



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

LA MELANCOLÍA EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*
DE ERNESTO SÁBATO: LA NOVELA
CREPUSCULAR COMO RESPUESTA A LA CRISIS
DE LA MODERNIDAD

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

PABLO ARTURO NAVA ÁLVAREZ



ASESOR: DR. GABRIEL MANUEL ENRÍQUEZ
HERNÁNDEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para Liccy. Este es nuestro trabajo. Este es hijo
de nuestra más apasionada espera,
de nuestro más despiadado anhelo,
de nuestra más atroz esperanza.*

*Agradezco al doctor Gabriel Enríquez por su tenacidad, su precisión, sus
cavilaciones y sus sugerencias meditadas, pues con ellas, como devoto
de la Stella tenax, presidió mi iniciación en las cuestiones saturninas.*

*A la doctora Lourdes Penella por la dedicación y atención con las
que me aproximó a un sinnúmero de conocimientos, por contagiarme
su pasión cervantina y por el cuidado que me procuró siempre.*

*Verde embeleso de la vida humana,
loca esperanza, frenesí dorado,
sueño de los despiertos intrincado,
como de sueños, de tesoros vana;
alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado,
y de los desdichados el mañana:
sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.*

Sor Juana Inés de la Cruz

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Ernesto Sábato: visión general de su obra	17
<i>El contexto de la obra</i>	17
<i>Aspectos generales de su narrativa</i>	21
<i>Ideas e influencias</i>	30
Capítulo 2: Notas sobre el crepúsculo: Romanticismo y melancolía	43
<i>El Romanticismo en líneas generales</i>	43
<i>Melancolía</i>	60
Capítulo 3: Lo diurno y lo nocturno: crepúsculo como síntesis en el anhelo de comunión en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	77
<i>La idea de novela</i>	77
<i>Luz y oscuridad estructural</i>	83
<i>Dualidad y crepúsculo en los personajes</i>	89
Conclusiones	120
Referencias	126

Introducción

La literatura hispanoamericana moderna responde a una gran variedad de características, tan diversas que pueden enmarcarse en múltiples ámbitos. Se ha hablado, por ejemplo, de cierta tradición de la ruptura en ella –de tonalidades violentas y apasionadas– que instauro la experimentación a través de la crisis del Modernismo y de la mano de las distintas vanguardias, lo que culmina en un compromiso fundamental del escritor que no sólo tiende a lo político o estratégico, sino que manifiesta preocupaciones de muy diversa índole: religión, humanismo marxista, la intuición de lo divino, el absurdo y la alienación, entre otras muchas (Rodríguez Monegal 139-141). Esta forma de ruptura, que después devendría tradición y que se llamaría *modernidad*, resulta una confrontación: no sólo trasgrede de forma abrupta con su ansia de cambio, sino que hay en ella una pretensión más ambiciosa: ser un eterno paradigma. Octavio Paz (1914-1998) la caracterizó del modo siguiente:

La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad [...]. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad de pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición (Paz, *Los hijos del limo* 18).

Así sucede en América Latina, donde existe una repercusión de diversos movimientos que se originaron en Europa; sin embargo, no se trata sólo de eso, de un eco, pues estos movimientos adquieren aquí forma propia, o, en palabras de Paz, fundan su propia tradición. Ramón Xirau (1924-) dirá que a partir de los escritores que surgen en 1920 “nace un nuevo Siglo de Oro de nuestras letras” (189). Esta nueva forma adquirió numerosas facetas, como el Realismo social, que procuraba describir y analizar la realidad social para formular soluciones políticas rumbo a una felicidad que quedaba, sin embargo, marginada al simple anuncio, a la aspiración infructuosa. Otra de ellas corresponde a los autores de la llamada “novela telúrica”, otra a los de la “novela de la Revolución” en México, por nombrar algunos movimientos literarios reconocidos.

Los antecedentes de estas tentativas aparecen después de las guerras de independencia. Las sociedades incipientes en América Latina buscaban retratar en su literatura las desigualdades de las que participaban. Nació entonces la corriente del costumbrismo, que tenía también la pretensión de la identificación y de la expresión original que representara lo nacional. Como es conocido, algunos novelistas de este período son Tomás Carrasquilla (1858-1940), Manuel Payno (1810-1894) y José Hernández (1834-1886). Posteriormente, la prosa literaria se yergue en afán de lucha, generalmente con la pretensión de mejorar determinados aspectos de la civilización y la cultura. Algunos autores con este propósito son Andrés Bello (1781-1865), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Juan Montalvo (1832-1889), Justo Sierra (1848-1912) y José Martí (1853-1895), entre otros.

Surgen así nuevas perspectivas artísticas, como el Modernismo, que representa la primera tentativa unificadora de América Latina a través de la literatura, una búsqueda de inclusión en el mundo con una voz propia, donde la imitación estéril no tuviera cabida. Esa renovación que, en opinión de algunos, opera únicamente en la forma y que consiste en la adopción de viejas estructuras olvidadas en una mezcla de efectos nuevos (J. Martínez 84), atiende a un ansia que determina el carácter de América Latina y que consiste en la búsqueda de identidad, pues lo que la define es precisamente su pluralidad, la convivencia profusa de sus culturas: criollos, indígenas en México y Centroamérica, factores culturales africanos, hispanos y otros europeos no hispanos –éste último determinante para la cultura argentina. Si bien en estos antecedentes existe la pretensión de identidad, en los años posteriores sucederá lo que Emir Rodríguez Monegal, siguiendo a Octavio Paz, denomina “Tradición de la ruptura” (140 y ss.). Este crítico señala que la literatura hispanoamericana ha atravesado tres rupturas violentas y apasionadas: la primera ocurre en los años veinte con las vanguardias; la segunda en 1940, propiciada por la crisis cultural motivada por la guerra española y por la Segunda Guerra Mundial; la tercera sucede alrededor de los años sesenta, los años de mayor difusión de la Revolución cubana. En estas tres rupturas ocurre el nacimiento de lo moderno, porque “la modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo” (Paz, Los hijos del limo 50).

A través de estos momentos de crisis, de interrogación, de búsqueda de lo heterogéneo —quizá otra forma de definición, de identidad— sucede, por ejemplo, la experimentación técnica de lo literario, aparecen además nuevas versiones de los *ismos* europeos. En los cuarenta, por ejemplo, hay un eco del existencialismo, y en los sesenta un desasimiento, un desprendimiento que pretende hacer a un lado todo reglamento.

Ahora bien, los movimientos ideológicos que ocurren en el curso de los siglos XIX y XX repercuten de manera decisiva en la consciencia de Occidente, y todos ellos se derivan del Romanticismo. La importancia de este movimiento no se remite a ser la fuente, en palabras de Isaiah Berlin: “Muchos fenómenos que vivimos hoy en día —el nacionalismo, el existencialismo, la admiración por los grandes hombres, la admiración por instituciones impersonales, la democracia, el totalitarismo— se ven profundamente afectados por el romanticismo, que los penetra a todos. De allí que este sea un tema no enteramente irrelevante a nuestro tiempo” (12). Entonces, la actualidad del Romanticismo en estos movimientos —que tienen su correlato en América Latina— parece irrefutable.

El Romanticismo tiene sus antecedentes igualmente en una búsqueda estética: lo natural, lo irracional y espontáneo, lo sensual, lo histórico, la naturaleza viva, el espíritu del pueblo, la personalidad individual; es decir, provoca un cisma ante la determinante racional que imperaba en la ideología mundial desde el Renacimiento. Este cisma bebe de los ideales de la Revolución francesa, y sus iniciadores ideológicos los hallamos en la Alemania pietista.

La contraposición ideológica que prescribe el Romanticismo funciona como basamento en muchos aspectos en la composición literaria en América Latina. Así, como señala George Robert Coulthard (1921-1970): “El romanticismo, desde luego, es una tendencia multifacética: la reacción antineoclasicista, el egocentrismo y el historicismo son algunas de sus características. Pero los escritores latinoamericanos escogieron entre los diversos rasgos del romanticismo lo que más les convenía” (70), pues su intención era crear una literatura auténtica, nacional —aspiración típica del Romanticismo—, puramente latinoamericana. Como señalé anteriormente, el Romanticismo es determinante en su influencia: las aspiraciones ideológicas latinoamericanas coinciden en ciertos aspectos con los del Romanticismo y aparece así no sólo en autores que escriben concretamente con esa bandera, sino en otros lares donde sus ideas y obsesiones así lo establecen.

Pero no sólo la ideología política, nacional, fue determinada por ideas románticas, sino también otros ámbitos del quehacer cultural. La pretensión radical que el Romanticismo sostiene y que más nos interesa en el presente trabajo es el del subjetivismo, y de manera particular en su carácter obscuro, en palabras de Roger Bartra (1942 -):

“Esta oscuridad queda simbolizada por la idea de melancolía, una noción antigua que cristaliza como una pieza clave de la cultura occidental moderna [...] ¿Por qué la expresión amenazadora de la irracionalidad y del desorden mental logra alojarse en el corazón de la cultura europea orientada por el racionalismo? Es posible que

parte de la explicación la podemos hallar en la eclosión del romanticismo, que fue una profunda protesta contra la Ilustración y el orden capitalista. Pero la melancolía no sólo ocupó un lugar privilegiado en la tradición romántica: enraizó también en otras manifestaciones culturales anteriores y posteriores” (El duelo de los ángeles 11).

La melancolía, ese humor que en el problema XXX de Aristóteles tiene los antecedentes de sus características, es, como señala Bartra, una idea que determina muchos aspectos ideológicos, y, sobre todo, artísticos. Si el Romanticismo —crítica de la sociedad capitalista— se desarrolla como un modelo de sufrimiento de la modernidad, la melancolía es a la vez la enfermedad y la cura, es la imagen del bien perdido que alivia, pero también el sufrimiento de mirarlo sin poder nunca alcanzarlo. Ante la hegemonía de la razón moderna, el Romanticismo —definido como primitivo y febril, decadente y melancólico— dicta que la verdad no está fuera del individuo sino en él, él la crea y por ello la lucha contra los cánones racionalistas que desdeñan todo otro aspecto de lo humano lo es todo. Estas razones provocan que el movimiento romántico busque crear un mundo nuevo a partir de las ruinas del antiguo. La melancolía se erige como vehículo: es, como veremos más adelante, la esperanza ante un mundo arruinado.

Después de los ecos de vanguardia, de las creaciones nacionalistas, del Modernismo, la ruptura que se gesta pasada la primera mitad del siglo XX, aunque

coincide con algunos afanes de los pasados creadores, expone una búsqueda distinta. Es aquí donde el Romanticismo y en particular la melancolía son clave.

Lo moderno, como mencioné anteriormente, tiene la bandera del presente, su definición radica en la escisión del pasado y su desdén por el futuro, como señala David Lara Catalán (1963 -): “Esta indiferencia hacia el tiempo histórico dificulta las respuestas, las salidas a esta condición moderna; por lo que parece entonces que no hay respuesta que satisfaga la crueldad y los sin sentidos [sic] de este siglo pleno de violencia así como el absurdo y la barbarie de una época que se complace en su autodestrucción” (37). La búsqueda de identidad —que aún hoy representa una problemática para muchas naciones de América Latina— bajo la perspectiva moderna desdeña toda tradición, por lo que se convierte en un afán superficial.

Cronos o Saturno es el dios rector de la melancolía,¹ autor de la primera «edad dorada», mito compartido por el cristianismo que tiene su correlato en la expulsión del Edén; ese mito tan determinante para el Romanticismo es uno de los aspectos occidentales que determinan a la melancolía. Para algunos autores como Bartra este mito está referido a las pulsiones básicas que siente el hombre moderno, aquellas que podrían determinarse por el instinto o por aspectos del inconsciente, factores que revelan una oposición al mundo en el que impera la razón.

Ernesto Sábato (1911-2011) es un autor que, como hispanoamericano, hace suyas estas pretensiones. Uno de los tópicos principales es el de una dualidad en el

¹ Cfr. Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

hombre que busca reconciliación, tema que ocupa la narrativa de este escritor, en particular su novela *Sobre héroes y tumbas* (1961).² Julio Forcat encuentra en la composición de *Sobre héroes y tumbas* un “nivel mítico dual” estructurado en una variedad de antítesis recurrentes en la novela. Blas Matamoro ha señalado, por su parte, la existencia de una dicotomía polarizada entre valores diurnos y nocturnos en la novela mencionada, por ejemplo, en sus referentes históricos opuestos a la modernidad, en sus correspondencias cardinales norte y sur, e incluso en oposiciones más ordinarias como la burguesía y el proletariado y, principalmente, lo inconsciente y lo racional.

Héctor Ciarlo expone que en la novelística de Sábato hay una mezcla sin rigor lógico de lo consciente y lo inconsciente, un entrecruzamiento y antagonismo simultáneo entre la realidad y el sueño. Y, efectivamente, la presencia tan determinante del sueño en sus ficciones ha llevado a sus críticos a vincularlo con el Surrealismo.

A pesar de la evidente dualidad que caracteriza a *Sobre héroes y tumbas*, algunos estudiosos se han enfocado únicamente en los aspectos nocturnos y lo inconsciente. Este es el caso del estudio que realiza Marina Gálvez. Ella señala la dualidad diurna-nocturna en los personajes: lo diurno es representado por el personaje de Bruno, mientras lo nocturno, por Fernando. Enfocada en los aspectos nocturnos de Fernando, señala que éstos se revelan en su individualidad

² Para este estudio utilizaré como referencia la 3ra edición de Planeta: Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Planeta, 1968.

recalcitrante, en su moral imperante adversaria de la colectiva: referencias todas a lo inconsciente.

Cualidades semejantes en Fernando son analizadas por Nelly Martínez, pero ella se enfoca en la figura de ese personaje como artista. Expone que el artista que compone está obligado a realizar un descenso a su *yo*: precisamente la actitud de Fernando al realizar su *Informe sobre ciegos*, determinada por su rebeldía, su locura y su criticismo. En su *Informe*, Fernando hace coincidir la realidad con el sueño –la síntesis de la que hablaba Sábato en *El escritor y sus fantasmas* que opera en la novela–, coincidencia que es anhelo de los románticos y los surrealistas.³

La noción de lo nocturno, de acuerdo con Luis Suñen, representa en *Sobre héroes y tumbas* un correlato con la definición de novela de Sábato, quien afirma en *Heterodoxia* que es de carácter nocturno, mientras el ensayo es diurno (645). Suñen precisa las nociones de deseo, expectativa, femineidad, inconsciencia, indefinición y vida como referentes de lo nocturno, y apunta que son origen de lo barroco, lo romántico y lo existencial. La novela es el descubrimiento al que conduce la obsesión.

Donald Shaw apunta que términos como la soledad y la separación son contextos en los que ocurre la palabra *abismo* en *Sobre héroes y tumbas* (985-992), imagen predominante y que coincide con conceptos como el silencio y la incomunicación en la individualidad de los personajes, enfrentados a sus

³ En su libro, *Los hijos del limo*, Octavio Paz señala que para “[...] los surrealistas, el poeta escribe lo que le dicta el inconsciente, poesía es transcribir la otra voz que habla en cada uno de nosotros cuando acallamos la voz de la vigilia” (194).

demonios internos. Una de las alusiones claves al abismo que señala Shaw es la de la nostalgia y la remembranza como un culto al pasado.

Tamara Holzapfel señala una nota de oposición en la rebeldía (103), donde el mejor representante es Fernando Vidal, personaje que en la novela evoca el afán de síntesis como búsqueda reconstructiva contra la sociedad abstracta a la que se enfrenta. La libertad del inconsciente es la búsqueda que este personaje realiza en el *Informe sobre ciegos*, capítulo fundamental en la novela de Sábato. En esto coincide Marina Gálvez (296), quien aúna como componentes del enfrentamiento social de Fernando el afán desmedido de libertad personal y su consecuente soledad y aislamiento, notas del abismo que menciona Donald Shaw.

En este estudio pretendo demostrar que existen ciertas particularidades que podrían establecer que la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato es determinadamente melancólica. Para ello estableceré lo que es la melancolía, su génesis y sus repercusiones tanto con el Romanticismo, como con el pensamiento moderno; posteriormente analizaré dichos aspectos presentes en la narrativa de Sábato y en particular en *Sobre héroes y tumbas*. El trabajo estará soportado en primer lugar por la obra de Klibansky (1905-2005), Panofsky (1892-1968) y Saxl (1890-1948) *Saturno y la melancolía*, así como en Aristóteles en sus *Problemas*, y otros textos al respecto, como aquéllos que vinculan lo sublime con la melancolía. Para el marco general utilizaré bibliografía de revistas y algunas obras críticas sobre la obra de Sábato. Finalmente haré uso de algunas otras fuentes que me servirán

como sustento o ejemplificaciones de los aspectos tratados dentro del marco de lo melancólico.

Como vemos, la obra de Sábato y en particular su novela *Sobre héroes y tumbas* se ha circunscrito en un marco múltiple que lo define como un autor existencialista y surrealista. Si bien se han señalado aspectos románticos en su obra, sostengo que esta corriente es determinante, pues mi propuesta es que *Sobre héroes y tumbas* es una obra melancólica, lo que prescribe en ella la huella romántica. Esta perspectiva estético-filosófica, la melancolía, se halla implícita ya desde la elección de la novela como género, pues para Sábato en ella sucede una clase de síntesis, de reconciliación: en *El escritor y sus fantasmas* señala que la novela –género híbrido porque se desgarrar entre las ideas y las pasiones– está destinada a funcionar como vía de síntesis del hombre escindido; destino donde la filosofía, que sólo sabe entender y recomendar, ha fracasado (18). Esta reconciliación que Sábato pretende debe sus raíces a la dicotomía que establece el Romanticismo: en su ensayo *Hombres y engranajes* postula que el hombre padeció una escisión que tiene su origen en la ponderación de lo racional, la cual ocurre durante el Renacimiento (56). Posteriormente el Romanticismo, con su rescate de lo sensual, intenta remediar la falta, y así esa pretensión de restituir la unidad del hombre vincula a Sábato con dicha corriente.

El objetivo de este estudio es, a través de un análisis de la melancolía y del concepto romanticismo, determinar las líneas que definen la presencia de la melancolía en *Sobre héroes y tumbas*. Mediante el análisis y la suma de

correspondencias, el lector podrá vislumbrar que las pretensiones del autor argentino se suman a un cúmulo de características que determinan aspectos literarios constitutivos del hombre contemporáneo. Asimismo, con la revisión de los rasgos generales de la obra del autor argentino, se verá que la coincidencia con el Romanticismo y la melancolía no se remite a la construcción de dicha novela, sino que atraviesa a toda su obra.

La melancolía es ese humor negro que caracteriza al hombre excepcional y que se define por un estado de nostalgia, éxtasis, un estar fuera de sí como el resultado de una insatisfacción ante una realidad que no satisface y que demanda la constante reflexión y profundización que busca en el interior lo que no se encuentra alrededor; el atrabiliario se erige como un ser indeciso entre la memoria y la fantasía de un porvenir distante, que erige la esperanza y la creación ante su continua decepción por este mundo. La melancolía, como veremos en el capítulo tres, ha sido definida como la línea que ha determinado al pensamiento moderno y que, desde la antigüedad, permea en el arte y la ideología. Si bien no soy el primero en señalarlo, considero que es el fundamento de muchas de las concepciones que afectan a la modernidad y que es el eje de las de la obra de Ernesto Sábato, su estética y su postura ante la modernidad que, como atrabiliario, le resulta vacía y no le satisface. Muchas de las opiniones y consideraciones que se realizan al respecto de su obra, las definiciones dentro de un marco estético-filosófico, que representan una plétora de concepciones que dificultan la definición de su obra, desde mi punto de vista pueden ser concretadas a partir de la

concepción de la melancolía que las contiene a todas. Además, al comprobar que la presencia de la melancolía es tan distintiva en la novela del autor argentino, resultará patente la permanencia de esta concepción en la creación artística moderna.

Capítulo 1

1. Ernesto Sábato: visión general de su obra.

1.1 El contexto de la obra.

La producción literaria de Ernesto Sábato (1911-2011) consiste en una colección de 21 ensayos y tres novelas: *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el Exterminador* (1974). Esta breve producción narrativa está vinculada entre sí: personajes, ambiente y pretensiones son recurrentes, pues los temas de cada una se retoman en la siguiente, a modo de trilogía. Por su parte, el contenido de sus ensayos es, como señala Ángela Dellepiane, foco de sus preocupaciones por la autodefinición con acento en la creación literaria (297), así, de este modo, toda su obra se encuentra relacionada, por ello la crítica ha recurrido a ese vínculo entre su obra novelística y ensayística con la finalidad de lograr una exégesis de la creación total de este autor argentino o sobre alguna particularidad en ella, procedimiento al cual —y necesariamente— voy a someter este trabajo.

Los ángulos desde los cuales la obra de Ernesto Sábato ha sido analizada son múltiples. Se ha escrito que es producto del existencialismo (Ciarlo 72-73), que para la composición de ciertas partes debió recurrir a técnicas surrealistas (Gálvez Acero, Algunos elementos surrealistas del Informe sobre ciegos, de E. Sábato 295-304), o que está determinada por el personalismo y el existencialismo cristiano (Sánchez 9). La pretensión de esta tesis no es enunciar todas las corrientes que

determinan la obra de Sábato —en particular la novela *Sobre héroes y tumbas*—, sino tratar de establecer un marco de influencias con el propósito de arribar al tema de la presente investigación.

En la literatura hispanoamericana las ficciones, los temas y los relatos son muchos, no así las obsesiones; sin embargo, cuando se habla de ella, existe cierta predisposición a precisarla como un conjunto más o menos homogéneo. Por ello resulta un tanto aventurado el identificar a un autor, o a una obra, con una corriente o ideología no hispanoamericanas, pues no se trata de un tipo de trasplante de una manifestación artística de otros territorios, sino de una transmisión con actitud que conoce y reconoce sus límites (Benedetti 369). Las similitudes, pues, no indican necesariamente adaptación, dado que las preocupaciones, problemáticas y pretensiones de Hispanoamérica son distintas a las europeas; hablamos entonces no de un eco, sino de una forma de expresión compleja, auténtica y determinada. El argentino, como hispanoamericano en este caso particular, es un “Ser híbrido, *europizado*, no europeo, participa de la misma crisis temporal de Occidente, pero también de su propia crisis espacial: no hay nada totalmente propio a donde volver la mirada” (Rosado 38). Esta crisis occidental, señalada por Rosado, consiste en un desarraigo que el individuo hispanoamericano tiene consigo mismo y que radica en la crítica —crisis— y enjuiciamiento de los principios básicos de su cultura (32). Más allá de ejercer ese juicio y esa crítica por un afán de novedad, esta crisis responde a la pretensión de definición mediante una ruptura (Paz, *Los hijos del limo* 22). Los países

hispanoamericanos participan de ella, además de compartir otros aspectos vinculantes: la lengua, el pasado, el contexto histórico y la tradición hispana. Desde luego la hegemonía de España, la independencia, el problema de identidad, etcétera. Todo ello deriva en un presente compartido que incluye ideologías, obsesiones y pretensiones que se revelan, por supuesto, en su literatura; sin embargo, como señala Emir Rodríguez: “[...] habría que indicar que si estos escritores están unidos por algunas cosas, la obra de cada uno es personal e intransferible hasta un grado máximo” (157).

Esto es observable en el personaje de la novela hispanoamericana, quien conforma, en su singularidad, un retrato que lo incluye dentro de la pluralidad de su sociedad (Benedetti 364), pues es no sólo representación, sino vehículo. Para Jorge Enrique Adoum, se trata de “[...] esa tenacidad con que el personaje de la novela hispanoamericana de ahora —el autor— se busca su identidad, su definición entre dos momentos históricos o más, entre dos mundos o más, entre dos o más civilizaciones” (210). Dentro de este marco en el que se sitúan la totalidad de los narradores hispanoamericanos se encuentran, por supuesto, los argentinos, partícipes de la misma realidad, circunstancias y hechos verificables que funcionan no sólo como contexto en sus novelas (Romano 370).

Ya hablé en la introducción sobre algunos momentos con los que es caracterizada la literatura hispanoamericana, en particular de uno de sus rasgos distintivos que es el de la tradición de la ruptura, la cual distingue al arte moderno: consiste éste en la crítica de su pasado y de sí mismo, en una interrupción de la

continuidad. En ello radica su diferencia (Paz, Los hijos del limo 20). Esta ruptura y esta crítica fue muy visible en los llamados “ismos” que propusieron nuevos sesgos para afinar las pretensiones artísticas hispanoamericanas y que va a adquirir en la novela su forma definitiva, pues como señala Grínor Rojo:

La novela moderna no es así o no tiene que ser así solo un retrato fiel del tipo de relaciones humanas que se establecen en el espacio burgués, como sostiene cierta perspectiva teórica. Es eso, pero también es o puede ser la rebeldía contra eso, su subversión, la filtración en el espacio y el orden burgueses de un ánimo disconforme y contestatario que los burgueses no pueden comprender ni tolerar (312).

Los novelistas hispanoamericanos participaron también de esa ruptura con su voluntad de cambiar la realidad a partir de su desconfianza en ella y de su desprestigio (Adoum 211). Esta manifestación consistió en una explosión, cuestionamiento y rebeldía; es decir, en considerar a la novela como herramienta, como arma. Estos son los antecedentes en cuyo contexto se ubica Sábato, problemáticas que son suyas y que se manifiestan en su narrativa: “Sábato es consciente, y lo expresa de una manera reiterativa, de la existencia de una crisis de la modernidad” (Sánchez 45). Además, como el mismo Sábato señala:

Si un drama es profundo, *ipso facto* es nacional, porque los sueños de que están tejidos los seres de ficción surgen de ese ámbito oscuro que tiene sus cimientos en

la infancia y en la patria; que aunque no se lo proponga, y a veces porque no se lo propone, expresa de una manera o de otra los sentimientos y ansiedades, los dilemas raciales, los conflictos psicológicos que forman el substrato de una nación en un instante de su historia (El escritor y sus fantasmas 63).

Con lo que se hace necesario establecer el contexto en el que sucede la narrativa de este autor argentino.

1.2 Aspectos generales de la narrativa de Ernesto Sábato.

Todas las novelas de Sábato ocurren en Buenos Aires. Los personajes son tomados de los tipos comunes de la sociedad argentina, tanto como el ambiente mismo y presentan problemáticas, costumbres, ideas vinculadas con una realidad que fundamenta el cotidiano bonaerense. Los lugares a los que acuden sus personajes son significativos de alguna manera: el retrato busca la correspondencia con esa realidad en la que vivía Sábato, como señala Vázquez Bigi:

En las novelas de Sábato se siente la gran capital y la extensa provincia aneja del mismo nombre, se sienten los lugares y la gente: a veces la caricatura; a veces la visión de un loco; a veces la plaza dormida, sueño de bellas estatuas coloreadas de musgo, que el progreso dejó atrás; a veces la pompeyana casa de antaño, que el artista buscó con empeño para poner en ella a la extraña stirpe detenida en el tiempo; pero siempre, expresivamente, Buenos Aires (425).

Esta sociedad que aparece reflejada en *Sobre héroes y tumbas* ofrece, como señalé, una variedad de tipos distintivos donde está reflejado el intelectualoide, la muchacha pobre y humilde del despoblado norte argentino, el desplazado que busca la posesión, el obrero —grueso de la nación—,⁴ los héroes nacionales del pasado, los “federales” y los “unitarios” —al menos como idea—, el peronista burgués sin escrúpulos, el orgullo de casta, el menosprecio a la clase inmigrante (Borello A. 399-400), y la “soledad histórica” (Rosado 41) que proviene de la consciencia de la heterogeneidad propia del argentino, además de una perspectiva del autor ante la polémica feminista sostenida en la década de los años 30 por Victoria Ocampo.⁵

El retrato de esta realidad atiende a la perspectiva de Sábato ya citada, pero también a un tópico que lo vincula con la tradición novelística en la que se encuentra, pues el retrato de la realidad ya no pretende, como es el caso del realismo o del costumbrismo, realizar una imitación fiel, o una aceptación de ésta, sino, como señala Adoum: “La nueva generación de escritores, especialmente los narradores, llevó hasta sus últimas consecuencias la voluntad de cambiar la realidad, y comenzó por desconfiar de ella, por impugnarla y desprestigiarla” (211). Es decir: juicio, crítica.

⁴ *Passim* Ángel Manuel Vázquez Bigi, ««Sobre héroes y tumbas»: épica trágica, épica vital para una nación joven.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 412-426.

⁵ Para una aproximación a este tópico, existe una revisión abundante en el texto de Alicia N. Salomone y otros, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago: Cuarto propio, 2004.

La realidad que rodea a Sábato es fuente de sus obsesiones y su obsesión misma, es el rostro que, como en un espejo, mediante el arte se contempla el autor a sí mismo:

La historia, la sociedad y la idiosincrasia argentinas constituyen también la órbita de sus fantasmas. Lo nacional en sus formas dramáticas. La configuración un poco invertebrada de un país claramente regionalizado, y sobre todo su cultura, heterogénea, cosmopolita, en la cual su definición es, paradójicamente, su indefinición, porque lo peor que nos pasa a los argentinos es no saber qué nos pasa (Ciarlo 84).

Estos motivos —por supuesto representativos de Argentina— son un reflejo de su realidad definitiva y particular. Pareciera entonces que se trata de una obra local por sus numerosas apariciones en todas sus novelas, a manera de emblema. Pero no es así. Es característica de todas sus novelas el que sus personajes sometan esa realidad particular, la *suya*, a un análisis minucioso que alumbra una crítica mordaz; se sumergen en reflexiones, son vehículos de los pensamientos y animadversiones del autor argentino (Dellepiane 36). En su narrativa Sábato plantea una discusión sin importar que ésta se sitúe en una realidad con características muy particulares; es decir, su búsqueda tiende, como la de otros autores hispanoamericanos, hacia lo *universal* (Dellepiane 72-73), es decir, mediante ese retrato individual, alcanza los problemas y cuestiones que trascienden lo

espacial y que repercuten en todo el ámbito humano. Esta discusión, análisis, crítica, como quiera describirse, es una tendencia que suma al autor en la tradición que ya mencioné: la literatura es como un instrumento para investigar el sentido de la existencia, es esa la forma que ésta adquiere en escritores «problemáticos» como Dostoievski, Sartre, Kafka o Camus (Rosado 55), y, por supuesto, el mismo Sábato.

Su afán es, como vemos, la indagación activa a través de su realidad; así inaugura una búsqueda que no compete sólo a tipos representativos de un ámbito local; sino que apunta más allá de la realidad latinoamericana, se dirige al hombre en general: “Las múltiples interpretaciones psicológicas suscitadas por *Sobre héroes y tumbas* demuestran la riqueza de un texto donde se trata de aprehender la complejidad del hombre total. La totalidad de la realidad se logra integrando, por ejemplo, dos niveles fundamentales: el reproductor (historia de Argentina, inclusión de hechos y personajes contemporáneos, etc.) y el irracional u onírico” (Ortega 134).

Como vemos, lo referencial se rompe en función de la universalidad, también debido a otro de sus rasgos distintivos: la subjetividad. Dellepiane llama la atención sobre este aspecto al enmarcar las obras de nuestro autor dentro de la corriente de la novela psicológica. Señala que en este tipo de relatos es imprescindible la participación activa del lector, dado que su consistencia es la perspectiva de los personajes sobre su realidad, es decir, supone un testimonio. Por lo tanto, es el lector quien infiere el sentido de esa realidad que se le ofrece desde

un ángulo muy particular. Esto conlleva el riesgo de tener una impresión de desorden a causa de la complicación temática de las novelas, en especial *Sobre héroes y tumbas* (62-63).

En Sábato, la narración a través de sus personajes es una técnica que perfecciona progresivamente con cada novela. Esta construcción atiende a su objetivo como artista; señala en *El escritor y sus fantasmas* que “[...] precisamente lo que importa es ese diagrama personal y único, esa concreta expresión de lo individual. Y si alcanza universalidad es esa universalidad concreta que se logra no rehuendo lo individual sino exasperándolo” (56-57). Esta subjetividad tiene alcances en cada aspecto de la diégesis, al grado que el lector percibe ciertos testimonios de la realidad que semejan la visión de un objeto reflejado en un espejo. Por eso en *El túnel* vemos que

“[...] el espacio y alma se fusionan: la referencia exterior es coloreada por el estado de ánimo [...] No hay interés en describir, en dar el inventario detallado de un lugar, sino un casi total desentendimiento del mundo externo, a menos que ese mundo forme parte de los sentimientos que en un instante determinado embargan al personaje y que éste proyecta sobre su dintorno [sic]” (Dellepiane 71).

De esta forma, donde el mundo externo se nos aparece como reflejo, los matices, los rostros, los ambientes y las calles se desdibujan; no importa que los hechos ocurran en un sitio o en otro; lo preponderante es la perspectiva del mundo

interior de sus personajes que, al contrario de la imprecisa y fantasmagórica realidad exterior, es prolija y compleja en cada pequeño detalle.

Así, en *El túnel*, la descripción física de María Iribarne es casi nula: sólo sabemos de su cabello largo y castaño. Todas las impresiones que causa en Juan Pablo Castel, su amante-asesino, así como las minuciosas interpretaciones y análisis que éste realiza sobre cada gesto, de cada silencio, o de ciertas palabras mencionadas como por azar, pero de la realidad concreta y objetiva de María, no hay nada más (Dellepiane 44).

En *Sobre héroes y tumbas*, su segunda novela, este método de narración subjetiva-testimonial resulta más definitiva, pues si en *El túnel* el relato surge del testimonio de un actante, aquí tendremos por lo menos tres narraciones-testimonios distintas que enriquecen el contenido sin sacrificar la forma, pues la referencia objetiva continúa siendo tan sólo un reflejo.

La descripción de lugares en *Sobre héroes y tumbas* está también subordinada a los estados de ánimo de personajes o narradores, quienes destacan determinado rasgo de acuerdo con la perspectiva simbólica que adquieren en su concepción particular,⁶ además de que la descripción del entorno “[...] anuncia o acompaña sus estados de ánimo, sus sentimientos o produce en esos seres particulares sensaciones. La naturaleza es, pues, siempre un «estado de alma»” (Dellepiane 183).

⁶ No hay que olvidar lo mencionado más arriba: Sábato utiliza a los personajes de sus novelas como vehículo de su ideología.

El factor temporal también está subordinado a la perspectiva de los personajes.⁷ Al ser relatos testimoniales, el tiempo es el de la memoria; una reconstrucción donde los hechos se asocian a la evocación. En *El túnel*, por ejemplo, el relato está en voz de Juan Pablo Castel, quien, a pesar de su rigurosa narración en avance progresivo, interpola consideraciones, evalúa determinado suceso, realiza una digresión sobre el curso de los eventos, etc. Esto es: hay más de un plano temporal simultáneo. En *Sobre héroes y tumbas* esta simultaneidad tiene diversos niveles precisamente porque los testimonios son diversos.⁸ En primer lugar tenemos el tiempo cronológico de los hechos vividos por Martín, también el del resto de los personajes cuyo testimonio aparece en el contexto del primero, el que ocupa el relato de Fernando Vidal, además de las evocaciones de Bruno, y otro que consiste en la rememoración histórica de un antepasado de Alejandra, el alférez Celedonio Olmos: eventos de la historia argentina en su periodo independentista, el de una guarnición del ejército de Lavalle. Estos tres tiempos se contraponen y fluyen paralelamente. De hecho entre el alférez y Martín hay una relación de identidad y correspondencia. Estos desplazamientos temporales dotan a la novela de una forma circular (Dellepiane 190), lo que responde a la pretensión

⁷ En *Hombres y engranajes*, Sábato se refiere a este aspecto: “Al sumergirse en el yo, el escritor se encontró con un tiempo que no es el de los relojes ni el de la cronología histórica, sino un tiempo subjetivo, el tiempo del yo viviente” (103).

⁸ El Informe sobre ciegos, tercer capítulo de la novela, y que es relatado por un narrador distinto al del resto de la obra (es el personaje de Fernando Vidal), está emparentado con el relato de Castel: tiene la misma forma y estructura, además de que los narradores comparten determinadas características. En el tercer capítulo me ocuparé de estos aspectos

artística de Sábato de captar la totalidad del personaje para repercutir en todo el ámbito humano.

Por lo tanto, el factor temporal está determinado por la perspectiva subjetiva del mundo, ya que en el interior de los relatos aparece una temporalidad distinta a la del narrador intradieгético, es decir, en momentos determinados hay niveles temporales trazados dentro de otros niveles temporales (Omil 481 y ss.): cuando algún personaje alude a un hecho ocurrido en otro tiempo, relatado además dentro de una cronología distinta a la principal, con ello se expone la perspectiva de la realidad que incluye la temporalidad del personaje al que se refiere. Por ejemplo el retrato de Escolástica, la pariente loca de Alejandra, quien vive en un presente distorsionado por la evocación constante y obsesiva de un recuerdo traumático: “[...] en verdad, jamás vivimos en el presente aunque tampoco en el pasado, ya que todo instante conscientemente vivido es una mezcla de pasado y de presente” (Dellepiane 189).

Así es como la realidad aparece en estas novelas como algo absurdo, incoherente, descoordinado e incluso atroz, concebida así por los personajes (Ortega 144): el cuadro referencial desde la perspectiva del *yo* del individuo es lo que dota a la obra de Sábato de una profundidad única. Y este rasgo lo vincula con el pensamiento de Nietzsche: “La objetividad filosófica y artística, para Nietzsche, no tiene que ver con la certeza ni con la exactitud. La objetividad de la que aquí se habla consiste en la identificación del individuo con aquello de lo cual es tan sólo

parte: la fusión del uno con la totalidad, la identificación del individuo con lo Uno primordial” (Rivero Weber 169).

Este recurso obliga al lector a fungir también como testigo, pues lo que se presenta es “Ambigüedad, personajes ambiguos, inacabados, inquietantes, son las palabras que acuden a la mente. Y son exactas, pero no como crítica o como mengua del escritor sino como aceptación de una nueva manera de novelas en que se respeta la libertad del ser” (Dellepiane 178-179); el lector, entonces, como los personaje-testigo, debe indagar a través de la información que se presenta, debe recomponer la realidad que se encuentra fragmentada por la diversidad de perspectivas: el foco de la acción, el referente directo está vedado, lejano; el único acceso disponible es el testimonial, al que el lector acude sólo como un testigo más: como lo hacen los otros personajes: “[...] una exigencia del estilo de Sábato, que se fue acentuando progresivamente desde *El túnel* hasta *Abaddón*: nos entrega sus novelas solamente hilvanadas; el lector es quien debe realizar el acabado, la costura final” (Ciarlo 90).

Como vemos estos relatos tienen un alcance que rebasa la esfera de la diégesis, y la técnica narrativa con perspectiva subjetiva encuentra su correlato en algunas de las pretensiones fundamentales de Sábato: el individuo y su rescate, así como la conciliación de sus aspectos escindidos, de donde proviene ese afán literario de trascender lo individual para alcanzar al hombre total. Para analizar este factor será preciso recurrir a sus antecedentes ideológicos.

1.3 Ideas e influencias.

Una de las dicotomías conceptuales más recurrentes en Sábato tanto en su narrativa como en sus ensayos es la de ciencia-racionalidad contra instinto-sensualidad, a la que después se referirá como lo diurno y lo nocturno. Este planteamiento tiene sus raíces en el pensamiento temprano del autor cuando se hallaba bajo el influjo científico. Su preparación profesional fue de Ciencias físicas y matemáticas, y su dedicación en este ámbito pronto lo reveló como una promesa, al grado de que trabajó en el Laboratorio Curie en Francia. De acuerdo con sus palabras, sus incursiones en la ciencia se deben a una imperiosa necesidad que surge debido a la repugnancia que padeció ante todo lo irracional y caótico que contemplaba en el ámbito humano (Sábato, *Hombres y engranajes* 12). Así, “[...] descubre en las ciencias ese algo puro, bello y riguroso con que había estado soñando. Y decide que ese mundo calmo y traslúcido de la ciencia es el suyo, [...] en él, puede aislarse y apartarse de todo lo que lo inquieta en los seres humanos y en el mundo” (Dellepiane 21). En otras palabras, halla en la ciencia el rigor de un método y la seguridad de un orden. Esto, sin embargo, es algo de lo que posteriormente Sábato acusará a Borges: de utilizar las letras y el pensamiento como refugio, torre de marfil desde donde, oculto, se puede marginar al mundo.

Pero ese palacio límpido de la ciencia, un espejismo, pronto se desvanecería: “El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresiva evanescencia del mundo cotidiano. Llega a ser monarca,

pero, cuando lo logra, su reino es apenas un reino de fantasmas” (Sábato, Uno y el universo 27). Aunque este mundo se derrumba, es gracias a la ciencia que Sábato podrá realizar una revisión de las problemáticas del hombre moderno, es decir, una crítica; además, por lo que representa, podrá enmarcar en ella a la luz, el orden, el rigor, el método y lo mecánico, pues: “La progresiva abstracción que ha propiciado la ciencia es el elemento clave de la deshumanización; se han perdido la capacidad de síntesis, las grandes preguntas, a nivel metafísico y a nivel mundano, el hombre concreto ha pasado a ser una víctima de la fuerza incontrolable de la ciencia” (Sánchez 33).

La aproximación de Sábato a la ciencia y a la racionalización sumado a la evaluación de la problemática social y política de su nación, lo llevó también a seguir la senda del marxismo. De hecho fue activo militante de la Federación Juvenil Comunista (FCJ)⁹ de su país y participó en diversas actividades con responsabilidad en él. El marxismo, como sabemos, pone sus miras en la ciencia y la técnica. Todo su desenvolvimiento opera además en esos ámbitos, y es una ideología afín a las pretensiones del joven Sábato que buscaba el orden y lo absoluto para que éste se estableciera en el mundo: “La conciencia proletaria, con su filosofía y su ciencia, con su moral y su política, quiere la ruptura absoluta con el pasado, reino de la universalidad; quiere la creación de un mundo nuevo y de un hombre nuevo” (Berdiaev 117). Sin embargo, pronto se desilusiona por diversas causas que narra en sus ensayos, en particular una que expone en *Hombres y*

⁹ Fundado el 12 de abril de 1921 por decisión administrativa del comité del Partido Comunista de la Argentina.

engranajes: “Era, pues, previsible que la doctrina llevase a una sociedad semejante a la capitalista, aunque de signo cambiado” (84). Por ser el marxismo una ideología de signo dogmático, celosa de cualquier otro pensamiento ajeno al de la tabla de su programa, concluye necesariamente en la intolerancia y la censura. Su enemigo más vituperado no es el capitalismo en sí, sino la religión, a la que ve como fuente y consecuencia del pensamiento subordinado. Esta crítica, que podría ser correcta, se convierte en un problema en el seno de esta ideología porque precisamente el cristianismo es afín al socialismo, como lo notó el mismo Sábato: “El socialismo, tal como ha sido expuesto por sus teóricos —marxistas o no—, es algo más que la nacionalización de la producción y del consumo: es un movimiento profundamente moral, destinado a enaltecer al hombre y a levantarlo del barro físico y espiritual en que ha estado sumido en todo el tiempo de su esclavitud. Es, quizá, la interpretación laica del cristianismo” (Sábato, *Hombres y engranajes* 66).

Aunque es tras su decepción del marxismo que regresa al amparo de la ciencia, ese trance le permitió adquirir una perspectiva del pensamiento racional que no había contemplado hasta entonces: el de la mecanización del hombre: “Para Sábato, el racionalismo como modelo dominante del pensamiento occidental constituye una vía insuficiente para el conocimiento del hombre y ha provocado un progreso tecnológico deshumanizador” (Sánchez 23).

Si bien la crítica del marxismo lo devolvió a la ciencia, pronto comenzará a evaluarla. En *Uno y el universo* (1945) Sábato expone un análisis y crítica de lo que descubrió en ella. De hecho, en él da testimonio de su ruptura, lo que le valió el

desprecio de la comunidad científica (Dellepiane 27-28). Entre las minuciosas revisiones que realiza de cada aspecto de la ciencia, encontramos que: “Este mundo de los entes matemáticos es un mundo rígido, eterno, invulnerable, un helado Museo de formas petrificadas que nuestro universo físico, en un proceso sin fin y sin eficacia, intenta copiar” (106).

Posteriormente escribe *Hombres y engranajes* (1951) donde traza el origen del pensamiento racional y cómo ve en él la raíz de una de las mayores problemáticas del hombre, la que lo obsesionó y que recorre toda su obra: el de la paradoja de *la deshumanización de la humanidad* (17-18). Identifica en el Renacimiento el origen del pensamiento racional, estrechamente ligado al desarrollo del comercio, en particular al afianzamiento del dinero. Considera que durante el Renacimiento el hombre buscó el dominio de su entorno y recuperó antiguas concepciones intelectuales. Esto provocó una disociación con las ideas que habían regido a toda la Edad Media. Encuentra en este momento histórico el germen de la deshumanización que radica en una fragmentación cuyo principal exponente es la religión: “[...] la disociación que la conciencia cristiana ha establecido entre la vida divina y la terrena, entre lo eterno y lo perecedero, no podrá ser superada más en el curso de nuestra historia” (Sábato, *Hombres y engranajes* 40). En esta idea hay de nuevo una similitud con el pensamiento de Nietzsche, quien ve en el cristianismo una de las mayores amenazas al pensamiento moderno y a la vida del hombre, pues señala que: “El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse,

ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo [...]” (33), aspecto éste que comparte también con el marxismo, que contempla en el futuro la realización de sus miras y que considera al presente tan sólo como un tránsito necesario.

Tanto en *Uno y el universo* como en *Hombres y engranajes* expone que la ciencia generaliza omitiendo lo particular con lo que resulta en lo abstracto, perdiendo con ello los aspectos de lo concreto. La abstracción que predomina en la ciencia vuelve al hombre un objeto, un número, un *engranaje* en un complejo dinámico y monstruoso, lo que representa su deshumanización. Además de la ciencia, la técnica, que en un momento representó un medio mediante el cual el hombre establecía cierto dominio en la naturaleza, termina volviéndose en su contra. Ocurre así una suma que reduce a la taxonomía cada aspecto del ser humano: medios de control, de procesamiento, mercantilización de los sentimientos y actividades del ser humano: “El hombre es el primer animal que ha creado su propio medio. Pero —irónicamente— es el primer animal que de esa manera se está destruyendo a sí mismo” (Sábato, *Hombres y engranajes* 60-61).

Las prevenciones que Sábato ve en la ciencia no despiertan en él un rechazo absoluto. Piensa que necesariamente es parte del individuo, pero no la única. Considera lamentable que la ciencia rechace todos los valores que no son cuantificables, objetivos, verificables y que reconozca únicamente aspectos que

desdeñan otros aspectos del hombre: “La ciencia estricta —es decir, la ciencia matematizable— es ajena a todo lo que es más valioso para un ser humano: sus emociones, sus sentimientos de arte o de justicia, su angustia frente a la muerte” (Sábato, *Uno y el universo* 30). Con estas ideas, Sábato expone una línea ideológica que lo va a aproximar a ese otro mundo contrario al de la ciencia, el del arte, al que dedicó toda su posterior actividad intelectual.

La primera aproximación estética sucede en su periodo crítico, cuando se encontraba en París y se vincula con el movimiento surrealista al final de la década de los años treinta; donde entabla amistad con Óscar Domínguez (Dellepiane 26). Digamos que es este momento en el que adquiere plena consciencia de dos aspectos de su personalidad: “[...] esa tendencia de Sábato hacia el orden, lo puro y estático, lo lleno de luces. Mas frente a ella, y con igual fuerza, está la otra tendencia, la que debe haber nacido en las noches de alucinaciones y miedos, la que lo arrastra hacia las tinieblas, hacia lo impuro, hacia lo caótico” (Dellepiane 29). Esta tendencia hacia lo “impuro” que tanto aterró a Sábato en sus primeros años y lo motivó para aproximarse al pensamiento científico, paradójicamente va a proveerlo de los argumentos que requería, pues en este mundo cuya condición es la contingencia, la ciencia está imposibilitada para explicar y sustentarlo todo. Este nuevo mundo al que se vincula, que había mirado con timidez y disimulo, rechazado con cierto desdén, ahora se justifica por su oposición a la ciencia y a las

problemáticas que ésta encierra¹⁰. Esta nueva tendencia pronto va a explicar muchas de las particularidades de su carácter y de las actividades de su pasado, pues es un extravío lo que parece definirlo, cuando su único puerto había sido el de la ciencia.

Así explica él este proceso: “El hombre se rebela contra lo general y abstracto, contra el principio de contradicción; porque el hombre de carne y hueso es justamente la contradicción: es y no es, es santo y es demonio, ama y odia, es pequeño y a la vez es capaz de portentosas hazañas” (Sábato, *Hombres y engranajes* 89-90).

Sábato va a encontrar en esta otra vía —la del instinto, la vida, la sensualidad, el «yo», lo subjetivo, el arte— la solución ante un sinnúmero de problemas a los que el hombre ha estado sometido, como la angustia, la soledad, el abismo (Ciarlo 73): “Nuestro tiempo es el de la desesperación y la angustia, pero sólo así puede iniciarse una nueva y auténtica esperanza” (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 123).

Sin embargo, aunque el surrealismo abre a Sábato la perspectiva del arte, la recuperación mítica de la realidad y la aproximación hacia la profundidad que radica en el ahondamiento del «yo» y en la subjetivación de la realidad, cae en un rechazo a esta vanguardia porque considera que “[...] el fin lógico de un surrealista consecuente es el suicidio o el manicomio [...] Mas ni la locura ni el

¹⁰ Sábato menciona que “[...] mientras más imponente es la torre del conocimiento y más temible el poder allí encerrado, más insignificante es el hombre de la calle, más incierta su soledad” (*Hombres y engranajes* 69). La soledad del hombre, que aquí aparece determinada por el imperio del conocimiento, será una de las características principales en los personajes de sus novelas.

suicidio pueden ser la solución genuina para el hombre. Y aquí es donde debemos apartarnos del surrealismo” (Sábato, Hombres y engranajes 122).

Sábato atiende a la comprensión de que en el hombre conviven dos dimensiones: la racional y la irracional. Debido a la deshumanización operada por el primer aspecto el hombre desdeña el otro —quizá precisamente por la seguridad y garantía que la objetividad, por ser colectiva, ofrece, quizá por el rigor y el orden—, y busca el medio por el cual alcanzar esa dimensión desdeñada, ese ámbito perdido, tanto tiempo obnubilado. Ese camino que busca es el del mito y el del arte: “El mito, al igual que el arte, expresa un tipo de realidad del único modo en que puede ser expresada. Por esencia, es refractario a cualquier tentativa racionalizadora [...] A través de esas profundas manifestaciones de su espíritu, el hombre toca los fundamentos últimos de su condición y logra que el mundo en que vive adquiera el sentido del cual carece” (Sábato, La resistencia 51).

El hombre moderno ha sometido a juicio todos sus valores, y su afán por hallar a todo una explicación racional ha mermado su condición humana; desde este supuesto la realidad le parece algo aborrecible que lo precipita al abismo; como el eterno sinsentido rutinario que le produce náusea¹¹. Así, el arte y el mito van a representar un rescate ante esta ruptura del hombre moderno:

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos

¹¹ “La náusea a la que se refiere Nietzsche es más que nada un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, un saber que la vida no tiene sentido y permanecer en ese sinsentido” (Rivero Weber 63).

de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo (Nietzsche 81).

Este análisis de la función del arte, busca que éste no sea sólo un vehículo donde se manifieste esa precaria realidad, sino también el medio donde puedan conciliarse los contrarios: la razón y el instinto, el cuerpo y el alma, el intelecto y el sentimiento: lo diurno y lo nocturno del hombre.

La forma que, de acuerdo con Sábato, puede contenerlo todo, es la novela, “Pues únicamente la novela puede dar cabida integra al pensamiento puro, a los sentimientos y a las pasiones, al sueño y al mito” (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 148). La novela será la forma por excelencia para Sábato, y no únicamente por la forma en sí, sino también por la figura de su creador, el escritor, quien, en su perspectiva, resuelve los dos aspectos disidentes en el hombre, debido a que participan en él el pensamiento puro mediante el cual establece un método y análisis para su composición, pero también intervienen otros aspectos de índole obscura: sentimientos, ideas, intuiciones, etc. A pesar de que Sábato también escribe ensayo, género que en primera instancia podría considerarse opuesto a la novela porque su estructuración se basa en normas racionales muy cercanas a la lógica (Sánchez 13), en realidad, toda la producción literaria de Sábato tiende hacia el mismo propósito: “vista la trayectoria sabatiana en su conjunto, los ensayos

acaban cumpliendo una función ancilar al servicio de la legitimidad novelística de Sábato" (14).

Como vemos, no hay un rechazo absoluto del pensamiento racional; el rechazo opera en el establecimiento de esta forma de pensamiento como única válida¹². Se trata de una propuesta, de ver el arte, en particular a la novela, como el remedio para la crisis a la que el hombre moderno se encuentra sometido: "No basta con reivindicar lo irracional" (Sábato, *Hombres y engranajes* 123).

La novela contiene, efectivamente, múltiples motivos de ambas perspectivas. Así, aunque la técnica narrativa de Sábato sea el de la subjetividad, donde el foco de la acción se reduce al testimonio desde una perspectiva, ambas tendencias están involucradas para la exégesis de esa realidad: sus personajes lo mismo comparan objetos reales que exponen el contenido de sus sueños para desarrollar y explicar determinado rasgo en la realidad objetiva o en su existencia anímica.

Los aspectos racionales aparecen en algunos de sus personajes con el establecimiento de una metodología como forma de aproximación a la realidad —huella de la juventud científica del autor—, o con un afán explicativo que los domina y que en muchos casos los conduce a la destrucción. Los aspectos irracionales aparecen en los personajes mediante la evocación imprecisa, el

¹² "No es posible valorar a la vida humana en menos ni en más que la razón, pues al hacerlo lo hacemos ya con elementos propios de ésta última. Para el individuo humano, no es factible separar la razón de la vida; usar la razón es la forma de vida humana, y el reto es que tal uso no margine los instintos y su creatividad" (Rivero Weber 173).

establecimiento del entorno con el estado anímico como referente y los relatos oníricos.

El sueño en particular representa para Sábato un ingrediente necesario para la creación novelística, pues señala que “Las creaciones en el arte y en el pensamiento son por lo general como los sueños: actos antagónicos” (El escritor y sus fantasmas 151). Incluso algunos personajes van a encarnar algún aspecto de esta dualidad, enfrentados a otros que representan su contrapartida (Bacarisse 453-454).

Hasta ahora hemos visto diversos aspectos en los que consiste la creación artística para Ernesto Sábato. El establecimiento del fundamento de la crisis es alumbrador para todo su discurso narrativo. Hay en él un afán de rescatar al hombre de su crisis, y para ello recurre a ideas afines al pensamiento de Nietzsche, en particular al arte y al mito como medio de síntesis, pues permiten conciliar lo que hasta ahora ha llevado al hombre hacia el abismo, a la náusea. El mito guarda una relación especialmente próxima a las pretensiones que Sábato ha trazado en su concepción de la novela, pues facilita la recuperación de aquellos elementos que la razón desdeña: “[El mito], la consciencia mítica, constituye un modo de aprehensión del universo que, sin dejar por completo de lado a la razón, es eminentemente no racional, intuitivo y afectivo, que hunde sus raíces en las profundidades de la psique y constituye el humus esencial en el cual se arraigan, como manifestaciones plenamente humanas, el arte y la religión” (Huici 406).

Me interesa señalar aquí que todas estas características tienden hacia el Romanticismo, corriente que Sábato define así en *Hombres y engranajes*: “[...] es una rebelión contra la ciencia y el capitalismo: opone el individuo a la masa, el pasado al futuro, el campo a la ciudad, la naturaleza a la máquina. En su culto del individuo es, pues, un retorno a los ideales del Renacimiento. Pero en su alzamiento contra la ciencia y el capitalismo, se entronca con el espíritu medieval” (80). Esta ideología contempla muchas de las obsesiones de Sábato que buscó resolver por diversos caminos: la problemática social a partir del marxismo, el afán de absoluto y de pureza a través de la ciencia, y el de lo concreto y la mecanización mediante el surrealismo; caminos que, como vimos, no representaron para él verdaderas respuestas. Además de esta exposición, tenemos también esta otra de Paz, quien establece con total nitidez los aspectos que hasta ahora he señalado y los anuda en el romanticismo:

La ambigüedad romántica tiene dos modos [...]: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión (Los hijos del limo 73).

Antítesis en síntesis, angustia, náusea ante el abismo, búsqueda de identidad, crítica, anhelo de absoluto, soledad y absurdo. El romanticismo tiñe y cobija la obra de este autor argentino, en particular una de las formas que en esta línea de pensamiento va a ser tópico recurrente: el de la melancolía.

Capítulo 2

2. Notas sobre el crepúsculo: Romanticismo y melancolía.

2.1 El Romanticismo en líneas generales.

A fines del siglo XVIII se gestaba en Alemania uno de los movimientos literarios más influyentes de todos los tiempos: el Romanticismo. Aunque su impronta más profunda es la literaria, impuso un legado que se extendió a diversos ámbitos de la producción artística, filosófica e incluso científica de la intelectualidad occidental. En palabras de Berlin:

La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental. Lo considero el cambio puntual ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XIX y XX de más envergadura y pienso que todos los otros que tuvieron lugar durante este período parecen, en comparación, menos importantes y estar, de todas maneras, profundamente influenciados por este (20).

Romanticismo significa ruptura, crítica, tradición que niega la tradición (Paz, *Los hijos del limo* 17-18), separación, escisión (183). Características por las que se considera a casi toda producción literaria posterior una extensión suya (v. gr. las vanguardias) (192). Esta huella tan profunda que el Romanticismo impuso atiende a la complejidad que lo caracteriza, aspectos que definen su fuerza, por los

que este movimiento, en opinión de Isaiah Berlin (1909-1997), fue tan importante que todo cambió desde entonces (24). En las siguientes líneas buscaré realizar un trazado de los principales aspectos del Romanticismo para definir sus ideas más importantes, lo que me permitirá determinar su influjo y presencia en la narrativa de Ernesto Sábato.

La principal dificultad que presenta el exponer al Romanticismo reside en definirlo, en señalar los diversos aspectos que lo conforman. Tarea que, en opinión de Berlin, es de suma dificultad. Este autor menciona que es posible determinar estos rasgos si tomamos en cuenta los valores a los que se les asignaba mayor importancia en la época, son, entre otros: “[...] la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir [...] Consideraban a las minorías más sagradas que las mayorías, que el fracaso era más notable que el éxito pues este último tenía algo de imitativo y vulgar” (27-28). En otras palabras hablamos de la individualidad y el sentir, del sacrificio, de lo “profundo”, del anhelo de comunión, nostalgia, aflicción, pesimismo, y nobleza de corazón. El Romanticismo estriba en la ruptura, oposición y crítica a la tradición de entonces —la Ilustración—, y todos estos elementos son el rostro de la respuesta a esa línea de pensamiento. Ernesto Sábato señala que “Una doctrina no traduce unívocamente una época, sino se forma de manera compleja [sic]; en parte por el desarrollo autónomo y puramente intelectual de las ideas anteriores —por o en contra de esas ideas—, en parte como manifestación del espíritu de su tiempo”

(Hombres y engranajes 35). Las ideas predominantes de la tradición anterior son, entonces, clave para determinar las pretensiones del Romanticismo.

El trasfondo ideológico del que nació este movimiento como oposición es el del mundo de la razón imperante, el mundo de la ciencia, de la taxonomía, del progreso, de la enciclopedia. Este universo racional tuvo sus orígenes con el Renacimiento, movimiento cuyas pretensiones iniciales consistían en el individualismo, el humanismo y lo natural y que, no obstante, terminó en valores opuestos —o en palabras de Sábato—, en una terrible paradoja: *la deshumanización de la humanidad* (17). La opinión generalizada es que el mundo burgués y la razón fueron los principales aspectos de la problemática a la que hace frente el Romanticismo: “Los románticos y los existencialistas insurgieron contra el conocimiento racional y científico, no contra el conocimiento en su sentido más amplio” (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 9).

Ahora bien, la esencia del Renacimiento no poseyó en un principio las tendencias racionalistas que alumbraron a la Ilustración —principal movimiento ante el que se erige el Romanticismo—, pero su transformación posterior fue producto en particular del desenvolvimiento de las ideas religiosas, tanto cristianas como protestantes, así como del establecimiento definitivo de las pretensiones de la burguesía, factores que determinaron una escisión y desprecio por los aspectos no racionales del hombre (Paz, *Los hijos del limo* 47-49). La consideración clave era la de homogeneidad, el hombre visto como objeto: para poder arribar a un resultado objetivo, la ciencia y la razón prescinden de las particularidades, buscan

lo plural, lo común, lo general, lo compartido; el carácter distintivo de la burguesía remite todo en el mundo a una condición usufructuaria; la religión procura su dominio espiritual mediante la homogeneización de la conducta¹³.

Todos estos aspectos ofrecen un atisbo sobre las pretensiones del mundo burgués y racional, las cuales no son sino formas de dominio mediante la pérdida de la individualidad: “En la edad de la burguesía, la razón empezó a proponer la igualdad como categoría normativa, a partir de la cual se vuelve imposible admitir y respetar la diversidad —cultural, étnica, religiosa, de género— de los seres humanos. Aquellos y aquellas que no entran en esta norma —rápidamente representada por la respetabilidad burguesa y la ética puritana— son percibidos como monstruos” (Cohen 12). Este mundo objetivo, igualitario, es un mundo escindido. Es un universo fragmentado que, en el ámbito de su dinamismo, tiene la particularidad de lo amoral, y sus dos ejes distintivos son —aunque suene tautológico— el dinero y la razón (Sábato, Hombres y engranajes 18).

Este, por supuesto, es uno de los principales aspectos ante los que reacciona el Romanticismo. Johann Georg Hamann (1730-1788) considera que la aplicación de los métodos de la ciencia —con su armonía, orden, asimilación por semejanza, etc.— a la sociedad humana conduciría a una burocratización y al fracaso. Su tesis consiste en que el hombre no busca la felicidad o la satisfacción, como afirmaba el

¹³ No es extraño que justamente en este periodo haya tenido lugar la consolidación de concepciones religiosas maniqueas como lo fue la representación distintiva del diablo y del infierno como vehículo de control mediante el temor: “Como un arma para reformar en profundidad la sociedad cristiana, la amenaza del infierno y del diablo sirve como instrumento de control social y de vigilancia de las conciencias, incitando a corregir sus conductas individuales” (Muchembled 37)

ideal de la Ilustración —Voltaire en particular—, sino que su anhelo consiste en distinguirse, expresarse y elevarse, y el ámbito mediante el cual todo esto puede realizarse es el de la creación. La creación es el acto más personal, individual y particular del hombre (Berlin 67-69). Ante las aspiraciones del racionalismo que impusieron un bloqueo, el Romanticismo propondrá esta salida. Hamann la estableció de forma clara.

Johann Gottfried Herder (1744-1803), por su parte, sostiene que la expresión en sí es una función fundamental del hombre, condición revelada en cada uno de los actos de éste. Esta expresión, sin embargo, sucede en el ámbito de un grupo, pues la lengua que utiliza para expresarse, las tradiciones en las que se incluye, etc., no son de su invención. Por eso la expresión individual está incluida en la noción de grupo y representan un vínculo, una relación del hombre con el otro, condición que se opone a la exclusión que la ciencia y la razón defienden. Asimismo, considera a la razón como concreta, dependiente de aspectos que el Racionalismo no admitía, como lo irracional, el inconsciente, lo espontáneo: la vida creadora, oscura y propulsora (Safranski 22). Para Herder, esta concepción atiende a la fuerza inquietante, lo que nos amenaza: la naturaleza viva, signo que implica también a la creación misma.

La idea de creación como fenómeno de la naturaleza va a encontrar su formulación en otros pensadores como Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), para quien la creación depende de lo natural que incide en nosotros. Su concepción del hombre radica en que éste debe crear constantemente, y quien no crea y

únicamente acepta lo que la naturaleza le ofrece, está muerto (Berlin 125). En esta nueva concepción se entiende al hombre como un elemento más del mundo natural que contiene parte del espíritu del todo como una chispa: el suyo propio.

La creación fructifica al espíritu. Como pieza del universo, el hombre está en comunión con el todo, pero es mediante la creación donde puede cruzar la barrera de su cuerpo para que, gracias a la chispa individual, esa llama profunda dentro de cada uno de nosotros, pueda finalmente trascender. Los románticos perciben al mundo como una fuerza a la que pertenecen, “[...] como una prolongación de sí mismos, y su propio ser como inserto en el flujo de la vida cósmica” (Béguin 77). El instinto creativo es lo que determina la libertad del hombre, lo que finalmente lo libera de los obstáculos que la razón le había impuesto. Así, Fichte arriba a la concepción del *yo*, que, en opinión de Friedrich Schlegel (1772-1829), es uno de los ejes de mayor influencia en el movimiento romántico.

Todas estas nociones que vinculan al hombre con la naturaleza son recuperaciones que realiza el romanticismo de viejas ideas y de concepciones de creencias mágicas del Renacimiento, cuyos pensadores creían que todos los actos tenían importantes repercusiones en la creación entera (Béguin 20); asimismo, antiguos mitos respectivos a la Unidad universal y a la idea de absoluto son recuperadas por los románticos. Para ellos, el perseguir la unidad y la armonía responde a que habitan en éste sus vestigios: el mito de la caída como una reminiscencia del paraíso primitivo. No obstante, la búsqueda y las pretensiones

de unidad suceden únicamente gracias a una experiencia interior profunda y de carácter religioso (Béguin 99). Volviendo a Fichte, el vínculo con el mundo y la búsqueda de unidad responden justamente a que ésta, la unidad, no se encuentra contrapuesta a nosotros, sino que se revela en nosotros; no nos es extraña puesto que es parte del círculo del *yo* (Safranski 71).

El movimiento pietista¹⁴, que para Berlin es la raíz del romanticismo, es seguramente de donde proceden estas concepciones, pues como tradición religiosa representó una búsqueda interna, un retirarse hacia lo profundo que dio como resultado una intensa vida interior, altamente personal y violentamente emocional (Berlin 62-63); de aquí la función del creador, pues, como menciona Friedrich Schelling (1775-1854), radica en la interiorización, en “[...] hurgar dentro de sí, en adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que lo habitan y sacarlas a la luz de la consciencia mediante una violenta y agonizante lucha interior” (Berlin 135). Esta noción del artista y del arte se opone por completo a la que el racionalismo tenía al respecto, pues consideraba al arte una mera reproducción ejemplificadora y analizable de la naturaleza y el entorno. Para los románticos, el arte consiste en una explosión *apasionada* de lo natural contenido en el hombre; no es una reproducción de la vida, sino que las reglas de éste deben aplicarse a la vida misma. La única forma de apreciar su riqueza es mediante la creación y el arte, es decir, mediante un descenso a nosotros mismos a través de la palabra y la poesía

¹⁴ En palabras de Berlin: “[...] era una rama del luteranismo y consistía en el estudio cuidadoso de la Biblia y en el respeto profundo por la relación personal con Dios [...] se le daba una tremenda importancia en la relación personal del alma humana doliente individual con su creador” (61).

(Béguin 82). La idea romántica del inconsciente no es la actual o la más familiar correspondiente a la psicología freudiana. En realidad se trata de la fuente que vincula al hombre con el todo, como parte del proceso fundamental de la naturaleza, algo que anteriormente los místicos identificaban como una parte del ser individual (Béguin 109). Lo inconsciente responde al aspecto natural, al mundo subterráneo donde se encuentran las facultades del alma, al sueño; sin embargo, requiere también del acto consciente. Es este aspecto lo que permite fundamentar una de las nociones más importantes del romanticismo: la noche.

Para los románticos, el vasto mundo de la voluntad inconsciente es el de la naturaleza, donde se albergan los misteriosos secretos de los orígenes del hombre. Esta idea fácilmente se asocia con la de oscuridad: en la penumbra yacen ocultos los misterios, los más grandes secretos. Mediante el sueño se obtiene acceso a ese reino, pero es a través de la creación que ese acceso se realiza de manera consciente. La fuerza de la naturaleza en bruto, como expuso Fichte, no representa nada para el hombre si sólo admite y acepta lo que ésta le proporciona. Es precisa la voluntad consciente, pues en esa oscuridad sólo se encuentra el caos, fragmentos dispersos de esa pertenencia al universo, de esa memoria primitiva que efectivamente representaba un lazo con el todo desde la caída. El papel del arte aquí es imprescindible, pues mediante la filosofía, por ejemplo, sólo es dable la observación, el análisis y el examen; el poeta, sin embargo, es capaz de reconstruirlos —de nuevo aquí— en su unidad primordial. Albert Béguin (1901-1957) enmarca estos aspectos bajo la forma de una creación mítica romántica: “[...]”

la Noche, guardiana de los tesoros, el inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que la imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico" (77).

Estas nociones se convirtieron en una característica fundamental del espíritu romántico: la plena consciencia de su condición humana profundamente arraigada en las tinieblas interiores. La suma reverencia que el romántico le guarda a la noche es debida a esta conceptualización. La noche remite a aspectos tales como el conocimiento misterioso y escondido, lo profundo, lo salvaje, lo inexpresable, lo inabarcable, el lugar de regreso, del nuevo comienzo: el retorno al origen (Safranski 112). Dado que en nosotros, en esa parte oscura, nocturna, se encuentran los vestigios de nuestra pertenencia al mundo, de nuestra relación con el universo, la condición fundamental para conocer la realidad es la de una contemplación interior. Es preciso un ahondar en las profundidades oscuras de uno mismo donde se encuentra esa chispa de la que hablaba Herder. El conocimiento que es únicamente racional, es decir, diurno¹⁵, está incompleto sin la reconquista de los vestigios de ese pasado yacente en lo profundo de nosotros: el conocimiento nocturno. Aparece aquí en esencia otro de los aspectos fundamentales del romanticismo: el de las oposiciones sintéticas.

La idea de que en el inconsciente se encuentran los vestigios fragmentados de un pasado en consonancia con el todo se relaciona con la idea de los románticos

¹⁵ En la concepción antigua, había una relación asociativa entre ciertas nociones que incluían a la luz y a la mirada como signos positivos: "En la representación imaginaria culta, la mirada estuvo cada vez más asociada con la masculinidad, con Dios, con la claridad, con la belleza, con la razón, sobre todo gracias a Descartes" (Muchembled 120).

de una dialéctica de síntesis de términos antitéticos. Esta idea tiene también su asiento en la noción de ritmo como estructura del universo. El proceso es, de acuerdo con Béguin, un trance de la armonía original a la armonía recuperada (101). Hay, también aquí, una recuperación de viejas concepciones del ocultismo como el de la analogía y otras donde los místicos otorgaban determinadas cualidades de relación numérica a diversos seres en la naturaleza. Los románticos van a buscar las relaciones de analogía en diversos aspectos del universo, en particular entre términos antitéticos. Esta concepción dialéctica representa para Schelling y los filósofos de la naturaleza una ley: “El ritmo de la naturaleza es exactamente el del esquema dialéctico: toda «polaridad», toda lucha de fuerzas antagónicas y complementarias, que sólo existen la una con la otra, se resuelven en una síntesis superior” (Béguin 100). Estas relaciones se hacen manifiestas en dicotomías que comprenden al día y la noche, los géneros sexuales, lo terrestre con lo cósmico, el mundo externo con el mundo interior, lo objetivo y lo subjetivo, etc. La justificación atiende a la escisión misma, a la armonía perdida. La síntesis máxima es la de la Vida, lo que en verdad representa lo absoluto, el fin supremo. La búsqueda radica en la perfección de la inocencia original, la condición pretérita a la caída, hecho que imposibilitó al hombre para comprender la vida. Esta comprensión sólo se resuelve mediante la reconciliación de los opuestos (Béguin 117-172), en particular del alma y el cuerpo, lo divino impersonal con lo concreto corporal, la profundidad del corazón con la sensualidad más exterior, el estado de vigilia —el lado luminoso— y el sueño —el lado de la sombra—, el pasado y el

porvenir, la naturaleza orgánica y la inorgánica, lo finito y lo infinito, de nuevo el día y la noche.

Todas estas dicotomías se resuelven en particular en aspectos como el conocimiento, la perfección, la muerte, la vida, y en general en el concepto de Absoluto, la reconciliación máxima, de ahí las elocuentes visiones tan conocidas que propuso la imaginación romántica como la del sol nocturno. Béguin señala que para Schelling el ideal es: “Si en la noche misma surgiera una luz, si *un día nocturno y una noche diurna* pudiera abrazarnos a todos, ése sería el fin supremo de nuestros deseos” (Béguin 120).

La razón procuró reducir a fórmulas la realidad, es decir, hacer de lo extraordinario algo ordinario, calcular lo imprevisible; Novalis (1772-1801), con su programa romántico, enuncia ante estas intenciones un nuevo procedimiento: “dar alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido, apariencia infinita a lo finito” (Safranski 182). De acuerdo con Berlin, el propósito de las analogías era el de confundir realidad y apariencia lo más posible para obtener la sensación de un universo sin barreras, en devenir, en perpetuo cambio, donde cualquier hombre con voluntad pudiera actuar con completa libertad y realizar con él lo contenido en su deseo. Esta es la doctrina fundamental del Romanticismo (156).

La búsqueda sintética mediante analogías comporta uno de los tópicos fundamentales del movimiento romántico, el de la ironía. Esta concepción deriva de dos aspectos ejes del Romanticismo, a saber, la noción de voluntad

ingobernable que consiste justamente en la adaptación de las reglas del arte a las condiciones de la vida del hombre —algo que ya traté anteriormente—, y que radica en la creación de la propia visión del universo, es decir, no se trata de sólo conocer y admitir todos los valores, los juicios, fines y objetivos, sino de crear los propios: elegir. La segunda concepción es la idea de que no hay una estructura de las cosas, no hay modelos o planes prescritos, por lo tanto es imposible establecer principios, leyes o fórmulas que puedan servir para determinar lo que sea. Para los románticos, la creencia en un plan preestablecido era una estupidez de carácter suicida (Berlin 162). Afirmaban, al contrario, lo que pretende el sistema de analogías: que la vida es ritmo, un flujo, constante devenir en incesante cambio.

Berlin señala que la ironía es un concepto difícil (Berlin 157) que consiste en que cada proposición realizada tiene otras tres contrarias contrapuestas igualmente verdaderas, y que a cada una debe otorgársele igual crédito, sobre todo porque son contradictorias entre sí. Esta línea de pensamiento representa la única manera de escapar a la ortodoxia, cuya esencia radica en invalidar cualquier otra concepción contraria a la suya. Aunque la ironía no era desconocida para los románticos, fue incluida en el marco de su filosofía por Schlegel. El carácter ambivalente que caracteriza a la ironía proporciona al mundo romántico la justificación del conocimiento completo, instauro la libertad en el plano de la concepción, donde no podría admitirse un vínculo ocurre una síntesis. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz define a la ironía a partir de una frase de Novalis:

«Fantasías cínicas o diabólicas». Esa frase anticipa una de las corrientes más poderosas y persistentes de la literatura moderna: el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño o lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural. En una palabra, la ironía —la gran invención romántica. Precisamente la ironía— en el sentido de Schlegel: amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción —define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán. Fue la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política (67).

Libertad, elección, síntesis y analogía, la ironía representa la paradoja como resultado de un proceso creativo que de nuevo incluye al arte y que aplica las normas de éste a la vida como ya señalé: el conocimiento pleno sucede sólo mediante la conjugación de las dos partes antagónicas que operan en el hombre: su parte diurna y su parte nocturna —razón e inconsciencia—, el arte como forma auténtica de conocimiento que se resuelve en el poema¹⁶. El poeta, con su creación, realiza la síntesis de estos dos aspectos: una ironía que resuelve la máxima dicotomía. Para Schlegel, la ironía, al desconocer lo individual, unifica, y, sin embargo, individualiza al hacer al hombre un particular. Se trata de una búsqueda

¹⁶ Tomo en esta acepción de la palabra *poema* la distinción que Octavio Paz establece en *El arco y la lira*: “El carácter irreplicable y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. [...] En efecto, por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. Una tela, una escultura, una danza, son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya” (18).

con toda el alma, no sólo con la razón y la fantasía, en uno y otro individuo, de la unidad y la totalidad (Biemel 37).

Un universo en constante cambio, en el que el hombre es libre, necesariamente provoca una gran incertidumbre. Para algunos poetas del Romanticismo, la respuesta a este dilema se encuentra en el mito. El problema del conocimiento plantea una solución antinómica: por un lado es concebido como pecado, por la ambición adánica de igualarse con lo divino; por otro lado, la ignorancia como culpa, pues radica ésta en esa irresponsabilidad que mencioné antes, en la que el hombre permanece en un estado de facilidad en la que sólo acepta y toma lo que la naturaleza le ofrece, esto es, el estado opuesto a la creación.

Ahora bien, ante los misterios inefables de la naturaleza, el hombre intenta distintas formas de aproximación. Una de ellas, determinada por la razón, atiende a una catalogación minuciosa que escinde al mundo mediante una taxonomía mecánica que, por esencia, destruye la unidad. Otra consiste en buscar una explicación expresiva que simbolice el misterio con imágenes asociativas que vinculen al creador con el misterio en particular y con el universo en general. Este conocimiento transformado es únicamente accesible mediante la interpretación (Berlin 76).

Esta última aproximación es la del mito, en perfecta consonancia con las ideas expuestas por Herder y con aspectos característicos del romanticismo: el ansia de absoluto, de vinculación con el todo, y la de su enseñanza, aquella que manifiesta que todas las respuestas se encuentran en nosotros (Béguin 478), en el

inconsciente, donde nada es claro ni objetivo; la interpretación y la subjetividad le son inherentes, de ahí su correlato con el arte.

El mito ofrece además una consonancia con el ritmo de lo natural a través de lo incesante y lo inagotable. Esta es una concepción que deviene de la potencialidad articuladora de su interpretación, pues el proceso consiste en relacionar la imagen de un mito a cualquier otra en múltiples e inagotables direcciones que cambian con la transformación de los hombres y que, no obstante, contienen en sí la esencia de lo estático; se transmiten de generación en generación con una inmutabilidad que les confiere la cualidad de lo eterno (Berlin 163).

Para el Romanticismo, la vivencia mítica se convirtió en pieza fundamental de sus aspiraciones, pues: “Es una vivencia potenciada, a la que se abre una inesperada plenitud de significación” (Safranski 245). La importancia del mito fue tan determinante, que una de las afirmaciones de los románticos fue que, ante la influencia aplastante de la ciencia, además del reconocimiento de que no era posible una significación completa del mundo sin ellos, había la necesidad de crear mitos modernos (Berlin 163; Safranski 237). Nietzsche, profundamente influido por las ideas románticas, consideró que la pérdida del mito a partir de la cultura moderna, a la que califica de abstracta y socrática, provoca en el hombre un sentido de extravío que lo precipita a un abismo de conocimiento insoluble de marcada insatisfacción voraz (Nietzsche 190).

Esta exposición del mito me permite regresar a uno de los aspectos primordiales de la concepción romántica que tiene su distintiva marca en él. El

mito representa de nuevo la condición que se erige en oposición al mundo frío e impasible de la razón, en particular nociones de la naturaleza que no tienen cabida en el optimismo de la ciencia, pero que para los románticos son la consistencia del universo. Me refiero a aspectos como el sufrimiento, la muerte, el conflicto, etc. En este afán mítico del Romanticismo, los poetas crearon un cúmulo de obras que contenían este tipo de conflictos insolubles de carácter fatalista, mitos que respondían a la necesidad fundamental que las ideas de esta corriente imperaba, me refiero a las obras del *Sturm und Drang*.

Este movimiento puso el acento en la vida que brota con libertad y con ímpetu creador, en el hombre genial que manifiesta un dominio de sí y al que lo caracteriza lo superior, lo determinado (Safranski 23). De acuerdo con Berlin, el centro de este movimiento radicaba en una afirmación de Hamann acerca de los grandes hombres que precisamente habían sobresalido, según él, maestros destacados que fueron hombres enfermos, ninguno de ellos cuerdo (85). Algo que, como veremos, tiene particular relación con una de las concepciones fundamentales de la melancolía.

Además del *Sturm und Drang*, otra de las concepciones míticas de las que se valieron los románticos fue la de la tragedia¹⁷. Generalmente se la atribuye a la tragedia un contenido de sufrimiento, y por antonomasia se establece en múltiples aspectos de la vida cotidiana; sin embargo, el verdadero objeto de la tragedia es el

¹⁷ Hay que considerar además el importante aspecto de la apología de este género dramático que realiza Nietzsche, donde la determina como la síntesis entre dos aspectos estéticos que resumen todas las pretensiones intelectuales de la humanidad, a saber, lo apolíneo y lo dionisiaco.

de promover la resistencia del hombre ante aquello que lo oprime, ante un destino ciego que lo aplasta y que impera en la vida del héroe de forma terrible (Berlin 112). Es esta resistencia la característica fundamental, lo propiamente trágico en esta forma dramática. Los románticos repararon en ello y no tardaron en hacer suya esta forma tan ligada a sus pretensiones, pues es esa rebeldía, esa resistencia la esencia toda del movimiento. En ella está contenida la verdadera naturaleza del héroe: “Toda alma grande, toda alma genuinamente sincera, se desconoce, se ignora a sí misma, combatida de encontrados afectos, ignorante de su ser, remóntase a las más sublimes alturas, y se despeña a los abismos más profundos; pero de todas las cosas, la menos posible para ella es la de conocerse, de medirse a sí misma” (Carlyle 25).

Otro mito recuperado por los románticos que ya mencioné es el de la caída. Responde a la aspiración nostálgica por esa pretendida unidad propia de la Edad de Oro, donde la armonía era la esencia y la definición, pues el hombre y la naturaleza conformaban un todo.

Los románticos hallaban esa época legendaria no sólo en el mundo primitivo; también la situaban en la infancia o en las historias que hablaban de pueblos antiguos y perdidos. Pero también la reconocían en el porvenir, como fruto de esa afanosa búsqueda de integridad que sucede luego del descenso a las profundidades de uno mismo, a la oscuridad del inconsciente donde subsiste aún enterrada, como vestigios en la arena, una reminiscencia, como esa antigüedad

remota y perfecta. Así, lo mítico se manifestó en los románticos como consonancia en su erección ante las formas que nos oprimen. Como señala Bartra:

“[...] la envoltura crítica no silenció el mito cuyos ecos fueron recogidos muy pronto por los románticos, quienes se refirieron a ese anhelo doloroso y nostálgico de engendrar lo infinito a partir de lo finito, como dijo Friedrich Creuzer. Se refería al poder de los símbolos que encarnan la incongruencia entre la esencia eterna y su forma limitada, y que después los mitos expresan de manera cifrada” (El duelo de los ángeles 52).

La oscuridad y la noche son por ello también de los mitos más importantes del Romanticismo, y que va a enriquecerse con otra noción antigua recuperada por estos poetas y que la simboliza por completo: la melancolía.

2.2 Melancolía.

La melancolía tiene su antecedente en el antiguo sistema de los humores. Esta concepción, también llamada “humoralismo”, se fundamenta en principios muy antiguos que consistían, en primer lugar, en la búsqueda de elementos primarios a los que se pudiera reducir la estructura compleja del universo; en segundo lugar en la teoría —considerada esencial por los griegos hasta Plotino (siglo III d.C.)— de la armonía o isonomía entre las partes; y por último en la pretensión de encontrar

siempre una equivalencia numérica a la estructura compleja de lo corporal y espiritual. Bajo estas premisas, la concordancia en la que el humoralismo radica consiste en un cúmulo de condiciones. El número cuatro era venerado desde la filosofía pitagórica, pues se le relacionaba con la fuente de la naturaleza eterna: tierra, aire, agua y fuego; también con las cuatro estaciones. En el hombre había también una concepción tetrádica para la composición del alma: intelecto, entendimiento, opinión y percepción. Son cuatro las edades del hombre: infancia, juventud, madurez y vejez. El humoralismo contiene también cuatro fluidos corporales que serán sus elementos constitutivos: sangre, bilis amarilla, bilis negra (*melagkholia*) y flema. Se consideraba la salud como un balance en los elementos —armonía— y enfermedad al predominio de alguno de ellos.

Este principio de las correspondencias hizo coincidir todos estos elementos, de modo que el esquema del humoralismo contenía una cardinalidad completa.

De acuerdo con Galeno (siglo II d.C.), al humor sanguíneo —de cualidad cálida y húmeda— le correspondía el aire, la primavera y la infancia; quien tenía tal predisposición temperamental era bello, simple, reidor, hablador y seductor. Al humor colérico, la bilis amarilla —de cualidad cálida y seca— correspondía el fuego, el verano y la juventud; el hombre con este humor era temperamental, violento, irascible y pretensioso. Al humor melancólico, de bilis negra (*atrabilis*) —de cualidad fría y seca— tocaban la tierra, el otoño y la madurez; eran personas de carácter firme, contemplativas, tristes, perezosas, lujuriosas, soñolientas y constantes. Al humor flemático —de cualidad fría y húmeda— se atribuía el agua, el

invierno y la vejez; éstos eran equilibrados y meditabundos, tardos en actuar, soñolientos, cobardes y olvidadizos.

Para Hipócrates (finales del siglo V a.C.) y Galeno, el desequilibrio en los humores era el germen de enfermedades perniciosas; así, el exceso de bilis negra provocaba apoplejía, torpores, depresiones y ansiedades, además de estar relacionada con la epilepsia y con la aparición de llagas en el cuerpo.

A partir de Aristóteles (siglo IV d.C.) la melancolía trasciende el plano médico para colocarse como concepción filosófica relacionada con la creación. En el Problema XXX, el estagirita se pregunta:

¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra, y algunos de tal forma que incluso son víctimas de las enfermedades derivadas de la bilis negra, como lo cuentan las leyendas en torno a Heracles? Pues parece que este fue también de tal naturaleza. De ahí que por él los antiguos denominaran enfermedad sagrada a la enfermedad de los epilépticos (382).

Su análisis parte de las características de la melancolía, y las compara con los efectos que produce el vino. Señala que las personas que están bajo sus efectos se comportan como el atrabilioso: son irascibles, benevolentes, impúdicos, amorosos, silenciosos, discursadores y atrevidos, temerarios hasta grados excesivos de consumo, donde se vuelven tontos como los epilépticos. La relación que guarda la

atrabilis con el vino es, dice, la del aire y el calor, patente por la espumosis característica del vino; señala que el semen también tiene estos atributos, lo que implica otra característica distintiva del melancólico: la lascivia y la tristeza, ya que después del sexo, se creía, se produce un decaimiento debido a la pérdida de aire. El aspecto llamativo en el que ahonda Aristóteles es el respectivo a la composición de la melancolía, la cual es una mezcla de calor y frío, por lo que si se calienta o se enfría, lo hace en exceso, lo que provoca distintos males y caracteres acordes con su proporción y temperatura: si es abundante y fría, los hombres son perezosos y estúpidos; demasiado abundante y caliente, extravagantes, de buenas dotes, enamoradizos que son arrastrados por sus impulsos y deseos; en un término medio, impulsivos, pero de notable inteligencia y excentricidad disminuida, sobresalen en cultura, política y en las artes. Las enfermedades que padecen —como la locura o la posesión divina— son debidas a que el calor de la atrabilis se encuentra cerca de la zona del intelecto, y menciona que son las padecidas por las sibilas y los adivinos.

La conclusión de Aristóteles es que el melancólico es excepcional debido a la excepcionalidad misma de la condición de su temperamento: la mixtura de calor y frío en simultaneidad. La melancolía, pues, resulta una síntesis de dos términos excluyentes.

Durante la Edad Media la melancolía adquirió nuevos atributos. Se le asoció con el amor y lo heroico. Era considerada un obstáculo para el cristiano devoto que

buscaba alcanzar la virtud, pues la caracterizaba el abatimiento y la abulia, comprometiendo al libre albedrío.

Después del siglo XII, la teoría del humoralismo es sometida a los rigores del pensamiento mágico que todo lo asociaban, repitiendo la vieja fórmula, con el macrocosmos y el microcosmos. La antigua correspondencia de elementos y estaciones adquirió un nuevo significado moral, pues estas relaciones impusieron al fuego la sutileza intelectual; a la tierra, la estabilidad; al agua, la movilidad y al aire, la pureza. Con ello los humores ganaron nuevos atributos: al temperamento sanguíneo le correspondió la dulzura, la tristeza al melancólico, la ecuanimidad al flemático y la amargura al colérico. Para Hugues de Fouilloi (finales del siglo IX d.C.), la tristeza que define a la melancolía es la del tormento en el que se encuentra el espíritu por el ansia de comunión divina. Por ello la ubica en la parte izquierda del cuerpo asentada en el bazo por la relación que éste guarda con la esperanza¹⁸.

La melancolía tenía también atributos patológicos. Era identificada con el pecado de la acedia, una especie de sopor que sufrían los sacerdotes al mediodía. También era un estado anómalo observado en judíos y brujas, un tipo de epilepsia que convulsionaba la carne al contacto con el demonio, una forma de posesión (Cohen 92). Esto se debía a que el atributo característico del melancólico era el del

¹⁸ Al respecto, en la obra Klibansky, Panofsky y Saxl, se menciona: "Tiene su asiento en el bazo porque, en su tristeza por la tardanza en regresar a su morada celestial, se regocija en el bazo como en la esperanza [«spleen» — «spes»]. Creo haber leído que los médicos declaran que la risa procede del bazo; por esta proximidad me parece muy comprensible que los melancólicos rían y lloren a la vez..." (123).

éxtasis, un estar fuera de sí, otra forma de relación y armonía con el todo, pues consiste en la despersonalización y atemporalidad, un estado que conjuga las dos formas de conocimiento: el material y el espiritual (Béguin 406). De ahí su relación con la posesión.

A la analogía con los humores y los distintos elementos se añadió en la Baja Edad Media el dominio de ciertas constelaciones o planetas. Las correspondencias eran: al humor sanguíneo, Júpiter; al colérico, Marte; al melancólico, Saturno, y al flemático, Venus o la Luna. La relación de Saturno con la melancolía fue en adelante un hecho definitivo. Este astro era el verdadero determinante del carácter y destino de este humor, al grado de que hoy continúa denominándose “saturnina” a la disposición sombría y melancólica.

Entonces las cualidades de Saturno o Kronos —su dios distintivo— son elocuentes para explicar muchas de las características de la melancolía. Kronos es el dios de los contrarios por su dualismo tan marcado. Es el señor de la Edad de Oro, donde, como vimos con el Romanticismo, los hombres vivían en un estado de inocencia en armonía con la naturaleza. También es el dios de la agricultura —la hoz es su instrumento— a la vez de la cosecha y de la afrenta más atroz: el parricidio y de la edificación de ciudades. Por otra parte es el señor de los dioses del subsuelo, consumidor de todo, devorador de niños. Es un dios triste que padece el destierro debido a su destronamiento. Su identificación con el astro se remonta al período babilónico, donde Saturno era el dios Nimb, considerado el representante nocturno del Sol.

Para los griegos, los planetas fueron deidades de acuerdo con sus características: “Nimb debía ser Kronos, con su crueldad y su ancianidad (su edad se correspondía con la duración de su revolución, en marcado contraste con la marcha acompasada de su «hijo» y el raudo movimiento de sus «nietos»); y su destronamiento ensombrecía sus peculiares poderes, pero en modo alguno los aminoraba” (Klybansky, Panofsky y Saxl 147).

La relación entre el astro y el dios quedó, pues, establecida, y la influencia que Saturno causaba en los hombres procede de las características míticas de Kronos: su celibato, la carencia de hijos, la viudez, la orfandad, la violencia y malevolencia ocultas, su derrocamiento, su prisión en el Tártaro, su señorío y reinado de los dioses, su huida al Lacio. Las características particulares como astro también son definitivas: su lentitud cíclica confería indolencia, aplomo y frialdad por su lejanía, cualidad ésta por la que se le atribuía la generación de males como la hidropesía y el reumatismo. Por su posición en el espacio, la más alta, posee la cualidad del intelecto. Ambas condiciones, las míticas y las astrológicas, configuraron la relación completa con las características contenidas en la melancolía: voracidad, constancia, firmeza y estabilidad —Saturno era llamado *Stella tenax*—, autocracia y naturaleza tiránica, superstición, oscuridad, avaricia, codicia, acaparamiento y pensamiento profundo. Comparten la tendencia depresiva, la soledad, la lentitud, la inepticia, la cualidad visionaria, el poder de la inteligencia y la contemplación. En el *Paraiso*, Dante Alighieri (1265-1321) asigna a la esfera de Saturno el asiento de los espíritus contemplativos, con lo que colabora

con la fijación de este astro/deidad como el patrono de la contemplación sublime.

En dos tercetos hace semblanza a la Edad de Oro que rigió Kronos:

En el cristal que tiene como nombre,
rodeando el mundo, el de su rey querido
bajo el que estuvo muerta la malicia,
de color de oro que el rayo refleja
contemplé una escalera que subía
tanto, que no alcanzaba con la vista. (657)

La relación de Saturno y la melancolía ya no será abandonada en adelante. Una corresponde a la otra de manera tan determinante que en muchos contextos son sinónimos.

En el periodo humanista hay una preponderancia del estado meditativo en rechazo al ocio del pasado. Bajo esta línea, el Renacimiento alemán seleccionó a la melancolía como un retrato de la contemplación profunda, admitiendo que el dolor y el hastío estaban incluidos en ella. Además, reconoció a Saturno como su patrono. Quienes sufren su influjo son seres autosuficientes que viven desgarrados entre la duda y la autoafirmación, dualidad que define y caracteriza al genio moderno.

Saturno permitió que la melancolía se considerara un privilegio gracias a los dones intelectuales que otorgaba, aunque con los marcados peligros que

configuraban su ambivalencia: gran capacidad intelectual con un radical desorden de la misma especie, son seres dichosos y oprimidos a la vez por profundas penas, son sujetos divinos o bestiales.

El siguiente apologista de la melancolía es Marsilio Ficino (1433-1499), quien en su comentario *De amore* habla, entre otras cosas, de la contemplación como forma de alcanzar la belleza, y añade que: “Es la bilis negra lo que obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera eleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas” (Klybansky, Panofsky y Saxl 254). Saturno produce filósofos sobresalientes apartados de lo mundano. Sin embargo, para Ficino, la influencia de los astros no es determinante, pues el hombre tiene libre albedrío. Introduce así la concepción de las afinidades electivas —término que después será revisado por Goethe—, que consiste en atraer o liberarse de tales influencias. La de Saturno en particular era terminante, pues podía conducir a la sublimidad o a la catástrofe más absoluta, y definía en la persona el apartamiento de lo terrenal, la soledad, el ocio, la constancia, la teología, el esoterismo, la superchería, la magia, la agricultura y el dolor. Por eso los pensadores entregados a la especulación más profunda sufren de melancolía. Saturno produce filósofos sobresalientes que tienen su objetivo en lo trascendental (Klybansky, Panofsky y Saxl 254).

En síntesis, las características definitivas y los motivos saturninos, son, de acuerdo con María Bolaños:

[...] la soledad del paseante, la torpeza y terquedad de sus gestos físicos y mentales, el yo como una escritura indescifrable, el escrúpulo del orden, la fidelidad a las cosas, el combate contra lo evidente y lo consolador, el temor al tiempo y a sus secuaces —el aburrimiento y la pereza—, la inmersión absorbente en el trabajo, la ironía y el suicidio final, la pasión por el intelecto (15).

La melancolía adquirió un sustento conceptual determinante con Immanuel Kant (1724-1804) cuya aproximación es doble. Por una parte la considera negativa en su forma hipocondriaca —siguiendo las antiguas concepciones del humoralismo. El morbo melancólico causa fantasías y delirios que se apoderan de la mente trastornada; se trataba de los “fantastas” o seres angustiados que sufren el acoso constante de sus fantasías; viven obstinados en hablar de sus imaginerías y están siempre concentrados en las desgracias de la vida. El descontento vital que los caracteriza se debe a su excesiva meditación, a un “pensamiento profundo” y a que le confieren a todo demasiada importancia (Bartra, El duelo de los ángeles 26).

La otra forma en la que Kant se aproxima a la melancolía es en relación con el sentimiento de lo sublime, lo que supone una “[...] experiencia de lo sagrado, una emoción religiosa y una expresión de la angustia existencial ante la muerte, lo informe y lo innombrable [...] descubre las expresiones estéticas modernas, e incluso posmodernas, en la medida en que abren paso a una nostalgia por la inalcanzable totalidad e insisten en destacar el hecho de que lo impensable existe”

(Bartra, El duelo de los ángeles 59). Kant establece estos aspectos de la melancolía en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, donde es exaltada y ocupa un lugar destacado, además de que aparece insolublemente vinculada con el sentimiento de lo sublime, siguiendo de cerca las ideas de Edmund Burke (1729-1797).

En su estudio *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Burke aborda la percepción estética y las facultades que la facilitan. Realiza una revisión pormenorizada sobre el gusto, pero lo más pertinente para esta tesis es su distinción entre lo bello y lo sublime. Parte de la dicotomía de dolor y placer considerándolos de la misma naturaleza. Considera posteriormente el cese del placer y las diversas formas en las que afecta la mente y llama la atención sobre uno en particular, que es el que ocurre cuando “[...] el objeto [el placer] se pierde, de manera tal que no hay posibilidad de gozar de él otra vez, se produce una pasión en la mente que se llama *pesar*”¹⁹ (27). En el pesar hay un deleite particular, de naturaleza distintiva y elevada que consiste en que el sujeto se abandona a la aflicción y permite que ésta se apodere de él: una relación directa con la melancolía. El pesar tiene que ver con las pasiones propias del dolor y el peligro, pues contienen impresiones del horror. Así Burke establece el concepto de lo sublime:

¹⁹ Cfr. Sigmund Freud, «La aflicción y la melancolía.» en *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza, 2002, pp.231-247. Es coincidente con las ideas que establece en este estudio sobre la causa de la aflicción y la melancolía, patologías que se caracterizan por una fijación morbosa ante la pérdida del objeto que procuraba placer al yo.

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer [...]. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días (29).

Añade esa simpatía que nos provocan los males del otro causándonos cierto deleite al sabernos al margen de la desgracia, en la posición segura del espectador. De modo que el placer no está relacionado con el dolor, más bien lo excluye; por lo tanto, es el deleite y no el placer el que contiene el germen del dolor y del horror en sí: es a esto a lo que denomina sublime. Para él la belleza —a la que asocia con el sentimiento de placer—, además de ser una cualidad social, meramente sensible, supone la luminosidad, lo resplandeciente, lo liso, lo delicado, lo pequeño y no precisa la intervención de la voluntad. Es lo opuesto a lo sublime.

Ahora bien, el poder, como producto de la fuerza, es sublime; lo inconmensurable y lo grande en las dimensiones, son sublimes; la infinitud, la dificultad, la magnificencia y la soledad son sublimes; ciertos sonidos estridentes como los del trueno, las tormentas y cierta música son sublimes; todo lo terrible lo

es, por ello también entran aquí la oscuridad tanto física como en lo relativo a la incertidumbre, y la noche. La pasión que lo sublime desata es el asombro (42).

Respecto de lo oscuro, Burke lo relaciona con la poesía, pues ésta casi siempre es simbólica. En ella están contenidas las ideas de eternidad e infinito, y nuestra ignorancia es causa de nuestra admiración y asombro. En la oscuridad la sabiduría se reduce a la conjetura y la seguridad desaparece: todo es contingente. Por eso, para el color negro Burke establece los mismos atributos que para la oscuridad y lo relaciona con la melancolía a través del deleite (no placer) del dolor: “La melancolía, el abatimiento, la desesperación, y a menudo el suicidio, son consecuencia de esta funesta visión de las cosas que tenemos en este estado relajado del cuerpo” (100).

Todas estas consideraciones fueron el punto de partida para Kant y el germen de interés por lo melancólico y de su relación de lo sublime.

El sentimiento de lo sublime para Kant no siempre se relaciona con la melancolía. Para él hay tres estratos: lo *magnífico*, donde la belleza se extiende al plano de lo sublime; lo *noble*, que consiste en una admiración sosegada; y lo *sublime-terrible*, que está acompañada del horror o la melancolía (Kant 36).

La relación comprende también a la tragedia, a la que distingue como sublime porque:

“[...] se pone de manifiesto el generoso sacrificio por el bien ajeno, la resolución audaz y la fidelidad probada. El amor es en ella melancólico, tierno y sumamente

respetuoso. La desgracia de los demás suscita en el corazón del espectador sensaciones comprometidas y hace latir su generoso corazón ante el infortunio ajeno. Se conmueve tiernamente y siente la dignidad de su propia naturaleza” (41).

Kant propone múltiples asociaciones al sentimiento de lo sublime como la cólera de un hombre terrible, el sacrificio, el esfuerzo, la superación de las dificultades, el sometimiento de las pasiones por *principios* y la virtud auténtica: “[...] se le atribuye con justicia un *noble corazón* a quien es virtuoso por principios, y a él se le dice un hombre íntegro” (50). Todos estos factores, en particular el último, le permiten realizar el vínculo con el temperamento melancólico, que es donde establece todas sus características. Aborda la melancolía a partir de la virtud, y menciona que hay contenido en ésta el profundo respeto por la naturaleza humana así como la dignidad y la firmeza, y menciona que el virtuoso:

Está próximo a la melancolía, a una sensación noble y suave, en cuanto ésta se funda en aquel horror que siente un alma encarcelada cuando, imbuida de un gran propósito, ve los peligros que ha de superar, y tiene a la vista la difícil, pero grande victoria de la superación de uno mismo. La auténtica virtud por principio, pues, contiene algo que parece concordar muchísimas veces con la melancólica constitución temperamental, en sentido atenuado (52).

A diferencia de quien sólo atiende al sentido de lo bello, el melancólico no se rige por los aspectos determinantes en la sociedad, pues la verdadera virtud surge

del pensamiento profundo, de las concepciones en uno mismo. Parece haber en él cierta obstinación que modera sus acciones, pero en realidad es la respuesta a la suma de sus convicciones. Por ello Kant define al melancólico como gran amigo, pues la amistad es sublime. También lo es la soledad, la veracidad y la autenticidad, el silencio profundo, el celo a la libertad y el respeto al hombre, por lo que el juicio severo es parte de esta condición. Todos estos atributos sublimes son propios del melancólico (Kant 56).

Las ideas de Kant van a ser definitivas en adelante para la concepción de la melancolía en el pensamiento occidental posterior a él, en especial para el Romanticismo. Por ello, muy a su pesar, se considera a Kant un impulsor de las ideas de dicho movimiento, pues, como mencioné anteriormente, múltiples aspectos que configuran las pretensiones de los pensadores románticos fueron establecidas para la melancolía por el filósofo de Königsberg.

Considero necesario realizar una recapitulación para vincular estos dos aspectos: Romanticismo y melancolía. Para el Romanticismo, la melancolía no es únicamente un recurso: hay en ella una afinidad tan completa con el trazado de su ideología, que en realidad es su signo (Orejudo Pedrosa 101). Anteriormente mencioné que Herder veía una aflicción que padecían los grandes hombres y que es una de las definiciones del *Sturm und Drang*: el héroe y la grandeza, elementos mismos contenidos en la tragedia, como el melancólico para Kant, que erige sus valores ante los que dicta la moral convenida, y también la pregunta de Aristóteles que habla sobre estos grandes hombres. La oscuridad en la melancolía que, como

vimos, tiene su definición con lo sublime, también tiene su correlato en el Romanticismo con la interiorización que, asimismo, es análoga a la contemplación de la que Saturno es patrón y albergue, pues tiene lugar en su esfera celestial; contemplación saturnina tan relativa a esa búsqueda profunda como forma de creación en el Romanticismo: “De manera más enfática en el romanticismo, la melancolía adquirió la condición de un umbral reflexivo y el arte se convirtió en el espacio privilegiado de la experiencia de la restitución, por ejemplo, en las utopías de reconciliación con la naturaleza” (Herrera Lima 72). El ansia de absoluto en el Romanticismo ante la insatisfacción que produce el mundo por la escisión que padece el hombre ante el embate fatídico de la razón y la ciencia es melancolía, Baudelaire la define como *Spleen*, otro nombre de ésta, estado de tedio en el que se sume el hombre ante la fragmentación que define a la modernidad (Bartra, El duelo de los ángeles 108; Orejudo Pedrosa 101). La nostalgia asociada con el mito de la caída que mencioné anteriormente como fundamental para el Romanticismo, afán por ese pasado mítico de la Edad de Oro que Saturno regía, estado prístino de armonía y de inocencia perdidas: “De modo que a pesar de la pérdida de la inocencia original lo que el sujeto moderno puede hacer a diferencia del hombre primitivo es, entre otras cosas, reflexionar sobre su experiencia, entenderla y darle expresión” (Herrera Lima 74). La ironía y la síntesis también están en la melancolía, suma de contrarios, como la particularidad mencionada por Aristóteles, la distinción de Kronos/Saturno en toda la suma de contrarios que lo caracteriza y que repasamos anteriormente: melancolía como síntesis, día y noche

contenidos en ella, un salir de, estar fuera de: estadio extático (éxtasis) donde el tiempo se detiene: crepúsculo. También la melancolía es síntesis de la tierra y el más alto de los cielos. La creación para los románticos contiene también un signo ambivalente, crepuscular. Pasado y futuro se conjugan entonces en la melancolía, hacen el rostro de la modernidad: “Lo nuevo se convertirá en lo antiguo y lo antiguo ya está presente en lo nuevo que desencadena la melancolía del poeta” (Orejudo Pedrosa 104). Los románticos veían en el pasado la armonía, pero también la advertían en el futuro, tras el triunfo de sus aspiraciones. Incluso el sol negro, tan distintivo para el Romanticismo, representa, como vimos, a Saturno mismo. Todos estos aspectos son melancolía; todos ellos, romanticismo.

El lamento romántico es hoy vigente. Como mencioné al principio de este capítulo, la huella que el romanticismo impuso persiste en nuestros días, no sólo como aspiración estética, sino como actitud frente a las atrocidades del progreso y la insatisfacción que produce el actual mundo capitalista mecanizado y deshumanizado (Bartra, *La jaula de la melancolía* 141). La forma intelectual en la que consiste esta postura es la de su signo, la melancolía, y su registro compete a muchos ámbitos sociales y artísticos. Por supuesto, ha encontrado un espacio en la literatura, y es aquí donde se cumple el propósito de esta investigación, pues en el siguiente capítulo analizaré su presencia distintiva en la novela *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato.

Capítulo 3

3. Lo diurno y lo nocturno. El crepúsculo como síntesis en el anhelo de comunión en *Sobre héroes y tumbas*.

3.1 La idea de novela.

Cuando Ernesto Sábato decidió abandonar la ciencia y dedicarse por completo a la literatura, estaba emulando la rebelión que los románticos realizaron doscientos años atrás. La afinidad de este movimiento con el autor argentino va más allá de una simple coincidencia. Pues los ideales del Romanticismo no le eran ajenos: hay una relación tan marcada con sus aspiraciones como artista que en muchos casos resulta su paradigma.

Como vimos en el primer capítulo, para Sábato el mundo de la ciencia y lo racional es el mundo de la deshumanización, ese mundo consistente en abstracción, donde el hombre ha perdido su papel humano para convertirse en un objeto. Un mundo en el que la técnica es puesta en un pedestal donde se la idolatra, mientras la vida del hombre es desvalorizada (Sábato, *Antes del fin* 105). Ante este mundo atroz se erige el Romanticismo, y como menciona en *Apologías y rechazos*: “El romanticismo fue una reacción del corazón contra esa razón pura, que había regido la civilización de los tiempos modernos” (98). De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, la rebelión romántica no consistió únicamente en la oposición a la ciencia, sino en un enfrentamiento a todos los valores que esa

única perspectiva manifiesta. Esa rebelión continúa hasta hoy y Sábato lo reconoce en *El escritor y sus fantasmas*, donde señala que: “La empresa de liberación iniciada por el romanticismo y llevada contra una sociedad hipócrita y convencional, sigue siendo la condición previa para el replanteo de la condición humana en nuestro tiempo, y particularmente por la colocación del arte y la literatura en sus verdaderos términos” (123).

Pero no son sólo sus opiniones sobre el romanticismo lo que me anima a calificarlo de romántico; son las realizaciones literarias, evidentes en su obra las que lo vinculan con dicho movimiento. En consonancia con el Romanticismo, una de las posturas clave de Sábato es la escisión que opera el racionalismo en el hombre: al rechazar los aspectos no objetivos en el mundo, la ciencia anulaba la totalidad humana, causa de una terrible problemática: “La escisión del pensamiento lógico y el pensamiento mágico ha llevado a la gran crisis de nuestro tiempo. La más honda y peligrosa de la historia” (Sábato, España en los diarios de mi vejez 172)²⁰. Como ya lo mencioné, esta desvinculación produce la angustia y un sentimiento de desprotección y abandono. El Romanticismo aspira a la unidad mediante la reconciliación y busca alcanzar un estado mítico previo a la caída. Como expuso Hamman, el medio para ello es la creación, punto con el que coincide Sábato al enunciar las pretensiones del arte.

²⁰ En su ensayo *Antes del fin* hay una nota elocuente al respecto de esta ansia que persigue con el arte y que es la misma del Romanticismo: “Escindido el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, el hombre quedó exiliado de su unidad primigenia; se quebró para siempre la armonía entre el hombre consigo mismo y con el cosmos” (120).

Sábato hace suya la aspiración de reconciliación del Romanticismo: dado que el mundo de la ciencia es conocimiento, no se trata de renunciar a él. Irrracionalidad y ciencia constituyen una dualidad imprescindible presente en toda su obra. Su revisión de la dualidad es amplia, desde dicotomías simples como el bien y el mal —como en *La resistencia*, donde señala que: “La bondad y la maldad son inabarcables, porque suceden en nuestro propio corazón. Son, indudablemente, el gran misterio. Esta trágica realidad se refleja en la cara del hombre [...]” (71)—, hasta la definición del alma como la desgarrada región donde acontece lo que en realidad importa: “[...] el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño; nada de lo cual es espíritu puro sino una vehemente mezcla de ideas y de sangre. Ansiosamente dual, el alma padece entre la carne y el espíritu, dominada por las pasiones del cuerpo mortal, pero aspirando a la eternidad del espíritu” (Sábato, *Apologías y rechazos* 19). Existen otras polarizaciones como aquella en que opone la individualidad del hombre con su colectivismo (168). Estas dualidades tienen su tonalidad distintiva cuando atienden a lo diurno y lo nocturno, que en Sábato son el símbolo de todas las demás. En *Hererodoxia* señala que hay dos principios que conviven en el hombre bajo los aspectos masculino y femenino:

Femenino: noche, caos, inconsciencia, cuerpo, curva, blando, vida, misterio, contradicción, indefinición, sentidos “corporales” —gusto, tacto—. Origen de lo barroco, lo romántico, lo existencial.

Masculino: día, orden, conciencia, razón, espíritu, recta, dureza, eternidad, lógica, definición, sentidos “intelectuales” —oído, vista—. Origen de lo clásico, lo esencial (80).

Por supuesto que es el aspecto masculino-diurno contra el que se rebela Sábato —como lo hicieron los románticos. Sin embargo, la rebelión no consiste en una ponderación de los aspectos femenino-nocturnos en el hombre, sino en su síntesis con lo diurno. Es decir, el hombre es síntesis de ambos aspectos. Escindido tras la ruptura racional, el anhelo radica en la armonía perdida, en reunificar ambos talentos. En *Hombres y engranajes* señala: “No basta con reivindicar lo irracional [...] Es necesario comprender que el hombre no es sólo irracionalidad, sino también racionalidad; que no solamente es instinto, sino también espíritu” (123).

El anhelo de comunión es otro de los tópicos en la obra de Sábato. Si bien la dualidad es importante y se manifiesta en toda su obra de diversas maneras, es sólo para conducir a lo que resulta su principal obsesión: la armonía, la comunión, la comunicación total o el Absoluto.

En *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Sábato pondera al arte en oposición a la perspectiva objetivista de la razón: “En primer término, porque el arte contribuye a la elevación de la criatura humana desde su simple condición zoológica para permitirle el acceso a las cumbres de la realidad espiritual [...] Luego [...], porque sirve a la necesidad que el hombre tiene de comunión, como uno de los instrumentos que le permiten salvar el abismo de las conciencias” (80).

En esta misma obra compara al arte con el sueño, y señala que, por lo general, se opone a la vida diurna (56). Además, uno de los aspectos fundamentales del arte es en la subjetividad, que se opone a la objetividad que la ciencia predica, de aquí la importancia que el individuo adquiere con él (El escritor y sus fantasmas 56). El arte es creación, y mediante él es posible captar la totalidad humana. La creación misma es, ante la crisis, una conquista realizada con la inmensidad del caos (Antes del fin 78). El rostro del mundo bajo los ejes de la razón está determinado por la distancia, la fragmentación y la incomprensión donde la vida pierde sentido. La propuesta de los románticos acerca de la creación como forma de significación la retoma Sábato de manera contundente. El arte, como vemos, lo realiza en lo general, pero a través del mito y la ficción en particular. Para el escritor argentino,

En una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos y sin misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sueños, o la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera. La obra de estos creadores es una forma mitológica de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno. No nos dan una prueba ni nos demuestran una tesis, no hacen propaganda por un partido o por una iglesia: nos ofrecen una significación (Apologías y rechazos 158).

La importancia del mito para Sábato radica en la realidad en la que éste consiste y que no tiene otra forma de manifestarse, la manera en la que el hombre es capaz de hallar el *sentido* de su condición, de encontrar una armonía (La resistencia 51).

Esto le permite concluir que es la literatura la forma artística que cumple mejor con la condición necesaria para armonizar todas las dicotomías, para funcionar como síntesis; en particular la novela, porque: “[...] si la música o la pintura cumplen esa misión vital para la criatura humana, la novela, colocada como está entre el arte y el pensamiento, desempeña todavía una triple y trascendental misión: la catártica, ya intuida por Aristóteles; la cognoscitiva, al explorar regiones de la realidad que sólo ella puede llevar a cabo; y la integradora de una realidad humana desintegrada por la civilización abstracta” (Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo 81).

Establece particularmente su idea de la novela como la forma primordial de rebelión contra la abstracción científica y como medio para la recuperación del absoluto; así, señala que “La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones” (18-19). Esta doble naturaleza corresponde en su sistema de ideas a la relación entre lo diurno y lo nocturno, lo masculino y lo femenino, el pensamiento racional y el sentir inconsciente, lo real y lo onírico, la prosa y la poesía: “La prosa es lo diurno, la poesía es la noche: se alimenta de

monstruos y símbolos, es el lenguaje de los abismos. No hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía” (162).

La novela ocupa así un lugar privilegiado en la creación sabatiana, pues representa el culmen de sus aspiraciones que, podemos afirmar por lo hasta ahora revisado, son de origen romántico. A pesar de que su producción novelística se reduce a tres obras, cada una de ellas constituye un complejo intento de realizar una significación sintética (Rosado 62). Sin embargo, mi opinión es que *Sobre héroes y tumbas* cumple mejor con estas pretensiones, lo que fija sus atributos melancólicos como trataré de evidenciar a continuación.

3.2 Luz y oscuridad estructural.

Sobre héroes y tumbas está dividida en cuatro capítulos: “El dragón y la princesa”, “Los rostros invisibles”, “Informe sobre ciegos” y “Un Dios desconocido”. Contiene tres líneas argumentales principales: la de Martín y Alejandra, la de Fernando Vidal en “Informe sobre ciegos” —la cual puede ser considerada un relato independiente—, y la narración de Bruno sobre la vida de Fernando. El principal, sin embargo, es la relación que establecen Martín y Alejandra: es este evento el que desencadena todos los demás.

El primer aspecto que resulta necesario resaltar es el de la narración, la cual alterna en primera y tercera persona con intervenciones analépticas de otros personajes que relatan una historia alterna o intervienen para destacar algún

aspecto del relato. Estas intervenciones son generalmente cavilaciones del personaje Bruno. La palabra clave aquí es *perspectivas*.

Esta forma de narración se relaciona con el concepto de “impureza” que la realidad ofrece, pues, para Sábato, como vimos, la subjetividad es de suma importancia, sin contar que la objetividad sólo es posible mediante la suma de versiones subjetivas: “Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos, porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un corazón y una cabeza, *desde una subjetividad total*. De manera que el mundo externo apareciera al lector como al existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa de entre nuestros dedos y razonamientos” (Sábato, *Heterodoxia* 55).

La subjetividad es utilizada por Sábato en toda la novela mediante ausencia de descripciones, suma de perspectivas, narraciones analépticas, etc., lo que resalta otro aspecto importante en este cuadro: la memoria. La sustancia narrativa en esta obra es la memoria de los personajes (González-Molina 161) y es una obra testimonial. El relato principal está estructurado a partir de la memoria de Martín, quien construye una narración dirigida a Bruno —suposición sostenida por las múltiples intervenciones de este último—; Martín conoce los pormenores de la vida de Alejandra sólo por el relato que ella misma ofrece; el *Informe* de Fernando es un testimonio de su persecución a la secta de los ciegos; la vida de Fernando y Georgina son relatadas a Martín por el testimonio de Bruno. Hay que añadir las intervenciones de otros personajes que configuran relatos alternos a la línea

argumental principal, como es el relato sobre el alférez Celedonio Olmos, ancestro de Fernando y Alejandra, narrado por el abuelo Pancho; el de la tía Escolástica narrado por Alejandra; la vida infantil de esta última narrado por ella misma, entre otros. Esta suma testimonial le permite a Sábato dotar a la novela de ambigüedad; sin duda la incertidumbre es la nota dominante en el ambiente de la obra, donde no es posible aprehender la realidad objetivamente (Ortega 144). Lo que el autor manifiesta con esta forma narrativa es que la realidad en la que estamos incluidos no es una, sino muchas; está constituida por múltiples realidades y contiene todas las miradas. El análisis de un evento bajo una sola perspectiva es inútil, es necesario recurrir al complejo del todo, pero éste no puede ocurrir sin la particularidad subjetiva: “La ciencia aspira a la objetividad, pues para ella lo verdadero equivale a lo objetivo. Para la novela, en cambio, la realidad es lo objetivo y lo subjetivo, de modo que está en mejores condiciones para captar la realidad [...] en tanto que la ciencia prescinde del sujeto, la novela no puede hacerlo. Pero esta imposibilidad es precisamente su virtud como instrumento de aprehensión de la realidad” (Sábato, *Heterodoxia* 115).

Así es como la forma testimonial de la novela es el vehículo de la síntesis necesaria que persigue Sábato. Los recuerdos operan como una realidad fragmentada que sólo puede completarse mediante la intervención de otras memorias para que suceda una interpretación de la realidad que permita la comprensión total (González-Molina 163), operación a la que están sujetos tanto los personajes como el lector mismo (Ciarlo 90). Este último aspecto es el más

importante, pues, mediante la narración testimonial, obliga al lector a interpretar y comprender la historia de la misma forma en que los personajes: como testigos. Como sucede en el mito, el lector se vincula con el universo en el interior de la ficción mediante la interpretación.

Hay que distinguir, sin embargo, la forma que Sábato elige para narrar, pues de ella depende el tipo de búsqueda. El elemento testimonial es, pues, la clave. Llamar a *SHT* novela testimonial es insuficiente. Desde mi perspectiva, su forma es más aproximada a lo que Gonzalo Sobejano llama «novela poemática»: “[...] la mejor novela testimonial es siempre un poema y la mejor novela poemática es siempre un testimonio” (90). Todos los testimonios que ocurren en la novela se dirigen a un testimonio mayor, que no tiene la intención de transcribir experiencias simplemente, o establecer una relación de estados colectivos sociales, económicos o políticos, o referir las costumbres de un lugar en particular, fin que efectivamente persigue la novela testimonial (Sobejano 91-92); sino que esta suma testimonial nos permita vislumbrar la conciencia individual con especial atención a las emociones, sentimientos, figuraciones y ensoñaciones, sin establecer ningún tipo de análisis, todos elementos característicos de la novela poemática. Este elemento es de particular importancia pues hay una síntesis en esto: a partir de lo general, de todas las visiones, arribamos a la conciencia individual.

Ya expuse lo que para Sábato representa la novela²¹, allí expuse que el autor argentino establece un complejo de oposiciones que definen su hibridez a partir de la dicotomía básica expresada en el día y la noche. En esta suma dicotómica, uno de los puntos clave radica en su observación acerca de que la novela es, en sí misma, un poema; ello sin contar con la definición de Sábato como un autor de ideas románticas, pues estos términos formales de novela a los que me estoy refiriendo —testimonial y poemática— representan una oposición que nos interesa: “Con los términos elegidos no se pretende ninguna novedad, pues las nociones que ellos designan existen desde antiguo. Pero la polaridad se acentúa a partir del romanticismo, cuando empiezan a señalarse múltiples oposiciones: exterioridad-interioridad, presente-pasado, mundo-alma, prosa-poesía” (Sobejano 90).

Novela poemática es el recurso ideal, pues se remite a las pretensiones artísticas que Sábato manifiesta en *El escritor y sus fantasmas*, donde además señala la intención de, a través del arte, arribar al complejo del todo a partir del caso individual, pues todo se encuentra en uno mismo: “[en el arte] precisamente lo que importa es ese diagrama personal y único, esa concreta expresión de lo individual. Y si alcanza universalidad es esa universalidad concreta que se logra no rehuyendo lo individual sino exasperándolo” (56-57).

Otro elemento cuya presencia es definitiva en *SHT* es la memoria. Esta es una característica fundamental de la novela poema²² (Sobejano 93), pues

²¹ *Supra*, p. 82.

²² Al respecto, Sobejano señala que la novela poemática: “Ya conduzca el discurso el narrador absoluto, ya el narrador testigo [...] el procedimiento es el mismo: volver y volver a lo que pasó una

justamente esos testimonios de los personajes son rememoraciones. La vinculación con el mundo sucede a través de la remembranza, si bien la realidad no es una, sino plural. La pertenencia al medio nos incluye dentro de esa pluralidad: la suma de testimonios da cuenta de una realidad que pertenece al personaje, pero que no poseía: datos, detalles y circunstancias que desconocía puesto que pertenecían a otro (González-Molina 164). Tanto los aspectos testimoniales como las percepciones emocionales de los personajes, son dos talantes que armonizan en el interior de la novela poemática.

Hay otro aspecto de la dualidad objetividad/subjetividad que debo resaltar. Los acontecimientos que ocurren en la novela son anunciados por una “Noticia preliminar”; así, desde la primera página el lector advierte que los hechos ya ocurrieron. El contenido de tal noticia es un anuncio de un suceso doblemente catastrófico: un parricidio y un suicidio. Alejandra asesina a Fernando Vidal y luego se prende fuego. La nota manifiesta la más sugerente incertidumbre ante el evento y añade un posible indicio que podría aclarar el crimen de forma “tenebrosa”: se trata del tercer capítulo de la novela, el “Informe sobre ciegos”. La nota termina con una referencia al calce: “Fragmento de una crónica policial publicada el 28 de junio de 1955 por «La Razón» de Buenos Aires” (Sábato, Sobre héroes y tumbas 7). El hecho de que la novela comience con este fragmento es elocuente. Es la crónica de un periódico que resume *objetivamente* las acciones de

vez y siempre está pasando. Repitiendo, ocultando y variando motivos musicalmente, el texto gira en torno a un momento, y es así [...] «corpúsculo» y no «onda», intensa visión desde una parte, no biografía. Pero las vidas emergen por fragmentos, alumbradas por el relámpago del instante (como en la lírica)” (110).

toda la novela. Inmediatamente después comienza el relato narrativo con el encuentro de Martín y Alejandra, es decir, los testimonios ficcionales. La obra cumple incluso en sus menores detalles con la síntesis que persigue el autor argentino, pues ambas perspectivas se reúnen desde sus estructuras determinantes. Incluso la simplicidad de los relatos objetivos está comprendida en esa nota; toda la línea argumental se resume en este cuadro que descarta lo no objetivo como los sentimientos del individuo. Por ello no aparecen en absoluto los personajes Martín ni Bruno en ella.

La pretensión romántica de síntesis de contrarios que persigue Sábato está presente, como vemos, en los aspectos formales de la obra. Ahora atenderé a los aspectos del contenido.

3.3 Dualidad y crepúsculo en los personajes.

La trama cuenta la tormentosa relación entre Martín y Alejandra. Comienza con la descripción de su primer encuentro, el cual ocurre en una hora sugerente:

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 tiene 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 (Sábato, Sobre héroes y tumbas 11-12).

La hora en que ocurre es significativa dada su nota crepuscular: síntesis del día y la noche, prefiguración simbólica de la sustancia de la novela. En su primer encuentro, los personajes no interactúan sino a través del silencio, sin descripciones detalladas, sólo un intercambio de miradas, percepciones, en particular una muy elocuente en la que Martín siente que alguien quiere comunicarse con él. La marca que define el tránsito anímico que experimentará Martín es anunciado por un sentimiento: “[...] como si se sintiese impulsado a saltar a través de un oscuro abismo «hacia el otro lado de su existencia»” (14). Abismo, profundidad, oscuridad, tinieblas, lóbreguez, son palabras que simbolizan la relación y que aparecen una y otra vez en el ámbito de las conjeturas de Martín.

La descripción de Martín se ajusta a la del contemplativo melancólico: está presente en él la abstracción y la profundidad sugeridas (4); incluso vemos a Ceres, diosa de la tierra, como escultura frente a la que se sienta en el parque, lo que resulta elocuente, pues es la tierra, como lo mencioné en el capítulo anterior, el elemento de la melancolía. La ausencia de Martín ante el estímulo exterior es de naturaleza melancólica por contemplativa (12).

Antes de encontrarse con Alejandra, Martín era definido por una búsqueda distintiva. Las aspiraciones de este personaje eran tendientes a lo diurno, razón que lo llevaba a visitar el parque y a ocupar ese lugar, en la banca frente a la estatua de

Ceres: “Tenía pavor por los seres humanos: le parecían imprevisibles, pero sobre todo perversos y sucios. Las estatuas, en cambio, proporcionan una tranquila felicidad, pertenecían a un mundo ordenado, bello y limpio” (14). Esta característica de Martín es determinante para el desarrollo de los acontecimientos que vive con Alejandra, pues ella representa esos aspectos, pero también otros que se contraponen.

Alejandra constituye todo un universo complejo que desconcierta a Martín, pues aunque coincide con ella en algunas de sus pretensiones, éstas no lo definen. Es la búsqueda, sin embargo, lo que es revelador en él. Su tendencia a la claridad, al orden y la pureza son su pretensión ante la condición que lo consume: ser contemplativo, crepuscular. En todo momento interioriza lo que experimenta y lo somete a la crítica y al anhelo. Es la comunión lo que persigue, es la oscuridad lo que lo distingue: “La noche, la infancia, las tinieblas, las tinieblas, el terror y la sangre, los sueños, abismos, abismos insondables, soledad soledad soledad, tocamos pero estamos a distancias inconmensurables, tocamos pero estamos solos. Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio del silencio aterrador, solo en un universo gigantesco” (73).

Además, Martín siente un rechazo casi por todas las mujeres que conoce, lo que en la configuración sabatiana tiene un simbolismo particular, pues como vimos anteriormente, lo femenino está relacionado con lo nocturno y todo lo que con esto se vincula. En otro de sus ensayos, establece relaciones particulares entre el pensamiento de Sartre, Sócrates y Baudelaire que resultan alumbradoras:

“Experimentan repugnancia por lo blando y lo viscoso, que es la forma más grotescamente humana del hombre y lo contingente, ya que ni siquiera posee esa pureza de lo mineral o lo cristalino [...] hay el mismo anhelo de limpieza que en muchos otros pecadores de la carne que se sienten culpables, el mismo odio diurno a lo carnal que es el exacto reverso de su debilidad nocturna” (Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo 71-72).

Bajo los aspectos de lo diurno —la razón—, Martín halla el amparo para contrarrestar aquello que lo aterra y consume.

El anhelo de Martín es la comunión total con Alejandra; sin embargo, la búsqueda que ejecuta lo aleja de su objetivo; él busca la razón en cada acción de Alejandra, una y otra vez, sin embargo, fracasa: “Con tristeza volvió a pensar que lo separaban de ella abismos oscuros y que probablemente siempre lo separarían” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 95). También manifiesta su impotencia: “Desde desoladas regiones en tinieblas lo llamaba a él, a Martín. Pero él, un pobre muchacho desconcertado, era incapaz de llegar hasta donde ella estaba, separado por insalvables abismos” (120). Esas notas oscuras que dominan su relación son relativas a la naturaleza contradictoria de Alejandra. Por su parte, Martín es un ser en tránsito representado por el sentimiento que en él despierta su pasado (22-23), como un abismo que busca atravesar.

Alejandra es también parcamente definida. Su descripción es difusa, hecha de tonalidades imprecisas mediante un discurso oblicuo desde las perspectivas de Bruno y Martín que resultan discordantes en diversos puntos, pero en particular en los ojos. Estas notas son consonantes con el carácter difuso e inaprensible de Alejandra, que resulta ser un personaje de múltiples connotaciones. Es de una madurez inconcebible (24), signo también de la melancolía,²³ pues esa característica, o al menos la impresión que de ella tienen los otros personajes, es debida a la forma en que parece aproximarse al mundo, con una visión que pretende profundizar en cada aspecto. Representa, entonces, un enigma no sólo para Martín, sino para el lector mismo. Cabe señalar aquí que las narraciones de Alejandra, su testimonio, sólo lo recibimos a través de Martín teñidas de interpretaciones y conjeturas:

Le pareció que sus ojos eran negros [...] Y cuando la vio por segunda vez advirtió con sorpresa que sus ojos eran de un verde oscuro. Acaso aquella primera impresión se debió a la poca luz, o a la timidez que le impedía mirarla de frente, o, más probablemente, a las dos causas juntas. También pudo observar, en ese segundo encuentro, que aquel pelo largo y lacio que creyó tan renegrido tenía, en realidad, reflejos rojizos. Más adelante fue completando su retrato: sus labios eran gruesos y su boca grande, quizá muy grande, con unos pliegues hacia abajo en las comisuras, que daban sensación de amargura y de desdén (16).

²³ *Supra*, p. 61.

Más adelante vuelve a rememorarla e insiste en la imprecisión de su memoria. Este retrato se complementa con las impresiones de Bruno, quien contrapone el de Georgina, la madre de Alejandra: “[...] su mismo pelo negro con reflejos rojizos, sus ojos grisverdosos, su misma boca grande, sus mismos pómulos mongólicos, su misma piel mate y pálida” (16). La descripción de ambos nos proporciona una imagen aproximada que debe reconstruirse a partir de las evocaciones de estos personajes.

La construcción de Martín sobre Alejandra es paulatina: primero aprehende rasgos que luego necesitan ser validados; hay atisbos, sugerencias en función de la engañosa percepción que deben ser corroborados por un tercero, como en la ciencia, donde lo que más premia es la verificación y la triangulación de la información; pero también este es el trabajo que realiza el lector: una progresiva configuración de rasgos y características que le son proporcionados a través de la diégesis del relato. Esto permite que se dé una mayor identificación con el personaje que vive el mismo proceso, lo que resulta de gran importancia, dado que para Sábato la literatura es una forma de indagación sobre la condición humana.

Lo más relevante en Alejandra, sin embargo, son los aspectos referentes a su espíritu. Veamos la mejor descripción al respecto, de nuevo a través de las impresiones de Martín:

Como si el príncipe —pensaba—, después de recorrer vastas y solitarias regiones, se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y

como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesa dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago (119).

Indiscernible y oscura, mezcla de dos aspectos disímiles que lo sumieron en la más terrible angustia debido a su ansia de comunión con ella. Pero esa compenetración se ve frustrada una y otra vez por el afán esclarecedor de Martín; él busca significar cada acto de Alejandra de manera obsesiva. Alejandra es un enigma: su infancia, las diversas facetas sociales que asume, la relación con su padre, su turbación ante la ceguera, etc., le son vedados a Martín, sumiéndolo en la más terrible inquietud, por eso la obra entera es una suma de conjeturas.

La búsqueda de significación de Martín es afanosa, pero ineficaz, debido precisamente a que su vínculo radica en lo inexplicable: “[...] 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 secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladoramente lejano” (182). Esa ansia obsesiva irremediabilmente los separa, pues esa relación sólo podía consistir en el contacto irracional, en el sentir, en la emoción. Una comunión vinculante que por su naturaleza resulta inexplicable. Martín rechaza los ambages, por ello se torna

inquisitivo: una y otra vez acosa con preguntas a Alejandra con la absurda pretensión de aclarar sus sentimientos, de disipar sus dudas. Las declaraciones, las palabras no le bastan, quiere pruebas definitivas. La incertidumbre que despierta el lado oscuro de Alejandra, los aspectos ocultos de su vida que recelosamente atesora realizan en él expresiones punzantes: “Tenés un mundo desconocido para mí, ¿cómo podés decir que me querés?” (122). Por ello la observación de Bruno resulta reveladora: “Creo que la verdad está bien en las matemáticas, en la química, en la filosofía. No en la vida. En la vida es más importante la ilusión, la imaginación, el deseo, la esperanza” (178). Imposible no relacionar esto con lo que expliqué en el capítulo anterior acerca de la creencia de los románticos sobre la aplicación de las reglas del arte a la vida, de ahí su importancia: interiorización, profundización con miras a la comunión.

Ansia de comunión se traduce en Martín en ansia de significación. Pretensión que surge de la identidad que siente con Alejandra en un principio. Ambos sufren obsesión por la pureza, la seducción y el rechazo por la carne y lo oscuro. Martín relata múltiples episodios en los que Alejandra duerme y al despertar se ducha, pues se siente sucia. Además, el relato de la infancia de Alejandra está polarizado por el desprecio a la condición oscura que la define: en su ansia de pureza rechaza su sexualidad: esconde sus senos bajo apretados vendajes, prueba la castidad de Marcos, compañero de su infancia, y le propone llevar una vida de celibato a su lado. Ella, como Martín, experimenta una disociación entre la carne y el espíritu. Este aspecto se revela en otros momentos en

los que ambos manifiestan la misma clase de rechazo por determinados personajes, como es el caso de Molinari, un empresario amigo de Alejandra que entrevista a Martín por motivos laborales. Después de la entrevista, la repugnancia que el empresario le despierta lleva a Martín al vómito; Alejandra manifiesta esa repugnancia con una definición: “Molinari es un hombre respetable, un Pilar de la Nación. En otras palabras: un perfecto cerdo, un notable hijo de puta” (149).

Aunque comparten el sentimiento de disociación en su interior, en Alejandra resulta muy marcada, además de que parece ser que es ella quien provoca que en Martín se acentúe tal ruptura. Para ella, su interior es como una tormenta, pues explica que ocurre ahí una especie de lucha entre dos fuerzas: entre sus pretensiones luminosas y sus deseos oscuros (62).

Dada la identidad que encuentra con Alejandra, uno de los intentos más desesperados que Martín llevará a cabo para vincularse con ella en una comunión absoluta será mediante el sexo: “Por los fantásticos poderes del amor, todo aquello quedaba abolido, menos aquel cuerpo de Alejandra que esperaba a su lado” (124).

Las referencias de los encuentros sexuales entre Alejandra y Martín se exponen como imágenes yuxtapuestas: primero, el cuerpo de Alejandra surge de la oscuridad, radiante, de una belleza pasmosa (123). Luego sigue la descripción del encuentro que contiene notas sublimes en las sensaciones que despierta en Martín: “Los latidos del corazón le demostraban a él, a Martín, que estaba accediendo a una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de una atmósfera electrizada, a alturas

inconmensurables sobre los pantanos oscuros y pestilentes en que antes había oído chapotear a bestias deformes y sucias” (124). Poco a poco, sin embargo, ese tipo de sensaciones lo consumen. La comunión sintética también es sublime, pero la disociación entre sus dudas racionales y ese sentimiento inexplicable provoca que su realización quede confinada al acto sexual, consumida por el ansia. El cuerpo de Alejandra era: “[...] 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” (123). Esta pretensión, sin embargo, estaba condenada al fracaso.

El sexo como comunión es un tema que Sábato desarrolla en sus ensayos, pero de forma más elocuente encontramos su explicación en *Heterodoxia*:

El Yo aspira a comunicarse con otro Yo, como alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de esa manera puede escapar a la soledad y a la locura [...]. 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 (50).

Esta es la situación por la que Martín atraviesa. Se logra la comunión inicial mediante el sexo y hay una trascendencia, una comunicación completa. Pero poco a poco, como ya mencioné, las dudas invaden esa unión y dejan a los amantes en la soledad profunda en la que se encontraban antes. La actitud de Alejandra es distinta; después del acto se torna fría, y cierra el encuentro recordándole a Martín que ella es una basura; finalmente le ordena que la deje sola (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 125). En adelante, la actitud de ambos ante el sexo será opuesta: Alejandra rechazará los encuentros y Martín los buscará desesperadamente, lo que aumentará su frustración.

Podríamos reducir las frustraciones de Martín, sin embargo, a una condición: los aspectos de la vida de Alejandra a los que no tiene acceso. Las silenciosas desapariciones en la casa de Barracas, su amistad con Molinari, su cambio de actitud cuando trabaja en la estética de Wanda, su frivolidad ante los comentarios de Quique, o cuando le suplica a Martín que no le mencione a los ciegos, su relación con Bordenave y el silencio y escamoteo para referirse a su padre, Fernando Vidal, oscuridad manifiesta en el verdadero tinte de esa relación, pues todo sobre él se remite a la sugerencia. El lector y Martín permanecen en duda, nunca aclarada; incluso la última aparición de Alejandra en la novela ocurre cuando se dirige a ver a su padre, a perpetrar el doble crimen prefigurado desde la *Noticia preliminar*, sumida en una actitud extática muy elocuente:

“[...] ella avanzaba con marcha de sonámbulo, con aquel automatismo que él [Martín] le había notado muchas veces, pero que ahora se le ocurría más poderoso y abstracto. Alejandra avanzaba en línea recta, por sobre los canteros, como quien camina en sueños hacia un destino trazado por fuerzas superiores. Era evidente que no veía ni oía nada. Avanzaba con decisión, pero también con la ajenidad de un hipnepta” (250).

Esta es una actitud clave en Alejandra; Martín la recuerda generalmente ausente, abatida y desencantada, otras veces, extática, otras, contemplativa. Bruno y Martín también aparecen absortos y contemplativos, sin embargo, proclives a la remembranza con el fin de la explicación (128).

La respuesta que persigue Martín es precisamente relativa a Alejandra, por lo contradictoria que le resulta desde todas sus facetas. Los personajes con los que ella se relaciona representan uno de sus lados contradictorios, algo que Martín no puede comprender. Wanda, Molinari, Bordenave, Quique son personajes que encarnan lo que a Martín repugna: lo superficial y falso; eso lo hace ansiar a la más pura Alejandra, que es, a la vez, la más profunda (170). No puede tolerar saber así a Alejandra, lo confunde el pensar que una de las dos es falsa.

Sin embargo, la admiración que Martín siente por las figuras humildes como Bucich, el camionero, o Humberto D’Arcángelo, a quienes considera seres simples pero verdaderos, muy distintos a los ambiciosos como Molinari o la estilista Wanda, son compartidas por Alejandra, quien expresa: “Me gusta la gente

fracasada. ¿A vos no te pasa lo mismo? [...] El triunfo —prosiguió— tiene siempre algo de vulgar y horrible” (112). En este último aspecto de afinidad en ellos hay una relación con las pretensiones del Romanticismo: su rechazo por el éxito, por la mayoría, lo imitativo; su la lucha por las creencias, los grandes sacrificios, la individualidad, la pureza del alma (Berlin 27-28).

Hay un episodio en el que Martín se encuentra en un bar escuchando una conversación de Bruno y otro personaje de apellido Méndez que resulta elocuente. Habla sobre Jano, sobre la incompreensión debida a la ambigüedad del hombre: “[...] pensaba qué confuso es todo, qué difícil es vivir y comprender y como si aquel equívoco Janos fuese así como el símbolo de la confusión que lo dominaba, como si lo fundamental de los seres humanos fuese la ambigüedad” (Sábato, Sobre héroes y tumbas 153). Esa ambigüedad es la que busca trasgredir Martín, y es ese el fundamento de la melancolía: la dualidad, la ambigüedad en la escisión con la aspiración a la síntesis, al absoluto, a la reunión de los opuestos, la edad dorada.

Toda la cuestión de la constante incertidumbre en la novela, la causa de la angustia y la desesperación que padecen los personajes y de la que buscan escapar —o iluminar— parece ser una alegoría de lo profundo interior: al ser su naturaleza oscura, misteriosa e inexplicable.

Los aspectos de la vida de Alejandra que parecen vedados a Martín son sólo apariciones parciales, hallazgos que pronto vuelven a apagarse, que desaparecen de nuevo en la oscuridad de la que salieron. Signos que parecen exigir explicación y que personajes como Martín y Fernando buscan desesperadamente iluminar.

Iluminación es aquí palabra clave contra la oscuridad de lo profundo: esa dicotomía sobre la que se construye la novela.

Fernando Vidal es otro de los personajes que vive angustiado ante este tipo de tinieblas; es uno de los personajes más significativos de la historia; tan complejo como su hija, ejerce una decisiva influencia en la vida de todos los demás.

La sección correspondiente a Vidal es la del “Informe sobre ciegos”. La estructura de esta parte del relato reproduce al de la novela en general aunque de forma opuesta: esta vez el epígrafe es una exaltación lírica a los dioses de la noche que en cierta medida prefigura los acontecimientos que en él están contenidos:

¡Oh, dioses de la noche!
¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,
de la melancolía y del suicidio!
¡Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,
de los murciélagos, de las cucarachas!
¡Oh, violentos, inescrutables dioses
del sueño y de la muerte! (255).

Incesto, crimen, suicidio, la noche y lo inescrutable, un anuncio fatídico que pesa sobre lo que está por acontecer. La nota irónica aquí es que el texto que persigue “la objetividad” es el relato de Fernando, su “informe”; con esta palabra busca dotarlo de cualidades próximas a la investigación científica, tono que en efecto tiene este relato (Forcat 134). En el primer apartado del capítulo, Fernando relata

los motivos que lo llevaron a realizar la investigación: vigilancia, observación, exploración sistemática, palabras relativas a la objetividad, la luz; sin embargo, también habla de las *causas profundas* que lo llevaron a ello: los sueños (Sábato, Sobre héroes y tumbas 256).

Fernando sigue un método riguroso que registra en su informe y que establece en un gran cartel que coloca en la cabecera de su cama: “OBSERVAR ESPERAR” (279). La prefiguración tiene también en esta sección su impronta: “¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?” (255). Otro aspecto importante además del papel de observador que toma Fernando, es que de nuevo se trata de un testimonio, de nuevo la memoria tiene un papel preponderante (Urbina 140), y aunque no hay aquí las intervenciones tan características de los otros personajes en el resto de la novela, sí existe una suma de relatos que Fernando expone con el fin de legitimar su hipótesis. Pero al remitir su búsqueda “objetiva” a lo irracional, la naturaleza de la investigación resulta absurda: el mundo está gobernado por una esotérica y secreta secta de ciegos. La nota irónica se remite a este aspecto, pues como señala Nelly Martínez: “Todo el Informe es la objetivación de una surrealidad; en él se borran las fronteras entre el mundo objetivo exterior y el subjetivo, desaparece la línea divisoria que separa los estados de sueño y de vigilia, de locura y de sensatez” (633).

Como la pretensión objetiva-científica es el eje del Informe, la narración se remite a la primera persona, y por ello desaparecen las imparcialidades: es en esta sección donde aparece por única vez un retrato físico completo, aunque, como

cabría esperar, sin rasgos anímicos y sentimentales: “Me llamo Fernando Vidal Olmos, nací el 24 de Junio de 1911 en Capitán Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires que lleva el nombre de mi tatarabuelo. Mido un metro setenta y ocho, peso alrededor de 70 kilos, ojos grisverdosos, pelo lacio y canoso. Señas particulares: ninguna” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 268).

Si bien en las otras secciones de la novela (fuera del informe) la perspectiva subjetiva permite ubicar toda clase de experiencias como los sueños, en ésta, cuyo tono busca ser objetivo, Fernando registrará pormenorizadamente todo lo que sucede a su alrededor y lo que experimenta, pues cualquier evento podría ser significativo. En ambas secciones Sábato demuestra que hay un correlato entre ambas perspectivas, lo que resulta en las pretensiones sintéticas del autor con su concepción de la *novela total*.

Hay un episodio que ilustra de manera elocuente la objetividad que persigue Fernando: relata un sueño donde se mira a sí mismo como niño, mientras lo oprime la impresión de que su sombra se moverá independientemente del cuerpo y efectivamente así sucede. El relato tiene lugar justo después de su “descripción objetiva” y de su puntual advertencia de que “nada hay casual en el mundo de los hombres” (268). La exégesis que Vidal ofrece del sueño es referente al cómo percibe la realidad: dice que le parece que comienza a deformarse y que nunca está seguro de ella. Su subjetividad deforma la realidad y señala que tiene que utilizar toda su fuerza consciente para evitarlo: “[...] me atormentaba la necesidad de mantener mi mente despierta, atenta, vigilante y enérgica” (270). Más

adelante señala que lo mismo ocurre en su interior: su *yo* se disgrega y comienza a volverse intangible, es de nuevo su consciencia lo que lo mantiene en su sitio.

El trabajo objetivo de Fernando resulta una crítica del mundo donde se encuentra. Bruno lo define como un “terrorista moral” (413) que se consideraba a sí mismo por encima de la sociedad y de la ley (437), con un poderoso influjo sobre los demás que extendía sus análisis a todos los niveles. Fernando es un eje de la historia por la dualidad en que consiste. Mediante su Informe realiza un enjuiciamiento de todos los aspectos de la realidad y de la civilización:

Fernando, tal como aparece en el «Informe sobre ciegos», se convierte en símbolo del hombre contemporáneo, un ser que se desgarrá angustiado entre los dos males que conforman su existir; por un lado, lo primario-animal de la naturaleza humana que persiste en el fondo del ser y que en nombre de la razón rechaza; por el otro, el paraíso artificial —civilización, cultura— que él mismo ha erigido y que, de algún modo, lo engrandece pero que inevitablemente lo destruye al sofocar su esencia (Z. N. Martínez 628).

Fernando es el resultado de lo que la sociedad posmoderna y actual representa; son las nociones de Sábato sobre lo que la razón, con su visión mecanicista y abstracta, ha producido: valores perdidos y tradiciones extintas ante la extravío de su significado: una angustia que consume (Forcat 95).

Vidal explica en su Informe que una Secta de ciegos tiene el dominio de la tierra y de la carne cuya sede es el inframundo. Le adjudica a esta secta poderes supremos como el control de las almas mediante la ignorancia, la superchería, la charlatanería, las intrigas, la tortura... Menciona también que su autoridad es la del Príncipe de las Tinieblas (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 266). Las características con las que define al mundo de la secta son las de la ortodoxia, cualquiera de sus variables. Como vimos en el primer capítulo, son tres las principales ortodoxias a las que se opone Sábato: la burguesía, el marxismo y la ciencia. Ninguna admite más conocimiento que el suyo; todo lo que se halle fuera de su esfera es desdeñable. Podríamos decir que, bajo el método, la evaluación usufructuaria o los cánones ideológicos ejercen formas de control bajo los que el mundo adquiere un único rostro.

La Secta también atiende a otra de sus obsesiones. Como quedó anotado, la ciencia, la luz, el día, la estabilidad, la pureza y la mirada son valores positivos relacionados con la razón. En contraste tenemos al pecado, la noche, la inmundicia, lo contingente, la tierra, el instinto, el sentimiento y, lo más importante en este juego de polaridades, la ceguera. También en estas antítesis está incluida la dicotomía sociedad-individualidad: la Secta-Fernando Vidal.

La Secta es la religión de la noche, del cuerpo y de la tierra, en oposición a la religión cristiana cuyo signo es el Sol, el día, el espíritu y el cielo, todo relacionado con la masculinidad y la vista.

En la oposición radicalizada de Sábato, son ciegos —los que no ven— los adeptos a la Secta, y su deidad es femenina con un ojo en el vientre que proyecta una falsa luminosidad. Otro aspecto significativo es que Fernando compara a los ciegos con sus atributos distintivos, como el agudo sentido del tacto, con animales, en particular reptiles. La animalidad es un aspecto que remite al instinto. Con esta alegoría Sábato parece decirnos que así como la razón, el lado luminoso ha establecido un dominio radical y absoluto de control sobre el mundo. Una perspectiva que sólo considerase los aspectos de la oscuridad y lo irracional, podría hacer lo mismo. Atender a sólo un aspecto de nuestra condición nos sume en la inepticia y en la intolerancia: es precisa la síntesis, el absoluto.

La Secta tiene su asiento en el subsuelo, bajo la ciudad de Buenos Aires. La búsqueda de Fernando lo llevará a visitar ese lugar, y esta catábasis, como veremos, está llena de significado.

La pesquisa de Fernando lo lleva a un mundo caótico que existe allende la red de drenajes de Buenos Aires, a la que accede por una pequeña puerta en una recámara deshabitada. Dentro, encuentra una estrecha escalera por la que desciende. Luego de esto el verdadero camino comienza al encontrar un río, cuya ribera sigue. Para Fernando, el mundo de los ciegos es internarse en los “laberintos del infierno” (297). Aunque aquí la referencialidad con el inframundo literario es indiscutible, me interesa resaltar el aspecto simbólico. Como lo expliqué unas líneas atrás, los ciegos representan la contraparte oscura del mundo en oposición a la claridad, la ciencia y la consciencia; el mundo de los ciegos entonces es el mundo

de lo irracional, lo caótico y lo oscuro: el inconsciente. La catábasis de Fernando representa en realidad un descenso al inconsciente (Ortega 140).

La angustia en la que vive Fernando surge de la disociación entre dos oposiciones fundamentales a partir de la crítica de su realidad. Su pretensión, de acuerdo con Julio Forcat, consiste en la trascendencia espiritual, por ello realiza ese descenso que adquiere matices tan confusos para el mismo personaje:

Se trata antes bien de un descenso a las profundidades del subconsciente [...] El descenso del héroe a las cloacas de Buenos Aires es el desarrollo extremo de una de las posibilidades de la realidad: el polo material, corporal y demoniaco, en oposición al polo racional psíquico [...] No es posible llegar a la trascendencia espiritual en tanto no se supere la dualidad psíquico corporal (*anima-corpus*) en dirección a una conjunción (*coincidentia oppositorum*), sublimación y trascendencia espiritual (*spiritus*) (Forcat 148).

El mismo Fernando así lo admite en un pasaje de su escrito, cuando reconoce haber adquirido características pertenecientes a los miembros de la secta afirma: “[...] la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo” (Sábato, Sobre héroes y tumbas 326). El “Informe” es así una relación descriptiva de la realidad nocturna de Fernando (Gálvez Acero, Sábato y la libertad sociológica e histórica 295). La investigación del mundo de la Secta sirve como excusa para las

indagaciones en su interior, y así su conclusión en la siguiente: “Ya que si ella [la Secta] domina el mundo mediante las fuerzas de las tinieblas, ¿qué mejor que hundirse en las atrocidades de la carne y el espíritu para estudiar los límites, los contornos, los alcances de estas fuerzas?” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 362).

Este viaje será de reconocimiento. Lo interesante en el informe es el análisis introspectivo y objetivo de las realidades en las que está implicado en su afán de trascendencia: la concreta y la abstracta, la racional y la irracional; el objeto de su búsqueda lo lleva a sumirse en la contemplación para poder arribar a una respuesta cuyo fin lo consume. Su signo es el tránsito, la transformación: en su peregrinar, conforme se adentra en el tenebroso reino, Fernando tiene la sensación de su transformación animal (395).

La comunión final que implica su trascendencia se refiere en el texto mediante la cópula con la ciega, que está llena de evidente simbología: Fernando la relaciona con un periodo arcaico de la tierra donde él, como centauro —mitad hombre, mitad animal—, se vuelca al interior de un volcán de carne que lo devora (390). Finalmente, por voluntad propia, se dirige hacia esa muerte que le fue vaticinada mediante sueños a encontrarse con la versión diurna de la ciega —de forma sugerida únicamente—, con la que copula en el reino de la Secta, su hija Alejandra, para terminar, como también se nos había vaticinado a nosotros por la “Noticia preliminar”, consumido por el fuego.

El símbolo imperante de la región subterránea a la que arriba Fernando es el de un astro desfalleciente, un sol negro que tiene una “luminosidad silenciosa”,

como la de los leños apagados en una chimenea, y que provoca la mayor de las contemplaciones:

[...] nos sume siempre en pensamientos nostálgicos y enigmáticos: vueltos hacia lo más profundo de nuestro ser, cavilamos sobre el pasado, sobre leyendas y países remotos, sobre el sentido de la vida y de la muerte hasta que, ya casi totalmente adormecidos, parecemos flotar sobre un lago de imprecisas ensoñaciones, en una balsa que a la deriva nos lleva sobre un profundo y crepuscular océano de aguas apenas vivientes. ¡Comarca de melancolía! (380).

La visión de este sol negro está vinculada al mundo subterráneo y con las ensoñaciones contemplativas. Llama a este lugar regido por tal astro “comarca de la melancolía” (380).

En *El duelo de los ángeles*, Bartra menciona que para Walter Benjamin el sol negro, signo de la melancolía, es el astro del tedio y lo relaciona con la modernidad (162). La melancolía y el tedio imperan en este mundo subterráneo y oscuro que parece ser entonces una alegoría del mundo moderno aunque de signo contrario, pues aquí no es el gobierno absoluto de la razón como en la realidad, sino el de la oscuridad y la noche.

Hay otro signo importante que considerar respecto de la melancolía. En este mundo subterráneo, Fernando sufre una transformación al entrar por el ojo del vientre en la estatua de la diosa que preside el lugar: vuelto pez, cruza regiones de

su memoria hasta un pasado remoto y arcano común a todos. En este viaje al pasado, la experiencia de lo profundo lo disuelve como individuo y lo vincula con el universo (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 385). Todo esto nos remite por completo a lo que establecí en el capítulo precedente sobre los matices en los que consiste la melancolía: crepúsculo, introspección, anhelo sintético, contemplación. El registro de la búsqueda de Fernando cumple punto por punto con cada una de ellas.

La parte final de la novela sucede luego de la muerte de Fernando y Alejandra. La narración se centra en un recuento explicativo de la vida de Fernando a cargo de Bruno. Es una rememoración en busca de sentido: Martín, devastado por la muerte de Alejandra, busca encontrar la razón que la impulsó al suicidio y al parricidio, último intento por penetrar en las tinieblas que para él siempre guardó la vida de ella. El papel de Bruno como destinatario principal del relato de Martín adquiere aquí su dimensión completa; si bien durante toda la novela realizó las conexiones pertinentes que le permitieran arrojar alguna luz sobre los eventos, representa ahora la pieza clave. Bruno es un ser solitario y contemplativo (Estrada 343). Semejante a Fernando, pero sin lo metódico y racional. Al igual que Fernando, reconstruye el pasado, analiza los sucesos con la pretensión de la significación. Bruno también realiza, como Fernando, un análisis de su entorno, con observaciones similares y producto también de una angustia semejante. Por ello Fernando representa para Bruno el elemento de cambio, lo que motiva en él también un anhelo sintético:

Porque en aquel año 30 de mi existencia [Fernando] entró en uno de sus momentos de crisis, es decir, de enjuiciamiento, y todo comenzó a vacilar bajo mis pies: el sentido de mi vida, el sentido de mi país y el sentido de la raza humana en general: ya que cuando enjuiciamos nuestra propia existencia inevitablemente ponemos en juicio a la humanidad entera. Aunque también podría decirse que cuando empezamos a juzgar a la humanidad entera es porque en realidad estamos escrutando el fondo de nuestra propia conciencia (Sábato, Sobre héroes y tumbas 439).

Así, Bruno y Fernando son, otra vez, polos antitéticos: Fernando practica una investigación racional sobre un universo irracional; Bruno, por otra parte, centra su análisis en el sentimiento, aunque sobre los aspectos objetivos de la realidad. En su análisis, pues, surge la síntesis de la que da cuenta la novela entera.

Para Bruno, la comunión que busca puede realizarse mediante la condición creativa, pues Sábato le concede todas sus ideas sobre el arte que, como vimos, contiene las mismas aspiraciones que el Romanticismo. Sin embargo, manifiesta:

Pero mi desdicha ha sido siempre doble, porque mi debilidad, mi espíritu contemplativo, mi indecisión, mi abulia, me impidieron siempre alcanzar ese nuevo orden, ese nuevo cosmos que es la obra de arte; y he terminado siempre por caer desde los andamios de aquella anhelada construcción que me salvaría. Y al

caer, maltrecho y doblemente entristecido, he acudido en busca de los simples seres humanos (464).

Para Bruno, el análisis del pasado permite hallar todas las claves del presente; menciona también que es en los periodos de crisis cuando es posible la evaluación de uno mismo y de la humanidad entera (438-439). Cuando hablamos de crisis hay que considerar lo que señala Reinhart Koselleck, quien señala que esta palabra proviene del verbo griego *kríno* que significa “separar, escoger, enjuiciar, decidir, combatir, enfrentarse” (241), y establece que “[...] los ámbitos de sentido, posteriormente separados, de una crítica «subjetiva» y una crisis «objetiva» fueron abiertos aún por la misma palabra. Los dos ámbitos estaban conceptualmente relacionados” (242). Atendiendo a esta perspectiva, podemos ver que el informe de Fernando también es un caso de crisis como este. Para Koselleck, la crisis está relacionada con la transición, con un momento de cambio de cualquier naturaleza, donde hay un momento previo disociado del siguiente, un momento de ruptura, de escisión que enuncia el cambio, es por ello que Schiller interpretaba a la historia universal “[...] como una crisis única, que se consume continua y constantemente” (250). Esto se relaciona con otra consideración de Bruno cuando habla del desajuste del mundo y el que la creación es la solución a la ruptura (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 462-464); incluso expone su propia crisis como si de un despertar se tratara, un despertar análogo a la disociación con la realidad de Fernando, cuando el individuo regresa a la contemplación (460-461). Bruno, Martín y Fernando son

ejemplos de este desajuste en el que se encuentra el hombre en crisis. Desajustados, seres que parecen apartarse del mundo, que, mediante sus estados de contemplación, búsqueda de conocimiento, interiorización y análisis introspectivo persiguen la reconciliación ante la crisis mediante el sueño, la creación y la esperanza: “[...] la melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas” (Bartra *La jaula de la melancolía* 159).

El espíritu de la modernidad es un espíritu en crisis, en transición entre dos polos —desdeñoso del pasado y con la vista en el futuro—, habitante de una obsecación presente que no lo satisface: “Sin menciones expresas, sin apenas vida pública, vestida a la última moda o disfrazada de otra cosa, la melancolía pervive en muchas de las conciencias como la mejor respuesta interior al espíritu de crisis e inseguridad, pero también de ambición, con que se avistan los nuevos tiempos” (Bolaños 18).

Melancolía: abstracción, anhelo de comunión, contemplación, caída como vuelta al mundo y aspiración por un estadio trascendente. Martín también sigue este tránsito: los eventos posteriores a la muerte de Alejandra, la crítica de la realidad que compartió con ella, su contemplación posterior que lo sume en la abulia y la apatía y su viaje final, una búsqueda también, ahora en el plano físico, de la pureza y la claridad. Martín cuestiona los motivos por los que padeció lo que vivió y encuentra en la sencillez y la pureza representadas por Hortensia Paz y su espera final a que aparezca Dios, lo que abre para él una nueva visión del mundo

basada en la esperanza: “[...] la melancolía, como expectativa mesiánica, da voz a la promesa teológica de redención del mundo y se transforma en modelo de esperanza” (Bartra, *El duelo de los ángeles* 140). La novela comienza con una búsqueda y termina con otra. Ambas motivadas por una angustia ante la realidad fragmentada y el anhelo sintético. Ambas determinadas por la misma esperanza: comunión.

Se ha dicho que *Sobre héroes y tumbas* es una alegoría del proceso creativo de la escritura, pues comprende la rememoración, la introspección y la creación (Urbina 140), e incluso se ha analizado la estructura mítica que comprende debido a la prefiguración en la que los personajes se encuentran, pues como menciona Juan Antonio Rosado, la existencia de los personajes es el resultado de las posibilidades que encierra la esencia del hombre (98). En este análisis establecí los rasgos en los que consiste la estructura general de la obra, así como los aspectos más relevantes del contenido, circunstancias todas que revelan condiciones análogas a las de la perspectiva creativa para los románticos, así como elementos en los que se manifiesta la sublimidad, la condición angustiante debida a la realidad fragmentada que condiciona a los personajes a la crisis y la contemplación. Aspectos todos de una misma definición: la melancolía.

La melancolía en *Sobre héroes y tumbas* parece ser un vehículo que permite a Sábato ilustrar la terrible ansiedad a la que está sometido el escindido hombre moderno, víctima de un período crítico que señala el autor en varios puntos de la novela y de su obra en general: la deificación de la técnica, la cosificación del

hombre, desprecio por lo concreto y adoración de lo abstracto. Ansiedad que se traduce en una desesperada búsqueda de comunión —por ello las polaridades, el anhelo de síntesis, que se presenta en todos los aspectos de la novela— y que sume al hombre en la nostalgia y en la contemplación de un mundo que no comprende.

Con respecto a la inclusión de Sábato dentro del existencialismo,²⁴ hay que realizar algunas consideraciones; esta corriente filosófica posee diversos puntos de contacto con la obra del autor argentino, en particular el de la búsqueda del hombre como un ser concreto con conciencia de su cuerpo, es decir, que no está fragmentado, que es ambos, consciencia y cuerpo situado en la realidad que lo circunda (Lamana 32). El hombre concreto, para el existencialismo, padece el absurdo a partir de su relación con el mundo, “[...] manifestando necesariamente un divorcio insuperable entre, por ejemplo, su necesidad de unidad y el dualismo entre espíritu y naturaleza, entre el impulso del hombre hacia la eternidad y el carácter finito de su existencia” (Lamana 51-52). Como filosofía de la crisis, representa una visión del mundo que exige que el hombre asuma su condición dentro del mundo contingente.

La obra existencialista con la que se perciben más coincidencias en la obra de Sábato es *La náusea*. La visión de Julia Kristeva me parece ilustrativa:

Roquentin nos remite a la soledad depresiva del individuo contemporáneo. Ésta se enraíza en la experiencia personal del vínculo imposible con el otro [...]

²⁴ *Supra* Pp 13 y ss.

Naturalmente, esta depresividad también puede ser referida a la vida social: crisis de la nación, conflictos ideológicos y políticos. Segunda Guerra mundial. No nos extrañamos de hallar en la portada de la primera edición del libro *La Melancolía*, de Durero. Ante el título sugerido inicialmente por Sartre, «Melancolía», Gastón Gallimard había propuesto la repelente «Náusea» (293).

Roquentin busca explicarse y entender la causa de su desasosiego, un malestar que experimenta y que parece mostrarle que todo en el mundo carece de sentido. Sus conclusiones lo persiguen y lo abaten: “Existo —el mundo existe— y sé que el mundo existe. Eso es todo. Pero me da lo mismo. Es extraño que todo me dé lo mismo: me espanta”²⁵ (Sartre 197). Esa existencia que aterroriza a Roquentin se manifiesta en cada una de sus ideas, en cada visión, en cada experiencia. Está detrás de él como acosándolo, como una pesadilla, lo que provoca en el personaje una interiorización, una búsqueda en sí mismo de estos aspectos tan evidentes ahora en la realidad circundante. Y así, *La náusea* “[...] culminates in a scene reminiscent of Dürer’s *Melancolia*: he, like the angel of the woodcut which initially lent the novel its name, contemplates a range of instruments wholly inadequate to the task of quantifying immense and inefable reality” (Rolls y Rechniewski 132).

Aunque los elementos distintivos de *La náusea* requieren para su completa elucidación un estudio aparte, la verdadera coincidencia de la obra del autor argentino con el existencialismo es anterior a esta línea de pensamiento y tiene su

²⁵ Este fragmento recuerda al pasaje del poema de Baudelaire, *Spleen* (3): “Y los baños de sangre de los tiempos romanos/que devolvían el vigor a los ancianos,/no han logrado encender del príncipe el deseo,/pues tiene, en vez de sangre, verde agua del Leteo” (Baudelaire 113).

origen, como lo expuse en el capítulo tercero, en las ideas imperantes del Romanticismo, pues esa náusea, esa búsqueda interior y ese afán de síntesis son expresiones características del movimiento alemán²⁶. La melancolía, presente en el título primigenio de la novela de Sartre, es el eje, un símbolo romántico que está en el núcleo de la propuesta narrativa de Ernesto Sábato y que comparte con las tendencias narrativas de ideologías y concepciones estético-filosóficas que tienen un origen en las ideas del romanticismo como es el caso del existencialismo y del surrealismo, señaladas como concepciones afines al autor argentino.

Debo hacer aquí un último comentario al título de la novela. *Sobre héroes y tumbas* está lleno de simbolismos. En su diccionario de símbolos, Chevalier menciona que, de acuerdo con Jung, la tumba "[...] es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara; pero es también el abismo donde el ser se sume en tinieblas pasajeras e ineluctables" (1033), además de que se asocia con el arquetipo femenino, la madre que es a la vez amante y terrible, y, claro, sus connotaciones evidentes relativas a la oscuridad. En cuanto a la figura del héroe, Chevalier menciona que

El héroe simboliza «el impulso evolutivo (el deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión». El héroe también se adorna con los atributos del sol, cuya luz y cuyo calor triunfan sobre las tinieblas y el frío de la muerte [...] Jung en los símbolos de la libido

²⁶ Como lo mencioné en el capítulo 1 (p. 6), ya Berlin expuso la línea de pensamiento existencialista se encuentra profundamente afectada por el romanticismo.

identificará al héroe con la potencia del espíritu. La primera victoria del héroe es la que obtiene sobre sí mismo (560).

En la tragedia, el héroe es un ser excepcional que revela la fuerza de su espíritu en su tenaz oposición a su destino. Para Carlyle “Héroe es aquel que vive dentro de la esfera íntima de las cosas, en lo verdadero, en lo divino, en lo eterno, en lo invisible a los más, pero cuya existencia es perenne aunque sólo se den cuenta de sus triviales manifestaciones” (154).

De forma clara hay aquí una suma de dicotomías: impulso vital y muerte, luminosidad y oscuridad, inmortalidad y mortalidad, perennidad y corrupción. Sobre estas oposiciones, sin embargo, hay un aspecto característico que comparten ambos símbolos: el de la metamorfosis y el de la trascendencia. Hay un punto en el que todos los polos se encuentran, un eje de coincidencia que también es definición. Entre la luz y la oscuridad, entre el día y la noche está el crepúsculo. Apunto entonces una conclusión temeraria. A mi parecer, Sábato subraya que sobre la oscuridad y el caos, lo terrible y la sombra, sobre lo divino y glorioso, la luz y lo divino, está la vida: sobre héroes y tumbas está el hombre.

Conclusiones.

La expulsión, la caída, la condena al exilio son rostros de la pérdida de la añorada Edad dorada, causa de la melancolía, y para algunos autores como Bartra representa una fuerza dinámica contra la atrocidad de la sociedad presente. Busca la reconstrucción de un pasado ideal que se contraponga a los horrores que despierta el futuro de la actualidad moderna (Bartra, *La jaula de la melancolía* 36). Esta oposición se fundamenta en la conclusión a la que llegaron los románticos, para quienes en la modernidad el hombre se confronta con la finitud, ya que carece de un sostén metafísico; y a diferencia de la consciencia previa a la suya, su mundo carece de sentido; la condición que la define es la búsqueda (Safranski 187-188).

La crisis de la modernidad debida a la renuncia de eso que los románticos consideran maravilloso, se fundamenta en una transición. La modernidad es un desarraigo. Identificada con el cambio y el movimiento, su crítica consiste en el constante análisis que la destruye y que le permite renacer nuevamente: la atemporalidad y la falta de respuesta ante la tradición (Paz, *Los hijos del limo* 20, 50; Safranski 219). Crisis: transición determinada por la ruptura.

La atemporalidad de la crisis moderna consiste en un anhelo por reunir el escindido estado natural con el real. Precisa la contemplación y puede traducirse en un ansia de absoluto, de donde surge este estado melancólico que impulsa al hombre a salir de sí —*fuera de sí*, extático— en busca de la comunión, la plenitud. En palabras de María Bolaños: “Un siglo, en lo artístico, atravesado de narcisismo,

exaltación y desconcierto, de un vértigo muy singular que incluye ensimismamientos, ironía y furor creativo. La manía melancólica se va a convertir en el estado de ánimo específicamente *poético* de los modernos” (18).

La demanda de Sábato es contra esta sociedad moderna cuyo origen reside en el Renacimiento y que considera un derrumbe que tiene el rostro de la deshumanización: “[...] la Ciencia y la Máquina se convirtieron en sus dioses tutelares” (Hombres y engranajes 17). Fue a partir de los cánones nacidos en este periodo que en adelante sería descartado todo lo que no puede ser etiquetado, analizado y justificado. El mundo se volvió más estrecho: el asombro fue desterrado. En *Sobre héroes y tumbas* la escisión del hombre moderno se manifiesta en la polaridad de lo diurno y lo nocturno, y a lo largo de toda la novela los personajes aparecen abatidos por una angustia que no comprenden y cuyo origen desconocen.

En un principio, rechazan lo contingente, lo corruptible y lo que de natural tiene el hombre; buscan lo inmarcesible, lo límpido, lo cristalino y lo ordenado, a la vez que tienen una inclinación por lo puro, lo sencillo y lo cotidiano.

La confusión crece en ellos ante lo que deben rechazar, pues todos los aspectos, tanto diurnos como nocturnos, también se encuentran en ellos mismos, y se conciben a sí mismos como seres polarizados, es decir escindidos. Esa ansiedad entonces traza simplemente el rostro de la búsqueda moderna: la del sentido. El hombre debe aceptarse como ser crepuscular para poder atravesar la crisis y que esa transición en que ésta consiste termine por fin en absoluto.

La noción de crepuscularidad fue trazada de forma contundente por Sábato desde el establecimiento mismo del título de la obra. La reunión de contrarios en síntesis en la que se determina la unión de contrarios. Día y noche, razón e instinto, objetividad subjetividad. Síntesis en sol negro, la novela, el hombre, el crepúsculo.

Para Sábato, un mundo donde la ciencia impera carece por completo de sentido. La abstracción que exige nos remite a realidades que apenas unos pocos logran entender, y esto justamente le permite establecer otra dicotomía: “Es difícil separar el conocimiento vulgar del científico; pero quizá pueda decirse que el primero se refiere a lo particular y a lo concreto, mientras que el segundo se refiere a lo general y abstracto” (Sábato, Uno y el universo 25). Es a esa abstracción a la que se opone por completo. Sin embargo su oposición no es radical. Su lucha contra la razón abstracta se reduce justamente a la aproximación que ésta mantiene con el mundo concreto: de escisión. Lo que Sábato propone es la reconciliación. Por ello la Secta que representa el aspecto nocturno casi de forma pura, resulta tan terrible. Es la demostración de que la preponderancia de cualquiera de estos dos aspectos es negativa.

La necesidad de manifestarse, el sentir, el deseo, son de naturaleza oscura, primigenia, dionisiaca, todos aspectos demeritados por la parte luminosa del hombre: la ciencia, la razón, la abstracción. A partir de esta dicotomía, la búsqueda propuesta por Sábato consiste en la armonía, en la síntesis representada en cada aspecto de *Sobre héroes y tumbas*, de ahí su nota crepuscular.

La melancolía es el concepto que permite a Sábato ilustrar la terrible ansiedad en la que se encuentra sumido el hombre moderno en crisis, en medio de su desesperado tránsito. Los personajes de Sábato representan al individuo ensimismado, absorto en la contemplación ante un mundo que no comprende; aislado y solitario. Su búsqueda de absoluto se dirige hacia la comunión completa a través de la comunicación. Sus personajes —Bruno, Martín, Fernando, Alejandra— son ejemplos del hombre moderno desajustado, y los tres emprenden su búsqueda de diversas maneras.

La tentativa de dos de ellos los conduce a la muerte: Alejandra y Fernando, que en su búsqueda de comunión y absoluto recurren a la inmolación y al crimen la primera, y, el otro, al incesto. Los otros dos personajes, Bruno y Martín, logran en sus tentativas una mayor aproximación, pues con ellas pueden enfrentarse a la náusea, a la angustia. El primero a partir de la creación, que realiza con timidez e inseguridad, y el segundo mediante la esperanza. Los cuatro, sin embargo, están dotados, como diría Bartra, del poder alegórico y contemplativo que proporciona la melancolía (El duelo de los ángeles 159).

El modelo sintético que propone Sábato a partir del concepto de melancolía se manifiesta de manera perfecta a lo largo de la obra. Se reconoce en los aspectos intrínsecos al contenido, como vimos en función de los personajes; en su alegoría de modernidad a través del símbolo imperante de sol negro en el mundo de la secta que, como establecí, resulta la representación del mundo real en signo

negativo, e incluso en sus aspectos formales, ya que la estructura de la novela poemática le permite el establecimiento de la dicotomía al interior de su obra.

El objetivo de este estudio fue determinar la presencia de la melancolía en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y su inclusión en la tradición romántica. La reconciliación del hombre moderno escindido por la razón imperante es el eje de la novela y se fundamenta en ideales y concepciones estéticas románticas; a ello debe la nota crepuscular que la determina.

El perenne estado de transición o crisis del hombre moderno es lo que provoca su angustia y su constante búsqueda de absoluto. La contemplación y la nostalgia son las notas distintivas; la búsqueda de comunicación y comunión a partir de la creación y la esperanza como vías de síntesis son la propuesta del autor argentino. La visión del mundo que plantea Sábato en *Sobre héroes y tumbas* es la de la melancolía.

El objetivo planteado en este estudio me permitió determinar la presencia distintiva de la melancolía en *Sobre héroes y tumbas*, además de alumbrar los aspectos determinantes de los ideales románticos en ella. La presencia de la concepción del héroe en esta novela, por ejemplo, me hizo notar la coincidencia con ciertos tópicos de la tragedia, como la prefiguración de destino y su rebeldía. El hombre excepcional es un tópico compartido también con este género clásico.

La conclusión final es que la melancolía es el eje que engarza todos estos aspectos, lo que no obsta para un análisis futuro de ellos en el curso de nuevas investigaciones. Sobre la melancolía en *Sobre héroes y tumbas* se articulan la crisis, la

modernidad, el éxtasis, lo sensual, la contemplación, el fracaso, la reflexión profunda y, por supuesto, la esperanza: “[...] la esperanza no deja de luchar aunque la lucha esté condenada al fracaso, ya que, precisamente, la esperanza sólo surge en medio del infortunio y a causa de él” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 167).

La búsqueda de Sábato a través de la creación sigue de cerca el ideal romántico, y a partir de este mundo diegético es capaz de trazar una propuesta válida para el mundo real. No copia, sino metamorfosis: una re-escritura que significa una revelación.

Referencias

- Adoum, Jorge Enrique. «El realismo de la otra realidad.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1978. 204-216.
- Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Aristóteles. *Problemas*. Madrid: Gredos, 2004.
- Bacarisse, Salvador. «Poncho celeste, banda punzo: la dualidad histórica argentina. Una interpretación de «Sobre héroes y tumbas», de Ernesto Sábato.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 438-454.
- Bartra, Roger. *El duelo de los ángeles*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- . *La jaula de la melancolía*. México: De bolsillo, 2014.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. México: Bibliotex, 1999.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Bella, Jozef. «Ernesto Sábato, un escritor como testigo.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 780-787.
- Benedetti, Mario. «Temas y problemas.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1978. 354-371.
- Berdiaev, Nicolás. *El cristianismo y el problema del comunismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.
- Biemel, Walter. «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán.» *Convivium* (1964): 28-48.
- Bolaños, María. *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación, 1996.
- Borello A., Rodolfo. «Ironía y humor en «Sobre héroes y tumbas».» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 393-411.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Campa, Riccardo. «La comprensión como ficción.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 7-34.
- . *La ruinosa destreza de la memoria: Ensayo sobre Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Gedisa, 1991.

- Carlyle, Thomas. *Los héroes*. México: Porrúa, 2012.
- Chavarri, Raul. «La metafísica y las metafísicas de Ernesto Sábato.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 675-680.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Ciarlo, Héctor. «El universo de Sábato.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393 (1983): 70-100.
- Cifo González, Manuel. «El reflejo de la literatura y de la vida en Ernesto Sábato.» *Cuadernos hispanoamericanos* (1983): 248-256.
- Cohen, Esther. *Con el diablo en el cuerpo*. México: Taurus, 2012.
- Corbatta, Jorgelina. «Las máscaras de Ernesto Sábato.» *Lingüística y literatura* 7 (1984): 81-92.
- Costenla, Julia. *Sábato, el hombre. La biografía definitiva*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Coulthard, George Robert. «La pluralidad cultural.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1978. 53-72.
- Cruz, Jorge. «Sábato y la herencia literaria argentina.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 691-702.
- Dellepiane, Ángela B. *Sábato: un análisis de su narrativa*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- Dubner, Carlos. «Sábato y compañía.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 681-685.
- Estrada, Ricardo. «Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1985): 340-360.
- Fernández, Teodosio. «Ernesto Sábato y la literatura como indagación.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 35-45.
- Forcat, Julio. «Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato.» *Anales de literatura hispanoamericana* Num. 6 (1977): 125-150.
- Gálvez Acero, Marina. «Algunos elementos surrealistas del Informe sobre ciegos, de E. Sábato.» *Anales de literatura hispanoamericana* (1975): 295-304.
- . «Sábato y la libertad sociológica e histórica.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 455-475.
- González-Molina, Oscar Javier. «Memoria y narración en la novela Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato.» *Pensamiento y cultura* 12.1 (2009): 161-172.

- Herrera Lima, María. «Memoria y melancolía en el origen del modernismo.» Herrera Lima, María, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache. *Memoria y melancolía*. México: UNAM, 2007. 69-89.
- Holzapfel, Tamara. «El Informe sobre ciegos o El optimismo de la voluntad.» *Revista Iberoamericana* XXXVIII.78 (1972): 95-103.
- Huici, Norman Adrián. «El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar.» *Cauce* 14-15 (1992): 403-417.
- Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza, 2015.
- Klybansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza editorial, 1991.
- Koselleck, Reinhart. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta, 2007.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto propio, 1999.
- Lamana, Manuel. *Existencialismo y literatura*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1967.
- Lara Catalán, David. *La melancolía en tiempos de la modernidad*. México: Plaza y Valdés Editores, 2001.
- Martínez, José Luis. «Unidad y diversidad.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1978. 73-92.
- Martínez, Z. Nelly. «El Informe sobre ciegos y Fernando Vidal Olmos, poeta vidente.» *Revista Iberoamericana* XXXVIII.81 (1972): 627-639.
- Matamoro, Blás. «En la tumba de los héroes.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 485-497.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Omil, Alba. «La problemática espacio-tiempo en «Sobre héroes y tumbas».» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 476-484.
- Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. «Melancolía y alegoría en Baudelaire.» Herrera Lima, María, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache. *Memoria y melancolía*. México: UNAM, 2007. 91-115.

- Ortega, José. «Las tres obsesiones de Sábato.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 125-151.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Petrea, Mariana D. *Ernesto Sábato: la nada y la metafísica de la esperanza*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1986.
- Rivero Weber, Paulina. *Nietzsche: Verdad e ilusión. Sobre el concepto de verdad en el joven Nietzsche*. Ciudad de México: Ítaca, 2011.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Tradición y renovación.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1978. 139 - 166.
- Rojo, Grínor. *Clásicos latinoamericanos: Para una relectura del canon: Volumen II. El Siglo XX*. Santiago: LOM ediciones, 2011.
- Rolls, Alistair y Elizabeth Rechniewski. *Sartre's Nausea. Text, context, intertext*. New York: Rodopi, 2005.
- Romano, Eduardo. ««Sobre héroes y tumbas» en sus contextos.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 361-392.
- Rosado, Juan Antonio. *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El túnel)*. México: UNAM, 2000.
- Sábato, Ernesto. *Antes del fin*. México: Seix Barral, 2004.
- . *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: La Nación, 2006.
- . *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- . *Heterodoxia*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- . *Hombres y engranajes*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . *La resistencia*. México: Planeta, 2003.
- . *La resistencia*. México: Seix Barral, 2003.
- . *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Planeta, 1968.
- . *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.
- . *Uno y el universo*. Buenos Aires: Planeta, 2011.

- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- Sánchez, Pablo. *El método y la sospecha: estudios sobre la obra de Ernesto Sábato*. Madrid: ArCiBel editores, 2010.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Madrid: Alianza editorial, 2011.
- Shaw, Donald L. «La metáfora del abismo en Sobre héroes y tumbas de Sábato.» *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 4* (1992): 985-992.
- Sobejano, Gonzalo. «Testimonio y poema en la novela española contemporánea.» *Asociación Internacional de Hispanistas Actas VIII* (1983): 89-115.
- Suñén, Luis. «Ernesto Sábato: la novela y la noche.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1985): 645-652.
- Urbina, Nicasio. «La escritura en la obra de Ernesto Sábato: Autorreferencialidad y metaficción.» *Revista de crítica literaria latinoamericana* 35 (1992): 135-145.
- Vázquez Bigi, Ángel Manuel. ««Sobre héroes y tumbas»: épica trágica, épica vital para una nación joven.» *Cuadernos hispanoamericanos* 391-393 (1983): 412-426.
- Xirau, Ramón. «Crisis del realismo.» Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores, 1978. 185-203.