



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

SOBRE HÉROES Y TUMBAS: PRAXIS DE LA NOVELA TOTAL

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA
CINTHYA OLGUÍN DÍAZ

DIRECTOR:
DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN



FEBRERO 2014

Sobre héroes y tumbas es la segunda novela del escritor argentino Ernesto Sábato. En este trabajo se hace un análisis de la misma con el objeto de demostrar que se trata de la aplicación del concepto de Novela Total del autor. Esta concepción sobre la novela consiste en entender que la creación novelística es un discurso cuasi-ficticio, surgido de la crisis de la visión moderna del mundo. Tal visión pondera la razón sobre las emociones del hombre, hecho que, de acuerdo a Sábato, ha generado la disgregación del ser humano entre las tres entidades que lo conforman: cuerpo, espíritu y alma. La Novela Total, en ese entendido, es aquel discurso estético que pretende mostrar dicha escisión humana, pero con la intención de hacer consciente al lector de que es posible la reintegración de su ser mediante el sentido de la esperanza y el entendimiento de que los tres ejes de su existencia son indispensables en su vida. Por todo esto, el análisis de *Sobre héroes y tumbas* que aquí se elabora no se enfoca en la estructura del discurso, sino en las extensiones metafísicas que cada uno de los cuatro personajes representa y que constituyen en conjunto el postulado central de Sábato: la síntesis del hombre moderno mediante la metafísica de la esperanza.

A mis padres y a mi hermana por el apoyo y amor incondicional.

A Ross y a Vladimir por nunca dejar de alentarme.

No hay otra manera de alcanzar la eternidad
que ahondado en el instante,
ni otra forma de llegar a la universalidad
que a través de la propia circunstancia:
el hoy y el aquí.

Ernesto Sábato

Índice

Introducción	6
CAPÍTULO I. Algunos apuntes sobre la novela	11
I.1 Hacia una aproximación de lo novelístico.....	14
I.1.1 La relación entre el yo y el mundo.....	16
I.1.2 Ficción y realidad.....	19
I.2 Origen y desarrollo de la novela.....	25
I.2.1 De la unidad al caos: de la epopeya a la novela.....	28
I.2.2 Costumbrismo, romanticismo, realismo y naturalismo: novela histórica, social, psicológica y polifónica.....	34
I.2.3 Siglo XX: las vanguardias en la forma novelística.....	39
CAPÍTULO II. La poética de Sábato	43
II.1 La concepción sabatiana de novela.....	44
II.1.1 La tarea central de la novela del siglo XX.....	46
II.1.2 La totalidad	50
II.2 La Novela Total	52
II.3 La metafísica de la esperanza	56
CAPÍTULO III. Sobre héroes y tumbas: praxis de la Novela Total	59
III.1 El concepto de praxis.....	59
III.2 Acerca de <i>Sobre héroes y tumbas</i>	59
III.2.1 Los personajes	61
III.3 Esquema de trabajo	63
III. 4 Análisis	64
III.4.1 Sentido sagrado del cuerpo	65
III.4.1.1 La imagen corporal	66
III.4.1.2 La casa-cuerpo	73
III.4.1.3 El sexo	80
III.4.2 Descenso al yo - Inconsciente – Ilogicidad	87
III.4.3 Intersubjetividad – Comunión	96
III.4.3.1 Sábato: autor y narrador	98
III.4.3.2 Los protagonistas: sus voces	101
III.4.3.2.1 El dragón y la princesa: Alejandra	102
III.4.3.2.2 Los rostros invisibles: Martín	103
III.4.3.2.3 El informe sobre ciegos: Fernando	104
III.4.3.2.4 Un dios desconocido: Bruno y la Metafísica de la esperanza	106
III.4.4 El otro	107
III.4.5 El mundo desde el yo – Tiempo interior	120
III.4.5.1 El mundo desde el yo	121
III.4.5.2 Tiempo interior	126
III.4.6 Conocimiento	134
Conclusión	140
Bibliografía	142

Introducción

Aunque la crítica literaria ha establecido de manera más o menos precisa el nacimiento del género novelístico con *El Quijote* de Cervantes, una teoría general de la novela sigue sin ser planteada hasta la fecha.

Ya a mediados del siglo XIX, escritores y críticos literarios comenzaron a plantearse seriamente el hecho de esta carencia, surgiendo así una serie de ensayos e intentos por esbozar una teoría para definir y delimitar al género.

Pese a que una teoría general sigue sin ser establecida, a través de la literatura concerniente al problema podemos encontrar, sin embargo, una afirmación común y es la que expresa que la novela es un género en desarrollo y de naturaleza impura.

Debido a la falta de una teoría general los análisis de las novelas han sido abordados, hasta ahora, desde perspectivas diversas que van desde las puramente discursivas hasta las psicológicas, históricas y sociales –motivo por el que la crítica ha clasificado a la novela, según los temas que trata, como novela de ideas– pero ninguna de ellas está fundada en una concepción integral del género.

Esto ha obligado a muchos escritores de novelas a elaborar para la justificación y comprensión de su oficio una especie de teoría que, si bien no puede considerarse una de carácter universal, sí como una de tipo particular aplicable a su propia obra.

Ernesto Sábato, novelista de gran relevancia en las letras latinoamericanas del siglo XX, no es la excepción al fenómeno y muchos han sido los ensayos escritos por él para tratar de dar respuesta a las preguntas de por qué, cómo y para qué se escriben ficciones. Específicamente, en el libro *El escritor y sus fantasmas* (1963) ahonda en estos tópicos.

En dicho libro, que es una recopilación de pequeños ensayos, Sábato propone el concepto de Novela Total basándose en sus propias conclusiones sobre el origen, desarrollo y crisis no de la civilización occidental sino, como él mismo aclara, de la visión occidental del mundo, la cual, según él, impone al dinero y a la razón como principios dominantes en la sociedad. Esto provoca la relegación del hombre individual y de su interioridad, disfrazándolo en una pretendida comunidad igualitaria.

Esta convicción sirve a Sábato como base en la creación de su propia obra. Así, advierte que el principio de la creación literaria del siglo XX, concretamente de la novela, es de carácter metafísico y no técnico como suponen muchos críticos. Para el autor, en esa sociedad desintegrada, la única y verdadera tarea de la novela será la indagación del hombre con el afán de reintegrarlo, es decir, de devolverle una visión reintegradora de la unidad de sujeto-objeto.

De esta forma, la Novela Total se configura para Sábato como el medio a través del cual la literatura puede dar una visión totalizadora de la realidad, entendida ésta como una interacción entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el intelecto y los sueños del hombre, entre lo racional y lo instintivo, teniendo como objetivo último la reintegración del hombre escindido. Tal objetivo no funciona como acción en el mundo sino como acción en la conciencia humana y se traduce en el surgimiento de una nueva esperanza.

Por lo ya expuesto parece lógico pensar que, a falta de una teoría universal del género novelístico, el análisis de una novela pueda ser sustentado utilizando los propios conceptos de su autor. Dicho criterio no resultaría entonces arbitrario sino necesario. Esto es porque toda obra de arte permea una visión del mundo de su autor y, si ésta ha sido elaborada por él mismo de manera consciente, dicha visión puede ser empleada para entender de manera integral a su

obra –independientemente de que sus convicciones o intenciones sean o no logradas– pues permite pensarla dentro de un contexto más amplio que aquel que sólo limita su análisis al orden estructural y que no considera factores externos, es decir, aquellos factores históricos, filosóficos, estéticos y éticos que como fuerzas ocultas actúan siempre en la creación artística.

Por eso, el objetivo de esta investigación es aplicar el concepto de Novela Total de Sábato en el análisis de la novela *Sobre Héroes y tumbas* (1961), novela cuya importancia en las letras hispanoamericanas ha sido ya indicada y valorada, ora por el momento histórico en el cual fuera concebida, ora por la complejidad y universalidad de su argumento, ora también por su intrincada estructura. Sin embargo, existe un aspecto que no ha sido totalmente valorado y es el que concierne al hecho de ser, quizá, la praxis de todos los planteamientos teóricos de Ernesto Sábato sobre el problema de la novela y del arte en general.

Y si bien es cierto que las contribuciones teóricas que Sábato ha hecho a la novela contemporánea han sido estudiadas por muchos críticos y escritores, también lo es que éstas, aún hoy, no han sido planteadas desde el único lugar en donde adquieren real importancia: en la propia obra narrativa del autor, es decir, haciendo una especie de análisis a la inversa, yendo desde la novela misma a la teoría en sí.

Por ello es justo decir que la novela que aquí nos interesa representa la conjunción de una actitud tanto artística como teórica de su autor, y que es a través de ella como el concepto de Novela Total puede ser entendido íntegramente.

Dicho lo anterior, el objetivo general de este proyecto de investigación fue describir el concepto de Novela Total, exponiendo para ello los fundamentos bajo los que se cimienta así como las características estructurales que la forman. El objetivo específico consistió el

analizar cómo es que estos principios de la Novela Total se ponen en práctica en la novela *Sobre Héroes y tumbas* (1961).

De esta manera, la investigación se basó en dos proposiciones:

1. La concepción de la Novela Total descansa sobre un fundamento metafísico que obliga la elaboración de un análisis no estructural de la novela, sino histórico, filosófico y estético.
2. Las técnicas narrativas en *Sobre héroes y tumbas* no surgen como artificio literario sino como una necesidad fundada en una concepción particular de la novela, es decir, el de la búsqueda por dar una visión integradora de la realidad, esto es, vista desde el sujeto.

Por tratarse de un asunto teórico, el método utilizado fue cualitativo y de carácter documental. Para ello, se recurrió a los estudios realizados en el ámbito de la crítica literaria sobre el problema de la definición, delimitación y caracterización del género novelístico, mismos que lo vislumbran desde una perspectiva histórica, filosófica y estética. Para analizar la novela, se empleó específicamente la concepción de Novela Total de Ernesto Sábato.

Al abordar y analizar cada una de las etapas de la investigación, se revisó primordialmente la obra narrativa y ensayística de Ernesto Sábato, teniendo a este autor como el punto de referencia para el análisis de *Sobre héroes y tumbas*. De manera complementaria, se recurrió a algunas de las teorías más importantes de inicios del siglo XX sobre el problema de la novela (como las propuestas por Georg Lukács y Mijail Bajtín) y las posturas personales

de diferentes escritores (Orhan Pamuk, Milan Kundera, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, entre otros), conformando así un marco referencial que complementa la propuesta de análisis.

En el capítulo I, se desarrolla la discusión respecto a qué es la novela, cuáles son sus características esenciales y cuál ha sido su evolución. En el Capítulo II, se explica el concepto de Novela Total de Sábato y, finalmente, en el III se realiza el análisis de *Sobre héroes y tumbas* con base en los conceptos centrales de esa concepción para derivar en las conclusiones de la investigación, las cuales demuestran que esta novela es la praxis de la Novela Total propuesta por el autor y que todos los recursos narrativos en ella responden a un fin no literario sino metafísico del propio discurso.

CAPÍTULO I. Algunos apuntes sobre la novela

La forma novelística es reflejo
de un mundo salido de quicio.
Georg Lukács

Muchos fueron los trabajos que desde finales del siglo XIX y principios del XX intentaron establecer una teoría integral del género novelístico: escritores, críticos y hasta filósofos abordaron el tema, desde sus propias perspectivas, generando así una infinidad de definiciones. Sin embargo, se encuentran dos aspectos en común entre todas ellas: la consideración de la novela como 1) un género en pleno desarrollo y 2) de naturaleza impura.

La primera apreciación alude al hecho de que la novela es, como señala Mijail Bajtín, “más joven que cualquier género grande y que el libro mismo” (Hoffman y Murphy 43). El segundo rasgo hace referencia a esa tendencia que tiene la novela por utilizar, según le convenga estilística o temáticamente, diferentes tipos de discursos –la carta, el ensayo, la descripción, el drama, el diálogo, el monólogo, la poesía, etc.–. Esta particularidad hace parecer a la novela como una especie de pastiche de géneros que evidencian su falta de “pureza” y, por consecuencia, ponen a discusión su propio valor genérico. Justamente sobre ello, Georg Lukács apunta:

[L]a novela, a diferencia de otros géneros que descansan en la forma ya completa, se presentan como algo en devenir, como un proceso. Por eso es la novela la forma artísticamente más amenazada, hasta el punto de que muchos, no pudiendo distinguir entre problemática del objeto y ser problemático de la producción misma, la han considerado como un semiarte. (340)

Al respecto, Milan Kundera señala que la novela no es un género sino un arte ya que posee su propia historia (su génesis y el paso del verso a la prosa), su propia moral (su capacidad de descubrir aspectos de la existencia) y su propio tiempo de creación (una época en la vida del escritor); además, porque traspasa la barrera de su propia lengua (*El telón* 79-80).

Esta discusión respecto a si la novela es un género, un semiarte o un arte procede esencialmente de la característica fundamental de la forma novelística: su maleabilidad. Bajtín dice al respecto:

La novela se ha convertido en la protagonista del drama del desarrollo de la literatura de nuestro tiempo precisamente porque es la que mejor refleja las tendencias de un nuevo mundo que aún está creándose; es, después de todo, el único género que nació en dicho mundo y que está en total afinidad con él. En muchos aspectos, la novela se ha anticipado, y continúa haciéndolo, al futuro desarrollo de la literatura como un todo. En el proceso de convertirse en el género dominante, la novela irradia la idea de renovación a todos los demás géneros, los infecta con su espíritu de proceso e imperfección. (Hoffman y Murphy 46)

Dicha propiedad de inconclusión es lo que le brinda a la novela la capacidad para transformarse a voluntad:

- a) utilizará la forma epistolar para mostrar, desde la propia perspectiva de sus personajes, la evolución psicológica de los mismos, así como las relaciones entre ellos (quién engaña a quién, quién es honesto);
- b) usará el diálogo para lograr una representación directa de los hechos y para situar al lector como espectador;
- c) acudirá al monólogo cuando la historia deba ser mirada desde una sola perspectiva y que, por lo mismo, resulte más introvertida;
- d) adoptará el ensayo cuando requiera enseñar algo, para que el narrador o los propios personajes emitan juicios directos sobre cuestiones diversas;
- e) practicará la sátira cuando un tema no se deba o no se quiera tratar solemnemente;
- f) adquirirá de la poesía, sobre todo, la propensión para revelar desde una perspectiva más profunda la relación entre el yo y el mundo;

- g) hará uso de la descripción pura para brindar al lector una fotografía detallada de los lugares, situaciones o personajes.

La novela, entonces, se constituye, simultánea o sucesivamente, en poética, dramática, cómica, narrativa, histórica, apológica o fabuladora, pero nunca uniforme, sino mutable; nunca cerrada, sino expansible. Será pues, como expresa Julio Cortázar, “un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico” (*Obra crítica I* 81).

Esta propensión a lo monstruoso o teratológico, fundado en la irregularidad y la desmesura, supone un choque con la idea tradicional, heredada por los griegos, de que la forma bella debe responder a la noción de la geometría, la simetría y la regularidad (Eco 59).

Pero lo monstruoso no carece de forma, sino que es una forma en sí, sólo que inestable y metamórfica. Por ello la novela es en realidad una nueva forma artística y, por tal, no puede ser comparable a las ya existentes. De cierto modo es la forma de lo camaleónico, de lo incluyente y lo totalizador. Y ahí radica su falta de pureza. Por ello es, de acuerdo a Sábato, “como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia” (*El escritor y sus fantasmas* 20).

Así pues, seguir pensando en el establecimiento de una delimitación categórica de la novela resulta más bien inadmisibles dado que los conceptos de conclusión o delimitación le son impropios. Por eso Bajtín afirma:

La novela, después de todo, no tiene un canon propio. Es, por su propia naturaleza, no canónica. Es la plasticidad misma. Es un género que aún está en su propia búsqueda, cuestionándose a sí mismo y poniendo a revisión sus formas instauradas. Tal es, por supuesto, la única posibilidad abierta para un género que se estructura a sí mismo en una zona de contacto directo con la realidad en desarrollo. (Hoffman y Murphy 53)

Esta idea nos insta a pensar en lo que Cortázar llama la “abolición de fronteras falsas, de categorías retóricas” (*Obra crítica II* 231), ya que la novela nos ha obligado a cavilar sobre la posibilidad de que ella misma constituye un nuevo género o género mayor que contiene en su centro a la épica, la lírica y el drama. Entendiendo esto, pues, cualquier aproximación a la novela se debe hacer no en términos de una definición acabada sino con base en sus propiedades más o menos frecuentes.

I. 1 Hacia una aproximación de lo novelístico

Todo arte se constituye a partir de la dualidad entre forma y contenido y ya hemos explicado que la novela es un género cuya forma es flexible. Si el alfarero, como dice Heidegger, moldea el vacío, cabe entonces preguntar, en principio, qué es lo que moldea la novela, es decir, cuál es su esencia; y, después, qué formas son las más comunes a ella.

Sobre su esencia, Milan Kundera ha respondido que “el espíritu de la novela es la complejidad... [y] la continuidad” (*El arte de la novela* 24), lo cual significa que la novela hace evidente la cualidad disforme y heterogénea del mundo; a su vez, también construye una nueva línea temporal dado que narra y problematiza la existencia humana, por lo que es en realidad una exploración de posibilidades de esa existencia, es decir, una especie de “laboratorio”.

Orhan Pamuk, por su parte, afirma que lo que distingue a este ‘género’ de otros es que posee un “centro secreto” (27), el cual resguarda un sentido oculto sobre el significado de la vida (eso mismo que Foster ha llamado la “masa sólida” que un novelista presiente antes de escribir y sobre lo cual estructura su relato). Por ello, Pamuk plantea que la particularidad de la

novela radica en ser un “saber profundo y esencial de lo que significa existir en el mundo” (30).

Cortázar manifiesta que la novela es “el instrumento verbal necesario para el apoderamiento del hombre como persona, del hombre viviendo y sintiéndose vivir” (*Obra crítica II* 223), con lo cual se reafirman las nociones de Pamuk y Kundera respecto a que en su núcleo se encuentra la existencia humana.

Sin embargo, el mismo Cortázar también expresa que en la novela “no hay fondo y forma; [que] el fondo da la forma, es la forma” (*Obra crítica II* 231), de lo cual se podría concluir que la esencia de la novela es ser expresión de la existencia, específicamente de la condición humana, y que su forma, por eso mismo, es calidoscópica y totalizadora: contiene dentro de sí todas las posibilidades de la existencia, a las cuales trastoca y reordena, minimiza y expande, recrea e instaura.

La existencia implica, por ello, la noción o conciencia de sí misma. La máxima de Descartes “Pienso, luego existo” hace manifiesta esta dependencia entre existencia y conciencia. Y como el ser humano se configura dentro de una comunidad, dicha conciencia (yo) está influida por su entorno, eso que Husserl ha denominado el *lebenswelt* y que es aquello que constriñe desde lo cultural, social e individual nuestra percepción del mundo. Pero, dado que la conciencia se estructura en principio a partir del lenguaje¹, el yo y el mundo se construyen a manera de discurso. La conciencia es, por ello, discursiva. Y a todo discurso subyace la ficcionalización².

¹ Decimos que ‘en principio’ porque el otro aspecto que configura a la conciencia es el corpóreo, como ya ha demostrado la neuropsicología.

² No sólo dentro de la creación artística el discurso configura ficciones. Oliver Sacks, por ejemplo, ha estudiado que los recuerdos en realidad no son construidos o reconstruidos con base en la enunciación “objetiva” o “fáctica”, sino que son realmente reconfigurados a partir del discurso a partir de una selección de datos bajo criterios diferentes al de la simple “acumulación”.

En ese sentido, toda novela expresa la relación entre el yo y el mundo mediante una ficción: ambos aspectos son, pues, la argamasa con la que el escritor moldea la existencia que su novela revela, ese centro o masa sólida que, como dice Kundera, contiene “el alma de las cosas” (*El telón* 79).

I.1.1 La relación entre el yo y el mundo

Como ya hemos señalado, la novela tiene su origen en una visión o entendimiento del mundo (*lebenswelt*) que expresa la relación discordante entre el ser humano y ese mundo, entre el yo y el otro. Esta visión no podía haber surgido antes de los Tiempos Modernos pues, anterior a tal época, casi todo el pensamiento humano estaba basado, de una u otra manera, en una percepción religiosa. Ésta consideraba que la realidad material estaba en armonía con la espiritual, es decir, donde entre el mundo y el yo no había divergencias dado que el yo era una mera manifestación o proyección de ese mundo y, por tal, constituían una unidad indisociable.

Sin embargo, la naturaleza de la novela surge del entendimiento de que el mundo tiene un efecto sobre el yo y que éste tiene cierta autonomía, de que son en realidad complementarios y de que el uno siempre influye sobre el otro. La relación yo-mundo que la novela advierte no es armónica sino disconforme, esto es, señala que entre ellos hay una correlación y que no son, como el pensamiento religioso supone, una entidad surgida de la partenogénesis. La novela, pues, revela la autonomía del yo.

Debemos aclarar, que en este trabajo entendemos al ‘yo’ como el proceso a través del cual el individuo se hace consciente de sí mismo en conjunto con otros yo que, como él, también configuran ese mundo, es decir, todo aquello que le rodea (la realidad). El yo, por

consiguiente, hará interpretaciones tanto de lo que es ese mundo (a través de la ciencia) como de lo que debiera ser (a través del arte).

Puesto que la novela es ante todo una creación basada en una percepción (visión del mundo) y dado que dicha percepción corresponde a una discordancia entre el yo y el mundo, derivamos que aquello que Lukács llama “el ser problemático de la producción” corresponde a la esencia de la novela, o el ser de la novela, es decir, que la novela es la forma en que dicha visión adquiere para manifestarse, o como dice Cortázar, que el fondo es la forma de la novela.

Así pues, escribir y leer novelas implica asumir (consciente o inconscientemente) una visión de mundo que descubra o revele un aspecto de la existencia entre el yo y ese mundo. Por ello, las manifestaciones concretas de la relación yo-mundo en la novela son el personaje y la prosa, elementos que trasuntan, pues, dicha visión de mundo.

Al situarlo en un contexto cultural y temporal específico, el novelista devela a través de un personaje cierta cara de la existencia. Y como la existencia es poliédrica, en la novela los personajes son únicos e irrepetibles: su singularidad es la esencia de su ser. Como señala Virginia Woolf, el personaje es un artificio mediante el cual el novelista pretende mostrarnos algo y por eso mismo escribe novelas, porque de lo contrario sería poeta, ensayista u otra cosa (Hoffman y Murphy 27).

Esta noción de que el personaje es el centro de la novela, de que por su medio se entiende o devela ya sea una verdad o un significado existencial tiene su origen, pues, en la relación yo-mundo de la esencia novelística. El personaje, como señala Bajtín, revela el influjo del mundo sobre su conciencia, es su significado (*Problemas de la poética de Dostoievski* 74).

Pero debemos aclarar que dado que el personaje encarna un aspecto de la existencia, éste puede adquirir diferentes formas, a su vez, para lograrlo (el fondo es la forma). En ese entendido, el personaje no es necesariamente humano sino que puede materializarse a manera de objetos (*La casa*, de Manuel Mujica Láinez), animales (*Rebelión en la granja*, de H.G. Wells), entidades antropomórficas (*Yo, Robot*, de Isaac Asimov), espíritus o energías (*Me llamo rojo*, de Orhan Pamuk), etcétera, porque su razón de ser es representar un aspecto de la condición humana.

Incluso los paisajes (la ciudad de *Los jardines secretos de Mogador*, de Alberto Ruy-Sánchez; el archipiélago de *Terramar*, de Úrsula K. Le Guin), los lugares (cafés, plazas, calles o edificios de París y Buenos Aires en *Rayuela*, de Julio Cortázar; el hospital de *La montaña mágica*, de Thomas Mann) y los objetos (la magdalena de *En busca del tiempo perdido*, de Proust; la toalla de *La guía del autoestopista galáctico*, de Douglas Adams) pueden ser extensiones existenciales del personaje o, aun más, personajes por sí mismos. Todos ellos cumplen con esa intención del novelista, como dice Pamuk, de “pintar con palabras” para que el lector sea capaz de “visualizar imágenes” que le permitan descubrir el centro secreto de la novela.

Finalmente, dado que la existencia transcurre dentro de lo cotidiano, el lenguaje de la novela será la prosa puesto que ésta es la forma de la expresión diaria, libre de las afectaciones del lenguaje, con lo cual se logra lo que José Manuel Blecua llama la “dignificación de lo popular” (1116).

Lukács considera que la prosa, a diferencia de la lírica, posee la capacidad de integrar las dualidades de la vida, es decir, tanto su complejidad como simpleza:

Sólo la prosa puede entonces abarcar con intensidad igual el sufrimiento y el laurel, la lucha y la coronación, el camino y la consagración; sólo su libre flexibilidad y su vínculo sin ritmos

encuentran con igual fuerza las cadenas y la libertad, la gravedad dada y la ligereza conquistada del mundo... (326)

Es decir, la prosa es la forma de la naturalidad, de la vida diaria. Y por ello la novela retoma este lenguaje con el que, además, recoge los refranes, los dichos, la retórica, el vocabulario, los modismos y demás aspectos del pensamiento popular (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* 4).

Esta característica es lo que Pamuk denomina “cualidad archivística de la novela” (104) y que la convierte en una especie de museo donde se pueden observar las diferentes fases de la historia de la humanidad.

Así pues, los personajes y la prosa son los dos aspectos de la novela que hacen evidente la relación entre el yo y el mundo porque representan un aspecto de la existencia humana y de cómo se expresa dicha existencia respectivamente.

I.1.2 Ficción y realidad

Ya se dijo, pues, que la novela es la forma que la discordancia entre el yo y el mundo adquiere para manifestarse. Y que esta forma es de naturaleza ficcional.

La ficción ha sido entendida tradicionalmente como invención o simulación de realidad, sin embargo, esta concepción es incorrecta dado que el arte no es una imitación sino una recreación de realidad.

Pero esta noción del arte como recreación no ha sido aplicada de manera cabal en la literatura, es decir, se ha empleado de manera parcial dependiendo del género en cuestión: a la poesía, por ser de carácter lírico, no se le considera falsa, pues no se juzgan inciertos los sentimientos del poeta. Al drama, como recreación de un suceso, no se le advierte imaginario,

mucho menos cuando los actores le dan vida en el teatro. La narrativa (ficción), en cambio, no ha corrido con la misma suerte pues al referir “acontecimientos” se ha dado por supuesto que ellos ocurrieron y que, por ende, los está copiando de la ‘realidad’; cuando no es así, entonces los inventa. En uno u otro caso, se cree que la narración no es más que plagio o ilusión, pero nunca verdad.

El código de la ficción implica, en primera instancia, la interacción entre el texto y el lector (un cuadro de Van Gogh existe aunque no lo miremos; el Quijote sólo existe si lo leo); y, por otro lado, dado que el lenguaje verbal (tanto oral como escrito) es el medio a través del cual el hombre piensa y ordena sus ideas, se cree que tiene un carácter estrictamente intelectual. Así pues, nadie supone que una sinfonía de Mozart, un cuadro de Goya o una escultura de Rodin sean ficticios ni que haya necesidad de comprenderlos.

Si se piensa, por ejemplo, en las artes plásticas, esto no ocurre: una escultura o un cuadro son entendidos como objetos y, por tal, como realidades. Al libro se le concibe como un objeto, es decir, como algo real, mas no a la historia contenida en él. Nadie cree que el David sea una ficción, una mentira; sin embargo, se cuestiona la existencia de Emma Bovary o de Anna Karenina. Cuando Flaubert declaró su ya famosa frase “Madame Bovary c’est moi”, que era la aceptación tácita de la creación literaria, no logró, sin embargo, despejar la incógnita de quienes se preguntaban si Emma había “existido” o no en realidad.

Esta incompreensión respecto a la veracidad de la ficción surge sólo del desconocimiento de que la recreación de la realidad es una realidad por sí misma, aun cuando sólo exista en la psique del novelista y del lector: las ficciones, tengan o no referentes concretos, son únicas, concretas y existen en el discurso. Al respecto, Todorov explica:

Lo que existe originaria y primeramente es el texto mismo, y nada más que eso. Sólo al someterlo a un tipo particular de lectura es cuando construimos, desde esa lectura, un universo imaginario. Las novelas no imitan la realidad; la crean. (Hoffman y Murphy 151)

Esto quiere decir, pues, que la historia narrada en el libro existe por sí misma (igual que un cuadro o una escultura) puesto que el texto la forja real; la lectura que nosotros hacemos de ella es, en cambio, la verdadera invención, o mejor dicho, la lectura es la interpretación o representación. Si todo lo “real” es lo que existe y que puede ser o no percibido, entonces un texto es por sí mismo una realidad sensible, mientras que nuestra lectura es en esencia el proceso de construcción.

La ficción es, pues, creación de una realidad y, dependiendo de la profundidad de la misma, ésta nos hará sentir inmersos no ya en una imitación sino en una realidad alterna. Esto es lo que Henry James considera la virtud más grande de la novela: “el aire de realidad” (Hoffman y Murphy 17).

Esta creación, sin embargo, a diferencia de las otras creaciones artísticas, tiene no sólo una finalidad estética sino una función filosófica. Al respecto Julio Cortázar dice:

Tan pronto se pasa la etapa adolescente en que se leen novelas para desmentir con un tiempo ficticio los incesantes desencantos del tiempo propio, y se ingresa en la edad analítica en donde el contenido de la novela pierde interés al lado del mecanismo literario que la ordena, descubre uno que cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de realidad, y que la acumulación de volúmenes en nuestra biblioteca se va pareciendo cada vez más a un microfilm del universo; materialmente pequeño, pero con una proyección en cada lector que devuelve las cosas a su tamaño primitivo. (*Obra crítica II* 217)

Por eso mismo, la ficción es aquel discurso literario que recrea al mismo tiempo el mundo interior del ser (sus ideas y sus emociones) como el que sucede fuera de él (la realidad). Es en esta recreación en donde se pone de manifiesto la relación yo-mundo ya que se trata de un proceso en el que el ser humano observará que él y ese mundo se corresponden, o bien, que son totalmente contrapuestos.

Esto no quiere decir, empero, que la ficción sea idéntica a una u otra de estas percepciones, ya que generalmente el escritor pondrá de manifiesto su percepción de modo inverso, es decir, llevará al extremo las cualidades que identifica, ya sea creando mundos extremadamente caóticos o extremadamente utópicos, y que representarán una realidad desoladora (vamos a estar peor que ahora) o de esperanza (podemos estar mejor) respectivamente. Como quiera que sea, cada una de ellas denotará la imagen que el escritor tiene del mundo, la cual será propia, única y subjetiva, pero nunca falsa.

La ficción es el medio a través del cual el novelista ensaya otras realidades o posibilidades, donde pone de manifiesto sus miedos y esperanzas basado en el mundo que observa y analiza. Por eso toda ficción surge a posteriori, pues la vida no puede ser contada sino hasta después de haber ocurrido. La enunciación se combina con la realidad espiritual y es sólo entonces cuando surge lo ficticio: no como imitación, sino como composición.

Este es el sentido más exacto de toda ficción: la creación discursiva y literaria que surge de la combinación entre el yo (que observa, pero también transcurre) y el mundo (que transcurre y afecta al yo) con el objetivo de aprehender esa relación, suspenderla en el tiempo e integrarla.

Lo ficticio en la novela se manifiesta a partir del punto de vista (el yo que observa → quién narra) y el tiempo narrativo (integración de lo observado → en qué orden narra).

Dice Pamuk que “El verdadero placer de leer una novela empieza con la capacidad de ver el mundo no desde el exterior, sino a través de los ojos de los protagonistas que viven en ese mundo” (17). Al decir esto, comprendemos que la perspectiva del protagonista, su visión (punto de vista) sobre su mundo (el mundo creado por la ficción) es lo que nos guía dentro de la lectura.

Al leer, el lector se sitúa en una posición que no siempre le pertenece: mira con los ojos de otro, siente como si fuera otro. Aunque no puede separarse de su propia visión. Este proceso ha sido designado por Genette como “focalización” (citado en Pimentel 95), es decir, la selección de información a partir desde las diversas perspectivas de la narración:

- El narrador (quién cuenta).
- El personaje (sobre quién se cuenta. El personaje también puede ser narrador).
- La historia (cuando hay una diversidad de puntos de vista, la trama que sobrevuela toda la narración aparece como un núcleo disgregado, pero latente, que el lector debe reconstruir).
- El lector (cómo reintegra él mismo la narración).

Todas estas perspectivas representan una selección de información, esto es, qué se dice y quién lo dice. El punto de vista hace patente la noción de que lo que se está leyendo es, precisamente, una ficción. Podríamos explicar este fenómeno haciendo una analogía con la fotografía: el fotógrafo (autor) utiliza a su cámara (palabras) para captar un conjunto de datos (lo que se cuenta) en un instante dado.

Así pues, la selección de la información (qué fotografiar/qué narrar), el punto de vista (qué se enfoca y que no/qué se dice y que no) y la perspectiva (desde dónde se observa/narra: arriba, abajo, entre, etc.; o qué tanto de lo seleccionado se enfoca/dice: todo, una parte, una línea, etc.) en conjunto forman el discurso (foto/novela).

Así pues, la focalización dentro de la ficción constituye el proceso de la reconstrucción y/o creación de una nueva realidad (no sabemos qué más hay fuera de la novela, sólo lo que “vemos” dentro de su marco) así como la aceptación tácita del lector de aceptar que esa realidad es autónoma e, incluso, ajena de él mismo, pero no menos real o cierta.

Por otro lado, el tiempo narrativo manifiesta la ficcionalidad porque a diferencia del tiempo cronológico, que sigue una línea espacial inalterable, la narración puede disgregar la temporalidad, es decir, romper esa línea. Dicha desintegración no es, sin embargo, un artificio exclusivo de la novela sino de la enunciación por sí misma: cuando contamos o recordamos eventos pasados, no lo hacemos de manera ordenada ya que, al seleccionar la información “significativa” (para nosotros o para nuestros fines discursivos), reconfiguramos la secuencia de los datos.

Así pues, se puede decir desde un inicio lo que cronológicamente ocurrió al final (*El túnel*, de Ernesto Sábato; *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez); agregar acotaciones de eventos pasados o tangenciales (*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez); contar lo presente, pasado y futuro de manera entrelazada (*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf); o, si la historia lo exige, contar de inicio a fin sencillamente (*El proceso*, de Kafka; *Germinal*, de Emile Zola).

El tiempo narrativo responde entonces a una intencionalidad a priori del autor respecto al impacto que quiere que su historia tenga sobre el lector: en *El túnel*, por ejemplo, lo importante no es saber quién es el asesino (como en la narrativa policiaca) sino por qué decidió matar, es decir, en este caso la novela tiene el propósito de develar las motivaciones del homicida, por eso el misterio de la identidad del criminal se devela desde el inicio. En ese entendido, el tiempo es una técnica narrativa que, además de que permite al lector estar consciente de que lo que lee es ficticio, lo obliga también a tener una visión ya definida de los hechos por la manera en que la novela se los presenta.

Punto de vista y tiempo narrativo son, por tanto, las manifestaciones directas de lo ficticio dado que con ellos se realiza la reconstrucción e integración de una nueva realidad: la realidad novelística.

I.2 Origen y desarrollo de la novela

Ningún arte o forma surge de manera repentina y en estado consumado: su existencia siempre tiene un origen y un recorrido que lo transfigura. La novela, por tanto, tiene sus antecedentes en la epopeya griega (época clásica) y los cantares de gesta (Medioevo). Luego, durante poco más de 4 siglos, ha ido transformándose hasta ser como la conocemos en la actualidad.

Comprender a la novela significa, pues, entender sus orígenes, las diferentes etapas que ha atravesado y las transformaciones que ha sufrido. Sólo de esa manera se pueden construir significados más justos para ella.

Se estima que la novela surge como forma nueva entre los siglos XVI y XVII, con Rabelais y Cervantes, ambos herederos de los cantares de gesta y de las historias de caballerías de las que retomarán la temática de la aventura.

Esta época es sumamente relevante dado que entre los siglos XV y XVIII ocurre lo que en la actualidad conocemos como el inicio de la Edad Moderna, es decir, aquella época que marcó el fin de más de mil años del Medioevo. El cambio de eras implica no sólo un cambio en los modos de producción (del feudalismo al capitalismo), sino también de la visión de mundo (*zeitgeist*), esto es, de un pensamiento religioso a uno científico.

La concepción del mundo en los Tiempos Modernos tiene sus antecedentes en el Renacimiento, época en la que se consolida un gran cambio sobre la visión de la realidad en oposición a la concepción cristiana del Medioevo.

Hauser señala que para el hombre de la edad media “todo lo terrenal est[á] relacionado con el más allá, todo lo humano est[á] referido a lo divino, y... cada cosa [tiene] que expresar un sentido transmundo y una intención divina” (230). Esta es la razón por la que el hombre de dicha época rechaza lo material, pues aspira a lo eterno e inmutable. Vive, además, en un mundo de estatismo técnico y científico que lo obliga a ver en la naturaleza una fuerza sobre la que no tiene poder.

Lo mágico e irracional son la afirmación frecuente de su espíritu, pues para él tanto la realidad terrenal como la divina se encuentran en relación directa. La creencia de una vida ulterior a la muerte (de su carne, pero no de su alma) lo mantiene, si bien es cierto que atemorizado, confortado ante la certeza de la eternidad. Por eso, el arte medieval no está interesado en la representación naturalista, pues le bastan el símbolo o los tipos, que son eternos. La literatura estará concentrada en la poesía sacra y heroica. Esta última, nacida como canción, rescata las aventuras de ciertos personajes de la época en narraciones fantásticas, cargadas de símbolos muy familiares para el hombre medieval, que, aunque con un tema marcadamente amoroso, revelarán siempre un contenido religioso y moralizante (Hauser, 1994): tales son los cantares de gesta y los Lay Bretones.

El renacentista, entonces, se avoca cada vez con mayor entusiasmo a la naturaleza y al propio hombre una vez que su convicción divina comienza a quebrantarse. Esta crisis del cristianismo insta al hombre a buscar nuevos territorios para depositar su fe. Así, declara que su inteligencia es quizá esa manifestación de la divinidad que tanto necesita.

De a poco irá comprendiendo que su razón le faculta a no ser más un esclavo de la naturaleza, a entender que no es necesario seguir subyugado por un Dios, a vislumbrar que

más allá de lo que puede ver y tocar tal vez no hay nada, y, de ser así, a sospechar que se encuentra solo.

Frente a esta nueva sensación de desamparo, una nueva actividad le permitirá tener esperanzas en la vida terrenal: el comercio. Gracias a éste, por primera vez los hombres pueden ascender en la escala social no por algún linaje divino sino por la riqueza adquirida. Pero, con el comercio sobrevendrá la especulación y el cálculo, con lo que se antepone también el principio de cantidad sobre el de calidad: todo objeto, juicio o actividad no serán ya valorados por su carácter cualitativo, sino única y exclusivamente por sus características cuantificables. El tiempo, por ejemplo, ya no será el tiempo de la comida, del trabajo o del recreo, sino aquel medido en términos de horas y minutos. De esta manera, la realidad comienza a ser apreciada únicamente por su estructura matemática y el hombre empieza a creer que lo que hay en ella de espiritual o incalculable ya no importa.

En dicho contexto social, donde la visión teológica ha perdido fuerza frente al 'Renacimiento' del hombre, quien se erige como el nuevo centro del mundo, las formas de la epopeya, la poesía y los relatos breves ya no son suficientes para poner de manifiesto este nuevo pensamiento. Por eso la novela nace, dice Lukács, "no por motivos artísticos sino por motivos histórico- filosóficos" (288), lo cual significa que a una nueva concepción del mundo corresponde una nueva forma de ser enunciada (el fondo es la forma). De ahí que considerar a la novela como una manifestación más o menos modificada de la epopeya es un error, puesto que la visión griega de la realidad es totalmente opuesta a la del hombre moderno.

I.2.1 De la unidad al caos: de la epopeya a la novela

La epopeya tuvo que desaparecer y ceder el terreno a
una forma completamente nueva, la novela.
George Lukács

La épica surge en un período en el que para el hombre existe una sola y unificada visión del mundo: especie de concepción circular y cerrada de la realidad donde todo se halla íntimamente relacionado. No se cuestiona la situación particular que cada cual ocupa en el mundo ni el sentido mismo de la vida porque se cree que el destino de todos está diseñado desde antes de nacer. En ese sentido, como la idea del cambio sencillamente no existe, el griego no conoce la desazón, pues el sentimiento de infortunio nace justamente de la incertidumbre y la inconformidad.

La visión moderna de la realidad, en cambio, aparece como una totalidad rota, donde al hombre le oprime una sensación de no pertenencia, de extrañeza con el mundo que le rodea y, sobre todo, de desamparo. El hombre moderno sabe que no hay destino predeterminado y por ello su vida le aparece un sinsentido vacilante. Esta sensación de ruptura entre el yo y el mundo obligan al hombre a aparecer frente a sí como objeto de observación, pues de esa manera intenta descubrir cuál es su misión en la vida y qué debe hacer para cumplirla.

El héroe épico, por consiguiente, jamás cuestiona o rechaza tarea alguna: mata si los dioses así lo ordenan y no tiene cargo de conciencia, puesto que su acción no está determinada por un deseo egoísta sino por una imposición divina. La relación yo-mundo es unitaria (Yo = Mundo). Por tal motivo, en la épica los personajes son “héroes” que difícilmente se perciben como individuos, puesto que su importancia dentro del drama narrado no radica en su

singularidad sino en la “misión” que les ha sido establecida (no es que quiera o necesite matar, es que debe).

En general, dichos héroes siempre son variaciones de un mismo ideal humano: no hay casi nada que distinga a Héctor de Ulises como no sea que luchan en huestes distintas; fuera de ello, ambos poseen coraje y valor, son respetuosos de las costumbres y ceremonias sociales, son amantes de su familia y de sus mujeres y ambos están dispuestos a morir por honor. De ahí que la única indicación de individuación sean los epítetos que hacen referencia a alguna particularidad física, de parentela, de habilidad y, en el caso de los dioses, de su propia característica divina: Atenea, la de los ojos de lechuza; Afrodita, Hija de Zeus; Aquiles, el de los pies ligeros; Héctor, matador de hombres.

El personaje de la novela, en cambio, no tiene un propósito dado, le parece que su vida no tiene sentido, la considera incluso inútil. A diferencia del héroe épico, al personaje novelístico le corresponde edificar su propia vida y descubrir si ésta tiene una finalidad intrínseca. La relación yo-mundo es, entonces, divergente (Yo ≠ Mundo).

En general, la sensación del personaje novelesco es la desazón y la incertidumbre que representa su existencia. Matar, por ejemplo, implica para él nociones de culpa, de discernimiento entre el bien y el mal, entre hacer lo que desea o lo que se debe; y, como cada individuo responde de manera diferente ante una situación similar, el personaje novelesco deja de ser un estereotipo (como en la epopeya) para convertirse en un individuo único e irrepetible. Por eso basta decir el Quijote, Ana Karenina o Madame Bovary, pues su solo nombre evoca la totalidad de su esencia y de su drama.

De esa misma sensación de totalidad que posee el griego, la épica narra sólo una parte de un hecho por todos ya conocido, pues principio y fin se encuentran instalados en la mente

de la audiencia; además, porque principio y fin significan regreso y consumación de la circularidad. El tiempo no perturba al hombre griego: lo pasado, lo presente y lo futuro representan una sola unidad que no afectan en absoluto el acaecimiento de los hechos, puesto que toda acción se antepone a cualquier principio de temporalidad. Lo que debe ser, será sin excusa: Edipo matará a su padre y desposará a su madre; Ulises regresará tarde o temprano a casa. Y porque en el mundo griego no hay casualidad sino causalidad, el tiempo será siempre irrelevante.

En la novela, por el contrario, el tiempo es el factor que mueve y determina todo evento dado que el reconocimiento de la indeterminación de la vida supone casualidad. El descubrimiento de un futuro incierto provoca en el personaje de novela la necesidad de apegarse a lo único seguro que conoce, esto es, su pasado, que para bien o para mal es un lugar donde encuentra, no felicidad absoluta, sino pequeñas certidumbres. Por tal motivo, dice Robert Marthé que “[e]s, ante todo, el tiempo lo que la novela reproduce, persigue, anula, anticipa; es la historia individual o la Historia, pura y simplemente, lo que incesantemente hace comenzar de nuevo en sus pseudocronologías” (58).

El tiempo en la épica representará siempre el reinicio de un ciclo que se mantiene en perpetuo movimiento; en la novela, en cambio, será la anunciación de la muerte, del acabamiento. De ahí que el héroe novelesco se sienta de antemano derrotado y por eso, se embarcará a la aventura, de principio material y luego interior: si el presente es lo único que posee tendrá entonces que inventarse él mismo los modos para emplearlo. Por lo mismo, principio y fin en la novela serán siempre un misterio tanto para el lector como para su protagonista.

Esto derivará en cambios importantes de tema: en la épica toda la trama estará basada en una imposibilidad del héroe para ver cuál es su destino, por un engaño o por un error ejecutará acciones opuestas a las que debe y de ahí en adelante la aventura será hallar su verdadero camino. En la novela, no obstante, sin nada escrito, el héroe tiene como aventura máxima ya no sólo inventarse un futuro (porque ya no debe llamarlo destino), sino pensar si lo desea, si tiene la capacidad para alcanzarlo, si el mundo y la sociedad van a consentirlo, si su existencia, en fin, tiene sentido alguno. Y como el ser humano se vuelve para sí mismo una incógnita, en la novela emergerá la reflexión tanto del mundo circundante como de la propia condición humana. Por todo eso, en realidad el tema central de la novela será el mismo ser humano, pues, como dice Lukács:

[1]La novela es la forma de la aventura del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad.” (356)

Finalmente, el cambio de verso a prosa marca otra diferencia importante entre uno y otro género. La épica será escrita en verso: primero, porque es una recopilación de todo el saber popular de la época que para ser aprehendido recurre a la métrica, pues como se sabe ésta facilita su memorización; segundo, porque está todavía muy cerca de la expresión lírica aquel tipo de enunciación primigenia en la que el yo y el mundo todavía no conocen disconformidad.

La novela, en cambio, no puede ser expresada si no es a través de la prosa, que es el medio con el cual se puede formular la reflexión con mayor vigor. Aclaremos, no obstante, que en ambas existe la poesía, dado que la esencia poética no está definida por la forma que adopta para manifestarse sino por la profundidad de la realidad que descubre: la poesía, ante todo, siempre es revelación, un descubrimiento.

Dicho todo lo anterior resulta que tanto épica como novela representan, es cierto, géneros importantes y necesarios para su época; pero en definitiva ya no puede afirmarse que uno y otro son semejantes, puesto que han nacido de dos visiones totalmente opuestas de concebir la realidad: de la unidad que afirma el espíritu griego, al caos que intuye el hombre moderno.

Cervantes logra con el Quijote conjuntar todos estos elementos característicos de la novela. En primera instancia crea un personaje que, para el lector de la época resulta desconocido (no hay un referente “real”, como sí ocurre con el Mío Cid, por ejemplo). Es decir, como afirma Vargas Llosa (XIV), el Quijote y Sancho se erigen por primera vez como entidades ficticias no sólo para el lector, sino para la novela misma (en la segunda parte, la gente habla sobre el personaje del Quijote). Es, pues, el primer personaje de quien el lector tiene plena consciencia como ficticio.

Esto significa que por primera vez en la literatura el protagonista es un hombre común, cuya vida no es trascendente para la comunidad. Y ello representa una de las primeras innovaciones de la novela: historias de personas comunes. Nadie sabe quién es el Quijote. Posteriormente, Madame Bovary, Naná, Eugenia Grandet, el Fausto, Don Juan, la Celestina y más personajes se instauran como entidades únicas dentro de la novela, pero ninguno de ellos es un dios, un rey o un caballero: son sólo personas comunes.

Esta cualidad de la novela obligará al lector a emitir de manera individual, y por primera vez, un juicio sobre el personaje, el cual es una síntesis (un tema) de un aspecto de la existencia: el Quijote, en este caso, del desconcierto ante la falta de una identidad nacional y del rechazo de la nueva moral dominante.

También, la novela de Cervantes instauro en la consciencia del lector la noción del punto de vista dado que en el texto hay más de un narrador: uno que es testigo, aquellos personajes que hablan entre sí (estableciendo, asimismo, el dialogismo) y los que, además, hablan sobre el Quijote y Sancho propiamente como ficciones. Esto implica que los personajes son entendidos desde diversas perspectivas (la propia y la ajena), lo que constituye, finalmente, la ruptura del 'prototipo' épico y la creación del 'tipo' novelesco.

La novela del hidalgo retoma el habla coloquial, como las de Rabelais, y con ella las particularidades del pensamiento popular de la época. Como señala Guillermo Rojo (1130), el hecho de que las gramáticas posteriores al Quijote acudan a éste para ejemplificar diversos usos lingüísticos, demuestra no sólo que la novela es un cofre que resguarda el habla sino que la lengua es dinámica y expresa la visión de mundo de sus hablantes. De ahí que ahora sea necesario leer ésta novela en ediciones anotadas por expertos en el habla de la época.

Finalmente, el Quijote hace patente la noción de temporalidad no sólo contra la que lucha el personaje, sino de la narración misma: ya no se limita a narrar hechos pasados sino aquellos que aún están en trancurso. Y, más importante aún, igual que sobre lo ficticio también hay una nueva consciencia de la temporalidad de la narración.

Por todo ello, la novela de Cervantes es precursora de esta nueva forma artística que rompe definitivamente con la epopeya y constituye un nuevo género, primariamente europeo y moderno, que discurre sobre la interrogación del ser humano dentro de un mundo que le parece cada vez más caótico y al cual debe enfrentar desde su interioridad.

Las novelas que se desarrollan antes y después del Quijote, hasta mediados del siglo XVIII, giran, por tanto, en temáticas primordialmente picarescas (*El lazarillo de Tormes*, de autor anónimo; *La vida del Buscón*, de Quevedo; *Tom Jones*, de Fielding; *Tristram Shandy*, de

Sterne) y de aventuras (*Robinson Crusoe*, de Defoe; *Los viajes de Gulliver*, de Swift; *El conde de Motecristo*, de Dumas, etcétera) que denotan la necesidad del hombre moderno de burlarse de la realidad, sí, pero también de emprender el descubrimiento del mundo.

I.2.2 Costumbrismo, romanticismo, realismo y naturalismo: novela histórica, social, psicológica y polifónica.

Para la segunda mitad del siglo XVIII, una vez que inicia el afianzamiento de la sociedad industrializada y la división por clases, como analizará más tarde Marx, el hombre se enfrenta a una crisis provocada por el creciente racionalismo: la escisión de su ser espiritual con su ser intelectual y corporal.

Dinero y razón se han convertido en los nuevos dogmas de la fe humana y toda la concepción del mundo está basada en ellos: ya no interesa el mundo interior del hombre, tanto sus sueños como sus deseos y pasiones se declaran prescindibles en la búsqueda de su esencia. Lo que importa de él es su fuerza productiva, la capacidad que tiene para hacer dinero, por ello su posición en la sociedad no estará determinada por su coraje, por su valor, por su grado de honorabilidad ni por su capacidad artística, sino única y exclusivamente por su riqueza. Es así como sobreviene, finalmente la masificación y deshumanización del hombre.

La novela comienza a encauzarse hacia una temática preferentemente histórica, sobre todo de corte nacionalista. El costumbrismo, pues, se hace patente en la marcada inclinación de los escritores por escribir obras que ensalcen la identidad nacional y que expresen las virtudes morales de sus compatriotas. Las narraciones aún están influidas por temas de aventuras, sólo que los personajes ya no salen a buscar nuevas tierras, sino que se internan en las tradiciones de sus propias localidades.

Novelas como *Ivanhoe*, de Walter Scott, o *La isla del tesoro*, de Stevenson, sitúan a sus personajes en un territorio exclusivamente nacional y, ante todo, en contextos históricos reales, es decir, que la trama está inscrita dentro de eventos reconocidos por el ideario popular. Especialmente, se eligen sucesos determinantes en la historia nacional.

Sin embargo, en *La isla del tesoro* se muestra ya una patente interrogante frente a la ambición y la moralidad del protagonista, reflejo de una sociedad donde el dinero es la prerrogativa.

En *Las amistades peligrosas*, de Pierre Chardel de Laclos, novela epistolar, se muestra el ocio casi perverso al que la nobleza francesa se lanza debido al aburrimiento que provoca una vida sin esfuerzo. Esta es otra vertiente de la novela histórica del siglo XVIII, la cual hace manifiesta la creciente desaprobación hacia la monarquía así como la irrefrenable caída de la religión como aparato legitimador del orden social.

Esto es un claro reflejo de la influencia que la ideología de la Ilustración ejerce sobre la sociedad y que derivará en las revoluciones más importantes del siglo XVIII: la Industrial, en Inglaterra, en 1750; la de Estados Unidos, en 1774; y la francesa en 1789. Todas ellas simbolizan el establecimiento definitivo de la época industrial y el surgimiento de una nueva clase social: la burguesía.

Para inicios del siglo XIX surge formalmente el Romanticismo, movimiento ideológico y artístico que exagera las nociones del nacionalismo, pero que ahora focaliza sus temáticas en el creciente dominio del racionalismo heredado por la Ilustración.

La novela romántica expresa la desilusión, se podría decir que casi la desesperanza, del ser humano respecto a un mundo que ya no sólo le resulta adverso sino opresor. La relación yo-mundo supone entonces la primacía del segundo sobre el primero (Yo < Mundo). Las

novelas que surgen de este contexto expresan pues la desazón agravada de los personajes y la tendencia casi patológica a la muerte como medio de escape a una realidad de la que parece imposible escapar.

En *Las desventuras del joven Werther*, novela epistolar de Goethe, por ejemplo, el protagonista, un artista que ha huido de su ciudad natal porque le parece demasiado banal, confiesa en sus cartas todas sus agonías, sobre todo amorosas. Esta propensión hacia el tema amoroso en la novela romántica expresa la necesidad de retornar a la vida espiritual, esto es, de conectar con ‘el otro’ (otros yo) de una manera profunda. Y, dado que casi nunca es posible, la muerte se presenta como el único medio para escapar a dicha desventura. Por ello no es de extrañar que los personajes románticos opten por el suicidio como destino final.

Pero, para mitad del siglo XIX, la burguesía se vuelve asidua a la novela de folletín o de entregas, la cual comienza a tomar un rumbo estrictamente social y hasta filosófico: se abandonan definitivamente los temas pastoriles, picarescos, de aventura, costumbristas y hasta románticos, para hablar preferentemente de los nuevos cambios sociales.

En la novela realista, los escritores comienzan a indagar las realidades de las dos clases sociales antagónicas: la burguesía y el proletariado. Así pues, los personajes se vuelven curiosos, ávidos del conocimiento de su identidad, pero preocupados por su posición en la escala social: se cuestionarán por ello todo lo que a su alrededor ocurre y tal disposición a la autocomprensión los convertirá irremediabilmente en seres disconformes, es decir, en rebeldes. Estos nuevos caracteres subversivos comenzarán a esbozar sus propias ideas ya no sólo en lo que respecta a su emotividad sino a lo concerniente a su ser social (Hauser, 1994).

Balzac, con su *Comedia Humana*, y Stendhal, con *Rojo y negro* o *La cartuja de Parma*, se lanzan a la descripción pormenorizada de la sociedad francesa post-monárquica en

todos sus aspectos: no sólo aquello que moral e intelectualmente la configura, sino incluso lo que materialmente la sostiene: de ahí su obsesión por describir, “pintar con palabras”, todo el entorno del personaje (se personifica, de hecho, al objeto mismo), la apariencia física de los protagonistas, sus cualidades morales, sus frenesís emocionales, sus excesos, sus debilidades. Es decir, la novela realista erige verbalmente una radiografía de su sociedad.

Por primera vez y de forma absoluta, la novela ya no refiere una burla del mundo o una invitación a descubrirlo o escapar de él, sino que se convierte en una demostración tácita de cuán poco sabemos de él. Es, como dice Pamuk, el momento en que surge “la gran novela” (113) porque finalmente el discurso novelístico se encamina de manera consciente por sus creadores a ser un instrumento de descubrimiento y conocimiento del mundo, como dice Vargas Llosa.

Flaubert es quien, con *Madame Bovary*, perfecciona la novela moderna y sienta las bases del naturalismo y la novela psicológica de la segunda mitad del siglo XVIII. Con él se inicia una sociedad de escritores que deliberadamente verán a sus novelas como composiciones con una intención no sólo lúdica sino epistémica: “me preguntaba cómo transmitir mediante el lenguaje esa armonía que se eleva en el corazón del poeta y los pensamientos de gigante que no caben en las frases”, escribe Flaubert en *Memorias de un loco* (14).

En esta idea, Flaubert manifiesta, pues, la consolidación de la novela como forma artística: aquella que integra a la poesía, en su sentido más puro (*poesis* = creación), y al conocimiento (*episteme*). La novela a partir de Flaubert será la forma de la creación del conocimiento total de la existencia humana en sus tres planos: corporal, intelectual y emocional.

Las novelas psicológica y naturalista que preceden al realismo no hacen más que poner en tela de juicio lo que hasta entonces representa el ser humano: ¿qué tanto sabemos de nosotros mismos y de la realidad? ¿Qué es la realidad en sí? ¿Es ésta susceptible de la intervención humana o es totalmente inmune a ella? ¿Y si no lo es, de qué manera le afecta? ¿El hombre está capacitado para conocerla? ¿Puede aprehenderla en su totalidad o sólo a medias? ¿Lo que sabe de ella es verdadero, integral? ¿Los métodos de conocimiento son efectivos, fidedignos? ¿Quién es verdaderamente el ser humano? ¿Qué determina su comportamiento: su naturaleza animal o sus capacidades rasonadoras? ¿A qué debe dar más consideración y por qué? ¿De qué manera influye el comportamiento social al individual y viceversa? ¿Somos esencialmente buenos o malos? ¿Existe Dios?

Así, el planteamiento de tales interrogantes comienza a sembrar entre sus lectores dudas que, más allá del solaz estético, hacen evidente el impacto intelectual que la literatura es capaz de provocar. No será por ello un misterio que, en las grandes fiestas burguesas de finales de siglo XIX en Europa, muchos de los temas centrales en las discusiones provengan precisamente de la lectura de dichas novelas, y así se debatirán, junto a las ideas de los filósofos de época, las de los novelistas.

La gran novela rusa, con Tolstoi y Dostoievski, es la culminación de esta forma. Pero la nueva relación yo-mundo sobre la que ahora se sustenta no es ya divergente sino interdependiente (Yo + Mundo).

Dostoievski, particularmente, sienta las bases de la novela del siglo XIX mediante la introducción de la polifonía, es decir, de la diversidad de voces y puntos de vista que hacen patente cómo es que el mundo se reconstruye a partir de la conjunción de las subjetividades que lo interpretan (Bajtín, *Poética de Dostoievski* 15). La novela polifónica o intersubjetiva

hace evidente que la percepción del mundo no es más que eso, una percepción, y que lo que suponemos que es conocimiento no es sino la concatenación de apreciaciones del mundo, pero no de verdades absolutas.

Por ello, los personajes de Dostoievski son seres que viven en la incertidumbre y que viven en una interrogación permanente. Esto provocará que el discurso gire alrededor de sí mismos y el mundo así como de la búsqueda de aquello que los dota de una voz autónoma e individual. El narrador, en sus novelas, habla “con” los personajes, no “de” ellos, por lo que ahora el lector es situado en un nivel paralelo, igualitario, al de éstos.

Asimismo, esta construcción de la identidad del personaje mediante sus propias palabras ocurre dentro de una nueva temporalidad narrativa: el de la interioridad del protagonista y, por tanto, la línea del tiempo se disgrega. El nuevo tiempo subjetivo, el de la percepción, es otra de las grandes innovaciones de la poética de Dostoievski, la cual será fundamental para la novela del siglo XX.

I.2.3 Siglo XX: las vanguardias en la forma novelística

Al iniciar el siglo XX, después de la proclama de Nietzsche sobre la muerte de Dios, la crítica literaria vaticinaba, a su vez, la muerte de la novela. Y es que para finales del siglo XIX la novelística francesa, con Balzac y Flaubert, y la rusa, con Tolstoi y Dostoievski, parecían haber alcanzado la cima del género, destinándolo de manera irremediable a la decadencia: ¿qué podría ofrecernos ya la novela?, era la preguntaba casi obligada

Resulta irónico, sin embargo, aunque no sorprendente, el hecho de que durante las primeras tres décadas del siglo XX la novela no haya muerto sino, como el Fénix, “renacido de las cenizas”, aunque sea más adecuado decir que sólo se había transformado.

Por eso, para 1914, Lukács afirmaba que “[l]a novela es la forma de la época de la pecaminosidad consumada... y tiene que seguir siendo forma dominante mientras el mundo siga bajo el dominio de esa constelación.”³ (419), y dado que no era el mundo sino la visión del mundo lo que clamaba por cambiar, era lógico suponer que asimismo la novela mutara su forma.⁴

En 1913, Proust dio a conocer la primera parte de *En busca del tiempo perdido*, *Por el camino de Zwan*; en 1915 Kafka publica *La metamorfosis* y antes de que termine la tercera década también lo hace con *El proceso* y *El castillo*; para 1922, después de *Dublinenses* y el *Retrato del artista adolescente*, Joyce saca a la luz el *Ulises*; y, dos años más, tarde Thomas Mann da a conocer *La montaña mágica*.

Ante la existencia de tan importantes novelas, la crítica literaria superflua determinó que, si ésta no había desaparecido era porque había renovado su estructura, que la técnica se había desarrollado de forma tal que le concedía a la “moribunda” una segunda oportunidad, sin entender realmente que la forma sólo se transformaba para poder decir lo que pretendía decir.

En la novela de inicios de siglo XX, los escritores ofrecieron una especie de visión o percepción de la “realidad” sustentada en la propia subjetividad del autor. Esto trajo consigo

³ El hecho de que tal aseveración se dé precisamente el año que se desata la Primera Guerra Mundial no es, sin embargo, mera casualidad pues en el prólogo a la edición de 1962 el autor aclara que precisamente dicho suceso fue el motivo para escribir libro semejante.

⁴ Ese mismo año Miguel de Unamuno publica *Niebla*, donde de forma burlona acuña y emplea el término *nivola* para referirse a su novela y cuya creación explicará más tarde como “otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos”. Sin duda, pues, esta zorrería deja ver, sin embargo, una crítica hacia aquellos formalistas que no alcanzaban a comprender los profundos motivos que obligaban al género a transformarse.

importantes cambios tanto en la estructura narrativa como en las temáticas abordadas por la novela.

Por tanto, dichos cambios en la estructura y en las temáticas de la novela del siglo XX, que distaban en mucho de las forma novelísticas precedentes, se originaban como consecuencia de una lucha por redimir la interioridad del ser humano, lo que suponía una nueva necesidad del ser de la novela. Dicho de otra manera, si la novela se reformaba no lo hacía por cuestiones superficiales sino porque la relación yo-mundo había cambiado: ahora, por primera vez, el yo se erigía como entidad superior frente al mundo (Yo > Mundo).

A partir de ese momento, dicho mundo se vuelve una extensión de la apreciación humana, es decir, el entorno se advierte como una proyección deformada por la percepción. Y ésta es precisamente la base de todas las vanguardias artísticas de inicios del siglo, las cuales se fundarán en la destrucción de las formas como manifestación de la supremacía del pensamiento humano y, por tanto, de su dominio del mundo (Hauser, *Tomo 3* 269).

En la novela, concretamente, la distorsión de las formas se expresa en la renovación del lenguaje (el *Ulysses*, de Joyce); la subversión del tiempo y modo narrativo (*U.S.A*, de Dos Passos); la eliminación de la trama (*En busca del tiempo perdido*, de Proust); la desacralización de los personajes (*El extranjero*, de Camus); el rechazo a indagar en la psique del personaje (*La conjura de los necios*, de Toole); y la falta de composición o planeación (*Las palmeras salvajes*, de Faulkner).

Ya para la segunda mitad del siglo XX, en la época de posguerra, el surrealismo y el existencialismo influyen fuertemente sobre la visión del mundo y de la relación yo-mundo: ahora ambos están en choque (Yo vs Mundo) y se encuentran en un estado de eminente destrucción.

En ese entendido, las novelas se bifurcan en dos vertientes: las que expresan una clara evasión del mundo (de Ciencia Ficción en su mayoría) y las que lo perciben con un tono pesimista (éstas de corte primordialmente existencialista).

En el primer grupo tenemos obras como *Fahrenheit 451*, de Bradbury; *Yo, Robot*, de Asimov; *Terramar*, de K. Le Guin; *El señor de los anillos*, de Tolkien; *La historia interminable*, de Ende; *La materia oscura*, de Pullman, etc. Sin duda, estas novelas expresan, mediante la creación de mundos fantásticos, el rechazo de una realidad hostil en la que los humanos han perdido valores éticos y morales esenciales.

En el segundo grupo se encuentran novelas como *La montaña mágica*, de Mann; *La metamorfosis*, de Kafka; *La náusea*, de Sartre; *Un mundo feliz*, de Huxley; *La peste*, de Camus; *1984*, de Orwell; *Un día en la vida de Iván Denisovich*, de Soljenitzin; y muchas más que hacen manifiesto el terror, la desolación y la pérdida de rumbo del ser humano, lo que le obliga a buscar un nuevo significado a su vida.

Tal es pues, el recorrido de la novela desde sus orígenes hasta su estadio actual. Es, sin duda, una forma artística occidental, moderna y aún inconclusa que ha servido como medio de expresión, creación y exploración de la existencia humana. Es la forma en que la condición humana se reintegra en un todo significativo que nos permite construir y entender su naturaleza.

La novela, como expresa Wordsworth, despierta “la atención de la mente del letargo de la costumbre para dirigirla a la belleza y las maravillas del mundo que tenemos ante nosotros” (citado en Pamuk 139). Por ello, es una forma artística irremplazable y en perpetuo desarrollo. Gracias a ella, podemos lograr lo que la ciencia y la filosofía por separado no han logrado aún: comprender al ser humano en su totalidad.

CAPÍTULO 2. La poética de Sábato

Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, una definición general de la novela es todavía lejana. Sin embargo, como cada novela es un mundo propio, se puede decir que el autor es el ‘dios creador’ de ese universo. Así pues, cada novela estará basada en las intenciones e ideas que cada escritor tiene sobre la forma novelística, ya sea de manera consciente o inconsciente.⁵

Ernesto Sábato, luego de publicar *El túnel* (1948), se planteó seriamente el problema de la ficción, específicamente de la novela, razón por la cual escribió en la década de los 60 uno de sus libros más emblemáticos: *El escritor y sus fantasmas* (1961).

Esta obra ensayística, aparentemente carente de una metodología y estructura bien delimitadas, contiene las reflexiones del autor sobre el por qué, cómo y para qué se escriben ficciones. Es precisamente aquí donde expuso por vez primera su concepto de Novela Total, el cual es expuesto, acorde al discurso poético-filosófico del autor, a partir de diversas disertaciones sobre arte, filosofía e historia.

El análisis del libro permite observar que la concepción de Novela Total sobrevuela todos y cada uno de los pequeños y diversos ensayos por los cuales está conformado. Del mismo modo, en otras obras y entrevistas, retomó también este concepto para tratar de explicar su propia narrativa. Así pues, a continuación se dará una concepción general de lo que a través de dichas páginas Sábato entiende por novela, específicamente de lo que él denominó la Novela Total, así como de las características que atribuye a ella.

⁵ Pamuk llama “novelistas ingenuos” a quienes no tienen una noción consciente de la novela; y “novelistas sentimentales” a quienes, por el contrario, hacen una declaración explícita sobre su propia concepción de lo novelístico.

II.1 La concepción sabatiana de novela

Dado que Sábato afirma que todo arte “trasunta una visión de mundo” y esa visión del mundo está, a su vez, “asentada en una metafísica y un *ethos* que le son propios” (*El escritor y sus fantasmas* 33), deducimos que él entiende a la novela no desde una perspectiva estrictamente literaria, sino histórica y social.

Para Sábato, la novela está sustentada en la visión del mundo de la era moderna, la cual inició como respuesta a la época medieval y se produjo con el movimiento de las cruzadas:

Hacia la época de las cruzadas comienza el despertar de Occidente, gracias a un conjunto de valores concomitantes: el debilitamiento del poder musulmán, la relativa tranquilidad de las ciudades después de tantos siglos de lucha y destrucción, la pérdida de las esperanzas en el advenimiento del reino de Dios sobre la tierra, la reapertura del comercio mediterráneo. ¿Cuál de todos ellos es el factor último? No es fácil discriminarlo. Pero en cambio es fácil advertir que debajo de todos ellos actúan dos fuerzas fundamentales: la razón y el dinero. (*Hombres y engranajes* 24-25)

Así, observamos que para Sábato la razón y el dinero son los principios que sientan las bases de la concepción moderna del mundo: nociones como la especulación y el cálculo desplazan a la espiritualidad del individuo. La capacidad de razonamiento es entendida como aquel atributo que aleja al ser humano de la bestialidad y que lo coloca más cerca de la divinidad misma. Lo cuantificable y la cantidad se convierten en el axioma de la era industrial, con lo que deviene el pensamiento puramente abstracto:

La industria produce cosas concretas, pero el comercio intercambia esas cosas, y el intercambio tiene siempre en germen la abstracción, ya que es una especie de ejercicio metafórico que tiende a la identificación de entes distintos mediante el despojo de sus atributos concretos. (*Hombres y engranajes* 49)

La abstracción, la despersonalización y el cálculo se convierten en el fundamento de la visión moderna. En ellos se puede notar el germen de la desigualdad social y de la

masificación dado que lo que no puede ser medido resulta relegado. Y la espiritualidad del ser humano, de naturaleza cualitativa, por tanto, resulta prescindible puesto que no es comerciable.

La ciencia domina el pensamiento moderno, en oposición a la visión religiosa de la época medieval. Pero Sábato no percibe a la ciencia por sí misma -ni al hombre dedicado a ella- como el principio de la decadencia moderna, sino a la preeminencia que ésta supone frente al mundo de las emociones y la espiritualidad. Y éste es, para el escritor, el verdadero germen de la crisis de la modernidad: la pérdida de equilibrio entre la naturaleza física e intelectual del ser humano con su alma y espíritu. Esta disgregación entre lo objetivo y subjetivo que en conjunto conforman la totalidad humana representa para el autor la verdadera crisis humana, que más allá de lo económico y social es metafísica.

Y es en este contexto donde, para Sábato, se debe comprender a la novela:

El surgimiento de la novela occidental coincide con la profunda crisis que se produce al finalizar la época medieval, era religiosa en que los valores son nítidos y firmes, para entrar en una era profana en que todo será puesto en tela de juicio y en que la angustia y la soledad serán cada día más los atributos del hombre enajenado.

...Pronto el hombre estará listo para el surgimiento de la novela: no hay una fe sólida, la burla y el descreimiento han remplazado a la religión, el hombre está de nuevo a la intemperie metafísica. Y así nacerá ese género curioso que hará el escrutinio de la condición humana en un mundo donde Dios está ausente, o no existe, o está cuestionado. De Cervantes a Kafka, éste será el gran tema de la novela y por eso será una creación estrictamente moderna y europea; pues se necesitaba la conjunción de tres grandes acontecimientos que no se dieron ni antes ni en otra parte del mundo: el cristianismo, la ciencia y el capitalismo con su revolución industrial. (El escritor y sus fantasmas 208-209)

En ese entendido, Sábato define a la novela como sigue:

1. Es una historia (parcialmente) ficticia. Puesto que en La guerra y la paz también hay historia verdadera.
2. Es un tipo de creación espiritual en que, a diferencia de la científica o filosófica, las ideas no aparecen al estado puro, sino mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes.
3. Es un tipo de creación en que, también a diferencia de la ciencia y la filosofía, no se intenta probar nada: la novela no demuestra, muestra.
4. Es una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman 'personajes', aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van de corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle

hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka)

5. Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Pues no hay novelas de objetos o animales, sino, invariablemente, de hombres. (*El escritor y sus fantasmas* 103)

A partir de esta concepción podemos resumir que para el escritor la novela es una cuasi-ficción (porque en ella hay cosas tomadas de la realidad y otras inventadas) que aborda problemas de la condición humana tanto física como espiritual. Es decir, es una creación en donde lo objetivo y subjetivo pueden manifestarse en igualdad (por ello es fenomenológica).

Y dado que su finalidad es mostrar la condición humana, la técnica de la novela es diversa:

Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clasificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica considero legítimo todo lo que es útil para lo fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma. (*El escritor y sus fantasmas* 20)

Así pues, Sábato concibe a la creación novelística como un arte moderno, fenomenológico y abierto que resulta de una visión racionalista y disgregada del mundo.

II.1.1 La tarea central de la novela del siglo XX

No somos máquinas, necesitamos de las artes.
Oliver Sacks

La ciencia permitió que el hombre produjera conocimiento, pero, opina Sábato, que ese conocimiento sólo le daba la imagen de la estructura de su naturaleza, mas no de su esencia (*Hombres y engranajes* 53). Quizá por ello, cuando Nietzsche proclamó, a finales del siglo XIX, la muerte de Dios, ¿qué otra cosa se vaticinaba sino el inminente peligro de que el hombre terminaría destruyendo al propio hombre? La paradoja del evento radicaba, precisamente, en que si en un principio la humanidad había acudido a la ciencia para mitigar el vacío de su existencia, al final fue la ciencia también quien lo condujo a banalizar su propia

existencia. En ese escenario, Sábato supone que el arte es el lenguaje genuino del alma, el único y verdadero reflejo del espíritu humano y, por tal, el único medio para entender su esencia (*Heterodoxia*, 1999).

Pero en un contexto racionalista, se cree que el arte no tiene utilidad y, bajo tal criterio, el artista es considerado inútil para la sociedad (cortésmente se le llama hedonista) y, las más de las veces, como soñador, otorgándole a este último término una connotación de ingenuidad y simplicidad. Aquellos que piensan de tal manera, opina Sábato, ignoran el papel tan importante que los sueños han jugado en la vida del ser humano (*Heterodoxia*, 1999): desde *José, el soñador*, hasta Einstein, el lenguaje simbólico del sueño ha demostrado su eficacia para decir lo que la razón no puede:

Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños sean tal vez como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo. Una comunidad que impidiera las ficciones correría gravísimos peligros. (*Abbadón, el Exterminador* 166).

Así, Sábato cree que la novela del siglo XX tendría la misión de ser la depositaria de los sueños del hombre. Él cree que, desde la infancia, los hechos significativos, los que nos llenan de temor y vergüenza, se van almacenando en el espíritu como especie de fantasmas heridos y desterrados.

Esos fantasmas de los que habla Sábato son las obsesiones del escritor y sus voces emergen de alguna u otra manera en sueños aterradores y en visiones que se manifiestan en sus ficciones. Los novelistas, en ese entendido, conducen la barca que conduce a los infiernos del alma humana. Nada de lo que hayan visto ahí es superficial y nada ha pasado inadvertido en sus mentes y en sus corazones (*Heterodoxia*, 1999). Entender las ficciones nos acerca, por

tanto, a nosotros mismos: ¿acaso en el fondo el alma de los humanos no es la misma?, pregunta Sábato.

Por ello, el autor piensa que resulta indispensable aprender el lenguaje del arte pues sólo en él se halla el camino hacia la comprensión del espíritu humano. Y ya que la novela es un testimonio veraz sobre las ideas, aflicciones, deseos, temores y demás emociones humanas, debe ser considerada seriamente para la búsqueda de ese conocimiento.

La literatura que nació con Homero fue la expresión de una sociedad que se entendía a sí misma como parte de un todo indisociable; después del cristianismo, la novela instaurada por Cervantes anunciaba la escisión de ese todo para dotar al hombre de su individualidad negada. Este intento, sin duda revolucionario, desembocó en la ponderación de la razón y, consecuentemente, en el olvido de las pasiones. La novela romántica fue el primer esfuerzo por recordarle a la humanidad que con este afán estaba sentando las bases de su propia destrucción y que debía retornar cuanto antes la búsqueda de su condición humana tanto en los confines de su conciencia como en los de su alma. Sartre, Joyce, Proust y Kafka, entre otros, fueron los voceros durante el siglo XX de cuanto ocurría en el abismo al que la humanidad se había precipitado. Su testimonio, su sueño, el sueño colectivo del que habla Sábato, reveló una verdad desoladora: el Apocalipsis no iba comenzar, sino que ya lo estábamos viviendo desde hacía varios siglos. Por todo ello, dice Sábato:

La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el demonio. Dios no basta. (*El escritor y sus fantasmas* 184).

Así pues, dado que este autor inscribe a la novela del siglo XX dentro de un escenario donde prava la perversidad y la deshumanización, concibe que la tarea central de la novela de su tiempo será la de analizar ese comportamiento maligno con el afán de trascenderlo. Por

ello, el gran tema de esta novela será la lucha del bien y el mal, pero encarnado, es decir, no desde la abstracción sino desde la concreción; no desde la atemporalidad sino dentro de la especificidad de un tiempo y lugar concretos; no desde la omnisciencia sino desde la mirada del individuo.

Sábato opina, pues, que una novela así es necesariamente oscura, es decir, sombría y compleja: el punto de vista ya no pertenece a un solo narrador sino a un entrecruzamiento de voces; el tiempo se disgrega en varios tiempos interiores; ya no hay una “lógica” universal sino subjetiva; el mundo de los sueños incide en el mundo de la vida “real”; y los personajes están dotados de cierta vitalidad y conciencia que los presenta como “seres autónomos”, reflexivos y actantes y no ya como meros títeres o artificios de sus creadores (*El escritor y sus fantasmas* 143).

Este tipo de novelas, obliga a sus lectores a reconstruir no sólo la historia sino el carácter de los personajes: su verdadero poder integrador no reside exclusivamente en la mirada del novelista sino en la del lector.

Si las novelas del siglo XX indagan el mal de manera encarnada, y si el lector está obligado a comprender y reintegrar dicha malignidad a través de esas ficciones, entonces, advierte Sábato, en el hombre/lector podría iniciar el proceso de la reintegración del ser humano que condujera a un cambio de la visión moderna del mundo y, por tanto, del fin de la crisis de deshumanización provocada por la industrialización y el capitalismo.

II.1.2 La totalidad

Pero, ¿cómo relatar algo sino a posteriori?
¿Es que realmente no se puede expresar nada
en el momento de su nacimiento, cuando se
trata aún de algo anónimo? ¿Es que nunca
nadie será capaz de transmitir el balbuceo del
momento que nace?
Cosmos
Witold Gombrowicz

El conocimiento total del hombre, si es posible, sólo puede ser logrado a través de la mirada unificadora y tardía de la persona misma, del individuo que mira el pasado y relee, libre de ese tiempo que observa, un fragmento de vida. Dicha relectura consiste tanto en la descomposición como en la reconstrucción de ese fragmento dado, y tal proceso (descomposición-reconstrucción) es lo que hace de ella un acto totalizador.

De esta suerte, el novelista se torna un hombre solitario e intemporal en el instante en que escribe sus ficciones. Dejar de vivir para reflexionar y recrear lo ya vivido se vuelve el axioma necesario de su ser. Y, por eso mismo, no es más que un indagador de pasado, especie de profeta a la inversa, cuya misión es lograr la integración de un instante con la impresión que éste le provoca.

El escritor de novelas es, pues, el artífice de la totalidad: crear una ficción novelesca significa ante todo analizar al hombre, pero no al hombre intemporal sino histórico, enmarcado en un tiempo y una sociedad determinada; no abstracto sino concreto, es decir, nunca como arquetipo sino como ser irrepetible. Así pues, el novelista hace del hombre su objeto de estudio pero bajo el entendimiento de que está estrechamente identificado con él –a diferencia del científico que debe estar por completo desligado a éste–, simple y sencillamente porque también él padece de naturaleza humana.

La totalidad instituida por la novela es, por eso, la conjugación entre el yo y el mundo, y dicha totalidad no surge en la vida misma sino en su interpretación: la vida no es lo que importa en el arte sino la percepción que de ella se tiene, y tal postura, tal causalidad, es lo que define la diversidad de formas y géneros literarios: porque es la actitud del artista, y no una “forma omnisciente del género”, la que se impone y da pie a la creación.

El concepto de totalidad significa en la novela un intento de aprehensión de la realidad, no como vida misma sino como una interpretación que resulte unificadora del mundo con el yo. Esto es, la realidad total de la novela logra conjuntar la realidad material con la realidad emocional e intelectual del hombre gracias a la naturaleza ulterior del acto creador. Mientras el hombre transcurre en el tiempo no puede aprehender la realidad, sino sólo hasta que ésta ha sido consumada. Y para ello se vale de la reflexión y la creación posterior.

En otras palabras, el concepto de totalidad está ligado íntimamente a lo objetivo y lo subjetivo; es decir, lo objetivo para el artista es aquello de lo que es testigo, inventor o protagonista (un paisaje, la vida de un hombre, una guerra); lo subjetivo, en cambio, es tanto la impresión que a él le impone eso que mira, supone o reflexiona (tranquilidad, intriga, inquietud) como lo que desea, siente o teme por ello. Ambos procesos, pues, se unirán en su obra para crear la totalidad tanto de la existencia como de su contemplación, pues el mundo se vuelve trascendente (que no real) sólo en la medida en que el hombre lo mira.

La subjetividad en la novela se convierte primordial porque la creación artística alude siempre al sujeto, ya que todo artista crea para comunicarse con los otros. Por este motivo, esa comunicación no puede prescindir de emociones o impresiones con respecto a lo que se quiere comunicar, mucho menos cuando lo comunicable es una emoción en sí. Como consecuencia,

la subjetividad será la real integradora del yo y el mundo, es decir, el verdadero elemento totalizador.

II.2 La Novela Total

Y el novelista debe dar la descripción total de esa interacción entre la conciencia y el mundo que es peculiar de esa existencia.
Ernesto Sábato

Dentro de *El escritor y sus fantasmas*, el mini ensayo titulado “La Novela Total” consta de apenas dos párrafos, pero de ellos podemos extraer una idea central:

La novela es el único medio a través del cual se puede realizar la integración del hombre escindido, ya que puede dar el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales al mismo tiempo que describe el mundo interior e irracional del hombre, derivando en lo que podría denominarse un “poema metafísico”. Gracias a esto, perpetra la suprema síntesis del espíritu. (22-23).

Notamos que, para el autor, el concepto de Novela Total tiene como razón de ser un valor no estético sino filosófico. Para entender a cabalidad la anterior idea es necesario explicar los conceptos de hombre escindido, metafísica y síntesis del espíritu según los trata el mismo Sábato en dicho libro.

a) La **escisión del hombre** a la que se refiere Sábato es aquella que surge cuando el hombre moderno se cosifica, es decir, cuando, debido a la preeminencia del Objeto, se desprecian y relegan las manifestaciones de su interioridad. Este suceso provoca la separación entre el cuerpo (que posibilita su contacto directo con el mundo) y su alma y espíritu (que lo ponen en contacto consigo mismo [su esencia humana] y los otros, a través de sus más profundas emociones e ideas). Cuando en el hombre moderno ocurre dicha separación su persona total se disgrega. Esto derivará en lo que el escritor llama la “infelicidad metafísica”:

La existencia es trágica por su radical dualidad, por pertenecer a la vez al reino de la naturaleza y al reino del espíritu: en tanto cuerpo somos naturaleza y, en consecuencia, perecederos y relativos; en tanto que espíritu participamos del absoluto y la eternidad. El alma tironeada hacia arriba por nuestra ansia de eternidad y condenada a la muerte por su encarnación, parece ser la verdadera representante de la condición humana y la auténtica sede de nuestra felicidad. Podríamos ser felices como animal o como espíritu puro, pero no como seres humanos. (146).

b) El concepto de **metafísica** es para Sábato el conjunto de atributos que componen la totalidad concreta de hombre y que son: “su ansia de absoluto, la voluntad de poder, el impulso a la rebelión, la angustia ante la soledad y la muerte” (142). Tales atributos son en sí los conformadores de la condición humana y, para el autor, los principios rectores de la creación novelística, ya que, como él mismo lo indica, ésta tiene como principal interés la indagación del ser humano.

De este modo, Sábato considera que en el arte se pueden presentar dos hechos diferentes: aquellos provocados por los procesos internos de la forma; y aquellos que se suscitan como respuesta a las estructuras históricas en que dicho arte se manifiesta. Estos últimos tienen que ver directamente con la visión de mundo dominante en determinada época, aquello que los alemanes llamaron *zeitgeist* (el espíritu de tiempo), y que está presente de manera ineluctable en toda creación artística.

Este espíritu de tiempo es, en realidad, la concepción de la existencia que domina a una sociedad en una época en particular, y esa concepción por sí misma es metafísica puesto que alude únicamente a la existencia humana.

c) La **síntesis del espíritu** es entendida por el escritor como el fenómeno que resultaría de la integración del individuo con la comunidad. Esta unificación tiene que ver directamente con el hecho de que siendo el hombre un ser social no puede, por ello, ser entendido únicamente como individuo (el hombre no existe fuera de una comunidad). Así es como ‘el

Otro' cobra vital importancia en la identificación del propio Yo, pues el uno existe a través del otro.

[E]l hombre se capta a sí mismo en el Otro; el descubrimiento de la intimidad de uno es el descubrimiento de la otra intimidad, del que convive con uno, sufre y habla con uno, comulga con uno a través del lenguaje, de los gestos, del odio o del amor, del arte o del sentimiento religioso. Esta intersubjetividad, esta trama entre los sujetos que constituye la existencia humana, se realiza a cada instante mediante esa praxis que es la realidad del hombre y su historia. No hay, pues, tal abismo entre el sujeto y el objeto. Y esos materialistas que sobreestiman el objeto hasta el punto de considerarlo como "la realidad", se equivocan tanto como los que creen que la realidad es únicamente la del sujeto. (192).

En ese sentido Sábato define al individuo como lo puramente subjetivo en el hombre (la suma de su razón y su instinto), y a la persona como la síntesis del individuo y la comunidad.

Así, la síntesis del espíritu corresponde a una integración no sólo del individuo consigo mismo (la unificación de su cuerpo, alma y espíritu) sino con la colectividad a la que pertenece. Por lo mismo, todo arte surge de la necesidad que tiene un sujeto de comunicarse con los otros que junto a él existen, haciendo de éste siempre una creación social (aunque sea creado por el individuo-artista).

Una vez entendidos estos conceptos resulta mucho más fácil comprender la idea básica de la Novela Total: significa un tipo creación artística donde el novelista luchará por unificar las partes que conforman al individuo para, a su vez, integrarlo a la comunidad a la que pertenece y lo dota de existencia, a través de la indagación de sus tribulaciones metafísicas. De ahí que Sábato llame a la Novela Total un "poema metafísico" o "neorromanticismo fenomenológico", pues, a través de la descripción de sus circunstancias concretas, el hombre, abstrae y revela su condición humana.

Cabe señalar, sin embargo, que la síntesis del espíritu a la que aspira la Novela Total no se da en el discurso mismo sino sólo mediante la interacción entre el texto y el lector, pues

“[el] Tú (contemplador) alcanza al Yo (artista) a través del objeto artístico, no en el objeto artístico” (108).

Esto significa que la novela se avocará a la descripción del hombre concreto en sus muy particulares circunstancias, pero como propósito tendrá la idea de realizar la síntesis de espíritu en el lector, logrando así la comunicación entre el Yo (artista) y el Otro (lector).

Para que ello se consiga, entonces, la novela debe poseer características específicas que posibiliten tal síntesis. Para Ernesto Sábato, dichas características esenciales son las siguientes:

Descenso al yo. Descripción del mundo interno como retorno hacia el misterio de la existencia humana, es decir, subjetivismo: tendrá un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia.

Tiempo interior. Al sumergirse en el yo, el novelista abandona el tiempo físico y se sumerge en el tiempo interior, que es en realidad un tiempo anímico, el cual se mide no a través de horas sino de todas aquellas sensaciones e impresiones que un momento de felicidad o de dolor, de angustia y esperanza, etc., van dejando en el hombre.

Inconsciente. Además de descender al yo, en la nueva novela ocurre también el reconocimiento del subconsciente y del inconsciente, que dará precisamente entrada al sueño en el mundo de la ficción y cubrirá a la novela con una atmósfera casi fantasmal.

Ilogicidad. Como consecuencia del anterior, la ilogicidad surge porque en el mundo onírico las reglas del mundo externo son totalmente inconsistentes y/o inaplicables, esto es, se da una ruptura con los postulados racionalistas.

Mundo desde el yo. Para lograr la totalidad sujeto-objeto se rompe con la idea tradicional que los intuye como cosas separadas. Así es como el mundo externo es percibido desde la subjetividad y cobra importancia (trascendencia) gracias a ella.

El otro. En la novela total la conciencia del otro sobre el yo cobra vital importancia y aparece como esa otra visión de mí mismo que completa la percepción total de mi yo.

Intersubjetividad. Esta suma de subjetividades (la del yo y los otros) dota a la novela de una especie de red intersubjetiva que observa a la realidad ya no sólo desde una sola perspectiva sino desde los diversos puntos de vista de los sujetos que la padecen/miran.

Comunión. Al prescindir, entonces, de un punto de vista suprahumano y enfrentarse a un conjunto de perspectivas humanas la novela devela el problema de la soledad del hombre así como el de las vicisitudes de la comunicación entre el yo y los otros.

Sentido sagrado del cuerpo. Debido a que el yo existe no en estado puro sino encarnado, el sentido y la conciencia del cuerpo se vuelve relevante en la novela, sobre todo aquel acontecimiento que ocurre entre dos yo encarnados, el sexo, como intento para comunicarse.

Conocimiento. Ya que la novela total entiende a la realidad desde una perspectiva subjetiva que pondera la unidad sujeto-objeto, ésta deja de ser sólo un instrumento de diversión para el lector y se convierte así en instrumento de conocimiento, ya que pretende dar una descripción mucho más integradora de la realidad, especialmente de la realidad de la condición humana. (*Entre la letra y la sangre* 156-158)

Todas estas características son en suma las que darán estructura a la Novela Total que “por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de los grandes temas pascalianos: la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperación. La novela alcanza así una dignidad filosófica y cognoscitiva” (*El escritor y sus fantasmas* 155).

II.1.3 La metafísica de la esperanza

Una finalidad de la Novela Total atribuida por el escritor es crear esperanza. Como ya se dijo, la intención del novelista es crear en el lector la síntesis del espíritu, pero esto debe darle esperanza pues sin ella no podría vivir más que rodeado de angustia.

El novelista total, entonces, está obligado a escudriñar las zonas más recónditas del hombre, aun cuando sean perversas (y en esencia lo son), pero no para infundir el terror sino para demostrar que existe también bondad dentro del mismo ser:

¿Qué nos lleva a luchar, a escribir, a pintar, a discutir los que no creemos en Dios, si es que, en efecto, hay que elegir entre Dios y la nada entre el sentido de nuestras vidas y el absurdo?
... Creo que el enigma empieza a ser menos enigmático si invertimos la cuestión: no preguntar cómo es posible que se luche cuando el mundo parece no tener sentido y cuando la muerte parece ser el fin total de la vida; sino, al revés, sospechar que el mundo debe tener un sentido, puesto que luchamos, puesto que a pesar de toda la sinrazón seguimos actuando y viviendo, construyendo puentes y obras de arte, organizando tareas para muchas generaciones posteriores a nuestra muerte, meramente viviendo. Pues, ¿no será acaso que nuestro instinto es más penetrante que nuestra razón, esa razón que nos descorazona constantemente y que tiende a volvernos escépticos? Los escépticos no luchan y en rigor deberían matarse o dejarse morir en medio de una absoluta indiferencia. Y sin embargo la enorme mayoría de los seres humanos no se dejan morir ni se matan y siguen trabajando enérgicamente como hormigas que por delante tuvieran la eternidad. (*Hombres y engranajes* 126-127).

Esta será entonces la finalidad última de la Novela Total, develar al hombre que ese instinto que lo motiva a seguir viviendo día a día es quizá la demostración más clara de que, al contrario del pensamiento existencialista, la esperanza es la manifestación de un sentido de vida, oculto todavía, pero existente.

Por eso, para Sábato, la novela más importante de nuestro tiempo no puede ser más que aquella que suscite la esperanza en el lector, que lo anime a seguir viviendo y le impida arrojarse a la nada.

CAPÍTULO III. Sobre héroes y tumbas: praxis de la Novela Total

Como ya fue expuesto en la introducción, la tarea central de esta investigación consistió en demostrar cómo, a través de *Sobre héroes y tumbas*, Sábato realizó la praxis de su concepto de Novela Total. Aun cuando el mismo autor confesó que dicha tarea fue autoimpuesta sólo cuando comenzó a escribir *Abbadón, el Exterminador* (*Diálogos con Borges* 146), en este trabajo se trata de demostrar que dicho propósito había sido logrado ya en la novela precedente.

III.1 El concepto praxis

El concepto praxis como tal es entendido en esta investigación del mismo modo en que el autor lo entiende en su ensayo “Marxismo y existencialismo” (*Obra completa*, 1975) con respecto al arte: el arte no es reflejo de la realidad sino un acto creativo mediante el cual el hombre enriquece esa realidad a partir de su espíritu. Esta es, pues, la noción básica de praxis en su sentido más amplio: la práctica de la realidad, es decir, la creación de una realidad mucho más completa, total, porque ha sido enriquecida con la mirada del hombre.

En ese sentido, *Sobre héroes y tumbas* es la creación de una realidad (la vida de los cuatro protagonistas) a partir de una intención (la integración del hombre escindido) que se logra gracias a la mirada del autor y se complementa en la del lector (metafísica de la esperanza).

III.2 Acerca de *Sobre héroes y tumbas*

Sin duda, la aparición de *El túnel* (1948) colocó a Ernesto Sábato no sólo en un lugar importante dentro de las letras argentinas sino también de la esfera mundial: escritores como

Camus y Thomas Mann dirían de ella que se trataba de una novela impresionante. Pero no sería sino hasta la publicación de *Sobre héroes y tumbas* cuando su sitio en la literatura alcanzaría un lugar innegable en las letras mundiales, convirtiéndose ésta en una de las obras novelísticas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica.

Publicada en 1961, *Sobre héroes y tumbas* no tardó en levantar controversias en el mundo literario, pues a diferencia de su antecesora, ésta no sólo era el relato crudo y trastornado de un crimen, sino el análisis agudo de la condición humana enmarcada en las historias de ciertos personajes bonaerenses a las que se aunaba el canto épico del General Lavalle.

Originalmente concebida como una tetralogía, la novela está constituida por cuatro capítulos indisociables, aunque cada uno completo e incluso autónomo, lo cual la convierte en una especie de epopeya del hombre moderno desgarrado entre su razón y su instinto. En ella se entremezclan las escenas oníricas a las cotidianas; la historia pasada a la presente; la reflexión filosófica a las pláticas coloquiales en un barcito porteño; la desazón y la locura de seres como Fernando a la esperanza y candidez de otros como Hortensia Paz: todos éstos son sin duda artificios que intentan dar una visión subjetiva de la realidad para ser completada gracias a la visión del lector, esto es, una subjetividad más.

Aunada a esta complejidad estructural, a *Sobre héroes y tumbas* le es propia la multiplicidad de voces narrativas, la falta de continuidad en el tiempo y la casi inexistente acción; a todo ello se suman, también, temáticas de tipo metafísico, es decir, las constantes preocupaciones del hombre respecto a la soledad, el amor y la muerte.

Así, forma y contenido, inseparables en toda obra artística, se configuran de forma enrevesada haciendo de esta novela lo que Lukács (288) significaba como la nueva epopeya:

una nueva forma épica que, a diferencia de la visión redonda y perfecta del mundo griego, trasuntara la condición escindida del hombre moderno y le permitiera, mediante el conocimiento de su condición, la edificación de una nueva visión integradora del yo y el mundo. Tanto para Lukács como para Sábato, ética y estética no están dissociadas sino, por el contrario, unidas en el proceso de creación.

III.2.1 Los personajes

Como ya se dijo en el Capítulo II, la novela para Sábato se basa en los personajes, pues la novela es al final de cuentas una indagación sobre el ser humano y, dentro de la novela, los personajes son precisamente su “encarnación”. Así pues, si se debe hablar de *Sobre héroes y tumbas* se debe hacer a partir de los personajes, que son quienes prefiguran la novela: Sábato la escribe para hablar de ellos y, a través de ellos, del ser humano.

Dentro de la novela encontramos a cuatro personajes centrales: Martín, Alejandra, Fernanda y Bruno, cuyas vidas se verán enlazadas directamente. Existen otros personajes igualmente necesarios, como Hortensia Paz y Bucich, como el Loco Barragán y el General Lavalle, como el Bebe y la tía Escolástica, pero no son ellos quienes dan soporte a la narración. Por eso describiremos sólo a los cuatro protagonistas de la historia.

Martín es un chico solitario, casi podría decirse que huérfano (su madre siempre le ha dicho que pensó en abortarlo y la relación con su padre nunca fue estrecha) y de tendencia suicida. Con una baja autoestima, su relación con Alejandra se vuelve trágica y tormentosa debido a que, a diferencia de ella, él se enamora profundamente. Con la muerte de Alejandra, sus pensamientos suicidas se acrecientan, pero finalmente descarta la idea al conocer a Hortensia Paz, una mujer que por su sencillez le hace recordar por qué vale la pena vivir. Al

final, junto a su amigo Bucich y con una esperanza renovada en la vida, se lanza a la búsqueda de sí mismo a través de la amplia y misteriosa Pampa argentina.

Alejandra es una chica que por la severidad de su mirada podría decirse que es en realidad una mujer sobre la cual los años y las tragedias han incidido profundamente. Decide creer que su madre está muerta y establece una relación incestuosa con su padre. Desde niña se ha cuestionado profundamente sobre la existencia de Dios y cree que los pecados deben ser pagados con sangre y fuego. El desprecio que siente por sí misma lo manifiesta a través de su cuerpo: a través de la enfermedad (sufre convulsiones) y la prostitución. Siente que es un ser despreciable y que no merece ser amada y, por consecuencia, que es incapaz de amar. Por ello, jamás logra entregarse a Martín. Finalmente, decide asesinar a su padre y luego suicidarse.

Fernando es un hombre que, desde pequeño, ha sentido cierta inclinación hacia el lado oscuro del alma. Obsesionado desde pequeño con arrancar los ojos a los pájaros y en torturar psicológica y físicamente a las personas cercanas, es incapaz de sentir amor por nadie. El mundo de los hombres se le presenta como una gran perversión, llena de hipocresía y maldad a la que él siente estar destinado, no sólo para experimentar sino para entender. Se ve a sí mismo como un investigador de la maldad. Para lograr su objetivo no le importa corromper a las personas con quienes se relaciona.

Bruno es un hombre que observa y entiende al mundo. Reflexiona y analiza cada palabra, hecho y persona que conoce tratando de encontrar así respuestas a las preguntas más profundas de la vida: quiénes somos, por qué nos comportamos de cierta manera, qué significa la esperanza. Gracias a su relación con Martín, Alejandra y Fernando, él nos ayuda a entender mejor quiénes son ellos. El narrador (único personaje desconocido dentro de la novela, pero que bien pudiera ser el mismo Sábato, según lo que podemos deducir de su posterior novela

Abbadón, el Exterminador) es el depositario de sus observaciones y, gracias a éste, también logramos conocer un poco más a Bruno.

III.3 Esquema de trabajo

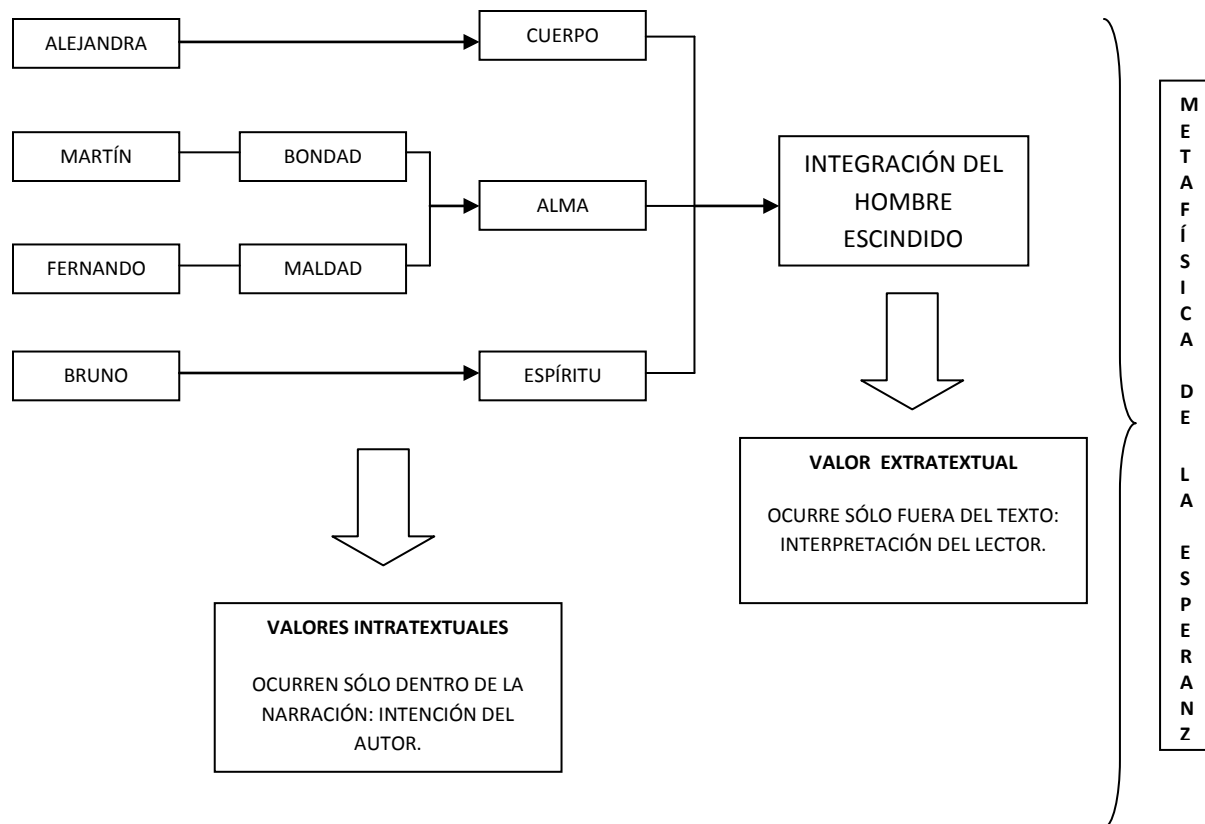
El análisis de la obra, como ya se mencionó, se hará a partir de la propia teoría de Sábato sobre la Novela Total, es decir, a partir de las características narrativas que debe contener dicha obra así como de las intenciones propias a ella (integración del hombre escindido y la metafísica de la esperanza). Pero estas características e intenciones no se encuentran en una forma abstracta, sino encarnadas en los 4 personajes protagónicos.

La propuesta de trabajo en esta investigación se basa en identificar dentro de *Sobre héroes y tumbas* las 10 características que señala Sábato sobre la Novela Total y cómo es que éstas se manifiestan a través de los personajes centrales.

Como ya vimos, la praxis es la interrelación entre lo objetivo y lo subjetivo, gracias a la mirada integradora del hombre. Por ello, en la novela de Sábato los cuatro personajes representan cada uno de los aspectos que conforman al ser humano: el cuerpo (lo material/objetivo), el alma (lo instintivo/irracional) y el espíritu (lo intelectual/subjetivo).

Así, a través de los cuatro personajes podemos entender la integración del hombre, pues cada uno representa un extremo de la manifestación de dicho aspecto: Martín es la bondad, Fernando la maldad, Alejandra el cuerpo y Bruno la intelección. En conjunto, ellos representan la integración del hombre escindido (la cual sólo ocurre, debemos recordar, dentro del lector).

Para ayudar a entender mejor este concepto veamos el siguiente esquema:



III. 4 Análisis

Así pues, el análisis de *Sobre héroes y tumbas* se hará a partir de la identificación de las 10 características de la novela según como se manifiestan en los personajes. Debemos mencionar, sin embargo, que no se hará el análisis individual de cada una de las características debido a que algunas de ellas están estrechamente vinculadas, por lo que su estudio puede, y debe, hacerse en conjunto. Así, la distribución del análisis será la siguiente:

- 1 Sentido sagrado del cuerpo
- 2 Descenso al yo - Inconsciente – Illogicidad
- 3 Intersubjetividad – Comunión
- 4 El otro

5 Tiempo interior - Mundo desde el yo

6 Conocimiento

III.4.1 Sentido sagrado del cuerpo

Ernesto Sábato afirma que no la única forma de conocer el alma es a través del cuerpo, pues el alma sólo puede manifestarse encarnada:

Las almas no se pueden comunicar sino a través de los cuerpos. Intentar, como pretende Maeterlinck, la comunicación de dos almas puras es tan grotesco como pretender una amistad entre dos libros. Los pensamientos, las emociones, las sonrisas, los gestos, las palabras, las miradas que constituyen un alma humana, son, en definitiva, sutiles vibraciones de la carne. (*Heterodoxia* 116)

Esta necesidad, que “es una precariedad del alma pero también una curiosa sutileza” (*Sobre héroes y tumbas* 20), obligó, sin embargo, a pensar en el cuerpo no sólo como el instrumento de comunicación del alma sino también que éste mantenía con ella una relación de correspondencia innegable. Esto es, todas las alegrías, tristezas o vicisitudes que una persona siente se reflejan en el cuerpo, ya sea en un gesto tan sutil como el movimiento casi imperceptible de un músculo en el rostro, a manera de sonrisa, hasta una enfermedad terrible.

No obstante, para el autor, el alma, a diferencia del cuerpo, es inmortal y el conocimiento de ello es lo que representa para el ser humano un conflicto: saber que su carne es perecedera y que, a pesar de ello, es el único medio que tiene para que su alma se manifieste.

Además de la relación cuerpo-alma advierte también el tercer estrato que conforma al ser humano, el espíritu (la mente), pero el escritor opina que la mente sólo resulta importante para el conocimiento de la naturaleza, es decir, de lo material; ello no significa, empero, que

sea menos importante sino que resulta menos trascendente cuando se trata del conocimiento de las emociones del hombre.

Es por eso que, en sus novelas, Sábato hace constantes referencias a la relación entre el cuerpo y el alma pero sin dejar a un lado lo espiritual, pues el conocimiento de todos supone un entendimiento total de la condición humana: la dependencia cuerpo-alma- espíritu.

Así pues, dentro de *Sobre héroes y tumbas* se observa la importancia de la relación cuerpo-alma de tres formas:

- a) con la imagen corporal de cada personaje;
- b) con el símbolo de la casa-cuerpo ya que, como tal, la casa representa no sólo el sitio donde se habita (el alma habita el cuerpo) sino también el lugar donde se hospedan los pensamientos; y
- c) con el sexo, debido a la idea de que la comunicación entre dos almas se logra sólo a través de la carne, éste, el acto carnal más íntimo, evidencia con mayor claridad tal hecho.

III.4.1.1 La imagen corporal

Martín

Al inicio del primer capítulo de la novela, “El dragón y la princesa”, la primera aproximación a Martín es una breve descripción física. Dice el narrador que se trata de un “muchacho alto y encorvado” (13); más adelante, se hace referencia a que Martín se considera feo, hecho que lo insta a esconderse de la gente o a tratar pasar desapercibido: “se sentaba siempre en los asientos últimos de los tranvías y ómnibus, o entraba al cine cuando las luces estaban apagadas” (14). Alejandra, sin embargo, le dirá más tarde que “es algo más que un buen

mozo” (14) y lo compara con un personaje del Greco, aludiendo así a una profundidad del alma que se impone sobre su cuerpo:

[C]omo rompiendo de pronto con ese proyecto de asceta español te revientan unos labios sensuales. Y además tenés esos ojos húmedos...
Creo que las mujeres te deben encontrar atractivo, a pesar de lo que vos te suponés. Sí, también tu expresión, una mezcla de pureza, de melancolía y de sensualidad reprimida. Pero además... un momento... Una ansiedad en tus ojos debajo de esa frente que parece un balcón saledizo. Pero no sé si es todo eso lo que me gusta de vos. Creo que es otra cosa... Que tu espíritu domina sobre tu carne, como si estuvieras siempre en posición de firme. Bueno, gustar acaso no sea la palabra, quizá me sorprende, o me admira, o me irrita, no sé... Tu espíritu reinando sobre tu cuerpo como un dictador austero. (16)

La anterior cita evidencia pues la idea de que el cuerpo es la manifestación directa de alma: Martín, un ser afligido y melancólico que se esconde de la gente, se encorva no sólo porque su altura lo avergüenza sino también porque su tristeza lo hace mirar al suelo; sin embargo, la bondad de su alma, casi como la de un niño, se deja ver en su rostro, en esa rara mezcla expresiva que percibe Alejandra. Por eso es que ella, que distingue tan claramente el verdadero ser de Martín, al que luego definirá como un ser angelical, lo encuentra atractivo.

Ya casi al final de la novela, luego de la muerte de Alejandra, Bruno nota un cambio terrible en la apariencia de Martín. Cuando su ama de llaves lo describe como “aquel muchacho flaco” (450) advierte al mismo tiempo que “ahora parecía además un extraviado” (450), lo que para Bruno no es más que evidencia del desamparo que en ese momento vive Martín.

Lo recordaba en aquella primera noche, allí; se le ocurría uno de esos chicos que aparecían fotografiados en los diarios, después de terremotos o descarrilamientos nocturnos, sentados sobre algún atado de ropa o sobre algún montón de escombros, con los ojos gastados y envejecidos repentinamente, con ese poder que tienen las catástrofes para realizar sobre el cuerpo y sobre el alma del hombre, en pocas horas, la devastación que lentamente traen los años, las enfermedades, las desilusiones y muertes... (454)

Esta repentina transmutación del cuerpo de Martín, debido a la muerte de Alejandra y a la obsesión del amor que el muchacho siente por ella, se mantiene instalada en él durante años,

lo cual le parece a Bruno, sin embargo, la evidencia de la inmortalidad del alma, pues ella, el alma de Alejandra, sigue afectando a Martín casi de la misma manera que cuando estaba viva.

El cuerpo de Martín es, pues, la representación de un alma bondadosa pero atormentada: sus tormentos se reflejan en su carne y en la vergüenza que siente por él pero su bondad se deja ver en sus ojos, que es quizá una de las razones más importantes por las que Alejandra le dirá en repetidas ocasiones que lo necesita.

Alejandra

La primera vez que Martín se encuentra con Alejandra sólo siente sobre sí la mirada de ella, lo cual indica nuevamente la supremacía del alma sobre el cuerpo. Cuando se da su segundo encuentro, Martín la mira de lejos: tiene el pelo lacio negro, cara pálida, es alta y tiene la mirada nerviosa. La tercera ocasión, finalmente, puede completar su imagen: Martín le dice a Bruno que hasta esa ocasión había pensado que los ojos de Alejandra eran negros y no verdes, como entonces descubrió, además que “sus labios eran gruesos y su boca grande, quizá muy grande, con unos pliegues hacia abajo en las comisuras, que daban la sensación de amargura y desdén” (19). Bruno rememora su propia imagen de Alejandra y piensa que esos pliegues y un brillo tenebroso en su mirada son los que distinguen a su rostro.

El hecho de que lo último que se pueda reconocer de Alejandra no sea sino su rostro es una indicación del misterio que este personaje representa durante toda la novela, pues el rostro humano es el símbolo por excelencia de lo anímico:

En sí, el rostro simboliza la aparición de lo anímico en el cuerpo, la manifestación de la vida espiritual. Las infinitas fluctuaciones de los “estados de ánimo” que, por analogía, pueden relacionarse con variados órdenes de lo real, se reflejan en él, particularmente en la mirada. (Cirlot 393)

Esto explica que Martín, en primera instancia, crea que los ojos de Alejandra sean negros, color asociado a la maldad, y que Bruno advierta un brillo tenebroso en ellos, pues es claro que, a diferencia del alma de Martín, la de Alejandra no alberga la misma pureza.

Para Sábato, la importancia del rostro en la relación cuerpo-alma es esencial, pues de todo el cuerpo es la parte donde ésta se torna realmente perceptible. Por ello, cuando Bruno dice que el rostro de Alejandra es “casi” idéntico al de Georgina, advierte que ese ‘casi’ está definido precisamente por algo que no es físico:

Ya que no bastan –pensaba– los huesos y la carne para construir un rostro, y es por eso que es infinitamente menos físico que el cuerpo; está calificado por la mirada, por el rictus de la boca, por las arrugas, por todo ese conjunto de sutiles atributos con que el alma se revela a través de la carne. Razón por la cual, en el instante mismo en que alguien muere, su cuerpo se transforma bruscamente en algo distinto, tan distinto como para que podamos decir “no parece la misma persona” (19)

Así pues, el rostro de Alejandra refleja un alma, si no maligna, por lo menos poco bondadosa. Martín advierte que tiene pocos rasgos de dulzura, esos “que se consideran característicos de la mujer y sobre todo de la madre” (21), e incluso que en pocas ocasiones sonríe, lo cual la misma Alejandra admite hacer con dificultad y de manera forzada, “nunca me río desde dentro” (21). Sin embargo, son precisamente estas particularidades en su rostro lo que la hacen atractiva pues no era la belleza en ella lo que atraía sino precisamente la manifestación de su espíritu, tan superior como demoníaco.

Esto es, sin embargo, claro para Alejandra, ella se reconoce perfectamente. Cuando le dice a Martín que se parece físicamente a su madre (como el mismo Bruno indica) afirma que espiritualmente son distintas, y se describe como “la encarnación de alguno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás” (131). Los destellos rojizos de su cabello, reminiscencia directa de su madre (que era pelirroja), invitan a imaginarla aún más demoníaca

y oscura, pero también representan la presencia imperecedera de la carne de aquellos a quienes uno está unido irrevocablemente.

Por todo lo anterior, se puede afirmar que a diferencia de la imagen corporal de Martín, en Alejandra se hace mayor énfasis en el rostro debido a que en ella habita algo misterioso, aun trágico, que la vuelve irrepetible.

Fernando

Aunque durante los primeros dos capítulos de novela se hagan dos o tres alusiones a Fernando, no es sino hasta el final del segundo capítulo, “Los rostros invisibles”, cuando por primera vez se le refiere físicamente.

Es, según Martín, un hombre de apariencia siniestra, de piel oscura, ojos claros, pelo lacio y canoso, con rasgos duros, dotado de una belleza tenebrosa:

Sus manos descarnadas y nerviosas parecían tener cierto parentesco con las garras de un halcón o de un águila. Sí, eso es: todo lo de aquel individuo tenía algo de un ave de rapiña: su nariz era fina pero poderosa y aguileña; sus manos eran huesudas, ávidas y despiadadas. Aquel hombre era cruel y capaz de cualquier cosa. (266)

Esta primera impresión que Fernando deja sobre Martín y el hecho de que lo encuentre parecido a un ave de rapiña ilustra, nuevamente, la preeminencia del alma sobre el cuerpo. El ave, siendo que es el único ser en la tierra que puede por sí solo ascender al cielo, es identificada con la elevación espiritual; sin embargo, el hecho de que tanto el águila como el halcón sean aves rapaces diurnas revelan que esa elevación, en Fernando, tiene como fin la búsqueda de lo oscuro y lo subterráneo del alma. El ser que sólo sale de noche para comer la carne de otros, es en realidad el símbolo del hombre que busca en la oscuridad de su alma lo que supone que la alimenta verdaderamente: la maldad.

Esta primera asociación física de Fernando con las aves tiene total congruencia con la propia descripción que él da de sí mismo. Físicamente indica no tener señas particulares, lo cual revela de entrada que la percepción que tiene sobre su cuerpo es casi nula, es decir, no hay un reconocimiento de su propia corporeidad (el sueño de la sombra, que se analizará en el capítulo sobre el Inconsciente, confirma este hecho); sin embargo, no es que el problema del cuerpo no le importe, por el contrario, le subyuga la relación entre éste y la conformación de la identidad del yo:

¿Hay alguna inviolable relación, acaso, entre mi cuerpo y mi alma? Siempre me pareció portentoso que alguien pueda crecer, tener ilusiones, sufrir desastres, ir a la guerra, deteriorarse espiritualmente, cambiar sus ideas, transformar sus sentimientos y sin embargo seguir recibiendo el mismo nombre: Fernando Vidal. ¿Tiene algún sentido? ¿O es verdad que a pesar de todo, existe algún hilo, infinitamente estirable pero milagrosamente unitario, que a través de esos cambios y catástrofes mantenga la identidad del yo? (307-308)

Esta disgregación que siente Fernando le hace pensar que entre su cuerpo y su voluntad se interpone algo que le impide controlarse, razón por la que sufre de convulsiones, igual que Alejandra. Dichas convulsiones indican un rompimiento interno en Fernando, pues él siente como si otra persona de pronto manejara su cuerpo. Tal percepción, que comparte con Bruno, consiste en que la cara de Fernando (nuevamente el rostro) jamás parecía la misma: “La verdad es que siempre pensé que en él habitaban varias personas diferentes.” (459). Sin embargo, Bruno observa que el rostro de Fernando sí cambiaba a voluntad, esto es, que él podía, según sus intenciones, modificar su apariencia:

Si un hombre tiene el rostro más auténtico cuando está en soledad, el más auténtico rostro de Fernando era despiadado y cruel, como tallado a cuchillo; pero del mismo modo que un vendedor de tienda golpeado por cualquier adversidad puede (y debe), sin embargo, poner una expresión agradable al comprador, así Fernando era capaz de organizar en la superficie de su cara la más perfecta imitación de ternura, comprensión, romanticismo o candor, según el cliente. (501)

Esta percepción, que coincide con la de Martín, reafirma que la crueldad de Fernando era tan manifiesta en su rostro como la de la misma Alejandra, y es esa conexión es lo que hace pensar a Martín, la primera vez que observa a Fernando, que ya lo conocía. No se trata sólo de los rasgos que los identifican como padre e hija (los ojos verdes y los pómulos pronunciados) sino también la misma angustia espiritual. Además, la semejanza física que Fernando guarda con su padre le disgusta tanto como a Alejandra le molesta el parecido con su madre. Quizá esto explique también el porqué ambos sienten rechazo contra su cuerpo: Fernando a través de esa especie de ruptura con su yo y Alejandra mediante la prostitución.

En conclusión, la imagen corporal de Fernando denota la existencia de un alma torturada y siniestra, en oposición a la de Martín. Esto también explicaría la necesidad de Alejandra por Martín: como símbolo de lo corpóreo, ella busca ser la manifestación de un alma, que en este caso se halla dividida entre el bien, representada por Martín, y el mal, personificado en Fernando.

De manera más amplia se puede afirmar que la relación entre estos tres personajes muestra la lucha entre la dualidad bien-mal del alma y sus implicaciones corporales.

Bruno

La única descripción física de Bruno durante la novela se da en el segundo capítulo, cuando Alejandra lo presenta con Martín:

Se levantó un hombre muy rubio, de ojos celestes y anteojos con vidrios increíblemente gruesos. Tenía un aire sensual y meditativo y parecía tener unos cuarenta y cinco años. Advirtió que lo observaba con benevolencia y, sonrojándose, pensó: Le ha hablado de mí. (170)

La apariencia de Bruno parece casi angélica: por un lado, el color rubio de su cabello indica una asociación directa con el sol, símbolo de la luz, la intuición y lo intelectual; por otro, el azul de sus ojos también revela cierta profundidad espiritual asociada al pensamiento. Esto lo nota Martín cuando afirma que lo “observaba con benevolencia”. Además de ésta, no existe otra alusión al físico de Bruno, lo que en este trabajo se entiende debido a que Bruno representa lo espiritual, que como ya se dijo anteriormente, si bien mantiene una relación con lo corpóreo, lo hace desde un sentido más bien contemplativo y de reflexión.

III.4.1.2 La casa-cuerpo

El simbolismo de la casa-cuerpo tiene una significación sumamente importante dentro de la novela porque devela la psique de los personajes así como las verdaderas profundidades de su alma:

[E]n la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y al pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas). La cocina, como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico. Los cuartos de relación exponen su propia función. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. Su significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente. (Cirlot 127-128)

Martín

Lo poco que se sabe sobre la casa de Martín es apenas recordado por éste, pero es significativa la decisión que toma al abandonarla. Una casa que pierde a sus habitantes, como ya expresó Bruno, es casi como cuando el alma deja el cuerpo:

Pues no son las paredes, ni el techo, ni el piso lo que individualiza la casa, sino esos seres que la viven con sus conversaciones, sus risas, con sus amores y odios; seres que impregnan la casa de algo inmaterial pero profundo, de algo tan poco material como es la sonrisa en un rostro, aunque sea mediante objetos físicos como alfombras, libros o colores. (20)

Al alejarse de su casa, Martín en realidad se aleja de lo que su padre y su madre representan en él. Más tarde, en su vagar por Buenos Aires, la estadía en la casa de D'Arcangelo y, finalmente, en un cuarto de hospedaje, se manifiesta como desamparo.

La sensación del extravío de Martín se hace aún más evidente luego de la muerte de Alejandra no sólo al dejar la pieza de Tito, sino también en su partida de Buenos Aires, lo que culmina con el intento de suicidio y la invocación de Dios en el cuarto de hospedaje.

Más tarde, sin embargo, al encontrar tranquilidad en su corazón, gracias a Hortensia Paz, convierte el camión de Bucich y la propia Pampa Argentina en su casa, donde esa especie de desierto representa en realidad el renacimiento de Martín y el inicio de la verdadera búsqueda del sentido de su vida.

Alejandra

La ya derruida casa de los Olmos, en la calle Río Cuarto de Barracas, especialmente su Mirador (que ha sido habitado por locos), es el hogar de Alejandra.

Cuando ésta lleva a Martín por primera vez, él siente “el intenso perfume a jardín del país” (50) y nota, además que esa casa es en realidad “una casa sin habitaciones” (50). La casa en general es una ruina, lo cual se conecta directamente con la propia Alejandra, con su pasado y lo que éste representa en la historia Argentina así como con su propia y más íntima historia personal. Ese sitio donde su padre y madre habitaron y que ella se niega a abandonar, se

corresponde, asimismo, con el cuerpo de Alejandra, esa “figura que Martín llamaba exótica pero que en realidad era una paradójica manera de ser argentino” (21).

Los habitantes de la casa de Barracas son descritos constantemente como locos o como seres negados a vivir en el presente. El mirador de Alejandra, al que se llega a través de un pasillo aislado, es la expresión máxima de la ruina:

Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra. El techo no tenía cielo raso y se veían los grandes tirantes de madera. Había una cama turca recubierta con un poncho y un conjunto de muebles que parecían sacados de remate: de diferentes épocas y estilos pero todos rotos y a punto de derrumbarse... Sobre una pared había un espejo, casi opaco, del tiempo veneciano, con una pintura en la arte superior. Había también restos de una cómoda y un bargueño. Había también un grabado con cuatro chinches de puntas. (52)

Dentro hay también un calentador de alcohol y un fonógrafo donde ella pone discos de Brahms; todo pues en el mirador evidencia la tragedia y el sufrimiento interno de Alejandra, y esa propensión al derrumbe de la casa es también una extensión de la propensión del propio cuerpo de ella para el desastre: las convulsiones de las que Martín será testigo en varias ocasiones son el reflejo de ello.

El episodio de la casa en ruinas, en la calle de Isabel la Católica de Barracas, en la que Alejandra se refugia cuando huye de su casa, muestra que para ella la miseria del cuerpo es un medio de comunicación, es decir, de hacerse visible:

De modo que planear lo que planeaba, esconderme de noche en una casa solitaria y derruida era un acto de locura. Y ahora pienso que lo planeé para que mi venganza fuera más atroz. Sentía que era una hermosa venganza y que resultaba más hermosa y más violenta cuanto más terribles eran los peligros que debía enfrentar, ¿comprendes? Como si pensara, y quizá lo haya pensado, “¡vean lo que sufro por culpa de mi padre!”. (60)

Parece curioso que decida ir a una casa en ruinas igual a aquella donde vive, pero esa casa está sola y esta soledad es precisamente lo que Alejandra trata de hacer notar, pues en la casa del Mirador al menos hay locos y un pasado.

Aparte de esto, resulta importante señalar también que, como el propio cuerpo de Alejandra al prostituirse, el terreno donde se encuentra la casa de su familia ya ha sido vendido casi en su totalidad o se encuentra hipotecado y a punto de ser rematado.

La fotografía que le da a Martín hace manifiesta su necesidad de ser reconocida por un alma pura que sea capaz de reconocer en ella la ternura que sabe o sospecha que existe en su alma: “Era una instantánea en la Terraza de Barracas, apoyada sobre la balaustrada. Tenía ese rostro profundo y anhelante, esa espera de algo indefinido que tanto le había subyugado cuando la conoció” (240). Ese rostro anhelante, su verdadero rostro en la soledad, devela pues la profundidad de un espíritu que en sus más hondas depresiones alberga, no obstante, sutiles esperanzas.

Finalmente, el hecho de que Alejandra mate a su padre en el Mirador y se suicide prendiéndose fuego evidencia también la relación casa-cuerpo, pues, según lo entenderán tanto ella como su padre, los pecados sólo pueden eliminarse con sangre y fuego. Esto es reafirmado, en su aparente locura, por el Loco Barragán: “Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita, esta nueva Babilonia, porque todos somos pecadores” (227).

Cuando Martín acude al Mirador después de la tragedia, lo hace como si intentara en realidad ver de nuevo a Alejandra, y para revivir los recuerdos de quienes habían habitado esa casa que ahora, ennegrecida y solitaria, había terminado realmente de existir. La casa-cadáver era no sólo el recordatorio de la muerte de Alejandra, sino también de todo el pasado de esa Argentina, de esa nueva Babilonia, que se perdía en medio del humo de las torres de las fábricas de Barracas y que sepultaba la memoria de héroes como Lavalle, como el propio

Celedonio Olmos, pero, más trágico aún, de seres como la propia Alejandra, que para la nueva sociedad no eran sino el resabio de un pasado ajeno y hasta infame:

...¿me querés decir quién, pero QUIÉN, vive en Barracas? Y yo, claro, la tranquilicé diciéndole que allí no vive NADIE, fuera de unos cuatrocientos mil grasitas y otros tantos perros, gatos, canarios y gallinas. (253)

Fernando

En el pasado de Fernando se encuentra también la casa de Barracas, sin embargo, él habitaba uno de los cuartos bajo el Mirador y que tenían comunicación con éste mediante una escalera interna de madera y por una exterior con la terraza del mismo, según cuenta Bruno:

[T]enía una cama, una antigua mesa de comedor que le servía de escritorio, una cómoda y una serie de muebles derrengados y al parecer inútiles, pero que se guardarían allí por no tener dónde ponerlos, ya que la casa había sufrido una serie de reducciones. (473)

Hay pues en el cuarto de Fernando la misma sensación de viejo y ruinoso que en toda la casa, pero además, el hecho de que tanto él como Georgina, la mamá de Alejandra, habitaran los cuartos debajo del Mirador es también significativo, ya que ambos representan, incluso dentro de la casa, los orígenes de la culpa y la maldad en el alma de su hija.

Sin duda, la asociación directa con Fernando es la casa junto a la iglesia, casa que él supone ligada directamente a la Secta de los Ciegos. Este singular complejo de casas e iglesia obliga a evocar nuevamente la sensación de ruptura que siente Fernando entre su cuerpo y su alma, donde lo sagrado (la iglesia simboliza la divinidad y por tanto el alma) está al mismo nivel pero de manera separada con lo carnal (la casa).

Por esa misma razón dicha casa está vacía y para Fernando es el instrumento a través del cual puede descender al conocimiento de la Secta: “porque sabía que esa casa fantasmal no era un fin sino un medio” (370).

Ese fin, en cambio, es el descenso que hará dentro de ella a las honduras de su propia alma, la que en un primer momento se manifiesta como el oscuro cuarto-sótano de la ciega y después, en medio de una narración fantasmal, como la travesía en el fondo de las cloacas de Buenos Aires.

Como señala Cirlot, en la ciudad las cloacas representan al inconsciente y el instinto, lo que explica de primera instancia la travesía de Fernando en dichos territorios:

¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; imaginaba guardapolvos blancos y almidonados, vestidos de noche con tules o gasas vaporosa, frases poéticas a la amada, discursos conmovedores sobre las virtudes patricias. Mientras por 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, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires. (425)

Así pues, la angustia y el asco que para Fernando representan las alcantarillas se relaciona con el propio desprecio que siente para sí mismo por el conocimiento de sus propias faltas, de la basura que flota en su alma. Toda la descripción del descenso a las alcantarillas es tan surrealista que incluso para el mismo Fernando no puede ser sino una pesadilla, sólo que dicha pesadilla implica la relación incestuosa con Alejandra. Esto explica en gran medida la muerte de ambos en el Mirador: “Una pesadilla que se ha de terminar con mi muerte, porque recuerdo el porvenir de sangre y fuego que me fue dado contemplar en aquella furiosa magia” (442). Son las alcantarillas, sin duda, la verdadera casa de Fernando.

Bruno

Al igual que su imagen corporal, no hay en la narración una descripción de la casa de Bruno, pero su infancia y adolescencia, como él mismo lo explica, está ligada a la casa de

Barracas. Su primer amor de niño fue la madre de Fernando, Ana María, y será por ella que después experimente atracción por Georgina, la cual tiene un parecido extraordinario con ella, e incluso por la misma Alejandra. Por eso es que en la adolescencia, y luego de una separación evidente con Fernando posterior al episodio del gorrión, busca la casa de Barracas, porque le parece que ahí vive el alma de Ana María:

...como si en aquella vieja casa de Barracas que yo conocía casi como si la hubiese visto (tanto Ana María me había hablado de ella), su alma sobreviviese de alguna manera; como si en su hijo, en su repugnante hijo, en Georgina, en el padre y en las hermanas, prefigurada o desfigurada, pudiese rastrearse la huella de Ana María. Y yo rondaba por el caserón, sin animarme nunca a llamar. (473-474)

En ese segundo encuentro con Fernando ocurre el acercamiento entre Bruno y Georgina, quien vive, como ya se había dicho, en uno de los dos cuartos bajo el Mirador y que, a pesar de tener, como el de Fernando, muebles viejos y gastados, posee en cambio una atmósfera delicada y femenina.

Para Bruno, Georgina es como una casa misteriosa que obliga al que la observa a cuestionar quién vive ahí. En la analogía que establece no sólo se refleja la relación casa-cuerpo que se ha tratado de ejemplificar en este apartado así como de la constante cuerpo-alma de toda la familia Olmos, sino de manera más amplia del enigma que para Sábato representan los hombres, el misterio que alberga cada uno en el alma:

Casas en las que de noche se enciende por lo general una sola luz, que quizá corresponda a una especie de cocina donde el hombre solitario también come y permanece; corriéndose luego la luz a otra pieza, donde presumiblemente duerme o lee o realiza algún trabajo disparatado como el de barcos en una botella. Luz solitaria que invariablemente me ha llevado a preguntarme, como ser curioso y que vive de conjeturas, ¿quién será ese hombre, o esa mujer, o ese par de solteronas? ¿Y de qué vivirá? ¿Tendrá una renta, habrá heredado? ¿Por qué no sale nunca? ¿Y por qué esa luz se mantiene hasta altas horas de la noche? ¿Acaso leerá? ¿O escribirá? ¿O será uno de esos seres solitarios y a la vez temerosos que sólo resisten la soledad con la ayuda de ese gran enemigo de los fantasmas, reales o imaginarios, que es la luz. (468)

Bruno, como representación de la espiritualidad, devela que el verdadero misterio de las ciudades son sus habitantes y que sus casas son, como para el hombre lo es su cuerpo, la encarnación del alma de una sociedad entera. Y que esa nueva Babilonia de la que habla el Loco Barragán no es más que la espantosa “yuxtaposición de soledades” en que se ha convertido la ciudad de Buenos Aires, donde seres como Martín, Alejandra, Fernando y el mismo Bruno padecen y sufren, de la misma forma que lo hacen otros seres igual de solitarios en las grandes urbes del mundo, a consecuencia de un mundo más tecnificado, pero cada día más cruel que confina a los hombres al aislamiento y a la misantropía.

III.4.1.3 El sexo

Quizá el tema del sexo sea uno de los más importantes en lo que se refiere a la cuestión cuerpo-alma porque es la actividad carnal más íntima de todas. Para Sábato, éste no se trata sólo de una cuestión física sino también espiritual, debido a que tal acto representa, además de un impulso biológico, una necesidad metafísica para el hombre a través del cual intenta, y a veces lo logra, comunicarse con el alma del otro.

Sin embargo, el autor destaca que esa comunicación se logra sólo cuando en el acto sexual se da una conjugación de lo carnal con lo espiritual, es decir, de dos sujetos (cuerpo y alma):

El cuerpo de los demás es un objeto y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no existirá sino una forma del onanismo. Solamente mediante la plena relación con un sujeto (cuerpo y alma), podremos salir de nosotros mismos, trascender nuestra soledad y lograr la comunicación. Por eso el sexo puro es triste, ya que nos deja en la soledad inicial, con el agravante del intento frustrado. (59)

Es por eso que en su novela, Sábato aborda el tema de la sexualidad con la tentativa de mostrar cómo es que cada personaje lo enfrenta.

Martín

Como ya se había mencionado en lo referente a la casa-cuerpo, Martín se encuentra a sí mismo extraviado. Esto será quizá el fundamento por el que para él el contacto sexual con Alejandra se vuelva una necesidad espiritual, pues para Martín tal acto siempre representará un esfuerzo para comunicarse con el alma de esa mujer. Además, para él, Alejandra es la conjugación de los dos estereotipos de mujer que hasta ese momento posee: el de la virgen heroica y el de la mujer frívola y vil, motivo que lo hará suponer que ella es un género de mujer distinto, una especie de divinidad.

Esta visión de Martín sobre el sexo, como instrumento de comunión, se puede notar en los tímidos acercamientos que tiene con Alejandra, pero que simbolizan el intento por crear lazos más profundos: “Martín apoyó la cabeza en el pecho de Alejandra y ya nada le importó del mundo” (126).

El episodio de la primera convulsión de Alejandra le deja ver los sufrimientos que ésta padece y entonces descubre que, si quiere tener sexo con ella, es por el amor que siente y, como consecuencia, por su deseo de ayudarla.

La carne se le aparecía de pronto como espíritu, y su amor por ella, se convertía en carne, en caliente deseo de su piel y de su húmeda y oscura gruta de dragón-princesa. Pero Dios, Dios, ¿por qué ella parecía defender esa gruta con llameantes vientos y gritos furiosos de dragón herido? (135-136)

Así pues, teme que Alejandra en cambio no quiera o no pueda establecer esa comunión. Por eso, cuando ella decide desnudarse por la interrogante de Martín, “¿Nunca te podré tocar, nunca podré tocar tu cuerpo?” (139), la reacción de éste es increíblemente emotiva, puesto que entonces cree que eso es posible y que ella, en realidad, no está

desnudando su cuerpo sino su alma, ya que, como opina Sábato, “el desnudo es democrático”

dado que hace evidentes nuestras precariedades metafísicas:

...los ojos de Martín se habían llenado de lágrimas y su piel se estremecía como con fiebre. La veía como un ánfora antigua, alta, bella y temblorosa ánfora de carne; una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a un ansia de comunión, porque, como decía Bruno, una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne. (139)

Para Martín, ese momento se convierte en el pináculo de su relación con Alejandra y todo en el mundo le parece inexistente como no sea el cuerpo de ella. Esa experiencia resulta para él casi religiosa, en primera instancia porque cree que en ese acto el cuerpo de Alejandra se vuelve inmortal, “era inmortal e incorruptible, como si el espíritu que lo habitaba transmitiese a su carne los atributos de su eternidad” (140), pero también porque entonces le parece que él mismo se pone en contacto con las más grandes y sublimes entidades de una divinidad que lo purifica y ennoblece:

Los latidos de su corazón le demostraban a él, a Martín, que estaba ascendiendo a una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de atmósfera electrizada, a alturas inconmensurables sobre los pantanos oscuros y pestilentes en que antes había odio chapotear a bestias oscuras y sucias. (140)

Sin embargo, con el avance de la relación, Martín comienza a comprender que si bien él realiza aquella actividad para comunicarse con Alejandra, ella se siente presa y que no importa cuánto quiera salvarla, por lo que el contacto es una tarea inútil y dolorosa.

...así acometía el cuerpo de Alejandra, trataba de penetrar en ella hasta el fondo oscuro del doloroso enigma: cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente y tratando de percibir cada vez más cercanos los débiles rumores del alma escondida y secreta de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladamente lejano. (204)

Cuando la relación se vuelve más distante y Martín tiene incluso que rogar por verla, Alejandra acepta sólo con la condición de que no haya más sexo. Para Martín esta negativa es el inicio de la despedida, pues con ello Alejandra en realidad le hace saber que ya no quiere

tener ningún vínculo con él, y aunque después de esa primera prohibición vuelven a tener relaciones, pronto Alejandra le dirá que ya no pueden hacerlo, pues ella misma advierte lo intolerable y trágico que resulta para Martín tener esos encuentros a medias.

En conclusión, para Martín el sexo representa el medio por el que dos almas pueden comunicarse verdaderamente, pero entiende por su experiencia con Alejandra que para que eso suceda dichas almas deben acudir al encuentro, pues de lo contrario, como afirma Sábato, una vez terminado el acto sexual sólo queda el agravante del intento, y en el caso de Martín, un sufrimiento enorme.

Alejandra

A diferencia de Martín, Alejandra no puede siquiera concebir que a través del sexo pueda existir una comunión entre dos personas pues para ella éste es un recordatorio del pecado y, sobre todo, de la culpa.

Según ella misma le relata a Martín, su primer juicio sobre el sexo había sido dado por las monjas de su internado, dotándolo para ella de culpa y asociándolo de inmediato con maldad. Como el ser atormentado que ya era entonces, para Alejandra la religión representa el intento por aproximarse a la pureza y por ello acepta sin cuestionar tal concepción sobre la sexualidad. También por esta misma vía es que concibe la idea de que todo pecado debe ser redimido con sangre y fuego.

En esa época Alejandra intenta convencer a Marcos Molina, un chico a quien ella ve como un santo y por tanto como un ser espiritual pero no carnal, de que huyan a otro lugar para que vivan una vida de castidad. Ella cree ser capaz de evitar las tentaciones del cuerpo, lo cual no parece del todo cierto, siendo que ella misma se faja los senos, y se desnuda frente al

él para demostrarlo. Ante eso, el chico se avergüenza y entonces Alejandra experimenta una sensación de poder, hecho que la obligará a asociar la idea de lo prohibido con el goce.

Cuando Marcos la besa, junto a la playa, ella se hace consciente de la delectación que esto le provoca y entonces responde con agresividad, no sin antes nadar para tratar de limpiar el pecado, como intentado entonces acabar con esa fuente de placer que es él. Luego del episodio enferma de fiebre, lo cual indica que a través del fuego intenta nuevamente eximirse del pecado.

Su rompimiento con Dios ocurre cuando reza para que éste mate a la tía Teresa, quien ha dicho siempre que Alejandra es igual de pecaminosa que su padre; al no obtener respuesta, decide vengarse a través de Marcos, al que considera representante de Dios. Su medio de venganza será por supuesto la sexualidad y al besar al chico en realidad rompe con Dios y con la culpa que a partir de ese momento pueda representar cualquier acto carnal. Así, Alejandra se permite hacer con su cuerpo cualquier cosa pues ha disociado la divinidad con lo corpóreo.

Esto revela que para Alejandra la relación de correspondencia entre el cuerpo y el alma no es tan clara como en Martín, pero de alguna forma la intuye puesto que al prostituirse en realidad intenta castigarse por vislumbrar que su propia alma es ignominiosa: cuando le dice a Martín que no imagina “el placer que puede encontrarse ganando dinero con algo que uno desprecia” (156), aunque se refiera a su trabajo en la boutique, de una manera velada reitera que vendiendo su cuerpo en realidad trata de deshacerse de su sufrimiento.

Pero ello no quiere decir que deje de sentir culpa, pues cuando despierta luego de una de sus convulsiones corre a bañarse, lo que simboliza un acto purificador, aun cuando ella misma advierte irrisorio tal hecho:

-¡Díos mío! ¿No ves que estoy enferma, que sufro cosas atroces? No tienes idea de la pesadilla que acabo de tener.

-¿Por eso te bañaste?- preguntó Martín irónicamente.
-Sí, me bañé por la pesadilla.
-¿Se limpian con agua las pesadillas?
-Sí, Martín, con agua y un poco de detergente.
-No me parece que lo que yo estoy diciendo sea motivo de risa.
-No me río, chiquilín. Me río quizá de mí misma, de mi absurda idea de limpiarme el alma con agua y jabón. ¡Si vieras qué furiosa me refriego! (138)

Alejandra es más o menos consciente de que el alma sólo puede manifestarse encarnada: en su primer encuentro sexual con Martín, a quien por lo demás ella considera en realidad un alma pura y noble, supone que quizá tal contacto sirva para que pueda alcanzar un poco de esa bondad de la que carece. Bruno dirá sobre esto que posiblemente en ese momento no sólo Martín se había sentido elevado sino que la misma Alejandra habría “pronuncia[do] un ruego silencioso pero dramático, acaso trágico” (140) mediante el cual intentaba, además de salvarse, ser feliz por un momento, concepto que parecía estarle vedado incluso desde antes de nacer. Ella se ve a sí misma como un ser nefando que sólo puede darle sufrimiento a quien la quiere, razón que después la obligará a alejar a Martín: “-Te he dicho, Martín, que soy una basura. No te olvides que te lo he advertido” (142).

Esto indica que a pesar del dolor que le causa a Martín, no sólo por su muerte sino por su tormentosa relación, Alejandra es un ser que alberga bondad y que si bien no es capaz de alejar a Martín desde un principio para no dañarlo, no significa que lo haya hecho por motivos pecaminosos sino por una tímida esperanza de salvación. Por ello, Bruno se preguntará más tarde:

Y bueno, ¿por qué no?, ¿y qué es la felicidad?, al fin de cuentas?, ¿y por qué ella no habría de haberla sentido con aquel muchacho, por lo menos en los momentos de triunfo sobre sí misma, en aquel tiempo en que sometió su cuerpo y su espíritu a un duro combate para librarse de los demonios? (145)

Por todo esto, para Alejandra el sexo representa un suceso contradictorio debido a que si el alma, que es una expresión de divinidad, sólo puede manifestarse a través del cuerpo, que por el contrario para ella es una representación del mal (el incesto), entonces no puede existir entre una y otra una relación noble o que no implique la culpa. Y aunque en los momentos que tiene con Martín ella sepa de alguna forma que tal idea puede ser falsa, su culpa es ya tan grande que no puede aceptarlo, razón que la hará decidir, quizá sola o en acuerdo con Fernando, quemarse viva, como el único recurso que tiene para finalmente limpiar su alma, de purificarla a través de la sangre y el fuego.

Fernando

Debido a que para Fernando existe una disociación entre alma y cuerpo, el sexo le resulta o bien un instrumento de placer o bien uno de manipulación. Este último uso es, probablemente, el que con mayor frecuencia emplea, pues para él el sexo es el medio a través del cual domina a las mujeres: “siempre consideré a la mujer como un suburbio del mundo de los ciegos” (336). Tal asociación nos lleva a inferir que para Fernando las mujeres son una extensión de la maldad (lo que en realidad, y de manera más profunda, se vincula con lo instintivo en oposición a lo racional) y por consecuencia concibe el acto sexual con ellas como una forma de dominarlas y corromperlas.

Con argumentos de este género miné las bases de la Marina de Guerra y al cabo pude irme a la cama con Norma, lo que demuestra que el camino de la cama puede pasar por las instituciones más imprevistas. Y que los únicos razonamientos que para la mujer tienen importancia son los que de alguna manera se vinculan con la posición horizontal. A la inversa de lo que pasa con el hombre. (338)

Para Fernando, entonces, todo acto carnal tiene un fin. Usa el sexo para obtener algo de las mujeres. Eso ocurre cuando mantiene relación con la ciega Louise, sobre lo cual exclama

que podría haberlo hecho incluso con una ciega horrible puesto que “¡Eso habría sido auténtico espíritu científico!” (411), refiriéndose a sus investigaciones sobre la Secta. A pesar de ello, él mismo dudará sobre ese pretendido espíritu científico y se planteará la interrogante de cuánto habría en ello de “complacencia morbosa” (411), lo que indica un placer casi perverso por tener contacto con eso que repudia pero que teme al mismo tiempo (como Alejandra, que gana dinero con lo que desprecia).

III.4.2 Descenso al yo - Inconsciente – Ilogicidad

El primer capítulo de la novela comienza con la descripción de Martín, sentado en el Parque Lezama de Buenos Aires, justo cuando el sol está a punto de ocultarse:

Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece. Y todo es diferente: los árboles, los bancos, los jubilados que encienden alguna fogata con hojas secas, la sirena de un barco en la Dársena Sur, el distante eco de la ciudad. Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más temible, para los seres solitarios que a esa hora permanecen callados y pensativos en los bancos de las plazas y parques de Buenos Aires. (13-14)

Comienza así, justo durante el crepúsculo, porque la noche es el territorio de lo desconocido. Como símbolo de la oscuridad, ésta representa una de las tesis esenciales del pensamiento sabatiano: que la razón sólo sirve para las verdades de la naturaleza, pero no para las verdades del alma. En ese sentido, si la razón es luz entonces todo aquello que no forma parte de ella pertenece a la oscuridad. Así, el espíritu es el día y el alma la noche, y es en esta última donde se encuentran las verdades más profundas del hombre.

Esta idea, la oscuridad como territorio del alma, sostiene el principio de que no sólo el humano se desconoce a sí mismo sino que además ha proscrito el conocimiento de lo ilógico e irracional, ya que éste no puede ser cifrado u ordenado a través de la razón. Y por ello, el

escritor no dudará en afirmar que “la novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos”. (*Heterodoxia* 117)

Sábato propone así la exploración de los sueños, provincia donde el alma adquiere voz, aunque también misteriosa, pues a través de ellos el hombre logra expresar sus deseos y miedos más profundos. Si es cierto que toda la gente miente, es decir, que gracias al uso de la razón falsea la verdad, entonces durante el sueño tal hecho se vuelve imposible, pues ésta emerge ineluctablemente, claro está, bajo los diversos símbolos oníricos, por eso afirma:

Entre la novela y la vida hay la misma diferencia que entre el sueño y a vigilia: el escritor cambia, disfraza la realidad para ejecutar actos infinitamente deseados. Y, como en los sueños, esos cambios, esos disfraces son casi siempre inconscientes”. (*Heterodoxia* 23)

Con esta aseveración, no sólo hace manifiesta la cualidad fenomenológica del sueño sino que, además, establece una relación análoga con el acto de la creación novelesca, la cual será una de las razones capitales por las que dentro de *Sobre héroes y tumbas* los sueños se vuelven indispensables para la comprensión de los personajes.

Y es que soñar no es no solamente una ontofanía para el que sueña sino también el sitio donde puede experimentar aquello que en la realidad no resulta posible. Así pues, el sueño se convierte también en una especie de “balanza emocional” que permite al hombre satisfacer por otros medios lo que en la realidad no encuentra viable, liberándolo así de la frustración.

Es por ello, que para el escritor la novela se le presenta, al igual que el sueño, como un medio por el cual se puede experimentar, ensayar lo que en la vida no es permitido, ya que “el orbe novelístico es el mundo de los sueños e ilusiones, de la realidad que no fue o no pudo ser, siempre un poco la tendencia a realizar lo contrario de lo que nos rodea” (178).

Y si el sueño sirve al individuo para escapar de la desesperación, de la misma manera la novela sirve a la comunidad, que a través de las ficciones vive otras vidas, actividad que Sábato entiende como “la gran misión del arte” (*Diálogos con Borges* 165), es decir, la de salvar al hombre de la locura.

Martín

En general, los sueños de Martín serán el reflejo de sus circunstancias particulares. A diferencia de Alejandra y Fernando, en sus sueños habrá imágenes recurrentes sólo en el momento más intenso de su crisis con Alejandra, lo que podría significar que el alma de Martín no vive atormentada más que por los propios deseos y temores de su presente realidad.

El primer sueño que Martín refiere a Bruno ocurre justamente la segunda vez que ve a Alejandra, luego de que han pasado ya dos años de su primer encuentro. El sueño ocurre cuando Martín se halla sentado en la misma banca del Parque Lezama durante el ocaso. Entonces él se queda dormido mientras la espera.

En ese sueño, Martín se ve a sí mismo sobre una barca abandonada, con las velas destruidas, a merced de un río, aparentemente tranquilo pero misterioso. Nuevamente, lo hace durante el crepúsculo. A su alrededor la selva se advierte peligrosa y a través de ella percibe una voz que lo llama angustiosamente, como pidiéndole que lo rescate, pero él se encuentra paralizado, impotente.

Una interpretación simbólica de este sueño nos permite entender que Martín siente que su vida ha perdido el rumbo, pero sobre todo la esperanza, ya que las velas destruidas indican la pérdida de impulso, razón por la que él se encuentra a merced de las circunstancias. La vida –la selva– es eso que ocurre alrededor de él pero se le presenta como algo totalmente ignoto y

peligroso. Asimismo, el crepúsculo, nuevamente, lo sitúa entre la luz y la oscuridad, que simboliza no sólo el lugar donde los opuestos se encuentran más cercanos sino también el punto de transición entre uno y otro. Así pues, Martín se encuentra extraviado y suspendido de la vida misma. La voz de Alejandra, sin embargo, surgirá de entre la selva, si bien oscuramente, para sacarlo de ese extravío. Es decir, el sueño le dice a Martín que Alejandra es quien lo sacará del letargo de su vida, que ella es la encargada de darle un sentido. Lo que además se corresponde con el hecho de que en la realidad, efectivamente, Alejandra aparece y lo despierta.

El segundo sueño se suscita cuando Martín y Alejandra tienen sexo por primera vez. Ella ha estado reacia al hecho pero finalmente accede; al término se quedan dormidos. Al despertar, Martín advierte que ella no está en la cama y, cuando trata de acercarse a ella, ésta lo rechaza, evento que lo hace sentir terriblemente avergonzado. Se viste, con temor a que ella lo mire, y, tan pronto termina de hacerlo, Alejandra lo echa del Mirador.

Esa noche Martín sueña que, estando en medio de una multitud, un mendigo, cuyo rostro no es visible, se acerca a él y descarga el hatillo que lleva consigo para exponerlo ante la vista de Martín. Luego profiere palabras ininteligibles, como tratando de explicar el contenido, sin que Martín pueda entender una sola palabra. Tal sueño, aparentemente sencillo, angustia profundamente a Martín.

El mendigo simboliza, en el caso de Martín, la riqueza del alma. Él se encuentra totalmente desprovisto de posesiones materiales pero ofrece lo poco que aún tiene. El hecho de que se lo ofrezca a sí mismo (porque en el sueño todos somos nosotros mismos) implica que Alejandra, la supuesta destinataria de los sentimientos más profundos y nobles de Martín, los ha rechazado. Así, ocurre que el alma de Martín regresa a sí mismo pues el espejo

(Alejandra) lo ha ahuyentado: el alma de Alejandra no ha acudido durante el encuentro sexual, sólo su cuerpo, así que la comunión que Martín pretendía realizar no se ha llevado a cabo (como ya se explicó con mayor profundidad en el apartado sobre Sentido Sagrado del Cuerpo). Martín se siente avergonzado luego de que ella lo rechaza, por eso se viste y, por lo mismo, la imagen del mendigo representa la desnudez del alma. Y si el mendigo del sueño habla palabras confusas, es porque el mismo Martín no entiende nada de lo que Alejandra le ha dicho (que ella es una basura) y porque tampoco comprende el que ella se rehúse a creerle cuando le dice que la ama.

Este sueño devela, pues, la sensación de vergüenza profunda que Alejandra ha provocado en Martín, ya que lo ha hecho sentir totalmente desamparado, miserable e incompetente para comunicarse con ella. La sensación de inferioridad que Martín siempre ha sentido frente a Alejandra, a quien percibe casi como una Diosa, se acrecienta debido a que ahora no sólo lo intuye sino que lo sabe. Es por eso que el sueño angustia tanto a Martín, pues aunque él no alcanza a comprenderlo vislumbra que se trata de algo terrible: que no puede comunicarse y, por tal, que está solo.

El tercer sueño referido tiene la misma cualidad premonitoria que el primero y sucede la noche de la tragedia en el Mirador: sueño que revela la conexión profunda que Martín ha establecido con Alejandra y la situación en que éste se encuentra luego de haberla visto en la iglesia de Belgrano.

Esa noche, 24 de junio⁶, se encuentra como siempre pensando en ella, recordando su primer encuentro. Y lentamente cae en un estado de duermevela en el cual cree escuchar unas

⁶ Esta fecha resulta particularmente importante porque se trata, en principio, del día del nacimiento de Ernesto Sábato, misma que adjudicará al natalicio de Fernando, y que termina siendo el día en que éste y Alejandra mueren.

campanas lejanas, cuyo tañido se hace gradualmente más intenso, hasta que entre un cielo rojo ve a Alejandra corriendo hacia él. Entonces “despierta” y se dirige a Barracas, donde descubre el incendio. Nuevamente, Martín ha descubierto a Alejandra a través de un sueño y, como en su primer encuentro en el Parque Lezama, éste parece una premonición pero, sobre todo, la manifestación de una conexión profunda y perenne entre ellos. Conexión que especialmente se expresa en los sueños por ser los portavoces del alma y que en una concepción, de alguna manera romántica, permea la idea del viaje de las almas a través del sueño, noción que no resulta ajena a Sábato: “‘Recuérdeme a las nueve’. Así se decía antes, en el campo, cuando yo era chico. ‘Recordarlo’, como quien se ha olvidado de la existencia. Cuando dormimos el alma viaja fuera del espacio y del tiempo” (*Diálogos con Borges* 31).

Finalmente, se refiere un último sueño de Martín. Éste, que pareciera en realidad una alucinación provocada por la angustia y el alcohol, en un estado febril, lo hace enfrentarse nuevamente con el mendigo sin rostro, luego de que en un acto de desesperanza ha instado a Dios a aparecerse, a demostrarle que existe, pues de lo contrario se suicidará.

El mendigo avanzaba hacia él, murmurando palabras ininteligibles, ponía un hatillo en el suelo, lo desataba, lo abría y mostraba su contenido; un contenido que Martín se angustiaba por discernir. Sus palabras eran tan desesperantemente indescifrables como las de una carta que uno sabe que es decisiva para nuestro destino pero que el tiempo y la humedad han borroneado y la han vuelto ilegible. (537)

Esto, pues, no hace más que reafirmar el estado de soledad y desamparo en que Martín se halla no sólo desde la muerte de Alejandra sino precisamente desde que la conoció; no porque antes de eso no se sintiera solo sino porque es justamente gracias a Alejandra que a Martín se le revela la noción de que para trascender la propia soledad se necesita del otro y, una vez que ella ha muerto, Martín se encuentra, además, sin la esperanza de hacerlo. Por eso es que el mendigo vuelve a él en sus sueños.

Alejandra

Alejandra siempre tendrá sueños en los cuales las imágenes del fuego y los pájaros serán recurrentes. Como expresión de lo corpóreo dentro de la novela, sus sueños están siempre emparentados con lo carnal y, por tanto, con la culpa: “Sueño siempre. Con fuego, con pájaros, con pantanos en que me hundo, con panteras que me desgarran, con víboras. Pero sobre todo con fuego. Al final, siempre hay fuego. ¿No creés que el fuego tiene algo de enigmático y sagrado?” (129).

Asimismo, el solo acto de dormir y, por ende, de soñar se aparece ante Alejandra siempre como algo trágico y físicamente adverso:

Y de pronto oyó que Alejandra se agitaba, se volvía hacia arriba y parecía rechazar algo con las manos. De sus labios salían murmullos ininteligibles, pero violentos, anhelantes, hasta que, como teniendo que hacer un esfuerzo sobrehumano para articular, gritó ‘¡no, no!’ incorporándose abruptamente. (83)

El fuego, además de estar relacionado con la luz y el origen (el dios sol), tiene un carácter “purificatori[o], y [de] destrucción de las fuerzas del mal” (Cirlot, 215), lo que en Alejandra cobrará real significado debido a sus sentimientos de culpa por la relación incestuosa con Fernando. La culpa, para ella, sólo puede ser extinguida a través del fuego, principio que ha aprendido en su educación religiosa, pues ella misma le cuenta a Martín que durante su infancia, luego del episodio de su huída, fue internada en un colegio religioso: “me precipité en la religión con la misma pasión con que nadaba o corría a caballo: como si jugara la vida”. (63). Esto explica al final el por qué decide quemar el Mirador, luego de matar a Fernando, con ellos dentro (en el Apocalipsis, el fuego es constantemente referido como un elemento que destruye a los emisarios del mal).

Sólo un sueño es referido de manera explícita por Alejandra. En él, se encuentra en una catedral oscura llena de gente, a la que no percibe visualmente sino simplemente intuye. Avanza hacia el púlpito donde el cura da un sermón con palabras ininteligibles, pero ella tiene la certeza de que éste va dirigido a ella. Cuando finalmente logra acercarse a él se da cuenta horrorizada de que no tiene rostro, momento en que las campanas comienzan a sonar hasta que despierta.

Para la concepción cristiana, dice Cirlot, las catedrales “se relacionan con el microcosmos, realizando la imagen del ser humano con el ábside como cabeza; la cruz como brazos, en el crucero; la nave..., como cuerpo; y el altar, como corazón” (436). Así pues, la búsqueda por lo sagrado de Alejandra siempre tendrá un vínculo con lo corporal.

Su sueño puede evidenciar que siempre está en busca de algo divino, esto entendido como una búsqueda de su propio ser, de encontrar su sitio en el mundo, ya que como dice Mírcea Eliade, la experiencia de lo sagrado⁷ es correlativa al hecho de estar en el mundo, pues “el proceso de ser humano, de devenir consciente de su propia forma de ser y de asumir al mismo tiempo su presencia en el mundo constituye una experiencia religiosa” (24).

Las campanas, por otro lado, tienen un significado creador así como relativo al cielo, pero también como un llamado de lo sacro terrenal, pues éstas llaman a los hombres (lo terrestre) para congregarse (lo sagrado), hecho que además denota la comunión entre ellos. No es de extrañar que a medida que el tañido de las campanas se hace más estridente, ella despierte, igual que lo hace Martín, como una especie de llamado que los insta a volver al mundo físico. Pero en general los sueños de Alejandra siempre son pesadillas vívidas, reflejo de su alma atormentada y, sobre todo, aquejada por la culpa.

⁷ El concepto Sagrado, entendido aquí como lo define Eliade, tiene que ver no con deidades sino con los conceptos de ser, sentido y verdad.

Fernando

Un sueño es el que desde niño acecha a Fernando, como el mismo lo relata, y que durante varios años en su infancia lo mantiene siempre con el temor de dormir y lo hace despertar con alivio al percatarse de que ha evadido nuevamente “aquel peligro” (305). En éste, observa a un niño que a su vez mira una sombra y le dice a Fernando que si ésta llega a moverse no sabe qué podría suceder.

Fernando dice que tal sueño le afectaba porque sabe que todos los sueños tienen mensajes ocultos. Relata entonces que en su vida, durante la vigilia, comienza él mismo a ver esa sombra y cuando la observa moverse sufre desmayos, resultado de un sentimiento de disgregación.

La sombra, como símbolo representa “el ‘doble’ negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior” (Cirlot, 424), siendo así que desde la infancia Fernando intuye la lucha que se suscita en su interior; aunque el hecho de que el niño del sueño sólo la mire pacientemente, indica que en realidad no tiene armas para evitar que ésta actúe.

Así pues, Fernando representa la parte oscura del alma, no necesariamente maligna, sino lo que de instintivo y primitivo hay en el ser.

Bruno

Durante la novela no se refiere ningún sueño de Bruno. Él sólo hace alusión a una noche en que tiene un sueño abrumador del que ni él mismo tiene recuerdos. Esto se comprende debido a que Bruno, como el representante del espíritu en la novela, no está destinado más que a hacer una reflexión sobre lo que significan los sueños y cómo es que son experimentados.

Sobre él, el narrador dice lo siguiente:

Hasta que el cansancio lo fue empujando suave pero firmemente hacia eso que Bruno llamaba pasajero suburbio de la muerte, premonitorias regiones en que vamos haciendo el aprendizaje del gran sueño, pequeños y torpes balbuceos de la tenebrosa aventura definitiva, confusos borradores del enigmático texto final, con el transitorio infierno de las pesadillas. De modo que al día siguiente somos y no somos los mismos, pues ya pesan sobre nosotros las secretas y abominables experiencias de la noche. Y poseemos, y por eso, un poco de esa calidad de los resucitados y de los fantasmas (decía Bruno). (156)

Así, el sueño se entiende dentro de la novela no como una suspensión de la vida sino legítimamente como un mundo en donde se experimenta, quizá de manera más real aunque menos sutil, otra faceta de la vida: aquella donde se encuentra la esencia de sí misma. Y es que precisamente por el impacto que producen sobre el que sueña, manifiestan la relevancia de su existencia. Por ello no se le puede negar realidad al sueño.

De la misma manera, Bruno advierte que el oficio del escritor deriva también de esa desazón ulterior al sueño, a través de la cual se trata de aprehender o por lo menos eternizar esos momentos en que somos enfrentados con nuestras profundidades.

Y entonces seres descontentos, un poco ciegos y un poco enloquecidos, intentan recuperar a tientas, aquella armonía perdida con el misterio y la sangre, pintando o escribiendo una realidad distinta a la que desdichadamente los rodea, una realidad a menudo de apariencia fantástica y demencial, pero que, cosa curiosa, resulta ser infinitamente más profunda y verdadera que la cotidiana. Y así, soñando un poco por todos, esos seres frágiles logran levantarse sobre su desventura individual y se convierte en intérpretes y hasta en salvadores (dolorosos) del destino colectivo. (516)

III.4.3 Intersubjetividad – Comuni3n

Según lo explica Sábato, la Intersubjetividad es la visi3n de la realidad desde las diversas perspectivas de aquellos que la viven y observan. Así pues, las novelas basadas en este tipo de narraci3n presentan una misma historia vista desde diferentes ángulos y sensibilidades, pues ningún hecho es vivido, sentido e interpretado de la misma manera. Cada ser es una sensibilidad diferente, una manera única y particular de percibir y construir el

mundo. Entonces, la narración polifónica (porque está construida por diferentes voces, no por una sola) ofrece una visión más integral de la realidad, pues al unir los diferentes puntos de vista de los participantes/testigos obtenemos una visión más completa de un suceso.

Esto es cierto en la medida que comprendemos que nadie puede aprehender en su totalidad un suceso, y que aquel detalle que fue omitido por un sujeto fue, sin embargo, captado por otro. De ahí la riqueza de este tipo de narración, pues no sólo es más abarcadora, sino también porque permite que el lector participe a su vez de la historia, que él mismo ponga en acción sus sentidos y la construya en compañía de los narradores. Al hacerlo, no sólo comprende mejor lo ocurrido sino que logra establecer vínculos más estrechos con los mismos personajes cuando descubre que, al igual que él, poseen más preguntas que respuestas. Este fenómeno establece pues una comunión entre ellos, narradores-lector, característica que para Sábato es sello de la Novela Total, y que pone de manifiesto los problemas que el autor considera fundamentales en la comprensión de la crisis de la que tanto ha hablado: los problemas de comunicación entre el yo y los otros que desembocan en la soledad humana.

Como vemos, estas dos características son, en conjunto, el eje mismo de la Novela Total, pues serán aquellas que den soporte a una narración construida ya no sobre una visión suprahumana de la realidad (narrador omnisciente) ni exclusivista (narración en primera persona) sino en la pluralidad; más que una narración podríamos decir que se trata de una composición, el “poema metafísico” del que habla Sábato y a través del cual se logra la unión de lo objetivo y lo subjetivo, de lo irracional con lo racional, de lo material con lo espiritual.

El mundo que interesa al hombre es siempre una interpretación, es decir, tal vez un tanto como lo entendiera Schopenhauer, que se trata de una representación y ésta se encuentra inexorablemente limitada por la conciencia que la crea, pero que la crea precisamente porque

le resulta significativa: nadie crea, ama, piensa o hace nada que no le resulte particularmente relevante.

Esto siempre implica, pues, una elección, y elegir (que es una cualidad humana que se manifiesta en toda disciplina, tanto científica como artística) implica, a su vez, una omisión. Dicho esto, comprendemos que la “realidad” es inaprensible en su totalidad y que una visión única es mucho menos acertada que la suma de muchas de ellas, pues al unir varias y diferentes perspectivas nos acercamos mejor al hecho que tratamos de entender. He aquí la verdadera grandeza de la narración polifónica, de la intersubjetividad narrativa.

III.4.3.1 Sábato: autor y narrador

Como acabamos de mencionar, la intersubjetividad se basa en la puesta en escena de los diversos puntos de vista de los personajes. En *Sobre héroes y tumbas* hay, sin embargo, una voz que domina la narración y es quien nos hace llegar en gran parte esos diferentes puntos de vista.

Este narrador es difícil de clasificar, comenzando por el hecho de que, dentro de la novela, nunca llega a identificarse totalmente ni se sabe cuál es la relación precisa que mantiene con los personajes. Lo que sabemos de él es que habla directamente con Bruno y que sabe de la historia no sólo lo que éste le cuenta sino que de alguna manera él también ha sido testigo de ciertos sucesos. Pero lo más significativo es que hay momentos en que no sólo parece saber lo que le es referido y lo que observa sino, incluso, lo que piensan los personajes.

Su identidad, como ya dijimos, no es clara, pero podemos pensar que es el mismo Sábato, puesto que en su siguiente novela, *Abbadón, el exterminador*, donde aparece

nuevamente Bruno, el escritor figura ya como personaje central. Sábato dice precisamente sobre *Abbadón...*:

Intenté un experimento no sólo psicológico sino metafísico. Había experimentos de novelas con personajes novelistas, más o menos testigos o comentaristas, más o menos representantes o portavoces del autor. Es el caso de *Contrapunto* y *Les faux monnayeurs*. Pero yo quería ir más lejos y meter al propio autor en la novela, pero no como testigo o narrador sino como un personaje más, en la misma categoría ontológica de los otros. De esa novela quería lograr una novela a la segunda potencia, que fuera a la vez una narración y un cuestionamiento de la narración. Pero desde dentro, no desde fuera. No sé si lo he logrado, pero esa era la intención. (Diálogos con Borges 146)

Ese cuestionamiento de la narración, surge quizá de la insistencia de los críticos y los mismos lectores que lo cuestionaban sobre la verdadera identidad de Fernando, debido a que comparte la misma fecha de nacimiento que el autor, y sobre si los sucesos narrados en el “Informe sobre ciegos” habían sucedido en realidad; a esto, él siempre respondía que en *Abbadón...* él moría e, incluso, que Bruno visitaba su tumba, y que eso, evidentemente, no había ocurrido.

Con ello, evidenciaba, pues, dos características fundamentales de las novelas: primero, que son narraciones parcialmente ficticias, porque en ellas se mezclan sucesos reales con sucesos imaginarios; y, segundo, que todos los personajes, por reales y autónomos que parezcan, surgen en principio del corazón de su creador, y por tanto, compartirán con él ciertas vivencias, ideas y emociones.

Esto último es realmente importante de señalar porque sirve para reafirmar la idea de que ese narrador desconocido es efectivamente el mismo Sábato, ya que a veces no parece ser testigo de los hechos sino un ser que conoce los más íntimos secretos de los personajes. Sin embargo, no debemos dejarnos llevar por esta idea y aseverar que por eso sabe todo de sus protagonistas, pues ¿quién lo sabe todo incluso de sí mismo? No es, pues, un narrador omnisciente al estilo de las novelas tradicionales, ni sólo testigo o sólo personaje: es al mismo

tiempo todos ellos, y esto (que pudiera parecer una carencia, no ya de sí mismo como figura narrativa sino de la novela como discurso) es quizá su virtud más grande, porque devela en realidad cualidades intrínsecas a la naturaleza humana.

Todos poseemos certezas que alcanzamos gracias a nuestra razón o a nuestra alma que nos permiten hacer afirmaciones indiscutibles (como el narrador omnisciente); todos somos de una u otra manera testigos de la de quienes están a nuestro alrededor y, al mismo tiempo, tanto depositarios de sus historias como cronistas de ellas (como el narrador testigo); y también, y sobre todo, somos narradores de nuestra propia vida, de lo que hacemos, pensamos y sentimos.

Aún más, no nos reducimos sólo a contar la vida como ocurrió, también elaboramos juicios al respecto, sobre lo que pudo o no pasar, o sobre lo que debió haber ocurrido. De alguna manera todos somos historiadores y la historia es una interpretación, un punto de vista. Así, la vida como tal es una interpretación constante, y esa interpretación sólo puede ser manifestada a través del lenguaje, del discurso. Que todos somos narradores, pues, como la afirmaba Barthes, no parece ser una aseveración excedida sino apenas cercana a la verdad.

Todo lo anterior nos hace pensar que más que el suceso lo que importa es la interpretación que hacemos sobre él, interpretación que lo convierte o bien en significativo, o bien, en intrascendente. Y dado que quien decide qué es relevante y qué no es el narrador mismo, éste no contará algo que no le parezca importante o digno de mención. Esto es probablemente lo que Bruno quiere decir cuando le comenta a Martín que casi nunca suceden cosas:

-Usted, Bruno, me lo ha dicho muchas veces. Que no siempre suceden cosas, que casi nunca suceden cosas. Un hombre cruza el estrecho de los Dardanelos, un señor asume la presidencia en Austria, la peste diezma una región en la India, y nada tiene importancia para uno. Usted mismo me ha dicho que es horrible, pero es así. (16-17).

Como vemos, el proceso narrativo no es exclusivo de un escritor sino inherente a todo ser humano, por lo que toda narración es siempre una elección de sucesos que resultan importantes para quien cuenta la historia. Por eso es que este narrador, tan difícil de clasificar, es de hecho una proeza dentro de la novela, pues no surge como artificio de Sábato para hacernos llegar una historia, sino que se trata de la creación de un ser lo más cercano posible a un hombre común que percibe, ve, siente e interpreta la realidad de la misma manera en que lo haríamos nosotros. Por eso está lleno de tantas preguntas e incertidumbres, pero también de pequeñas y sencillas certezas.

Por ello afirmamos que la condición de este singular narrador es en realidad su cualidad más grande, pues como lectores nos acercamos a él con una confianza casi incondicional: no ponemos en duda sus juicios u opiniones porque no las presenta como verdades absolutas sino como meras creencias particulares. No nos interesa creerle sino escucharlo, saber todo lo que tiene que decir sobre esos personajes que, al igual que él, nos subyugan, conmueven, lastiman y cuestionan. Le escuchamos sencillamente porque al igual que nosotros intenta entenderse a sí mismo mirando a los otros, comprendiéndolos, y en la medida en que él nos ofrece sus reflexiones, lo sentimos menos un ser ficticio y más una persona. Porque seguramente es el mismo Sábato quien nos habla, sin engaños ni falsas pretensiones, para que, leyéndolo, le ayudemos a sí mismo a trascender su propia soledad.

III.4.3.2 Los protagonistas: sus voces

Ya vimos que existe, pues, un narrador más o menos ajeno a los personajes, pero profundamente vinculado a ellos, que nos acerca a sus vidas ayudado un poco por lo que ve, por lo que le cuenta Bruno y por lo que él mismo sabe. Sin embargo, no es el único narrador ni

el más importante. Los cuatro protagonistas también nos cuentan su historia y cada uno lo hará de diversas formas durante toda la novela. No obstante, cada uno de los cuatro capítulos de la novela pertenece en su mayoría a una visión particular de cada uno de ellos.

III.4.3.2.1 El dragón y la princesa: Alejandra

El título de este primer capítulo alude directamente a Alejandra. Es importante señalarlo porque, como el mismo Sábato dice, los títulos son la metáfora esencial de un libro: “Del título podría decirse lo que se ha afirmado de los sistemas filosóficos, que casi siempre son desarrollo de una metáfora central” (*Diálogos con Borges* 16). De ahí que en lo sucesivo veremos cómo es que el título de cada capítulo corresponde con el personaje central del que habla.

Así, en este que es el primero de la novela, nos acercamos en principio a Martín y a Alejandra, marcando como inicio de la novela el momento en que ella aparece en la vida del muchacho. Durante su desarrollo, serán primordialmente los diálogos sostenidos entre ambos lo que de a poco nos acerquen a ella. Primero, a través de la narración que junto con el abuelo Pancho hará a Martín de la historia de la familia de los Olmos y los Acevedo, que no representa otra cosa que el pasado de Alejandra (“te doy el dato de que casi toda mi familia ha sido unitaria” [56]); y segundo, a través de lo que ella misma le contará sobre su infancia (“Riéndome y llorando, abriendo los brazos con esa teatralidad que tenemos cuando adolescentes, grité repetidas veces hacia arriba, desafiando a Dios, que me aniquilase con sus rayos si existía” [80]).

Durante estos diálogos, sin embargo, siempre estarán interpolados los pensamientos del narrador del que ya hemos hablado, quien nos situará en los lugares donde ambos

personajes transcurren: a veces con la descripción de lo que hacen (Martín jugando con una vara haciendo surcos en la tierra [35]), de sus gestos (“Martín enrojeció” [57]), de lo que sentían (“Sintió que Alejandra se detenía paralizada como por una descarga eléctrica” [51]), de lo que pensaban entonces (“Y también pensaba en sus bruscos cambios de humor” [146]), e incluso de lo que habían pensado después sobre lo narrado (“Y también él, Bruno, pensaría luego que la oración no fue escuchada”[140]).

Así, en principio por la misma Alejandra (lo que ella cuenta), por sus diálogos con Martín (lo que presenciamos) y por lo que Bruno le cuenta al narrador sobre lo que el propio Martín le ha dicho (lo que nos es referido) es como a través de este primer capítulo comenzamos a conocerla y a entender su relación con el muchacho.

III.4.3.2.2 Los rostros invisibles: Martín

En este capítulo continuamos conociendo la relación entre Martín y Alejandra pero ahora es desde la perspectiva de Martín. El título alude al hecho a que durante su relación, él tratará en realidad de descubrir quién es él. En esta búsqueda de su identidad, que no ocurre por voluntad del personaje sino como necesidad a su interacción con Alejandra, intervendrán también personajes importantes como Bucich y D’Arcangelo, o el propio Chichín y el Loco Barragán. Asimismo, es en este capítulo donde se alterna la narración o el Canto del General Lavalle. Sobre éste debemos decir que aunque pareciera tener cierta autonomía dentro de la novela, no la posee del todo en cuanto a que se corresponde con la búsqueda de libertad de Martín.

Como en el capítulo anterior, aquí también existen los diálogos entre él y Alejandra pero también referencias a las conversaciones que después de lo ocurrido en Barracas él

sostendrá con Bruno; conversaciones en las que la imagen de Fernando emergerá por primera vez con fuerza dentro de la novela.

Pero serán sobre todo Bruno y el narrador quienes nos acerquen a Martín: Bruno, a través de los detalles referidos sobre sus apreciaciones sobre el chico; y el narrador, mediante la narración de los momentos y las conversaciones que el muchacho comparte con Bucich y los otros en los bares y cafetines de La Boca, sobre sus tribulaciones internas, sobre sus cavilaciones.

Así, a diferencia de Alejandra, Martín raramente hablará de sí mismo excepto en lo concerniente a su relación con la chica, por la que nosotros tenemos que crearnos una imagen de él basados en lo que Bruno y el narrador nos cuentan, sin saber necesariamente lo que Martín opina sobre sí mismo.

III.4.3.2. 3 El informe sobre ciegos: Fernando

Este capítulo es único dentro de la novela, no sólo por la temática que trata (y de la que hablaremos a profundidad en el siguiente apartado: III.4.4 El otro) sino porque es el único donde la narración se hace desde un solo punto de vista: el de Fernando. Se trata de una narración en primera persona que, precisamente por ello, es la más controversial de todas.

Como habíamos dicho al principio sobre el narrador, cuya identidad atribuimos al mismo Sábato, éste nos inspira confianza debido a que sus apreciaciones están siempre sustentadas en las de los otros personajes (esencialmente las de Bruno); sin embargo, en el “Informe...” es sólo Fernando quien nos cuenta lo ocurrido y, debido a la temática de su relato, resulta difícil encontrar confiables sus aseveraciones. Lo cual no quiere decir que no se consideren verdaderas, es decir, toda su narración sobre las cloacas nos parece demencial, pero

no podemos poner en duda que él haya experimentado lo que cuenta, ya sea porque le ocurrió en realidad o porque fue producto de su imaginación. Lo cierto es que todo lo que nos cuenta nos cuesta más trabajo de creer y entender.

Esto es claramente significativo en cuanto a lo que hemos venido diciendo sobre la intersubjetividad y es que todas las cosas que solemos aceptar por verdaderas tienen que ser usualmente aceptadas por más de un individuo: cuando una verdad quiere ser implantada por una sola visión encuentra con frecuencia el rechazo.

Y la narración no es inmune a ello: las cosas que en los otros tres capítulos nos parecen verdades más o menos indiscutibles lo son porque cuentan con el respaldo de varias miradas (tanto Bruno, Alejandra como el narrador creen que Martín es un buen chico, aunque el mismo no lo crea, y nosotros aceptamos tal creencia sin mayor cuestionamiento), pero siendo que el “Informe...” sólo cuenta con la mirada de Fernando, nos encontramos ante un suceso que no podemos comprender completamente porque levanta miles de preguntas que nadie puede responder: ¿quién es la ciega?, ¿de verdad ocurre en las cloacas?, ¿cómo llega a su departamento en Villa Devoto?, ¿en realidad existe un ciego?, ¿la secta es una institución enmascarada?, ¿son reales las personas de quienes habla?

De esta forma, el “Informe...” hace evidente el por qué de la riqueza de la polifonía de voces dentro de la narración y de los mayores alcances que logra en cuanto al entendimiento de la realidad. Ahora bien, eso no demerita, pues, este tipo de discurso, al contrario, nos demuestra cuán necesario es entender que la realidad es siempre una interpretación, pero no sólo individual sino también grupal.

III.4.3.2.4 Un dios desconocido: Bruno y la Metafísica de la esperanza

Finalmente, este último capítulo es en su mayoría referido por Bruno a través del narrador. Bruno nos cuenta aquí sobre su relación con Fernando y Alejandra, y es gracias a esta narración que además de conocer un poco más sobre este personaje logramos obtener cierta confianza sobre el mismo Fernando en cuanto a lo narrado en el “Informe...”.

Pero más importante aún en este capítulo es que acompañamos a Martín en su última aventura, posterior a la muerte de Alejandra, y que es en realidad el descubrimiento de la esperanza. Ayudado por dos personajes entrañables (Hortencia Paz y Bucich), finalmente Martín parece descubrir el sentido de la vida y entender que ese Dios desconocido al que conmina en su desesperación no es otro que la esperanza.

Podemos decir, pues, que dentro de *Sobre héroes y tumbas* la intersubjetividad está presente gracias a los diferentes puntos de vista que nos son ofrecidos así como a la propia distribución de la historia que, aunque a veces pareciera caótica (por estar llena de digresiones y de voces intercaladas como en una sinfonía desarticulada), ha sido ordenada en cuatro capítulos: cada uno representa a una voz y a una forma de entender el mundo.

Así pues, al lograr que como lectores podamos no sólo confiar en los diferentes narradores sino identificarnos, entender y simpatizar con ellos es una muestra de que la verdadera comunión entre los hombres se logra cuando aprendemos y aceptamos mirar con ojos distintos a los nuestros y que si en realidad el hombre pudiera comunicarse efectivamente con los otros, sus semejantes, tal vez la soledad sería sólo una ficción, una alucinación al estilo de Fernando.

III.4.4 El otro

Todo el conjunto de los cielos y la innumerable
muchedumbre de seres que pueblan la tierra,
en una palabra, todos los cuerpos que componen
la maravillosa estructura del Universo,
sólo tienen sustancia en la mente;
su ser consiste en que sean percibidos o conocidos.
Tratado sobre los principios del conocimiento humano
George Berkeley

Como ya se mencionó en el Capítulo II, una de las ideas sobre las que se basa el concepto de Novela Total es aquella que tiene que ver con la integración del hombre, no sólo como individuo sino con la sociedad, lo que Sábato denomina la síntesis del espíritu: “ser una persona”, es decir, estar integrado a la comunidad. Para ello, pues, la noción del otro es un fundamento toral. “El yo aspira a comunicarse con otro Yo, con alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de esa manera puede escapar a la soledad y a la locura” (*Heterodoxia* 59).

En *Sobre héroes y tumbas* tal principio se manifiesta a través de la mirada, pero Sábato lo hace desde una perspectiva dialéctica. Por un lado, la mirada representa el puente con el cual no sólo reconocemos al otro sino también por medio del que nos reconocemos a nosotros mismos. Vernos significa tener conciencia de lo que somos, y si nuestra corporeidad nos hace tangibles, entonces la conciencia de ese hecho nos hace reales tanto para nosotros mismos como para los demás.

La ausencia de la mirada podría significar, de ese modo, una imposibilidad para lograr ese reconocimiento; sin embargo, para el autor, la ceguera representa la internación del hombre sobre su propia alma, lo que implica el conocimiento tanto de la bondad como de la maldad presentes en el hombre.

De esta manera, a través del reconocimiento de uno mismo se puede reconocer al otro, lo que Sábato explica como el funcionamiento de la dialéctica de la existencia: “tanto más alcanzamos al otro cuanto más ahondamos en nuestra propia subjetividad” (*El escritor y sus fantasmas* 114).

La mirada fungirá dentro de la novela como el símbolo del reconocimiento del otro, es decir, como el proceso a través del cual un individuo se identifica dentro de una colectividad al mismo tiempo que él también es reconocido. Por eso es que resulta de vital importancia comprender que los juegos de miradas entre los personajes responden también a una necesidad metafísica y estética del autor, en tanto que pretende evidenciar la lucha del hombre por trascender su soledad primigenia a través del reconocimiento del otro.

La ceguera, por su parte, jugará un papel preponderante, ya que los ojos simbolizan el medio mediante el que percibimos, por medio de la luz (razón), el mundo que nos rodea. A través de la vista, el hombre tiende un puente con ese mundo para trascender su individualidad y así conectarse con los otros y consigo mismo –mediante el espejo-. La búsqueda interior, sin embargo, la internación del hombre dentro de sí mismo, supondría, del modo más radical, la supresión de esa facultad.

Estar ciego significa una incapacidad de conocer el mundo y, por lo mismo, de relacionarse con él, pues éste se convierte no sólo un obstáculo, sino un territorio extraño.

Dentro de *Sobre héroes y tumbas* la ceguera simboliza, además, en un sentido más profundo, la completa desvinculación del individuo con la sociedad; hasta cierto punto, el rechazo de ésta. No sin razón, Fernando dirá que los ciegos son aliados del mal, pues ellos encarnan el desapego con el mundo y los seres humanos, hecho que derivará en la pérdida de cualquier sentimiento de empatía.

Así pues, el tema de la ceguera resulta aparentemente paradójico: por un lado, representa el conocimiento de las regiones más perversas del hombre como intento para lograr su integración como individuo; y, por otro, el riesgo que eso significa: la desvinculación del hombre con la sociedad. Sin embargo, más que una paradoja, se trata precisamente de la demostración de lo que ocurre cuando el ser humano ha perdido la integración de su ser y no halla equilibrio entre su razón y sus emociones.

De esa manera, el ciego se encuentra entre el límite de la búsqueda de su individuación y la conformación de su persona, razón por la cual será el emblema idóneo para personificar la lucha del hombre moderno: a mitad del camino del conocimiento total del yo y su integración con la sociedad.

Martín

Nuevamente, es al inicio de la novela donde encontramos el tema de la mirada. Cuando Martín es observado por Alejandra en el Parque Lezama, la sensación de estar siendo mirado por alguien más se anuncia de manera tan poderosa que él no puede dejar de sentirse más que abrumado: “alguien está tratando de comunicarse conmigo” (15).

En ese momento Martín está observando la estatua de Ceres, objeto que no puede, sin embargo, observarlo a él, por eso le da una sensación de tranquilidad, porque la estatua no puede percibirlo y a él lo dota de cierto poder:

Tenía pavor por los seres humanos: le parecían imprevisibles, pero sobre todo perversos y sucios. Las estatuas en cambio, le proporcionaban una tranquila felicidad, pertenecían a un mundo ordenado, bello y limpio. (16)

En cambio, Alejandra lo observa a él, lo escruta, hecho que causa la primera ruptura de soledad para Martín pero también de su tranquilidad, pues con la mirada viene la vergüenza, el conocimiento de uno de mismo: “Ya no era la misma persona que antes” (17).

Un hecho totalmente significativo es que cuando ella se acerca a él y éste voltea para mirarla no lo hace de frente, es decir, jamás la mira directamente sino parcialmente, como si evitara encontrarse con sus ojos. Como si ella fuera una deidad, Martín no la mira directamente. Así le otorga un poder casi total sobre sí mismo. Sólo es capaz de mirarla de espalda, cuando ella comienza a caminar, así que la sigue, pero la sensación del poder que ésta tiene sobre él es ya tan fuerte que, cuando advierte que ella podría voltear y mirarlo, se detiene temeroso.

Así pues, la relación que Martín y Alejandra establecen desde un principio sólo se basa en la mirada, pues no hay en ese primer encuentro otro tipo de acercamiento, no hablan, pero los dos se han percibido: la mirada ha dotado de existencia al uno y al otro, lo que le bastará a Martín para volver al parque durante los días siguientes con la esperanza de verla nuevamente: “Siento vergüenza porque me observan y eso prueba no sólo mi propia existencia sino la existencia de otros seres como yo” (150)

Cuando finalmente ocurre el encuentro tan esperado por Martín, ella le dice: “Vine para verte” (20), expresión que define para siempre la relación entre ambos: para Martín, el ser observado por Alejandra, que no es una persona común sino casi sagrada, lo ha dotado finalmente de existencia. A diferencia de la relación que ha tenido siempre con sus padres: “Siempre fui un estorbo. Desde que nací” (24), es decir, en un contexto donde él ha sido siempre inexistente. Con Alejandra, por primera vez, se siente una persona, se sabe vivo porque es percibido. Este hecho justifica y permite entender en lo sucesivo, el por qué de la

sumisión que Martín demostrará siempre frente a ella. Ésta, por su parte, al haber dotado de existencia a Martín, tendrá un poder casi total sobre su persona, por eso es que será la que determine todas las reglas de su relación: “Te veré porque te necesito” (27).

Alejandra

A diferencia de la personalidad pasiva de Martín, Alejandra siempre lucha por ser percibida, en primera instancia, por Fernando. El suceso de la casa vieja en Barracas, cuando ella se esconde, no es sino que un intento desesperado para ser observada por el padre y aunque éste no es en realidad quien la busca, cuando la policía finalmente la encuentra, ella siente una especie de alivio: “la vi llegar con alegría” (62), pues alguien se ha dado cuenta de su falta, hecho que le confiere presencia.

De esa manera, Alejandra está consciente del poder de la mirada y de su importancia. Todo ello justifica pues, para ella, las acciones que comete. El desnudarse frente a Marcos es un acto casi perverso, pues para ella es un ser puro, así que necesita desesperadamente ser observada por él. Sin embargo, no será su alma, lo que ella supone desde siempre algo sucio, sino su cuerpo lo que muestre ante Marcos: sólo es su corporeidad lo que Alejandra está dispuesta a mostrar, no su alma.

Por eso, y a pesar de la relación tortuosa que Alejandra impone a Martín, es a él a quien ella permite ver su alma, de ahí que el acto sexual entre ambos le resulte siempre tan dramático: al saberse vista, percibida por Martín, deja de tener poder. Con el reconocimiento de sí misma a través de él comienza también el reconocimiento de la vergüenza. Por eso es que cuando Martín va a verla a la boutique y la percibe totalmente distinta, a él dicho espectáculo le resulta doloroso y patético:

Martín miraba con dolor a Alejandra. ¡Cómo detestaba aquel rostro suyo, el rostro boutique, el que parecía ponerse para actuar en aquel mundo frívolo; rostro que parecía perdurar todavía cuando se encontraba a solas con él, desdibujándose lentamente, surgiendo de entre sus trazos abominables, a medida que se borraban, algunos rostros que le pertenecían a él y que él esperaba como a un pasajero ansiado y querido en medio de la multitud repelente! (191)

Y es precisamente por ello, por ser Martín, además de Fernando, uno de los pocos en reconocer a la verdadera Alejandra, que ésta intenta en repetidas ocasiones dejar de verlo.

Bruno

El hecho de que durante la novela nadie nos permita conocer su percepción sobre Bruno, lo cubre de un aura fantasmal, y su presencia dentro de la novela a veces se vuelve casi intangible, lo que demuestra que el ser observado también dentro de una narración confiere existencia.⁸

Bruno sabe que la mirada dota de existencia. Sobre los incapacitados dice lo siguiente:

Porque, claro, si a un hombre le faltan las piernas o los dos brazos, todos sabemos, o creemos saber, que ese hombre es un desvalido. Y en ese momento ese hombre empieza a serlo menos porque lo hemos advertido y sufrimos por él, le compramos peines inútiles o fotos de colores de Carlitos Gardel. (33)

Esto, sin embargo, lo plantea para señalar que en realidad el hombre verdaderamente desamparado es aquel que sufre solitariamente y que, por no padecer físicamente sino espiritualmente, no aparece frente a la mirada de los otros, pues aparentemente no sufre. Esos hombres, “sentados y pensativos en los bancos de las grandes plazas y parques de la ciudad” (33), son los verdaderos desamparados, son los que están verdaderamente solos.

Por eso, cuando Martín va a la boutique y puede observar a Quique, solitario y pensativo, Bruno advierte que no hay nada más terrible que ver a un hombre que se siente solo

⁸ Su existencia, sin embargo, queda totalmente confirmada en *Abbadón, el exterminador*, gracias al propio Sábado (narrador).

y seguro de esa soledad, pues entonces no usa la máscara que se pone para interactuar con los demás: “ ‘persona’ quería decir máscara y cada uno tenía muchas máscaras: la del padre, la del profesor, la del amante” (191), y de esa forma lo vemos tal cual es. En ese momento, pues, se está verdaderamente vulnerable, pues se expone de manera absoluta lo que somos en realidad, estamos desamparados.

¿Qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie, nadie, nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intima, nos ataca? Acaso el carácter sagrado de ese instante se deba a que el hombre está entonces frente a la Divinidad, o por lo menos ante su propia e implacable conciencia. Y tal vez nadie perdone el ser sorprendido en esa última y esencial desnudez de su rostro, la más terrible y la más esencial de las desnudeces, porque muestra el alma sin defensa. (252)

Esta idea de la máscara tiene que ver también con el hecho de que cada interlocutor nos percibe de manera distinta y, por eso, que no podemos ser los mismos frente a todos, principalmente porque no todas las personas nos afectan de la misma manera. Así como la mirada de algunos nos resulta inofensiva e intrascendente, la de otros, sin embargo, puede resultar tanto determinante como catastrófica.

[N]unca... somos la misma persona para diferentes interlocutores, amigos o amantes; del mismo modo que esos resonadores complejos de la clase de física que responden con alguna cuerda para cada sonido que los estimula, mientras las otras permanecen silenciosas y como ensimismadas, reservadas para llamados que quizá algún día requieran su respuesta; llamado que a veces no llega nunca, en cuyo caso aquellas apagadas cuerdas terminan sus días como olvidadas por el mundo, extrañas y solitarias... (172)

Por eso es que Martín responde al llamado de Alejandra como con ninguna otra persona, de igual manera que Alejandra lo hace sólo con Fernando y Bruno con Ana María.

Finalmente, Bruno introduce también el concepto de sufrimiento en relación a la falta de percepción por el otro; más aún, señala también que todos los hombres son dignos de ser observados, observación que si bien pareciera obvia no lo es realidad, pues en este concepto

incluye incluso a aquellos que consideramos despreciables, puesto que ser percibido libera de la soledad y la locura.

Pues no hay hombre que en última instancia merezca el desdén y la ironía; ya que tarde o temprano, con divisas fuerte o no, lo alcanzan las desgracias, las muertes de sus hijos, o hermanos, su propia vejez y su propia soledad ante la muerte. (37)

Con esta idea Sábato plantea en realidad la verdadera integración del hombre en la comunidad, lo cual implica la real crisis contemporánea, es decir, en ver al otro no como un semejante sino como alguien distinto, no como un aliado sino como un enemigo. Por eso dice el autor:

[L]a realidad concreta es un diálogo, puesto que la existencia es un entrar en contacto del ser humano con las cosas y con sus iguales. El hecho fundamental es el hombre con el hombre. El reino del hombre no es el estrecho y angustioso territorio de su propio yo, ni el abstracto dominio de la colectividad, sino esa tierra intermedia en que suelen acontecer el amor, la amistad, la comprensión, la piedad. Sólo el reconocimiento de este principio nos permitirá fundar comunidades auténticas, no máquinas sociales. (*Hombres y engranajes* 134)

Fernando

Quieres que te diga lo que estoy pensando,
Dime, Creo que no nos quedamos ciegos,
creo que estamos ciegos, Ciegos que ven,
Ciegos que, viendo, no ven.
Ensayo sobre la ceguera
José Saramago

Un apartado especial merece el “Informe sobre ciegos” pues, como ya se explicó, aborda el problema de la ceguera, tema que para Sábato será el continuo y más obsesivo de todos dentro de sus novelas y que resulta quizá el más incomprensible, incluso para el autor. Él mismo plantea que “es el tema quien lo elige a uno. No se debe escribir si un tema no acosa, persigue y presiona, a veces durante años, desde las más misteriosas regiones del ser” (*Heterodoxia* 104).

La ceguera, como ya se había mencionado, simboliza tanto la falta de conexión entre el yo y el mundo así como la interiorización del yo en sus más oscuras profundidades. Ambas se conjugan para representar lo que Sábato ha llamado la escisión del hombre moderno: en un primer sentido, éste se halla separado del mundo que lo rodea, no existe con los otros; en otro, su propio ser se encuentra dividido puesto que su razón y su emoción, esto es, su espíritu y su alma, se encuentran disociadas.

De esta forma, es el ciego el mejor representante del hombre escindido, manifestación fidedigna de la deshumanización del hombre moderno y de la maldad inherente a él. Por ello, entender a la secta de ciegos significa en realidad entender el por qué existe maldad en el ser humano.

No es casualidad, entonces, que Fernando asocie la imagen del ciego con la de un reptil, además subterráneo (lo más profundo, oscuro y deleznable del hombre), pues si la sangre es el símbolo de lo humano y el reptil se caracteriza por tener “sangre fría”, inhumana, el ciego es, por tanto, la encarnación de la maldad, su símbolo: el ciego es el mal.

De hecho, las teorías modernas sobre la malignidad advierten que no sólo es maligno aquel que sin razón inflige torturas a otros seres vivos sino también aquel que al percibir un acto maligno no lo evita. De ahí, y repetimos esto, la paradoja del ciego: no sólo es el símbolo del mal porque no es capaz de verse, reconocerse en otros, y estar obligado a interiorizar en su ser; lo es también porque representa la imposibilidad de percibir el mal externo a él y, por lo tanto, de evitarlo. Cuando Fernando exclama que “sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos” (301), hace manifiesta esta idea: que el mal domina al mundo y que los ciegos, por ser insensibles al dolor humano porque no lo pueden ver, terminan siendo sus promotores.

Esta es la simbología del ciego en *Sobre héroes y tumbas* –y en general en toda la obra de Sábato–: la desvinculación del hombre con el hombre, la insensibilidad ante el sufrimiento del otro y, así, la perpetuación de la maldad.

Debido a que profundizar sobre este tema podría dar pie a una investigación más amplia, aquí nos detendremos sólo a analizar tres aspectos de Fernando a través de los cuales se manifiesta un individuo complejo, que si bien es cierto actúa malignamente, siente, a pesar de todo, una profunda necesidad de entenderse para cambiar: el gusto por infligir tortura a seres vivos, su aislamiento social y la relación incestuosa con Georgina y Alejandra.

1) La primera manifestación de la malignidad en Fernando se da desde su infancia. Cuenta Bruno que gustaba de sacar los ojos a los pájaros y luego dejarlos volar para ver cómo se estrellaban en las paredes de su cuarto. Esta forma de actuar es típica de psicópatas: experimentar la tortura en animales desde muy temprana edad. Como ya se mencionó anteriormente, las aves simbolizan la elevación espiritual y sobre todo la bondad, hecho que hace aún más significativa la actitud de Fernando: sólo elige aquello que sabe puro. Y por eso mismo también gusta de torturar a Georgina, su hermana, y a Bruno, porque percibe en ellos a los “agentes” de la bondad.

El relato que hace Bruno sobre el juego de las escondidas (Fernando obliga a Bruno y a Georgina a esconderse en la casa del mirador, donde no hay luz, sabiendo que Bruno está enamorado de Georgina y que cualquier acercamiento físico resultará vergonzoso para él) expone otra forma de tortura impuesta por Fernando. Finalmente, el tratar a las mujeres con desprecio y usarlas físicamente, por considerarlas suburbios de los ciegos, es decir, suburbios del mal (debido a que lo femenino es por antonomasia símbolo de lo emocional y lo irracional en los humanos [ver *Heterodoxia*]) reafirma la noción de Fernando como ser maligno.

2) En segundo lugar como manifestación de la maldad, Fernando es un ser aislado de la sociedad. Cuando se describe a sí mismo dice: “no tengo ni nunca he tenido amigos. He sentido pasiones, naturalmente; pero jamás he sentido afecto por nadie, ni creo que nadie lo haya sentido por mí” (310) y más adelante exclama también: “Me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona. Soy un individuo que ha profundizado en su propia conciencia ¿y quién que ahonde en los pliegues de su conciencia puede respetarse?” (340). Estas dos aseveraciones muestran a un Fernando consciente de su rechazo a la humanidad, pero también de su lucha contra lo que sabe hay de malo dentro de él, pues si él mismo acepta que profundizar sobre su ser lo hace darse cuenta de que es un canalla, esto implica que después de todo hace una clara distinción entre el bien y el mal.

Este hecho resulta así complejo y al final será lo que determine el fin de Fernando: él reconoce el bien del mal, pero en lugar de evitar la maldad, la busca y la fomenta, se obsesiona por ella. Sin embargo, a veces pareciera que con esta búsqueda lo que persigue en realidad es la purificación de alma, pues ¿cómo se puede purificar algo si no se sabe con exactitud qué es lo que lo está enturbiando? De ahí que se proclame a sí mismo como un “investigador del mal”, pues en el fondo tal obra le parece redentora. Es por ello que no puede entablar relaciones profundas y nobles con las personas: porque siempre encuentra los rasgos más deleznable de éstas y porque está convencido de que no hay un solo ser humano digno o puro:

Si se hicieran alinear todos los canallas que hay en el planeta ¡qué formidable ejército se vería, y qué muestrario inesperado! Desde niños de blanco delantal (“la pura inocencia de la niñez”) hasta correctos funcionarios municipales que, sin embargo, se llevan papel y lápices a la casa. Ministros, gobernadores, médicos y abogados en su casi totalidad, los ya mencionados pobres viejitos (en inmensas cantidades), las también mencionadas matronas que ahora dirigen sociedades de ayuda al leproso o al cardíaco, (después de haber galopado sus buenas carreras en camas ajenas y de haber contribuido precisamente al incremento de las enfermedades del corazón), gerentes de grandes empresas, jovencitas de apariencia frágil y ojos de gacela (pero capaces de desplumar a cualquier tonto que crea en el romanticismo femenino o en la debilidad

y desamparo de su sexo), inspectores municipales, funcionarios coloniales, embajadores condecorados, etcétera, etcétera. ¡CANALLAS, MARCH! (342)

Así pues, observamos que el aislamiento de Fernando se debe precisamente a que cree que la raza humana es en sí misma egoísta y despreciable, razón por la que él no tiene el mínimo interés de formar parte de ese grupo. Por ello, concibe que las guerras se deben precisamente al hecho de que las personas convivan, pues, como Sábato dice, “nadie se levanta violentamente contra nada que de algún modo no siga constituyendo su amor” (*Hombres y engranajes* 120). Y así, para Fernando, solo la indiferencia absoluta aseguraría la paz: “ya que todos somos bastante ecuanímes con relación a las cosas que no nos interesan” (302). Nuevamente, vemos en esta aseveración que Fernando se ve a sí mismo como una especie de héroe incomprendido, héroe que al final de cuentas busca su propia salvación.

3) La tercera manifestación de la malignidad es la relación incestuosa que establece primero con Georgina, su prima, y luego con Alejandra, su hija. Ésta es la evidencia de que para Fernando el mundo de los otros no existe o por lo menos no le interesa. Antes del planteamiento moral del incesto está en principio el planteamiento de las reglas sociales, y la sociedad actual prohíbe esta acción. Luego, por tratarse de una trasgresión con implicaciones sexuales, es una de las más sórdidas.

Esto mismo se deja ver en la narración misma, pues aunque la relación entre Fernando y Georgina se manifiesta explícitamente, no es así, sin embargo, con la que éste sostiene con Alejandra (que es su hija), pues tal hecho sólo se insinúa en el episodio alucinatorio de éste.

Finalmente, debemos decir que si bien es cierto que Fernando es la representación del mal, no es, sin embargo, inhumano; al contrario, este sería precisamente su mayor rasgo de humanidad. También representa la lucha, entre el bien y el mal, que se lleva a cabo en el

corazón de todos los hombres y de la cuál surgirá, al final de cuentas, una noción real de humanidad (en el mejor de los casos). Decimos esto porque al final de su largo viaje en los subsuelos, Fernando descubre la esperanza.

Cuando narra su descenso a lo que primero parecen ser las cloacas de Buenos Aires y dice sentirse perdido, advierte una luz al final de esa especie de túnel, a la que decide dirigirse: “Entonces comprendí hasta qué punto las palabras luz y esperanza deben estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo” (433). Simbólicamente, pues, el descenso no sólo implica el reconocimiento de las más profundas y oscuras emociones del hombre sino también una oportunidad de renacer.

Así pues, Fernando describe que al salir de ese túnel se encuentra en un lugar que es una especie de anfiteatro donde hay agua (especie de útero) en donde encuentra a una deidad morena en cuyo vientre hay un ojo (nuevamente, el símbolo del conocimiento). Para él, ese ojo es un lugar al que sabe debe entrar y de hecho escucha que una voz le dice: “Ahora entra. Éste es tu comienzo y tu fin” (437). Fernando decide internarse en el vientre-ojo y describe entonces que sufre una metamorfosis: su cuerpo se convierte en un pez. Este símbolo, pues, podemos interpretarlo precisamente como un regreso al útero, como el retorno a la vida pura y original, al principio del principio, donde no hay posibilidad de maldad, sólo esperanza:

En aquel tramo de mi ascenso pasaron ante mí rostros que parecían contemplarme, escenas de infancia, ratas en un granero de Capitán Olmos, sombríos prostíbulos, locos que gritaban palabras incomprensibles, mujeres que me mostraban su sexo abierto con sus manos, cuervos merodeando sobre caballos muertos en la pampa, un molino de viento en la estancia de mis padres, borrachos que hurgaban en tachos de basura, pájaros vengativos que se lanzaban sobre mis ojos con sus picos.

Hasta que entré en la caverna, hundiéndome en un líquido caliente y gelatinoso. Entonces perdí el conocimiento. (438)

Así, Fernando representa efectivamente la maldad que existe en el alma de todos los seres humanos, pero sin la cual no podría ser posible comprender el bien. De este

conocimiento y de la aceptación de las más profundas y oscuras obsesiones de la humanidad es de donde puede darse el renacimiento del hombre moderno: sólo cuando haya equilibrio entre su razón y su emoción dejará de ser un hombre escindido. Ese es el mensaje de Fernando.

III.4.5 Mundo desde el yo – Tiempo interior

Para Sábato el mundo se vuelve trascendente en la medida en que éste es percibido por el individuo. Así, todo lo externo es significativo si su presencia lo es para quien lo observa/percibe/vive. Esta significación es lo que hace que cada escena dentro de la novela surja en primera instancia desde la subjetividad del personaje:

[D]esaparece la vieja y abstracta división entre el sujeto y el objeto y aparece otra característica que podemos denominar el mundo desde el yo, y con ella el concepto del mundo y de paisaje que, como el escenario de las obras de teatro, existía independientemente de los personajes y era algo así como la escenografía en que representaban sus emociones y sentimientos. En la novela actual la escena va surgiendo desde el sujeto. (*Entre la letra y la sangre* 157)

De la misma manera, el tiempo, que no se puede entender más que como una abstracción del intelecto, no corresponderá al tiempo físico y medible por horas, sino desde la forma en que es percibido por los personajes y el impacto que los sucesos ocurridos, durante esos instantes, tiene sobre ellos.

Como vemos, pues, tanto el mundo y el tiempo son descritos desde el yo, dependiendo de la significancia que tengan sobre éste, y no desde una percepción lógica.

III.4.5.1 El mundo desde el yo

Como ya se ha dicho, la escena surge desde el personaje, dependiendo de la relevancia que un lugar tenga para éste. Dicho significado puede ser consciente o no para él, pero la

razón que le une con cierto lugar es clara si entendemos su simbolismo. Es decir, los lugares que frecuentan y a los cuales los asociamos no se establecen de manera aleatoria sino regida por la propia naturaleza del protagonista.

De esta forma los lugares son también actores: todo Buenos Aires se convierte en un personaje más y así un parque no es ya un simple parque sino el lugar de encuentro de Martín y Alejandra, el testigo y cómplice de su relación; Barracas y el mirador una especie de símbolo del alma de Alejandra; la Iglesia de la Inmaculada Concepción y las cloacas de la ciudad, la manifestación, el recordatorio, de la lucha de Fernando; y los cafetines de Buenos Aires, las asociaciones directas con las reflexiones de Bruno y su gusto por contemplar y discutir el mundo.

Parque Lezama, La Boca, la zona de El Bajo, la Pampa: Martín

Ningún lugar sería más adecuado para Martín que un parque debido a los diferentes significados que éste tiene. Primero, como aquel lugar de la ciudad donde se puede regresar a la naturaleza y, por ello mismo, a la verdadera esencia de lo humano: el alma; segundo, como jardín, representa “el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por eso mismo constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente)” (Cirlot 267); y por último, un sitio de tránsito en el que Martín habrá de transcurrir antes de enfrentarse a la búsqueda de sí mismo.

Cerca del Parque Lezama se ubica el Barrio de la Boca, lugar donde Pedro de Mendoza fundó la ciudad de Buenos Aires en 1536; este Barrio representa, pues, el nacimiento de la ciudad, su corazón, y, por tanto, el alma de Buenos Aires. También, este lugar es significativo para Martín porque será donde conozca a Bucich, quien le ofrecerá su casa y con quien

después emprenderá un viaje a La Pampa. Así, La Boca, fiel a su origen humilde y generoso, será el lugar que brinde amparo a Martín y donde él conocerá y entenderá los sentimientos humanos más nobles, principalmente, la amistad.

Cerca del Puerto Madero se ubica la zona de El Bajo (llamado así porque anteriormente había barrancas) el cual, en el tiempo en que Sábato ubica la historia (1953-55), se caracterizaba por ser el lugar donde se concentraban prostíbulos y boliches a los que acudían las clases sociales más bajas de Buenos Aires, hecho que dotaba de un nuevo significado al nombre de dicha zona. Será a este sitio donde irá luego de la muerte de Alejandra; así, El Bajo será el paradójico escenario donde encontrará a Hortensia Paz, la humilde mujer que le habrá de regresar la esperanza. Así, un poco al estilo de Fernando, Martín habrá de sondear los más bajos resquicios de su alma para, finalmente, renacer.

La Pampa será el escenario final de la travesía de Martín. Este territorio simbolizará para él lo mismo que el desierto para las grandes religiones: el lugar en el que los hombres acuden para encontrarse con lo sagrado. Ahí, con la ayuda de Bucich, Martín comprenderá el verdadero significado de País: la bondad que une a los hombres, a los hombres buenos, casi mártires, como Bucich y Hortensia, debido a su afán de vida, a su implacable e imperturbable esperanza.

Barracas, la boutique, la casa y el mirador: Alejandra

Durante el siglo XIX, Barracas fue el barrio donde estaban asentadas las familias más ricas de Buenos Aires. A finales del mismo siglo, debido a la fiebre amarilla, éstas tuvieron que mudarse al norte de la ciudad, dejando deshabitada la zona, pero conservando las antiguas residencias que al poco serían rentadas a los trabajadores del lugar. Así, hasta 1980 Barracas fue una zona industrial.

Es aquí donde se ubicará la casa de Alejandra, pues simboliza el recuerdo de las viejas familias bonaerenses, como la de los Olmos y los Acevedo (ésta última se mudaría también a norte de la ciudad). Es, también, una reminiscencia del gran pasado de la historia argentina, pasado que se niega a desaparecer en medio de la ciudad industrializada, símbolo del capitalismo. Así, casi de la misma forma en que la historia se niega a desaparecer de Barracas, Alejandra se negará a olvidar su pasado.

La boutique donde trabaja Alejandra, por pertenecer al mundo de la moda, lo físico, la apariencia, es el lugar donde juega a ser otra, donde usa las máscaras que la sociedad le exige. Por ello, Martín le recriminará el que trabaje ahí, pues para él, tal sitio provocaba en ella una transfiguración desagradable: “¡Cómo detestaba aquel rostro suyo, el rostro boutique, el que parecía ponerse para actuar en aquel mundo frívolo!...” (191).

La casa y el mirador, de los que ya hablamos a profundidad, son representaciones de Alejandra en el sentido en que ella percibe a su cuerpo: el puente directo hacia el pecado y la culpa. Asociamos directamente su imagen con la de la casa porque dentro de ella existe el recuerdo de la locura y el pasado, pero sobre todo de las ruinas, que no son otra cosa sino el anuncio de la muerte.⁹

El mundo, La Iglesia de la Inmaculada Concepción, las cloacas: Fernando

Proclamado a sí mismo como un investigador del mal, en su persecución a la Secta Fernando se lanza en una travesía que lo llevará a diversas partes del mundo: desde Montevideo y Chile hasta París, Berlín e Italia, por mencionar algunas. Es así, porque el mal del que habla Fernando, en el fondo, no es otro que el de la deshumanización del ser humano,

⁹ Casi como un trágico presagio, en la vida real la casa que sirvió de referencia a Sábato para ubicar a su protagonista, y que originalmente se encontraba en el Barrio de Almagro, fue derrumbada para construir una torre y un estacionamiento, pese a la oposición de varios vecinos sabedores de su papel dentro de la novela.

y habrá, tal vez, de ir al viejo mundo porque es ahí donde se origina precisamente esa visión del mundo que ha orillado a los hombres a afrontar semejante crisis. También, y de cierta manera, como dice Bruno, más que viajar “huyó por diversos países” (457), lo cual sería totalmente consistente con la personalidad dividida de Fernando.

Ya hemos hablado de lo que tanto la iglesia como las cloacas representan en la historia de Fernando, así que sólo agregaremos algo sobre el Barrio de Belgrano (donde se encuentra la iglesia) y es que a finales del siglo XIX y todavía hasta después de la segunda mitad del XX, éste era conocido como uno de los barrios más lujosos de Buenos Aires, peculiaridad que era bien conocida por Fernando, por ello en el “Informe...”, estando dentro de las cloacas, dirá lo siguiente:

Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de Banco correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes... Mientras por 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, la inmensa, la innumerable basura de Buenos Aires. Y todo marchaba hacia la Nada del océano mediante conductos subterráneos y secretos, como si Aquellos de Arriba se quisiesen olvidar, como si intentaran hacerse los desentendidos sobre esta parte de su verdad. Y como si héroes al revés, como yo, estuvieran destinados al trabajo infernal y maldito de dar cuenta de esa realidad. (424-425)

Como vemos, nuevamente Fernando lanza una crítica a la clase adinerada de Buenos Aires, los detentadores de ese sistema que dice Sábato ha sido el causante de la verdadera crisis del hombre, presentándolos como una sociedad entregada a placeres mundanos y superficiales que, hipócritamente, ocultan bajo las cloacas, aquellas cosas que evidencian su inherente lado oscuro (lo corpóreo [menstruación, sexo, comida], lo moral [abortos]).

Cafés de Buenos Aires: Bruno

Cómo olvidarte en esta queja, cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida que se pareció a mi vieja...
En tu mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel de no pensar más en mí.
Cafetín de Buenos Aires (Tango, fragmento)
Enrique Santos Discépolo

No podemos afirmar con exactitud en qué momento el café y la vida intelectual, especialmente la literaria, se unieron; pero es del dominio general que fue en París, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando los artistas acudían a los cafés para discutir acerca de su obra y de los problemas sociales. Desde entonces, estos lugares fueron asociados a la discusión intelectual: los sitios a donde no sólo le iba a beber café sino, fundamentalmente, a conversar.

Esta tradición parisina se extendió rápidamente en todo el mundo y Buenos Aires no sería la excepción; así, durante la primera mitad del siglo XX, cafés como el Tortoni o La Biela se convirtieron pronto en los centros de reunión de escritores y demás artistas de la ciudad. De hecho, es bien sabido que el mismo Sábato escribió muchos capítulos de *Sobre héroes y tumbas* en estos lugares, como el Café Británico, frente al Parque Lezama, donde, según él mismo decía, se sentaba por horas a mirar por la ventana para imaginar a Martín y Alejandra.

Por todo lo anterior, a Bruno siempre lo asociamos a los cafés bonaerenses, ahí donde ocurren sus encuentros y largas conversaciones con Martín: sobre Alejandra, sobre la vida, sobre la humanidad. Probablemente, también es en ellos donde se reúne con el narrador, donde le cuenta la historia de esos personajes que tanto les subyugan.

III.4.5.2 Tiempo interior

I must hear from thee everyday in the hour
For in a minute there are many days
Romeo y Julieta (Acto tercero)
William Shakespeare

Sobre el tiempo dentro de la novela dice Sábato:

No hay un tiempo astronómico, que es el mismo para todos, sino los diferentes tiempos interiores... Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo, pues el “yo” no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o dolor, en éxtasis. (Giacoman 17)

Lo que Sábato quiere decir, entonces, con que el “yo” se despliega en el tiempo anímico significa que en la novela el tiempo no se percibe con los sentidos sino con el espíritu, por lo que sólo será una noción que nos permita ubicar un suceso para su reflexión: así, pasado, presente y futuro se configuran como abstracciones que nos permiten hablar de hechos ya ejecutados, de aquellos que están ocurriendo y de los que se presentan como posibilidad.

A partir de estas nociones, podemos decir que cada personaje está mayormente ligado a una de las mismas: Alejandra es el pasado, pues su vida está exclusivamente determinada y configurada a partir de lo que ha hecho (la culpa), por ello decimos que ella representa la Memoria; Fernando es el presente, nada de lo que ha hecho ni lo que pueda pasar le importa, sólo lo que vive en el momento le parece (el impulso), por eso él es la Acción, el aquí, lo inmediato; Martín es el futuro, su vida gira en torno a lo que puede ser (el deseo), por ello es la Esperanza; finalmente, Bruno será el espíritu que ordene cada suceso y le dé su justo valor en la historia. En ese sentido, es quien ejecuta el acto totalizador, es decir, quien integra todos los tiempos y, por tanto, es la conciencia.

Aquí es importante que introduzcamos un nuevo concepto: el de la felicidad. Dice Sábato que “...al levantarnos sobre las dos patas traseras hemos abandonado la felicidad

zoológica e inaugurado la infelicidad metafísica, ¿cómo no ansiar algún género de eternidad?”
(*Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* 82).

La felicidad, para Sábato, no debe entenderse como un absoluto, es decir, como un sistema, pues los sistemas son “sistemas de tranquilidad que amamos porque nos sentamos sobre ellos... Son, en suma, manifestaciones de la cobardía” (*Heterodoxia* 75). Esto quiere decir que no debe entenderse la felicidad como un estado último, sino como la conciencia de los instantes en la vida que nos hicieron sentir bien, pues son ellos los que dotan a la vida tiene sentido y provocan la noción de eternidad:

¿Por qué ha de alcanzarse lo absoluto, como pretenden los filósofos, mediante el conocimiento racional de todas las experiencias, y no por algún éxtasis repentino e instantáneo que ilumine de pronto los vastos dominios de lo absoluto?

¿Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos instantes fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto? (*Hombres y engranajes* 135-136)

Así, la relación que cada personaje establece con el tiempo tiene que ver, en gran medida, con una sensación de felicidad o infelicidad, la cual se fundará en su capacidad para valorar los momentos en que sus vidas parecieron trascender la temporalidad, es decir, cuando brindaron la sensación de eternidad: “Cuando uno es chico espera la gran felicidad, alguna felicidad enorme y absoluta. Y a la espera de ese fenómeno se dejan pasar o no se aprecian las pequeñas felicidades, las únicas que existen” (176), le dice Bruno a Martín.

Pasado = Alejandra: Memoria

Ya hemos dicho que Alejandra representa lo corpóreo dentro de la novela, por eso es que su apego hacia lo tangible se relaciona con lo pasado: reconoce y acepta lo que ya ha pasado porque de alguna manera se ha configurado en una unidad perceptible a la que puede

manipular. De ahí que la culpa la domine, porque con el recuerdo de lo pasado siempre está presente la memoria de lo funesto, de lo indebido.

No es casualidad que a Martín sólo le hable de su pasado, pero siempre del más sombrío, como su huída a la casa en ruinas, su relación con Marcos o la supuesta muerte de su madre. Incluso en sueños, es decir, aún en la inconsciencia, vive atormentada por la presencia constante de lo que ella considera sus pecados. A Martín siempre le dirá que ella sólo lo hará sufrir, porque está convencida que su vida futura no será diferente a la pasada, razón por la cual decide suicidarse. Así pues, Alejandra es incapaz de vislumbrar momentos felices en su vida, aun cuando hayan existido:

Su memoria está compuesta de fragmentos de existencia, estáticos y eternos: el tiempo no pasa, en efecto, entre ellos, y cosas que sucedieron en épocas muy remotas entre sí están unas junto a otras vinculadas o reunidas por extrañas antipatías y simpatías. O acaso salgan a la superficie de la conciencia unidas por vínculos absurdos pero poderosos, como una canción, una broma o un odio común. Como ahora, para ella, el hilo que las une y que las va haciendo salir una después de otra es cierta ferocidad en la búsqueda de algo absoluto, cierta perplejidad, la que une palabras como padre, Dios, playa, pecado, pureza, mar, muerte. (65)

Vemos en la cita anterior cómo es que Alejandra no sólo es incapaz de recordar momentos felices sino que incluso es incapaz de separar sucesos, por lo que todas aquellas cosas que representen su odio, sin importar que hayan sucedido en diversos y distantes momentos, estarán unidos en su memoria como una unidad aislada y original.

Sin embargo, no debemos ser demasiado severos al juzgar esta actitud (ver en el pasado sólo aquello que nos produce vergüenza) como anómala, por el contrario, es sumamente humana y común pues, como el mismo Fernando exclama, “¿y quién qué ahonde en los pliegues de su conciencia puede respetarse? (340), verdad que, aunque llevada al extremo por él, resulta innegable.

Presente = Fernando: Acción

Sólo del pasado se nutre la reflexión humana puesto que puede manipularlo; el presente es un estado inaprensible. Por ello, Fernando vive en un constante estado de incertidumbre, pero también de indiferencia respecto al futuro. “El aquí y el ahora” funciona en él no como una premisa sobre la felicidad (disfrutar conscientemente del instante), sino como un axioma que sustenta la iniquidad.

En el “Informe sobre ciegos”, la noción de tiempo es ajena a cualquier medida cronológica. Se sabe que el incendio del mirador, posterior a este suceso, ocurre el 24 de junio, pero no hay claridad respecto a cuánto dura la internación de Fernando en las cloacas. De hecho, no hay certeza sobre si efectivamente se interna en las bóvedas de la iglesia ni cómo es que aparece de pronto en su habitación de Villa Devoto: “Nada puedo saber ahora sobre el tiempo que duró aquella jornada” (442), dice él mismo.

Esta incapacidad de recordar o deducir el tiempo de tal episodio, evidencia la irrelevancia que tiene el tiempo para Fernando; pero para el lector representa, además, una posible señal de que todo ha sido una alucinación del personaje. En ese entendido cabría preguntar lo siguiente: ¿es debido al posible carácter alucinatorio del “Informe sobre ciegos” por lo que debemos considerarlo un discurso no sólo fantástico sino hasta artificioso dentro de la novela? Respondemos que no, que es precisamente esta peculiaridad lo que hace manifiesto que el tiempo interior del individuo no se construye a partir de eventos atribuibles a una línea temporal, sino sensorial. Cuando Sábato afirma que “en primer lugar el hombre es un ser emocional, y en segundo lugar intelectual” (*Diálogos con Borges* 74) deducimos que el autor da preeminencia a lo sensitivo antes que a lo intelectual. Y en tal caso, el tiempo interior no es el que se mide con relojes sino aquel que ocurre dentro de nuestra propia conciencia.

Si los sucesos de las cloacas fueron obra de la mente de Fernando, ¿cambian de alguna manera las consecuencias derivadas? No. Fernando acude con Alejandra dispuesto a morir. Que el evento haya ocurrido dentro del tiempo y el espacio real o mental resulta intrascendente, pues los efectos son idénticos.

Así, Fernando no sólo simboliza a la Acción, al ser, y, por consiguiente, tanto a la noción de lo presente y su inaprensibilidad, sino también a la idea de que la realidad mental es igualmente cierta que aquella que compartimos colectivamente. Y en ese entendido, el tiempo interior es un tiempo legítimo, aunque no mensurable.

La incertidumbre constante de Fernando es, asimismo, una manifestación de la incapacidad de nuestra mente por determinar el significado de los sucesos en el momento en que ocurren. Toda acción implica una inconsciencia en el momento, una especie de ruptura entre el pasado y el futuro. Pero esa propiedad es meramente intelectual, es decir, las nociones de pasado, presente y futuro sólo son constructos que los seres humanos establecen para organizar su memoria. En la temporalidad, esos tres momentos no sólo son consecutivos sino unívocos: el pasado es un presente ya finito y el futuro un presente en potencia. Y así, Fernando vive sin conciencia de pasado ni interés en el futuro: como el hombre moderno, es un ser desligado de la memoria colectiva y, por tal, indolente frente al porvenir.

Futuro = Martín: Esperanza

La infelicidad de Martín no se basa en la desilusión sino en sus esperanzas. Aunque para Martín la memoria no represente necesariamente culpa ni el presente sea percibido como algo gozoso, es capaz de vislumbrar, sin embargo, el futuro.

Pero la visión de Martín sobre el futuro no es ingenua, es decir, no se basa en una creencia respecto a que el tiempo por venir será mejor, sino en la sencilla confianza de que en el mundo hay razones y cosas por las cuales vale la pena vivir. Cuando Alejandra le increpa señalando que el mundo es una porquería, él opina lo contrario: “No, Alejandra, en el mundo hay muchas cosas lindas” (125). Pese a su infancia dolorosa (como la de ella) y un presente nada prometedor (como el de Fernando), Martín decide creer que el futuro implica, de alguna manera, cierta valía porque el presente mismo no es del todo deplorable:

Martín, pesimista en ciería como corresponde a todo ser purísimo, preparado a esperar Grandes Cosas de los hombres en particular y de la Humanidad en general, ¿no había intentado ya suicidarse a causa de esa especie de albañal que era su madre? ¿No revelaba ya eso que había esperado algo distinto y seguramente maravilloso de aquella mujer? Pero (y eso todavía era más asombroso), ¿no había vuelto, después de semejante desastre, a tener fe en las mujeres al encontrarse con Alejandra? (32)

Observamos en la cita anterior, que precisamente la esperanza de Martín, su confianza en el futuro, no surge de una percepción ingenua de la realidad ni mucho menos plácida, sino precisamente en una profunda creencia en sus posibilidades. En ese sentido, la capacidad de Martín respecto a vislumbrar el futuro como una potencial corrección al presente, y no como un irreversible destino, es la base de su esperanza. De igual manera ocurre en personajes como Hortensia Paz y Bucich.

En este momento es importante recalcar la relevancia de los dos personajes anteriores dentro de la novela: ellos simbolizan, sin duda, la encarnación de la verdadera metafísica de la esperanza. Justo cuando Martín ha perdido ya cualquier expectativa frente a la vida después de la muerte de Alejandra, es Hortensia Paz, la mucama del hospedaje en el que trata de suicidarse, quien lo salva. Ante el desesperado intento de Martín por encontrar una revelación de Dios que le impida terminar con su vida, surgen las palabras de Hortensia, casi como si él mismo, en otro tiempo, se las estuviera diciendo a Alejandra:

...míreme a mí, vea todo lo que tengo. Martín miró a la mujer, a su pobreza y su soledad en aquel cuchitril infecto. Tengo al nene –prosiguió ella tenazmente-, tengo esa vitrola vieja con unos discos de Gardel, ¿no le parece hermoso Madreselvas en flor? ¿Y Caminito? Después están las flores, los pájaros, los perros, qué se yo... Lástima que el gato del café me comió el canario...
¡Es tan lindo vivir! (539)

En ese momento, Martín comprende que la vida sigue manteniendo reservas de esperanzas para él y desiste del suicidio. Más adelante, cuando decide dejar Buenos Aires rumbo al Sur, rumbo a la Pampa, ese gran desierto argentino que, como en la tradición bíblica, enfrenta a los espíritus solitarios con lo sagrado, encontrará también en Bucich D'Arcangelo otra confirmación de vida:

-Sí, tenemos que apartarnos un poco, tengo de ver un amigo en Estación de la Garma. Un ahijao mío está enfermo, está. Le llevo un autito.
Buscó en la cabina, sacó una caja, la abrió y le mostró el regalo, sonriendo con orgullo. Le dio cuerda e intentó hacerlo andar en el suelo.
-Claro, en la tierra no anda bien. Pero en el piso de madera de porlan anda fenómeno. (550)

Frente a tal demostración de solidaridad, de afecto, Martín finalmente comprende que la vida es la verdadera esperanza, y que, al igual que la Pampa, se extiende “hacia la inmensidad desconocida” (551). “¡Qué grande es nuestro país, pibe!” (551), farfulla Bucich, mientras ambos orinan juntos mirando el horizonte. Y ahí, en esa especie de comunión, finalmente comprende que ningún instante en la vida es menor cuando existe conciencia de su significado y cuando se comparte con alguien más.

Martín representa a la esperanza porque es capaz de ver el futuro como un vínculo entre el pasado y el presente, no como una consecuencia aciaga de aquellos.

Pasado/Presente/Futuro = Bruno: conciencia, integración de la realidad, totalización, metafísica de la esperanza.

El narrador cuya identidad desconocemos, pero que nos entrega la voz de Bruno, es quien en realidad nos muestra, desde su perspectiva, los acontecimientos de toda la novela. Pero no sólo es un narrador testigo sino también omnisciente, dado que parece conocer los pensamientos de cada personaje, aún cuando ninguno de ellos los ha revelado. (Aunque cabe la posibilidad de que dicho narrador no siempre haga explícita la fuente de su conocimiento.)

Aparte de esto, podemos considerar que en esta voz se esconde la del mismo Sábato (las múltiples citas de la novela que podremos encontrar replicadas en sus obras ensayísticas pueden dar fe de esto). En ese entendido, él y Bruno representan el verdadero acto totalizador de la novela. Ellos conjugan sus miradas y sus voces para ofrecernos la integración de la historia de *Sobre héroes y tumbas* y, por consiguiente, son ellos quienes en realidad completan la intención de la misma: provocar en el lector la síntesis del individuo.

El eje sobre el que gira el concepto de la Novela Total es el de la esperanza. En contraposición a los postulados existencialistas o sartrianos respecto a que el sentido de la vida es la 'Nada', Sábato interpela que el verdadero sentido de la vida es la esperanza. En ese entendido, la Novela Total se completa en el lector gracias a la construcción, mediante el discurso novelístico, de un pensamiento y sentimiento esperanzador.

Sábato opina que la misión transcendental del arte, y por tanto de la novela, es “despertar a la criatura humana. Misión de índole metafísica, como se comprende, Misión, entonces, específicamente humana ya que el hombre es el único ser metafísico... pues el único que tiene conciencia de su muerte” (*Obra completa. Ensayos* 858). Para el autor, la esperanza

es aquella pulsión o manifestación de vida que impide que los seres humanos sucumban al suicidio:

Y si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa sobre ella, porque si no todos nos suicidaríamos) ¿no sería que ese Sentido Oculto es más verdadero, por decirlo así, que la famosa Nada? (233)

Lo anterior es un pensamiento que Bruno elabora mientras habla con Martín, pero revela la concepción del autor respecto a la esperanza: aquella pulsión de vida que es la manifestación de su propio sentido.

III.4.6 Conocimiento

En su ensayo *El género pitagórico*, George Steiner explica la falta de interés de los ancianos hacia las novelas como el resultado de la idea generalizada de que éstas no aportan ningún conocimiento de interés o provecho dado que pertenecen al mundo de la ficción. Por ello dice:

Un fantasma puritano recorre la historia de la ficción: la creencia, anticipada por la censura calvinista de toda expansión de los sentimientos y reforzada luego por la compulsión burguesa de la utilidad y el ahorro de los compromisos emocionales, de que la ficción no es asunto serio ni adulto. Que el leer novelas es un empleo del tiempo nada económico y en última instancia insidioso. (99)

El razonamiento de Steiner sobre dicha afirmación, lejos de ser simplista, alude en realidad a uno de los principales problemas al que se han enfrentado los críticos y teóricos de la novela cuando se trata de delimitar el campo de acción de su discurso. Se asegura que la novela, por pertenecer al mundo de la imaginación, no puede ni debe pretender ser verídica ya que nada de lo que en ella se expone es real o cierto, lo que, por consecuencia, le negaría cualquier valor de carácter epistémico. De ahí que la generación a la que se refiere Steiner,

influida por el Positivismo, encuentre en las novelas meros artificios de entretenimiento, mas no de conocimiento.

Dicha creencia, que como ya vimos tiene sus orígenes en el surgimiento de los Tiempos modernos y se consolida con el pensamiento positivista de finales del siglo XIX, se basa en la idea de que el hombre puede conocer íntegramente al mundo circundante a través de su razón. Para ello, se dice, el único método que puede y debe buscar la verdad es el de la ciencia, debido a su naturaleza objetiva. El arte, en cambio, no puede descubrir la verdad del mundo porque es de carácter subjetivo, es decir, porque las emociones e ideas del artista que lo ejecuta son la base de su creación.

Tal supuesto, que a primera vista resulta innegable, parece obviar, sin embargo, que tanto el hombre de ciencia como el artista son después de todo hombres y que es precisamente su condición humana la que determina la subjetividad de todas sus expresiones, ya que el afán de conocimiento compete sólo al hombre. Dicho afán está siempre motivado por una necesidad humana, sea ésta material, emocional o espiritual. Semejante revelación, que se vuelve aún más evidente con los avances de la ciencia física a principios del siglo XX, deja ver que todo intento por conocer al mundo siempre es inacabado y subjetivo porque todo conocimiento está siempre sujeto a un principio de percepción, ya que debe partir de un criterio de discriminación, y éste, a su vez, es siempre una selección sobre el mundo.

De estas consideraciones podemos decir, entonces, que toda percepción del mundo es por sí misma una acción subjetiva, ya que tanto ciencia como arte son dos maneras de percibir

e interpretar al mundo, con métodos y perspectivas diferentes, pero al final de cuentas como una interpretación. Además, ambas otorgan sus hallazgos a través de discursos.¹⁰

Tal necesidad discursiva, tanto de las ciencias como del arte, es inherente a su origen: conocer al mundo, organizarlo, cifrarlo, sólo puede hacerse a través del discurso, ya sea en forma de números, de imágenes, colores, sonidos, palabras, etc. Estos discursos no son sino representaciones del mundo material o conceptual. De ahí que la pretendida objetividad sea una propiedad única y exclusiva del objeto (aunque suene tautológico), mas no del proceso cognitivo, pues ése es de carácter puramente humano y, por consiguiente, subjetivo.

De lo que reconocemos que todo discurso es, por tanto, una representación y al serlo no puede ser considerado objetivo. En ese entendimiento, se pregunta Robert Marthé al cuestionarse el origen de la novela, “¿...qué significa ‘ficción’ o ‘verdad’ en un ámbito en el que incluso los datos de la realidad empírica sufren una interpretación por el hecho de que ya no son vividos sino escritos?” (19).

Por todo lo anterior, seguir creyendo que lo subjetivo y objetivo, dentro de los discursos, pertenecen correspondientemente al arte y a la ciencia no es otra cosa que la defensa de un sofisma cuya proposición más obstinada supone que la representación de un objeto está libre de toda intromisión humana. Sin embargo, no se quiere decir con ello que todo planteamiento científico sea falso, sino simplemente que no es en sí el objeto mismo, sino una interpretación de él y, por consiguiente, no puede ser objetivo. Del mismo modo, toda ficción

¹⁰ Las matemáticas son discursos numéricos, pero todo número es la representación de un concepto (el concepto de unidad, de decena, de millar) y no un objeto en sí, por eso no decimos tengo un ‘cuatro’ sino ‘cuatro de algo’: de manzanas, de perros, de carros. La química es un discurso que a través de letras representa elementos, compuestos y procesos, por lo que *He* sólo simboliza al helio, pero no es helio en sí, además, su nombre fue puesto en honor al dios griego del Sol, que contiene tal elemento, en lugar de sólo ser llamado 0,1785 kg/m³, 1s² o 5193 J/(kg·K)¹⁰ y que, aunque menos poético, lo definirían con mayor “fidelidad” (¿no es subjetivo, igualmente, que todo científico que descubre algún fenómeno opte por ponerle su nombre o alguno de su agrado?). Y como estos ejemplos podemos pensar en todas las demás ciencias que son expresadas siempre a partir de discursos.

literaria, al ser una creación a partir de la realidad misma, no puede ser sino subjetiva, aunque la exégesis resultante sea quizá más autónoma y, muchas veces, hasta fantástica.

Se puede decir que la única gran diferencia entre ciencia y arte es que la primera es construida con la razón y la segunda creada con el alma, por ello todo conocimiento de la realidad material dado por el arte no es intencional sino contingente. En cambio, el conocimiento sobre el hombre es siempre deliberado. En ese sentido, dice Sábato que la literatura puede lograr una representación de él mucho más clara que la de la ciencia.

Lo que no significa que en las ficciones las ideas no puedan ni deban aparecer, ya que los seres humanos que las animan, como los de carne y hueso, no pueden no pensar, y al mismo tiempo que lloran, ríen o se conmueven, reflexionan y discuten Pero esas ideas que ahí surgen no son las ideas puras del pensamiento hecho sino las impuras manifestaciones mentales del existente. Esos personajes no hablan de filosofía sino que la viven.” (*El escritor y sus fantasmas* 152)

Esto quiere decir pues que, si en su acepción más profunda la novela habla sobre el hombre y éste es un ser tanto sentimental como racional, ¿porqué era de extrañar entonces que estas dos manifestaciones humanas, sentimientos e ideas, hubieran de reflejarse en las narraciones novelescas, no por una necesidad estilística sino por una necesidad ontológica?

Por todo esto, no debemos creer que la novela no ofrece conocimiento alguno. El hecho de que el discurso novelístico pertenezca al orbe de lo estético no niega su valor epistémico, sino que, a diferencia de las ciencias, sus pretensiones jamás serán universales sino perspectivas particulares; su método no será el de la comprobación sino el de la revelación; no tendrá como objetivo entender a la naturaleza sino saber cuál es su relación con el hombre y cómo es que éste la percibe; los universos que sospecha no pretenderán ser una imitación sino una recreación y por ello la novela jamás será reproductora sino esencialmente creadora de otros mundos, de otras realidades y de incógnitas, pues para ella la relación hombre-mundo será siempre eso, una interrogante que puede manifestarse a través de ella. Por

eso mismo, por su naturaleza creadora, la novela no posee la facultad de brindar conocimiento científico sino humano, o, en el último de los casos, de provocarlo. ¿Y, al final de cuentas, no es ésa también una propiedad gnoseológica?

Así pues, para Sábato existen dos actitudes frente al acto de escribir ficciones:

Hay probablemente dos actitudes básicas que dan origen a los dos tipos fundamentales de ficción: o se escribe por juego, por entretenimiento propio y de los lectores, para pasar y hacer pasar el rato, para distraer o procurar unos momentos de agradable evasión; o se escribe para buscar la condición del hombre, empresa que ni sirve de pasatiempo, ni es juego, ni es agradable. (*El escritor y sus fantasmas* 27).

De ello resulta, pues, que existen dos tipos de novelas: aquellas cuya intención es entretener y aquellas cuyo objetivo es develar la condición humana. Este último tipo de ficción será “problemática” para Sábato, pues su afán es descubrir la verdad humana. Además, porque integra la realidad sujeto-objeto que la ciencia es incapaz de hacer.

Es por ello que dentro *Sobre héroes y tumbas* se tocan temas relativos a diferentes ámbitos de la intelección, especialmente a las artes y la filosofía. Así, los diferentes personajes hablan sobre música, literatura y pintura principalmente. Pero también realizan críticas sobre la sociedad, tratan temas políticos, discuten sobre la cultura popular, hablan de religión, del ser argentino, etc.

En este apartado no es necesario, sin embargo, ahondar sobre qué cosas en específico diserta cada personaje pues son reflexiones que tienen que ver con los 5 puntos analizados anteriormente, siendo que, precisamente, el conocimiento al que nos referimos en este discurso tiene que ver con el ser humano mismo.

Es importante señalar que el conocimiento que otorga la novela intenta develar las verdades más trascendentales del hombre, por lo que esta característica tiene en realidad un carácter extratextual, esto es, que se consuma en el lector, de modo que el discurso novelístico

por sí mismo no establece ni impone teorías sino que implanta su semilla para que ésta germine en la mente del que lo lee. Por ello Sábato afirma:

[L]a gran novela no sólo hace al conocimiento del hombre sino a su salvación. Y esta tarea, lejos de ser un lujo de individuos indiferentes al sufrimiento de clases o pueblos miserables, es una clave para el rescate del hombre triturado por la siniestra estructura de los tiempos modernos. (*Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* 97).

Finalmente, debemos decir que esta característica de la Novela Total está estrechamente ligada con la metafísica de la esperanza, ya que ambas dependen del lector para su completa realización.

Conclusión

El objetivo de esta investigación fue aplicar el concepto de Novela Total de Sábato en el análisis de la novela *Sobre Héroes y tumbas* (1961) con base en dos hipótesis: 1) que la Novela Total responde a una motivación de carácter metafísico y 2) que las técnicas narrativas de la novela están encaminadas a lograr una integración de la realidad con el objeto de cumplir esa motivación metafísica.

El análisis de la novela, por tanto, se realizó con base en las 10 características que Sábato delimita respecto a la novela contemporánea. Se identificaron dichas características a partir de dos elementos narrativos: los personajes (que sustentan la relación yo-mundo de toda novela) y el punto de vista (que hace patente la naturaleza ficticia del discurso novelístico).

Por ello, se planteó un análisis basado en identificar cómo se expresaba cada característica en los 4 personajes centrales de la novela así como en indicar de qué manera las relaciones entre estos personajes constituyen una unidad discursiva que debe ser reintegrada por el lector.

En ese entendido las conclusiones de este trabajo son las siguientes:

- Cada personaje representa un aspecto de la condición humana, pero llevado al extremo. Así pues, *Sobre héroes y tumbas* es la praxis de la Novela Total porque expresa mediante la relación de dichos personajes el cómo el ser humano moderno se ha disgregado, es decir, ha desvinculado su ser emocional con su ser intelectual, lo cual ha derivado en una infelicidad metafísica: la desesperanza. Pero, al mismo tiempo, gracias

a la conjunción de los 4 personajes centrales y del narrador permite lograr en el lector la síntesis de ese hombre escindido.

- La multiplicidad de voces (intersubjetividad) y perspectivas; la anexión de discursos no sólo emocionales, sino filosóficos, históricos y científicos; y la integración del Informe sobre ciegos (de tipo surrealista) no son artificios literarios que el autor utiliza como divertimento sino que responden a claras intenciones estéticas: demostrar que la realidad es una construcción subjetiva (porque es un constructo entre varios sujetos); que la vida interior del hombre se conforma con la integración de su ser emocional, intelectual y carnal; y que los sueños representan tanto para el individuo como para el arte un medio a través del cual diseñar una nueva realidad.
- Sábato logra en su segunda novela, entonces, la aplicación de su concepto de Novela Total porque ésta manifiesta todas las características que el autor atribuye a la novela contemporánea y porque logra provocar en el lector una esperanza mediante la comprensión de que la síntesis del individuo es el camino para erradicar o superar la crisis de la visión moderna del mundo.

Bibliografía

Del autor

Novelas

Abbadón, el Exterminador. México: Seix barral, 1985. Impreso.

El túnel. España: Seix Barral, 2001. Impreso.

Obra completa. Narrativa. (2ª ed.). Argentina: Seix Barral, 2000. Impreso.

Sobre héroes y tumbas. México: Seix Barral, 2002. Impreso.

Ensayos, Antologías y otros

Antes del fin. Buenos Aires: Seix Barral, 2005. Impreso.

Apologías y rechazos. (5ª ed.). España: Seix Barral, 1987. Impreso.

Claves políticas. Argentina: Rodolfo Alonso Editor, 1971. Impreso.

Cultura y educación. Buenos Aires: EUDEBA, 1987. Impreso.

Diálogos (Con Jorge Luis Borges, compaginados por Orlando Barone). Buenos Aires: Emecé editores, 1997. Impreso.

El escritor y sus fantasmas. España: Seix Barral, 2004. Impreso.

Heterodoxia. (3ª ed.). Argentina: Seix Barral, 1999. Impreso.

Hombres y engranajes. México: Seix barral, 2004. Impreso.

La cultura en la encrucijada nacional. (3ª ed.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976. Impreso.

La robotización del hombre y otras páginas. Buenos Aires: Centro Editor de América latina, 1987. Impreso.

Obras. Ensayos. Buenos Aires: Losada, 1970. Impreso.

Páginas vivas. Argentina: Kapelusz, 1974. Impreso.

Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Robbe-Grillet, Borges, Sartre. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974. Impreso.

Uno y el universo. Madrid: Club Internacional del libro, 1998. Impreso.

Bibliografía general

Bajtín, Mijail M.. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de Francois Rabelais.* Madrid: Alianza, 1987. Electrónico.

–*Problemas de la poética de Dostoievski.* (2ª ed.) México: FCE, 2005. Impreso.

Blecu, José Manuel. “El Quijote en la historia de la lengua española”. En M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario. Perú: RAE, 2004. (pp. 1115-1122). Impreso.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos.* España: Ciruela, 1997. Impreso.

Cortázar, Julio. *Obra crítica 1.* Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.

–*Obra Crítica 2.* Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.

Eco, Umberto. “Las estéticas de la luz. En U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, España: Mondador, 2012. Electrónico.

Eliade, Mircea. *En busca de lo sagrado.* Barcelona: Labor, 2003.

Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte.* (23ª ed.). Colombia: Editorial Labor, 1994. Impreso.

Hoffman, Michael J. & Murphy, Patrick D. ed. *Essentials of the Theory of Fiction.* (3rd ed.). United States of America: Duke University Press, 2005. Press.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México: Vuelta, 1988. Impreso.

–*El telón*. México: Tusquets, 2005. Impreso.

Lukács, Georg. “La teoría de la novela”. En G. Lukács, *Obras completas (Tomo I)*. Barcelona: Grijalbo, 1975. Impreso.

Pamuk, Orhan. *El novelista ingenuo y el sentimental*. México: Mondadori, 2012. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI editores/UNAM, 1998. Impreso.

Robert, Marthé. *Novela de orígenes y los orígenes de la novela*. España: Taurus, 1978. Impreso.

Rojo, Guillermo. “Cervantes como modelo lingüístico”. En M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario. Perú: RAE, 2004. (1122-1130). Impreso.

Steiner, George. *Lenguaje y Silencio*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. México: Anagrama, 2008. Impreso.

–“Una novela para el siglo XXI” En M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario. Perú: RAE, 2004. (pp. XIII-XXVIII). Impreso.

VV. AA. *El oficio de escritor*. México: Ediciones Era, 2002.

Sobre Ernesto Sábato y su obra.

Campa, Ricardo. *La ruinosa destreza de la memoria. Ensayo sobre Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Gedisa, 1991. Impreso.

Catania, Carlos. *Sábato: entre la idea y la sangre*. San José Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1973. Impreso.

–*Genio y figura de Ernesto Sábato*. (2ª ed.). Argentina: EUDEBA, 1997. Impreso.

Constenla, Julia. *Sábato, el hombre. Una biografía*. Argentina: Espasa-Calpe, 1997. Impreso.

Correa, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Argentina: EUDEBA, 1997. Impreso.

Dellepiane, Angela B.. *Sábato. Un análisis de su narrativa*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1970. Impreso.

Giacoman, Henry F., ed. *Homenaje a Ernesto Sábato*. Madrid: Anaya Las Américas. (s.f.). Impreso.