla»,<sup>21</sup> lo que explica la presencia en el texto de un espacio que podría catalogarse como espacio onírico.

La estructuración y significación del espacio a partir de este capítulo resultan reveladoras en cuanto ejemplo de reinterpretación de un motivo recurrente en la literatura: el laberinto. Aunque no considero que los propósitos de Ernesto Sábato vayan encaminados únicamente a la rememoración admirativa del mito, sí advierto una manipulación consciente del mismo en cuanto procura valerse de este con el propósito de expresar la exploración cognoscitiva que constituye la ficción contemporánea y su propia obra. La travesía de exploración que emprende

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 271.

<sup>20</sup> Yuri Lotman: *Estructura del texto artístico*, p. 281, Ediciones Istmo, Editorial Iskusstvo, Moscú, 1970.

<sup>21</sup> Ernesto Sábato: «El escritor y sus fantasmas», en *Obras II. Ensayos*, p. 564,

Fernando por estos abismos, resulta símbolo del viaje como procedimiento mítico de aproximación a lo ontológico.

La peregrinación del héroe alcanzará su clímax en el centro del laberinto; este centro deviene espacio sagrado. Según refiere Mircea Eliade el camino que conduce al centro «es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al “centro” equivale a una consagración, a una iniciación»;<sup>22</sup> la irrupción en este espacio resulta significativa en cuanto determina un nuevo sentido del tiempo. Este no implica un tratamiento diferente en la estructuración del tiempo del relato; como se ha expresado, la composición del «Informe...» en cuanto al modo de configurar el tiempo resulta bastante lineal. Lo significativo en este caso viene dado por la abolición que sufre el tiempo profano a fin de proyectar al hombre hacia un tiempo otro, fenómeno que solo se manifiesta, según refiere Mircea Eliade, «en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es *verdaderamente él mismo*: en el momento de los rituales o de los actos importantes».<sup>23</sup>

Del mismo modo que el espacio profano resulta anulado por el simbolismo del espacio mítico que se constituye en el «Informe...» a partir de su capítulo XXII, queda suspendida la noción del tiempo profano al que se asistía hasta el momento, para ingresar así a un tiempo mítico: el protagonista queda suspendido *in illo tempore*. Ello explica las constantes alusiones de Fernando a su imposibilidad de precisar un espacio de tiempo que puede estar constituido por horas o siglos. Es un tiempo que carece de duración, pues se halla fuera de la historia: «Y mi grito, en aquel silencio mineral y fuera de la historia, resonó y pareció atravesar centurias y generaciones desaparecidas».<sup>24</sup>

Los momentos que siguen en la recreación del mundo de Ciegos, propósito fundamental de Fernando al redactar el texto, requieren de numerosos detalles analíticos y descriptivos, de ahí que resulte contrastante la minuciosidad descriptiva a la que se asiste, si se compara con la parquedad antes manifiesta. Sin

Editorial Losada, S. A, Buenos Aires, 1970.

<sup>22</sup> Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, p. 16, Emecé Editores, Argentina, 2001.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 27.

embargo, los recuentos prolijos de lo visto por el protagonista durante su travesía no detienen el ritmo del relato en cuanto se trata de descripciones que ilustran y explican las características de un espacio mítico que determina el actuar y el sentir de quien lo habita.

Es por ello que la configuración estructural y temática del espacio comenzará a desempeñar un papel dominante al tornarse elemento focal que rige, determina y transforma los restantes elementos de la obra, lo que explica la precaución extrema con que van conformándose estos escenarios, si se le compara con el modo en que estos habían sido construidos en la primera parte del «Informe...». Esta prolijidad descriptiva motiva que se asista a partir del capítulo xxii a un estatus más activo de la descripción, donde todo lo que el protagonista refiere se carga de sentidos añadidos que alcanzan un alto grado de metaforización.

Este traspaso de lo que podría aún considerarse espacio de la vigilia a un espacio del «sueño», genera un trastrueque de la temporalidad no solo por lo que se supone una alteración o una extrema dilatación del tiempo, sino también porque generalmente las narraciones que registran este tránsito «tienden, en estructura y consistencia, a lo brumoso: espacio y tiempo envueltos en niebla (en ambigüedad): trama en que los signos pueden ser contradictorios, si no entre sí, con referencia a la literalidad de la narración; figuras tejidas de sustancias vaporosas y equívocas».<sup>25</sup>

«Grandes hojas flotantes y flores semejantes a las victorias regias, pero lúgubres y podridas, se apartaban a cada golpe de remo. 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 empecinamiento a remar en aquella dirección, tratando de llegar antes de que aquel sol se pusiese».<sup>26</sup>

El despertar de Fernando en el capítulo xxiii del «Informe...», despertar que supone su vuelta a la habitación en la que había sido producido el encuentro con la Ciega, le permite conocer las características del lugar en que se encuentra, las cuales ofrece

<sup>24</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, p. 316.

<sup>25</sup> Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, p. 38, Antoni Bosh, editor, Barcelona, 1980.

en su «Informe...» a través de un espacio que como pocos se configura como continente de elementos objetivos: «En la luminosidad del amanecer traté de levantar un rápido croquis de lo que me rodeaba: era una habitación normal con una cama, una mesa (¿de trabajo?), alguna silla, un sofá, un combinado musical. Advertí que no había cuadros ni fotografías, lo que me confirmaba la ceguera de sus habitantes. La puerta por la que entraba la luz de la madrugada daba seguramente a una habitación de calle, que podía ser lo que en mis cavilaciones previas yo supuse un taller de costuras. Había otra puerta lateral, que acaso diera a un baño. Miré hacia atrás: sí, ahí estaba la puerquita. Casi hubiera deseado que no existiese, hasta tal punto aquella entrada absurda y enana me producía pavor».<sup>27</sup>

Los momentos de cavilación a los que se ve sometido el protagonista como consecuencia de su obligado encierro, dan paso a una serie de narraciones que aunque al apartarse aparentemente del asunto y retardar el ritmo del relato, explican y complementan una parte de la investigación de Fernando que al estar situada en un tiempo anterior al de los acontecimientos narrados no es recogida por el «Informe...».

En aquellas narraciones que refieren a la familia Echagüe, al caso Castel, al pintor Oscar Domínguez y la ciega Louise, el tratamiento de la espacialidad narrativa no presenta especial significación. En algunos casos dicho tratamiento destaca por una precisión objetiva en su descripción, descripción que no por parca deja de estar cargada de un inequívoco tono irónico, como es el caso que refiere al momento en que Fernando describe la visita que realiza a una de sus antiguas amigas durante su fuga:

«Como digo, mi amiga había prosperado. Ya no vivía, como en Buenos Aires, en un cuartucho de estudiante. Ahora vivía en un departamento moderno y adecuado a su personalidad. En el momento en que la mucama me abrió la puerta casi me voy, pues pensaba que allí no vivía nadie. Recién al bajar la vista tropecé con el mobiliario: todo a ras del suelo, como para cocodrilos. De cincuenta centímetros para arriba el departamento estaba totalmente inhabitado. Sin embargo, cuando entré, vi que en una gigantesca pared había un cuadro, un solo cuadro de algún amigo de Gabriela: sobre un fondo liso y gris acero había,

<sup>26</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, p. 274.

trazado con tiralíneas, una recta azul vertical, y a unos cincuenta centímetros hacia su derecha, un pequeño circulito ocre».<sup>28</sup>

Sin embargo, el recuento de Fernando de los acontecimientos que constituyeron los primeros pasos de su investigación, no aporta sustancialmente a la construcción espacial del mundo de ciegos. Al enmarcarse estos escenarios en lo que denominé al principio el mundo de arriba, la intención del narrador se encamina más bien a completar la idea de los poderes ecuménicos de la Secta, y no a construir escenarios de los cuales en el momento de los acontecimientos narrados solo tenía vagas nociones. Indiscutiblemente el modo de configurar la espacialidad en estos capítulos resulta similar a aquel que refiere a los primeros capítulos del «Informe...», pues en ambos el viaje del protagonista está aún signado por la búsqueda y la huida.

Si en el orden de lo que constituye la significación estructural y temática de estos capítulos debiera destacarse algo, considero sería significativo aludir a una concreción espacial de un tiempo que se reduce a espera, a entera inmovilidad. En este caso me refiero al espacio-tiempo de Fernando enclaustrado en una habitación en la que el aire viciado origina la sensación de creciente ahogo en que permanece el protagonista. En esta «pieza maldita», como la califica, se experimenta un espacio-tiempo de inmovilidad, que solo se dinamiza y logra adquirir una nueva dimensión en la medida en que Fernando comienza a reconstruir acontecimientos de su pasado.

Luego de estas digresiones y a partir del capítulo xxxii se asiste a los momentos en los que no solo a nivel estructural, sino también en el sentido de lo simbólico, pudieran estimarse los más significativos del «Informe...»: el descenso final de Fernando al mundo de esos «pasajes subterráneos»; pues toda la travesía anterior, entendida también como un descenso, ha constituido una especie de rito consagratorio indispensable para la entrada o integración del sacrificado a una nueva dimensión. Incluso aquel espacio de la habitación de la Ciega, si en un momento se mostró como espacio del temor, se comprende ahora como un espacio-refugio frente a escenarios que como espacio-vértigo comienzan a emerger en el texto.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 278.

El viaje iniciático emprendido por Vidal, viaje que indiscutiblemente rememora la travesía dantesca, eleva al protagonista a la categoría de héroe. Héroe contemporáneo pues aunque su lucha se desarrolla aparentemente contra agentes externos a él mismo, realmente se genera en la esencia misma de dicho héroe. El cambio de escenario que ello genera se debe a que al individuo le resulta imposible hallar sentidos o verdades en su entorno, tal y como ocurría cuando el hombre vivía en la ensoñación del mito.<sup>29</sup> Los mitos sobre el significado de la existencia, aquellos que antes sustentaron al hombre, y ya desacralizados, descansan ahora en el individuo, esa especie de héroe contemporáneo que se percata de que las respuestas a los enigmas que debe solucionar no se encuentran en el mundo exterior, sino en sí mismo. De ello ha dado innumerables muestras la ficción contemporánea; en el caso de América Latina, la obra de Ernesto Sábato, específicamente su «Informe sobre ciegos», resulta de las más representativas.

Así, la necesidad de exploración de los misterios primordiales de la existencia humana, ahora desde el descenso al yo y desde la exploración de las regiones del subconsciente, como refiere el propio Sábato, ha conducido a un cambio de escenarios que ha desencadenado a su vez un nuevo modo de proyectar y asumir la espacialidad en los textos literarios. Y es que sin dudas el «Informe sobre ciegos» construye desde su laberíntica espacialidad ese espacio vértigo al que aludía Genette, para lograr así un texto que si en apariencias podría no estar conectado temáticamente al resto de la obra, transmite, ahora desde lo desconcertante de sus imágenes finales, el brutal desconcierto de un ser humano que acude al ocaso de su civilización; y ello, sin dudas, viene determinado sobremanera por la configuración de un espacio novelesco que asumo en este caso como creador de los sucesos de la fábula.

En estas figuraciones simbólicas las atmósferas que permean los escenarios dotan al espacio de una peculiar consistencia lograda a través de las constantes alusiones a un descenso que aunque se comprende finalmente como parte del proceso de inmersión del protagonista en las regiones de su subconsciente, llega a

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>29</sup> Cfr.: Marina Gálvez Acero: «Sábato y la libertad sociológica e histórica», en

asumirse como expresión de la lógica del mundo entendido como real.

El espacio artístico que enmarca el momento del sacrificio se encuentra dominado por la presencia de un Ojo Fosforescente. La interpretación de la ceremonia erótica que supone la penetración de dicho Ojo, la cual llegará a su magistral completitud en el siguiente capítulo, ha hecho suponer asimismo una inmersión en un escenario que se ofrece como continente de elementos, independientemente de que nos encontremos frente a un espacio mítico.

Concuerdo con María R. Lojo al inferir que este simbólico ojo sexual, motivo por demás recurrente en la narrativa sabatiana, se presenta en el texto como «un ojo maligno, enjuiciador, objetivante, que desnuda a quien mira... Que el ojo esté situado en una posición genital implica además una inversión profunda del simbolismo tradicional metafísico del órgano óptico... Penetrando en el sexo ocular de la mujer se entra así en el insondable mundo de los Ciegos».<sup>30</sup>

Aspecto significativo en cuanto a lo que a configuración espacial refiere, resulta la inversión de la coordenada espacial que hasta el momento había enmarcado el viaje, pues la travesía del protagonista que durante toda su marcha se había manifestado como un camino descendente, se presenta ahora, cercano el encuentro con el Ojo, en una dirección ascendente y aún más tortuosa, donde el tránsito de un recinto a otro marca la metamorfosis del protagonista hacia la animalidad: «Algo me sucedió a medida que ascendía por aquel resbaladizo, crecientemente cálido y sofocante túnel: mi cuerpo se iba convirtiendo en el cuerpo de un pez. Mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas y sentí que mi piel se cubría de duras escamas.»<sup>31</sup>

El sacrificio del héroe, sacrificio que marca el fin de su peregrinaje, culmina con una especie de unión ceremonial en la que la duración queda suspendida para proyectar a Fernando hacia un tiempo mítico: «[...] entonces mi conciencia pareció ser reemplazada por una poderosa aunque oscura sensación: la

*Cuadernos Hispanoamericanos*, (391-393): 462, Madrid, 1983.

<sup>30</sup> Apud Nicasio Urbina: «Crítica», en *La significación del género: estudio semiótico de los ensayos y las novelas de Ernesto Sábato*, en <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHome.Lsdg1.html>

sensación de haber entrado por fin en la gran caverna y de haberme hundido en sus aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes».<sup>32</sup>

Llegado este punto preciso es retornar a la serie articuladora que antes manifesté como resumen del movimiento espacio-temporal que narra Fernando en el «Informe...» (*búsqueda-huida-peregrinación-sacrificio*), pues aunque es posible considerar que este ciclo ha llegado a su total completitud con el sacrificio ritual que supone la penetración del héroe en lo que ha sido identificado como el útero materno, la serie de acciones que prosigue a los acontecimientos narrados desmiente la posibilidad de la aludida completitud.

Cierto es que a la entrada de Fernando en la caverna y su posterior hundimiento en «sus aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes», sucede un salto espacial que restaura al protagonista al punto en que había comenzado su huida: la habitación de la Ciega. Este salto, explicado por Fernando a partir de sus consideraciones en torno a la posibilidad de escisión alma-cuerpo, podría hacer suponer la presencia de un acto desconsagradorio que ha reintegrado al protagonista al tiempo profano, o lo que es lo mismo, a esa realidad exterior a la que hacía referencia Ema María Llorente, lo cual podría marcar asimismo el término del viaje. Sin embargo, la habitación de la Ciega adquiere en este capítulo una dimensión hasta entonces inédita porque es ahora cuando se comprende que realmente la travesía hasta aquí realizada por Fernando, los horrores que ha presenciado, así como los sacrificios a los que ha tenido que asistir, no son más que actos propiciatorios para lo que a la postre tendrá que experimentar.

Y es que incluso, si de actos propiciatorios se habla, estimo preciso el considerar la espectral cópula que acontece en el capítulo XXXVII como la ineluctable y última jornada que precede al sacrificio final; porque si bien esta podría entenderse como el fin de la cadena articuladora antes mencionada, a partir de la construcción de imágenes que llevadas al paroxismo repiten el sistema de lugares instaurado en el texto, resulta realmente no más que el último acto de un ritual de iniciación que otorga al héroe la experiencia desde la cual podrá asumir el sacrificio corporal

<sup>31</sup> Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas*, p. 318.

luego de que ya ha sucedido el sacrificio del alma, representado desde una singular analogía con el bautizo cristiano.

Finalizada la subserie que conforma el par *búsqueda-huida*, solo resta culminar la peregrinación y abrir paso así al sacrificio; sin embargo, y he aquí donde radica la coherencia orquestal que pretendo mostrar: ¿Dónde culmina verdaderamente la peregrinación del héroe? ¿Dónde el sacrificio? ¿Dónde radica el Centro? ¿Qué conexiones estructurales y temáticas pueden establecerse desde la espacialidad entre un texto narrado por un espíritu marcadamente «psicótico», y el resto de la obra? ¿Por qué comenzar a validar ahora posibilidades que podrían invalidar parte del análisis hasta aquí realizado, sobre todo en lo que concierne a la consideración de un Centro otro, también participante quizás, como espacio sagrado, de un tiempo mítico instaurado, aunque pueda resultar paradójico, en lo ordinario del mundo de arriba? ¿Por qué el viaje al Centro constitutivo de la Secta queda finalmente entendido solo como un acto ritual de iniciación que devuelve al protagonista, ahora transformado, al mundo de arriba? ¿Por qué reintegrar la coordenada espacial al inicio del camino emprendido por Fernando, si ello obliga a situar la ejecución del sacrificio precisamente en el sitio desde donde, incluso sin saberlo, debió partir el héroe? Respuestas a interrogantes como estas exigen situarse fuera de los límites textuales que impone lo narrado en el «Informe...». En el capítulo final Fernando Vidal refiere:

[...] nadie vendrá a buscarme hasta aquí y seré yo mismo quien vaya, quien deba ir, hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio.

[...] Son las doce de la noche. Voy hacia allá.

Sé que ella estará esperándome.<sup>33</sup>

Se comprende entonces la relevancia de un traslado espacial que sitúa el fin de la cadena articuladora en el mundo de arriba, sintomáticamente en el Mirador de la quinta de los Olmos. Este se erige entonces como Centro, y con esta afirmación no niego las ideas antes expuestas las cuales me condujeron a precisar el arribo del protagonista a un Centro otro que había advertido como revelación de los estratos más profundos de la conciencia del héroe. Es en aquel Centro donde se produce lo que entiendo

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 318.

como un sacrificio del alma, acto propiciatorio para que se produzca finalmente el sacrificio del cuerpo que tiene lugar en el Mirador, Centro constitutivo que marca el verdadero fin del viaje. Elocuente resulta cómo el camino hasta aquí revelado ha resultado la descripción de una línea zigzagueante, tortuosa, laberíntica, imprescindible para el alcance del conocimiento, expresado en el texto como iluminación. Frente a este se sitúa el camino de regreso, travesía final hacia el nuevo Centro que resulta, significativamente, un trecho lineal, sin ambages, carente de tropiezos, cuyo fin habrá de materializarse con la purificación que supone el fuego.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 324.