

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



“CORPORALIDAD, PERCEPCIÓN E INTEGRALISMO EN *SOBRE HÉROES Y TUMBAS*: UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA SEGUNDA NOVELA DE ERNESTO SÁBATO”

## TESIS

Que para obtener el grado de  
**MAESTRA EN LETRAS MODERNAS**

Presenta:

**ALMA LILIA LEAL MEDINA**

Director de tesis:

**DR. PANAGIOTIS DELIGIANNAKIS**

Lectoras:

**DRA. PAULA ARIZMENDI MAR**

**DRA. MARÍA PAOLA GALLO RODRÍGUEZ**

Me ha parecido justo iniciar esta investigación mostrando el profundo cariño y el agradecimiento que tengo hacia mi asesor, el doctor Panagiotis Deligiannakis, pues fue gracias a su verdadero humanismo —cuyas fronteras se extienden más allá de lo académico— que he podido dar conclusión, no sólo a la presente tesis, sino a mis estudios de maestría. Su actitud siempre empática, alegre y animante me rescató incontables veces (quizás él sin saberlo) de la deserción, procurando siempre los medios para que pudiese tener un aprovechamiento cabal de su materia en mi peculiar situación de madre y estudiante. Agradezco infinitamente a mi esposo Juan, quien, además de haber permanecido firme junto a mí en los momentos de mayor oscuridad, fue quien me recordó que valía la pena volver sobre mis pasiones literarias. La gran admiración que siento hacia él ha sido el principal motivo por el cual siempre vuelvo a la filosofía. Deseo que esta tesis sea un humilde homenaje a sus amorosas enseñanzas y a su increíble capacidad que jamás deja de sorprenderme. De igual manera deseo manifestar el agradecimiento que tengo hacia mis suegros, quienes en los últimos meses han sido unos verdaderos padres para mí, frente a la anticipada ausencia de los propios. Ellos han sacrificado alegremente sus días para cuidar de mi hijo Benjamín y así poder concluir la etapa más ardua en la elaboración de esta tesis. A Benjamín también agradezco, porque en su oportuna llegada me ha devuelto el gozo de vivir y en cuya presencia, luego de largas horas de estudio, encontré siempre un refugio seguro. Doy gracias también a mi madre, pues su apoyo incondicional y su apacible compañía han trascendido las barreras de la muerte. A mi padre, el hogar de la infancia, por el abrazo protector y la palabra cariñosa que encuentro siempre en su memoria. A mis hermanos, pues sus palabras de ánimo, proferidas a la distancia, me han devuelto siempre la confianza en mí. A todos ellos con mi más hondo agradecimiento y amor.

*Al dulce y alentador recuerdo de mi madre.*

*A la presencia incommovible de Juan en mi vida.*

*A la feliz historia que Benjamín acaba de fundar.*

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. Ernesto Sábato y Merleau-Ponty: de la literatura a la fenomenología por un intento de superar la escisión del hombre moderno .....	11
1.1 Cuerpo-alma y sujeto-objeto: notas sobre la fragmentación moderna .....	14
1.2 Fenomenología e intencionalidad: de la inmanencia a la trascendencia .....	26
1.3 El sujeto como conciencia encarnada y la nueva significación de la corporalidad contra las escisiones modernas .....	34
1.4 <i>La novela al rescate de la unidad primigenia</i> y la salvación del hombre integral ....	57
Capítulo 2. El integralismo en la novela total sabatiana: fenomenología y narración en <i>Sobre héroes y tumbas</i> .....	72
2.1 Deformación coherente de la realidad y plurifocalidad en la perspectiva narrativa ..	76
2.2 El simultaneísmo como paso del “yo” al mundo y del mundo al “yo” .....	92
2.3 La conciencia intertemporal y la experiencia originaria del tiempo en la novela....	100
Capítulo 3. <i>Sobre héroes y tumbas</i> y la percepción corporal: cómo restituir la unidad originaria del hombre concreto en la novela .....	116
3.1 Espacialidad y conciencia encarnada: la génesis del espacio narrativo .....	116
3.2 Martín, Bruno y Alejandra: el estallido del sujeto perceptor en el mundo y la reconciliación de las separaciones modernas.....	134
3.3 Entre la intersubjetividad y la intercorporalidad: la existencia como una copresencia .....	150
Conclusión .....	174

Obras citadas ..... 179

## Introducción

Las ideas sobre la novela del siglo XX que Ernesto Sábato asienta en *El escritor y sus fantasmas* no constituyen una simple recomendación de artificios y técnicas literarias; más bien apuntan a la creación de una novela que responda a la necesidad de hacerle frente a los estragos de la razón moderna, la cual disgregó al hombre en divisiones categoriales que terminaron por ontologizarse. Así, las dicotomías alma-cuerpo y sujeto-objeto aparecen como falsas y artificiales separaciones que el pensamiento filosófico —según nuestro autor— no sería capaz de reconciliar: de ahí la urgente necesidad de integrar nuevamente esos retazos a través del ejercicio literario, específicamente por medio de la novela, por ser ésta la que a mayor representación de la realidad total puede aspirar.

Además de esto, cabe destacar la influencia del pensamiento fenomenológico que nuestro autor evidencia en sus ensayos; por tal motivo en *El escritor y sus fantasmas* Sábato descubre una y otra vez los intersticios entre literatura y filosofía; en él, Sábato describe el pensamiento husserliano como un retorno de la filosofía hacia el hombre concreto, regreso que fundaría la tradición fenomenológica como opuesta al espíritu cartesiano. De las reflexiones de Husserl, Sábato aplaude el deseo de volver sobre las cosas mismas y el reencontrar al sujeto en su relación inmediata con el mundo. De Merleau-Ponty refiere y celebra la afirmación sobre la vida ilegal que la metafísica ha llevado siempre debajo de la obra literaria, palabra que el escritor vincula a la totalidad concreta del hombre en su compromiso con el mundo que habita. Asimismo, la encarnación del sujeto es un tema que fascina a nuestro autor, por ser, para él, una verdad irrefutable y vital de la cual se ha prescindido siempre en las corrientes literarias de corte objetivista, como el realismo novecentista y el *nouveau roman* de Robbe-Grillet. Es en virtud de tal encarnación que el

sujeto está domiciliado en el mundo, por poseer su cuerpo unas potencias perceptivas que lo imbrican con él. De este punto es del cual se desprende nuestra investigación.

Por lo anterior, la presente tesis tiene como objetivo general realizar una lectura de *Sobre héroes y tumbas* desde la fenomenología merleau-pontiana de la percepción y así examinar de qué forma esta novela es la concreción del proyecto literario fenomenológico de Ernesto Sábato tal y cómo es expuesto en *El escritor y sus fantasmas*. Para lograr este propósito, nuestra investigación seguirá tres objetivos particulares: primero, se analizará la concepción del sujeto como conciencia encarnada, presente tanto en el pensamiento sabatiano como en la fenomenología corporal de Merleau-Ponty, y en qué medida este pensamiento constituye un intento de cerrar la escisión moderna entre el sujeto y el objeto y la conciencia y el cuerpo, para finalizar esta primera parte explicando cómo tal tentativa se realiza —según la teoría literaria de Ernesto Sábato— solamente en la novela. El segundo objetivo particular será determinar la manera en que el pensamiento integralista y fenomenológico del autor se traduce en términos literarios en su segunda novela. Finalmente, esta tesis examinará cómo se manifiesta la percepción corporal en *Sobre héroes y tumbas* y de qué forma esta obra intenta restituir la unidad primigenia entre el sujeto y su mundo. Por lo anterior, la presente tesis cuenta con tres capítulos, cada uno de los cuales corresponderá a estos tres objetivos específicos.

Por consiguiente, las interrogantes que se responderán son las siguientes: ¿De qué forma la concepción del sujeto como conciencia encarnada significa un intento, por parte de Sábato y Merleau-Ponty, de cerrar la escisión moderna entre el sujeto y el objeto y cómo se realiza esta tentativa en la novela, según la teoría literaria de Ernesto Sábato? ¿Cuáles son y en qué consisten las características de *Sobre héroes y tumbas* por las cuales podemos afirmar que el pensamiento integralista y fenomenológico del autor se traduce en términos

literarios en esta segunda novela? Y: ¿Cómo se manifiesta la percepción corporal en *Sobre héroes y tumbas* y de qué forma esta obra intenta restituir la unidad primigenia entre el sujeto y su mundo?

La metodología por medio de la cual se procura alcanzar los objetivos mencionados y así dar respuesta al corpus problemático es diversa: en el primer capítulo se pretende asentar un antecedente del problema relativo a las escisiones modernas, por lo que se recurrirá a una constante comparativa que evidencie los espacios comunes que existen entre el pensamiento sabatiano y el merleau-pontiano al respecto. En el segundo capítulo se intentará realizar un enfoque que resalte las técnicas narrativas a las cuales recurre nuestro autor para configurar su novela fenomenológica, por lo que se analizará la obra en su forma o estructura narrativa. Para el tercer capítulo se tendrá en perspectiva comparativa el tratamiento de los personajes como sujetos perceptivos y lo teorizado por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, por lo que se analizarán los momentos de la narración en los que los personajes manifiestan actitudes y experiencias que funcionen como potencias perceptivas.

También sentimos necesario aclarar el hecho de que sea *El escritor y sus fantasmas* la principal obra ensayística de Sábato a la que se recurrirá en esta tesis. Hemos decidido esto por la sencilla razón de que este libro es el condensado de prácticamente todo el pensamiento que nuestro autor deposita en sus obras ensayísticas publicadas con anterioridad a la década de 1960, en la cual aparecería también *Sobre héroes y tumbas*. La novela y el ensayo referidos tuvieron solamente una diferencia de dos años en sus tiempos de publicación (1961 y 1963, respectivamente), por lo que la crítica ha señalado a *El escritor y sus fantasmas* como el esclarecimiento del ejercicio literario que el autor llevó a cabo en su segunda novela. De ahí la constante relación entre ambas obras que esta tesis



detenta. Además de esto, hemos de aclarar que se utilizarán dos ediciones de dicho libro: la edición especial para *La Nación*, editada por Planeta y Seix Barral en 2006 y la de Aguilar, de 1971. Se presentó como necesaria la inclusión de ambas ediciones debido a que es en la de 1971 que Sábato detenta un lenguaje de mayor implicación fenomenológica<sup>1</sup>, sin que esto signifique la eliminación del mismo en la edición más nueva. Sin embargo, tampoco pudimos prescindir de la edición del 2006, ya que en ella aparecen ampliados y enriquecidos muchos de los temas que se mostraron de forma incipiente en la anterior. Para evitar confusiones, no se incluirá el año de la misma dentro del texto, a diferencia del

---

<sup>1</sup> Aunque en términos generales *El escritor y sus fantasmas* presenta una teoría literaria marcada por un lenguaje filosófico y específicamente fenomenológico (por ejemplo, en el fondo encontramos recurrentemente la pregunta por la relación entre el sujeto y el objeto, entre la conciencia del artista y el mundo, así como la búsqueda y el análisis de la intersubjetividad), en la edición de 1971 hay algunos subtítulos que indican un lenguaje más francamente fenomenológico: “Conciencia natural y conciencia trascendental” (108) y “De la ciencia a la fenomenología” (144). Además de esto, en la edición más antigua encontramos una mayor recurrencia al nombre de Husserl, aunque en ediciones posteriores encontramos que ya aparece el nombre de Merleau-Ponty. Este cambio es comprensible puesto que lo más probable es que nuestro autor incluyera sus nuevas lecturas conforme el libro se iba reeditando, pues no es desconocida la obsesión de Sábato por la modificación y corrección de sus textos. Por otro lado, en la edición del 71 el subtítulo “Fenomenología y literatura” se encuentra entre los primeros temas que toca el autor (aquí aparece posicionado en el número cuatro), mientras que en la edición del 2006 fue recorrido al lugar 42, aunque tampoco podríamos descartar entre las razones de este cambio un mayor afán de coherencia temática. Otra peculiaridad se observa cuando Sábato aborda en ambas ediciones el tema de la relación entre fenomenología y literatura, que en la edición antigua se titula “novela y fenomenología” y en la posterior se titularía “fenomenología y literatura”; en este apartado, en la edición del 71, Sábato incluye un sencillo esquema en el que ilustra el desplazamiento que con Husserl la filosofía daría desde la atención al individuo hacia el concepto de “persona”. En este pequeño esquema, Sábato ubica la categoría de “objeto” bajo la de “razón, y la de “sujeto” bajo el “instinto”, para agregar “persona” como tercer término debajo del cual escribe la palabra “comunidad”. Este esquema que muestra el desplazamiento que va desde el sujeto, hacia el objeto para finalizar en la síntesis “persona”, no fue incluido en la posterior edición, aunque el tema aparece implícito en el mismo apartado. Finalmente, en el subtítulo 5: “Características de la novela contemporánea”, hay una clara inclinación fenomenológica en por lo menos cuatro de las diez características que Sábato enumera sobre la novela: “1. Descenso al yo”, “2. El tiempo interior”, “5. El mundo desde el yo” y “6. El otro” (que es planteado desde la intersubjetividad). Sin embargo, es digno de mencionarse el hecho de que, en la edición del 2006, aunque no aparecen enumeradas de la misma manera, Sábato sí incluye una lista sobre las características de la novela, pero ésta fue acortada y modificada. Lo interesante aquí es que no incluye un número para mencionar el sentido de la corporalidad porque en la edición posterior decidió ampliar mucho más el tema del cuerpo y dedicarle sus propios apartados: “Reivindicación del cuerpo” y “Cuerpo, alma y literatura”, en los que expresa la dignidad ontológica que para él comporta la corporalidad.

Con respecto a estas variaciones, concluiremos que el interés fenomenológico de Sábato es preservado en ambas ediciones, solamente que con ligeros cambios que no alteran su sentido completo, pues en algunos casos los temas relacionados con la fenomenología cuentan con más profundidad en la edición del 71, pero en la del 2006 Sábato ahonda en otros temas que van sobre la misma línea, que, como se ha dicho ya, probablemente fueron surgiendo de su continua lectura de textos filosóficos.

momento en el que se aborde la edición de 1971, ocasión en la que directamente se pondrá de manifiesto que es específicamente esa edición a la que estamos haciendo referencia. Por otro lado, la decisión de apegarnos a lo propuesto por Merleau-Ponty (aunque ocasionalmente también aparezcan referencias a *La prosa del mundo*) en *Fenomenología de la percepción* fue tomada debido a que es en dicha obra en la que encontramos mayor similitud con el pensamiento sabatiano en cuanto a la concepción fenomenológica del sujeto encarnado. Los estudiosos del filósofo francés concuerdan con la idea de que, en el tiempo en que Merleau-Ponty publicó este trabajo, aún se hallaba inserto en el debate moderno de la relación entre el sujeto y el objeto, por lo que utiliza un vocabulario que se adscribe a tal problemática y que, por consiguiente, no logra escapar a las dicotomías de la Modernidad, aunque pretende superarlas (*Percepción y movimiento*, Battán 48). Todo ello lo llevaría, suponen sus críticos, a no cuestionar finalmente una concepción ontológica dual. Hemos observado que en *El escritor y sus fantasmas* el autor recurre también a un lenguaje dicotómico para exponer su pensamiento en cuanto al sujeto. Con mayor razón, por tanto, debemos adscribir la presente tesis a tal obra del filósofo, ya que, podría decirse, se instalan en la problemática desde una perspectiva similar. No obstante, no nos enfocaremos en observar la naturaleza dual del lenguaje empleado por ambos o en elucidar si verdaderamente hay una superación de las escisiones modernas, sino solamente en definir de qué forma se procura un regreso a la unidad primigenia del sujeto.

Con todo y que nuestro autor haya dedicado varios apartados de *El escritor y sus fantasmas* para abordar la implicación entre fenomenología y literatura (directa o indirectamente), los estudios que se encargan de trabajar sobre esta relación en la escritura sabatiana no han proliferado. Armando José Rojas Vázquez y Rosa Virginia Núñez Nava, siguiendo esta línea de investigación, publicaron un breve ensayo titulado “El matiz

fenomenológico en Ernesto Sábato” (2009), que a su vez forma parte del libro *Sábato y Husserl: fenomenología en dos novelas* (2015), el cual pretende llevar a cabo un análisis de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* a partir de la fenomenología de Edmund Husserl, trabajo que podría ser tomado como un primer bosquejo. No obstante, estos textos, más que subsanar la carencia de estudios de la novelística de Sábato y su relación con la fenomenología, ponen de manifiesto el largo camino que aún debe recorrerse para satisfacer esta deuda. Aparte del texto citado, la mención de la vertiente fenomenológica de nuestro autor ha sido ocasional y a modo de referencia para otros temas que fueron considerados como de mayor importancia, aunque Sábato una y otra vez haya afirmado la relevancia que para él tenía la fenomenología y su relación con la literatura. La presente investigación intenta ocupar este vacío en los estudios sabatianos, a fin de otorgarle a la obra del novelista argentino la dignidad filosófica que él jamás alcanzó a ver en sus propios escritos por dos razones: su inclinación por el pensamiento concreto que se le presentaba en forma de novela y su infinita humildad.

## **Capítulo 1. Ernesto Sábato y Merleau-Ponty: de la literatura a la fenomenología por un intento de superar la escisión del hombre moderno**

Al inicio de las palabras preliminares a la primera edición de *El escritor y sus fantasmas*, Sábato advierte: “Este libro está constituido por variaciones de un solo tema, tema que me ha obsesionado desde que escribo: ¿por qué, cómo y para qué se escriben ficciones?” (5). A pesar de que dicho libro sufrió varias modificaciones luego de su primera publicación en 1963, Sábato decidió preservar la explicación inicial a través de las subsiguientes ediciones, conservándola incluso cuarenta y tres años después en la edición publicada en el año 2006. Lo anterior responde a que, si bien estas reflexiones sabatianas fueron reeditadas formalmente, la intención original del argentino permaneció intacta, a saber, reflexionar sobre “esas oscuras motivaciones que llevan a un hombre a escribir seria y angustiosamente sobre seres y episodios que no pertenecen al mundo de la realidad; y que, por curioso mecanismo, sin embargo parecen dar el más auténtico testimonio de la realidad contemporánea” (5). Así, desde las primeras líneas, Sábato declara que su intención es reflexionar sobre el porqué del ejercicio literario novelesco. Dentro de tal declaración muestra anticipadamente una de sus conclusiones: las ficciones dan un testimonio auténtico de la realidad contemporánea. Ante su propio cuestionamiento sobre el valor estético u ontológico de sus notas, responde que la única certeza que posee es que ellas tienen “el valor de los documentos fidedignos, pues han sido elaboradas al meditar, reiterada y encarnizadamente, sobre [su] propio destino de escritor” (5). Sábato se rehusaba a delinear una teoría estética clara y definida (siempre se concibió como un hombre de contradicciones) sobre su concepción de la literatura; más bien, pretendió hablar de ella “como un paisano habla de sus caballos” (5).

Pues bien, con todo y que luchó contra tal tentativa, esas libres y personalísimas cavilaciones que logró plasmar en *El escritor y sus fantasmas* no resultaron vaciadas del valor estético y ontológico que en un principio él mismo puso en tela de juicio con respecto a su ensayo, sino que sus ideas sobre la literatura imbrican arte y existencia, lo cual mostraría que la literatura sabatiana responde a una ontología bastante específica. Así, el antiguo —aunque perenne— debate entre fondo y forma encuentran una solución en esta absoluta implicación que la literatura tiene con el modo de ser del sujeto, puesto que toda forma, para el argentino, responde indefectiblemente a la intención problemática de la novela que nada tiene que hacer en discusiones bizantinas sobre técnicas novedosas como resultado de modas insignificantes, pues: “La literatura no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma —quizá la más completa y profunda— de examinar la condición humana” (7).

Una de las principales inquietudes de Sábato era la teoría objetivista de la novela, que tan en boga estaba en el tiempo de *El escritor y sus fantasmas* (publicado por primera vez en 1963). El punto que se irá demostrando a lo largo de su ensayo es que Sábato es un pensador de la reintegración de los ya mencionados opuestos, por lo cual, ante la postura de la literatura objetiva que pretendía “limitarse a describir los actos externos, visibles y audibles de sus personajes, absteniéndose de cualquier otra manifestación, por falsa y pernicioso” (9), postula que, si bien la literatura de su tiempo se resistía a ser deudora de una perspectiva científico-racional, ello no significó la renuncia al pensamiento, convirtiéndose en pura descripción de movimientos, sentimientos y emociones:

Esta literatura no sostiene la descabellada teoría de que los personajes no piensan: sostiene que los hombres, en la ficción como en la realidad, no obedecen a las leyes de la lógica. ... nunca como hoy la novela ha estado tan cargada de ideas y nunca

como hoy se ha mostrado tan interesada en el conocimiento del hombre. Es que no se debe confundir conocimiento con razón. Hay más ideas en *Crimen y castigo* que en cualquier novela del racionalismo. (9)

En las páginas subsiguientes de su texto anteriormente citado, Sábato hace una crítica a aquellos que tachaban la novela psicológica de reaccionaria y contrarrevolucionaria por haber caído en un aparente subjetivismo extremo, lo cual, a su vez, le impedía dar cuenta de su entorno; no obstante, el argumento sabatiano se dirige a subrayar que el sujeto encuentra su existencia atravesada por la sociedad en la que se desenvuelve. El sujeto y su entorno son una unidad tan entrañable que, al escribirse una novela desde una perspectiva aparentemente subjetiva, se habla forzosamente del universo que rodea a los personajes y que existe unido a ellos en la concreción de la experiencia. No existe tal escisión entre uno y el universo, pues los personajes —como los hombres fuera de la ficción— “no viven al aire” (16). Existencialismo, fenomenología y literatura —en conjunto— constituyeron para Sábato “la búsqueda de un nuevo conocimiento más profundo y complejo, pues incluye el irracional misterio de la existencia” (9-10). Para Sábato la vuelta sobre este misterio de la existencia sólo podía encontrarse en el hombre concreto, protagonista de una literatura que brotaría a raíz de las reflexiones fenomenológicas sobre ese sujeto que no había sido despojado de su relación con el mundo, y que rehuía ser desarticulado entre cuerpo y alma, divisiones nacidas en el seno de la Modernidad, aunque precedidas por un platonismo que se prolongó en Occidente durante varios siglos, como se verá a continuación.

### 1.1 Cuerpo-alma y sujeto-objeto: notas sobre la fragmentación moderna

La vuelta a las cosas mismas que pretende Husserl a través de su fenomenología representa el develamiento de un sujeto inevitablemente unido al mundo, el cual, a pesar de haberse escindido falaz y fatalmente como consecuencia de la razón moderna, procura encontrar la reunión de sus “opuestos” en la subjetividad trascendental que surge al hablar de una conciencia volcada todo el tiempo a la exterioridad, incluso cuando pretende encontrarse a sí misma.

En el *Fedón*, por otro lado, el cuerpo y su sensibilidad fueron llevados al terreno de la incerteza por Platón, en el sentido de que éstos representaban un obstáculo para la adquisición de la sabiduría perseguida por la actividad filosófica. La gran virtud del filósofo es lograr el deslinde del cuerpo, a diferencia de los demás hombres. El filósofo es aquel que por excelencia logra un repliegue definitivo hacia su alma, debido a que está abocado al conocimiento, y, en tanto que depositario de tal sabiduría, Platón infiere que es la personificación misma de la separación entre cuerpo y alma.

Los sentidos, para Platón, no son un punto de partida confiable en el camino hacia el conocimiento, puesto que éstos guiarían al error (41). Por tanto, la verdad a la cual el sujeto puede aspirar se encuentra al “mandar de paseo al cuerpo” a fin de estar libre de perturbaciones:

–Y reflexiona, sin duda, de manera óptima [el alma], cuando no la perturba ninguna de estas cosas, ni el oído ni la vista, ni dolor ni placer alguno, sino que ella se encuentra al máximo en sí misma, mandando de paseo al cuerpo, y, sin comunicarse ni adherirse a él, tiende hacia lo existente. (42)

Este exilio de lo corporal purifica al alma de la corrupción a fin de facilitarle el acceso a la esencia de lo existente, por medio de una comunicación entre aquello inmutable, invisible, puro y divino. Es por esto que la muerte se presenta como la liberación última y excelentísima luego de la cual el alma podrá encontrar su plena realización: el desapego del cuerpo es una sombra de la eternidad venidera.

Aunque en la teoría del conocimiento platónica hay una gradación de éste que ciertamente privilegia el mundo ideal por sobre el carnal, el verdadero y final exilio del cuerpo lograría consumarse en esa Modernidad cartesiana que llevó la idealidad platónica a instancias impensadas, alejando grandemente esta teoría del conocimiento de su punto de partida. La escisión entre cuerpo y alma que condujo a la separación entre sujeto y objeto encontró su abanderado moderno en Descartes, filósofo con el que tanto Sábato como Husserl y Merleau-Ponty sostienen un diálogo; Ernesto Sábato muestra un rechazo contundente hacia la metafísica cartesiana, erigida ésta sobre el reconocimiento del sujeto como un *cogito* en el cual descansa toda la certeza del ser, lo que, a su vez, devendría en una plena identificación entre *cogito* y sujeto<sup>2</sup>. Con todo y que en sus meditaciones Descartes acepta la estrechez de la unión entre cuerpo y el alma, concibe esta cosa no pensante como algo esencial y enteramente distinta del alma, ubicando tal diferencia en la capacidad o incapacidad cognoscitiva que ambas partes de la ecuación dual comportan, es decir, no existe un más allá de ser una cosa que piensa, un *ego cogito*, puesto que, luego del

---

<sup>2</sup> “Por lo tanto, como sé de cierto que existo, y, sin embargo, no advierto que convenga necesariamente a mi naturaleza o esencia otra cosa que ser cosa pensante, concluyo rectamente que mi esencia consiste sólo en ser una cosa que piensa, o una substancia cuya esencia o naturaleza toda consiste sólo en pensar. Y aunque acaso (o mejor, con toda seguridad, como diré en enseguida) tengo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, con todo, puesto que, por una parte, tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en cuanto que yo soy sólo una cosa que piensa —y no extensa—, y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, en cuanto —que él es sólo una cosa extensa— —y no pensante—, ...es cierto entonces que, ese yo (es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy), es enteramente distinto de mi cuerpo, y que puede existir sin él” (*Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* 65-66).



umbral establecido por las cogitaciones, sólo queda el haber de un cuerpo en cuya proximidad no encontramos más que un prescindible desconocido que es contemplado como un misterio.

Por tanto, si el alma y sus cogitaciones ocuparon un lugar privilegiado en la metafísica cartesiana, el cuerpo no sería más un tema de discusión digno de tratados filosóficos, por ser éste sólo un haber y no un ser, lo que terminó por reducirlo a un biologismo absoluto, introduciéndolo a tumbos en el campo de estudio de las ciencias naturales, las únicas capaces (cuando no las únicas interesadas) de ocuparse del cuerpo a través de un conocimiento objetivo y verificable. Así, conciencia y cuerpo constituyeron modos de existencia radicalmente opuestos: una activa, independiente y suficiente en sí misma, y el otro subordinado y cósmico: “una conciencia absolutamente libre, que constituye autónomamente la realidad del mundo mediante las cogitaciones ciertas y evidentes del cogito. Y ... un cuerpo exterior a la conciencia, concebido por tanto de la misma manera que los objetos físicos estudiados por las ciencias naturales” (Firenze 100).

Una conciencia que se basta a sí misma para constituir el mundo, una que realiza su actividad en completa independencia de ese cuerpo que le parece tan ajeno, posiciona al sujeto en las antípodas del objeto, lo cual ocasionó no sólo una discontinuidad alma-cuerpo, sino también entre el hombre y el mundo. En *Una introducción a Husserl*, Zirión lo expresó de la siguiente forma:

... si el mundo es dudoso, todos sus contenidos, todos sus fragmentos, son dudosos.

No hay vuelta de hoja. Por lo tanto, si es verdad que el *ego cogito* existe de una manera absoluta, no podemos concebirlo como un fragmento del mundo; tenemos que concebirlo como un *ego* que no forma parte del mundo, un *ego* “separado” del mundo. (18)

Partiendo de dicha discontinuidad, el sujeto podría apropiarse cognoscitivamente de todo aquello que se le presentara a la mirada objetivante del *cogito*, incluso — fatídicamente— del otro: de ahí a la barbarie hay sólo un paso. Siguiendo su concepción de la literatura como aquella que debe problematizar la existencia, Sábato mostró magistralmente en su primera novela la brutalidad a la que esta mirada objetivante podía conducir: en *El túnel* el asesinato de María Iribarne se presenta como inevitable consecuencia de las cogitaciones a través de las cuales Juan Pablo Castel objetiva a María, y aunque —en apariencia— el razonamiento de Castel era evidente, lógico y contaba con una férrea demostración algorítmica, la barbarie en la que sumió al pintor retrata descarnadamente ese *cogito* cartesiano que configura el mundo por medio de evidencias originadas solamente en sí mismo.

Esta ecuación dual que vino a definir al hombre como una dicotomía cuerpo-conciencia abrió una brecha entre ambos polos, brecha harto difícil de cerrar, puesto que la filosofía no sólo se enfrentó a la imposibilidad de un pensamiento dualista, sino también a la labor titánica de construirse un nuevo lenguaje que pudiese presuponer un enfoque no dicotómico del problema; de donde la propuesta sabatiana de una novelística encargada de subsanar dicha escisión resultaría del todo pertinente por dos motivos: fácilmente rehuiría al lenguaje dicotómico puesto que su naturaleza literaria, y no filosófica, no le exige la creación de conceptos. Además, según nuestro autor, la novela no es un discurso “descarnado”, sino que, por medio de personajes de carne y hueso puede representar la unidad primigenia del sujeto, como se verá más adelante.

Este pensamiento moderno, abocado a dividir al hombre, tuvo su resonancia en una literatura que pretendió mostrar personajes vaciados de todo contenido, es decir, narraciones elaboradas únicamente desde un punto de vista extremadamente objetivo, cuya

culminación para el escritor argentino sería la *nouveau roman*. El objetivismo ya fetichizado correspondió al espíritu científico tan denunciado por Sábato. Al hablar del objetivismo parisino que proclamó a Flaubert su “patrono”, Sábato no puede evitar expresarse con sorna: “Que esa ilusión poseyera a los hombres de aquel período [el de Flaubert] no es sorprendente: eran los tiempos de la ciencia. Que esa ilusión se propagara a los sofisticados narradores del París actual, eso sí que es divertido” (134).

En la edición de 1971 de *El escritor y sus fantasmas*, Sábato identifica la tendencia objetivista como polo del eterno vaivén entre lo apolíneo y lo dionisiaco en las artes. Luego del espíritu científico manifestado en la Ilustración, a mediados del siglo XVIII surge en Francia lo que Sábato llama la “reacción romántica” encabezada por Rousseau “y sus atributos son el ensueño y la emoción, la pasión desmedida, el egocentrismo, la prevalencia del yo” (130). Sin embargo, el sentimentalismo en el que se degeneraría el romanticismo produjo una reacción “dentro de su seno, del mismo modo que los auténticos espíritus religiosos se levantan contra los fariseos y beatos” (130). Así, el parnasianismo agrupó poetas que oponían “la *impersonalidad del creador* al subjetivismo romántico” (130). Por tanto, Sábato postula que la escuela objetivista surge como reacción al subjetivismo y existencialismo que le han precedido, constituyendo “una vuelta al espíritu clásico: frialdad, objetividad, construcción” (131). Lo anterior es importante ya que la literatura que el autor de *Sobre héroes y tumbas* propone corresponde a una especie de nueva insurrección romántica como vuelta al hombre concreto: “Si la tesis que sirve de base a este libro es correcta (fin del espíritu científico, insurrección del hombre concreto), el arco fundamental del nuevo arte, del arte verdaderamente revolucionario y futuro corresponde al espíritu romántico ...” (131-132). Esta vuelta al espíritu romántico significaba una literatura que acentuaría la subjetividad de los personajes, pero no sólo eso, sino que los presentaría en su

correspondencia con el mundo, en su facticidad. La gran preocupación sabatiana, la cual vertió en su novelística, fue la deshumanización de un hombre despojado de su subjetividad, por un lado, y por el otro, la prolongación de la razón moderna que, al proclamar la famosa división entre alma (o conciencia) y cuerpo, inauguró una ontología de las escisiones, en cuyo haber el sujeto se encontró desgarrado entre razón/emoción y conciencia/mundo.

Que el hombre despliega su existencia unido al mundo, es decir, que no vive “al aire” como se dijo ya, y que las divisiones entre alma y cuerpo, y sujeto y objeto representan solamente dislocaciones artificiales, son ideas en las que Sábato, Husserl y Merleau-Ponty convergen. Ciertamente, los textos de ambos filósofos no pasaron inadvertidos para el novelista, puesto que además de que las reflexiones husserlianas y merleau-pontianas descansan implícitamente en el fondo de las ideas sabatianas, tanto Husserl como Merleau-Ponty son citados directamente por nuestro autor. La ruptura con el objetivismo preocupa de forma decisiva tanto a Sábato como a Merleau-Ponty, deudores como eran de Husserl y del parteaguas que significó su fenomenología. Xavier Escribano, en un artículo que dedica al quiebre con el objetivismo por parte de Gabriel Marcel y Merleau-Ponty, escribe con respecto a este último:

... podemos asumir el riesgo de afirmar que una idea o, mejor aún, una actitud constante que puede identificarse a lo largo de toda la obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty es su rechazo constante al “pensamiento objetivo” u “objetivismo” ... [esto] condicionará algunos elementos vertebradores de su pensamiento, entre los cuales cabe destacar su posicionamiento frente al paradigma cartesiano, la selección y la lectura tan personal que realizará de los textos de Husserl, así como los intentos de desarrollar una nueva ontología en su última etapa. (124)

Pensamiento objetivo y fenomenología se erigieron de forma antitética, puesto que el objetivismo se preocupó por acentuar el conocimiento del objeto vertido en ideas claras sobre el mundo y sin ninguna resonancia en el sujeto, a su vez negándole a éste una residencia mundana que lo enlazaba con su entorno, y en general con el objeto. Por esta razón, Sábato bebe abundantemente de la fenomenología, pues es en ella en la que encuentra, de forma teórica, la denuncia del pensamiento divisorio moderno y la tentativa de emprender la lucha contra el mismo, aunque la filosofía por sí misma, para Sábato, dada su naturaleza puramente conceptual y “descarnada” (en tanto que discurso hecho de ideas puras) termina siendo una lucha paradójica contra el objetivismo y la escisión, puesto que sus armas le representan una tara, no siendo así para la novela, ya que sus personajes no hablan de filosofía, sino que la viven (155), lo cual significaría la verdadera síntesis de los opuestos, como se verá posteriormente. Empero, esto no significa que la novela esté vaciada de pensamiento, pues es precisamente la novela de tintes filosóficos la verdadera literatura comprometida para Ernesto Sábato.

Escribano prosigue en su texto sobre Merleau-Ponty subrayando la postura crítica de éste en relación al objetivismo:

Merleau-Ponty se referirá una y otra vez, de manera siempre crítica, a esa “actitud espectacular”, “conciencia espectadora” o “filosofía espectacular”, empleando otras metáforas e imágenes como, “sujeto acósmico” (*sujet acosmique*) o *kosmotheorós*, “espectador desinteresado”, “observador imparcial” o “pensamiento de sobrevuelo”. A través de estas denominaciones, Merleau-Ponty se refiere al proyecto racionalista de una subjetividad descomprometida, desencarnada y descontextualizada, que pretende dirigirse al mundo desde fuera, es decir, desde un punto de vista neutral y exterior a él. El saber fundamental sobre la realidad al que aspira el filósofo no

puede adquirirse a través de una toma de distancia separadora —“El saber absoluto no es volar sobre las cosas, es inherencia”—, porque las cosas existentes son “seres en profundidad”, inaccesibles a un “sujeto de sobrevuelo”, sólo abiertas a aquel que coexiste con ellas en el mismo mundo. (129)

En *Fenomenología de la percepción*, al abordar el tema del sentir, Merleau-Ponty niega que el hombre contempla el azul del cielo, por ejemplo, como un sujeto acósmico que se hace poseedor de ese color en pensamiento (230), sino que hay un abandono por parte de aquel que siente en aquello que percibe, aún más, ese cielo se piensa en el sujeto, y éste, a su vez, “se sumerge en ese misterio” (230). Para Merleau-Ponty, el que siente, el sentir y lo sentido forman una imbricación que se da ineludiblemente en la percepción del sujeto encarnado, lo cual será abordado con mayor detenimiento en la segunda parte de esta investigación. Por lo pronto, bastará señalar que esta mirada de sobrevuelo que el pensamiento objetivo atribuye al “espectador desinteresado”, encuentra su correspondencia literaria en la novela objetivista del francés Alain Robbe-Grillet, por lo que Sábato, en *El escritor y sus fantasmas*, dedica todo un apartado para pronunciar una fuerte crítica a su novela *La jalousie*, en la que un hombre engañado espía a su mujer y a su amante a través de una ventana. Los reparos de tintes objetivos que caracterizan la narración del engañado resultan inverosímiles para Sábato:

Estamos ante un par de amantes o presuntos amantes, observándolos desde la amarga posición geométrica del cornudo. ¿Qué debemos esperar, ahora? Es sabido que un señor carcomido por los celos no es el ser más apto para guardar una ecuánime actitud descriptiva del Cosmos; no es posible exigir de él que observe y describa con la misma minuciosidad la distancia que en un momento hay entre las manos de los amantes, en la penumbra, que la dimensión del retículo de una

plantación de tomates en los alrededores. Por sorprendente que parezca, el autor le concede a su héroe este apacible cinemascopio ... ¿Cuándo se ha visto que un individuo, celoso o no, y sobre todo si es celoso, no razone interminablemente, no rumie sus sospechas, no cavile sobre lo que ve o adivina? ¿En nombre de qué objetividad se escamotea todo esto? ¿Qué clase de respeto del autor por el Objeto es éste que empieza tergiversándolo? (43)

El objetivismo se presenta, de esta manera, no sólo como falso para Sábato, sino incluso como absurdo culto que suprime la relación originaria entre el sujeto y el objeto y más tratándose, en este caso, de un sujeto corroído por los celos. El personaje de Robbe-Grillet, es una perfecta representación del sujeto acósmico al que niega realidad Merleau-Ponty. La filosofía cartesiana pretendió, por un lado, tener un conocimiento claro del objeto, y por otro, una idea precisa de la conciencia como *cogito* que enquistaba al sujeto; y aunque tenía pretensión de conocer ambos planos, renunció a la posibilidad de identificar la relación primigenia, ambigua y en ocasiones tormentosa (como el caso del hombre engañado de *La jalousie*) entre los dos.

Herederero del cartesianismo, el cientificismo de los tiempos modernos encuentra su paradigma en el objeto, por lo que “la preocupación general de los espíritus dominados por esta manera de ver el mundo es el de la objetividad” (Sábato 48). El arte, como rebelión ante tal espíritu científico, debe postularse en las antípodas del objetivismo, sin que esto signifique caer en un subjetivismo oscuro. Más bien, éste debe llevar a cabo una labor integralista (tema que será desarrollado subsecuentemente) “que permita describir la totalidad sujeto-objeto, y la profunda e inextricable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres” (48-49).

Una de las principales fuentes de las cuales brotó la eterna preocupación de Sábato por el proceso deshumanizador moderno, el uso desmedido de la razón, la sobrevaloración de las ciencias exactas, así como por la cimentación de una sociedad tecnolátrica, fue el hecho de que conoció de primera mano el mundo científico del cual se desprendieron muchos de los estragos padecidos por la sociedad del siglo XX. En 1938 este provinciano nacido en Rojas terminó sus estudios de doctorado en Ciencias Físico-matemáticas en la Universidad de La Plata, a la cual había ingresado de 18 años en 1929. Luego de ello, Bernardo A. Houssay, ganador del premio Nobel de medicina, le concedió una beca para hacer una estancia en el Laboratorio Marie Curie, a fin de realizar una investigación sobre radiación atómica. No obstante, aunque la finalidad de su estancia en París era su despunte en el mundo de la ciencia, fue donde el tumultuoso mundo del arte lo alcanzó. El espíritu de rebeldía y anarquismo que desde los 16 años y durante su etapa universitaria le llevó a relacionarse con grupos anarquistas y comunistas (incluso fungió en 1933 como secretario general de la Juventud Comunista Argentina), lo empujaba a trabajar de día en el ambiente lúcido y exacto del laboratorio, para de noche encontrarse con Oscar Domínguez y Bretón, entre otros ilustres surrealistas, convulsionado por los cadáveres exquisitos que elaboraban. Fue un período de antagonismos, como bien lo define Sábato en *Antes del fin* (66).

Mientras trabajaba en el Laboratorio Marie Curie, en medio de ese período de crisis y cuestionamiento de sus ideales científicos, presencié la fragmentación del átomo de uranio, lo cual sería un antecedente directo de la bomba atómica que tanto le horrorizó.

Fernando Beltrán, en su retrato biográfico de Sábato, escribe:

A la manera de un grito de horror que lo obligó a la renuncia, Sabato observó que la ciencia pura y sus aplicaciones técnicas no pueden calcular las consecuencias (negativas) que irrumpen en las relaciones sociales. No fue Sabato el primero en



decirlo y tampoco lo dijo un amateur de la ciencia. Lo gritó un individuo que pisó las últimas fronteras del campo. Muy a menudo la ciencia no sólo no puede, sino que se conduce sorda y ciega (¿podría hacerlo de otro modo?) frente a los reclamos y las advertencias sociales. (787)

Cuando la beca le fue trasladada a Bostón, en el MIT, con todo y que incluso publicó un trabajo sobre su investigación en el área de los rayos cósmicos, ya “estaba fatalmente desgarrado” (Sábato 73) entre su antigua vocación científica y el nuevo llamado que sentía hacia las letras y el arte (adherencia que desde temprana edad había sido sembrada por Pedro Henríquez Ureña, su antiguo profesor de lengua en el Liceo Secundario del Colegio Nacional). Vuelve posteriormente a Buenos Aires con la intención de abandonar por completo la ciencia y, luego del reclamo de personajes ilustres de la ciencia quienes lo veían como un prometedor físico, se recluyó en la sierra de Córdoba en un rancho sin servicios básicos, para padecer un frío tremendo en una cabaña sin vidrios en las ventanas. Es importante señalar todo esto, ya que observamos hasta qué punto su decisión era inalterable y su horror hacia el universo científico fue mucho más profundo que todos los padecimientos que le esperaban en el mundo de la literatura. En ese período escribió *Uno y el universo*, libro en el que registró su paso definitivo de la ciencia a la literatura. Su oportunidad se dio cuando, gracias a un reencuentro con Henríquez Ureña, pudo conocer a Victoria Ocampo y participar en la famosa revista *Sur* en la década de los cuarenta. Luego de que su texto sobre *La invención de Morel* de Bioy Casares fuera publicado ahí y muy bien recibido, comenzó el largo camino que recorrería en las letras latinoamericanas. Luego de que en 1948 *El túnel* vio la luz con una recepción asombrosamente favorable, en 1949 Albert Camus escribiría una carta a Sábato en la que alagaba su primera novela y notificaba de su recomendación a Gallimard para publicarla en

Francia, petición que fue oída, para la suerte de nuestro autor. Luego de tales sucesos, el resto de la historia es conocida, y Sábato fungiría no sólo como novelista y ensayista, sino como militante en puestos políticos que, si bien no eran enteramente de su agrado por su naturaleza burocrática, le ganaron un lugar en la historia de la lucha argentina por los derechos humanos y la denuncia de las atrocidades cometidas durante el Proceso de Reorganización Nacional.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que la necesidad de una actitud deshumanizadora y objetiva que la ciencia exige, era conocida y había sido llevada a cabo por Sábato con anterioridad. El espanto ante los estragos en los que incurría la abstracción científica lo llevó a renunciar, contra todo y contra todos, a su labor como físico para darse por completo a la escritura, pues entendía que solamente por medio del arte podría darse un retorno al hombre concreto. Es debido a su experiencia y a la evidencia histórica de dos guerras mundiales y sus bombas atómicas y armas nucleares, que ciencia y arte son términos antónimos para Sábato por la naturaleza abstracta de la primera y la cercanía humana de la segunda. En términos literarios, el objetivismo se le presentaba como imitación descarnada del “hombre acósmico” escindido profundamente entre sí mismo y el objeto; por ello, las pretensiones de Robbe-Grillet y los escritores del objetivismo le provocaban una indignación infinita y un repudio absoluto:

Si la ciencia puede prescindir del yo, el arte no puede hacerlo; y es inútil que se lo proponga como un deber. Palabras más o menos, decía Fichte: En el arte los objetos son creaciones del espíritu, el yo es el sujeto y al mismo tiempo el objeto. Y Baudelaire, en el *Art Romantique*, afirma que el arte puro es crear una sugestiva magia que involucra al artista y al mundo que lo rodea. Agregando: “Prestamos al árbol nuestras pasiones, nuestros deseos o nuestra melancolía; sus gemidos y sus

cabeceos son los nuestros y bien pronto somos el árbol. Asimismo, el pájaro que planea en el cielo representa de inmediato nuestro inmortal anhelo de planear por encima de las cosas humanas; ya somos el mismo pájaro”. (27)

En *El escritor y sus fantasmas* Sábato reflexiona sobre la creación de una literatura fenomenológica que se oponga a la honda separación entre cuerpo y alma, y sujeto y objeto que la razón moderna había perpetuado, alcanzando incluso algunas expresiones artísticas y al hombre en general, pues “hasta un analfabeto que no podía entender las ecuaciones de Maxwell, de algún modo vivía «científicamente»” (148). Veamos, pues, en qué consiste esta perspectiva fenomenológica y de qué forma converge con el proyecto literario de Ernesto Sábato.

## **1.2 Fenomenología e intencionalidad: de la inmanencia a la trascendencia**

La fenomenología constituyó una nueva filosofía que pretendió superar las antiguas formas modernas de concebir y referirse a un sujeto dislocado, cuyo *ego* se encontraba incrustado en la inmanencia del *cogito* cartesiano. La metafísica de la Modernidad concibió a este *cogito* como lo único necesario para significarle su existencia al hombre y al mundo. Es a este modo de pensar que se oponen la fenomenología de Husserl, el pensamiento sartreano (adscrito al primero) y, ulteriormente, Merleau-Ponty con su fenomenología corporal:

... Husserl, Merleau-Ponty o Sartre, en todos ellos por igual se encuentra la pretensión de superar las formas de dualismo legadas por la Modernidad y esto es considerado como una tarea primera y fundamental a emprender. Lo que, desde la

fenomenología francesa y la filosofía existencial, aparece puesto más duramente en cuestión es la noción de sujeto que supone la ontología tradicional, precisamente, por ser una subjetividad eminentemente intelectual, recluida en la inmanencia del *cogito*. (Battán 31)

Cualquier intento de comprender al hombre y su desplegarse en ese mundo con el que sostiene relaciones diarias debe partir de su facticidad. Antes del acto reflexivo, según la perspectiva fenomenológica, está ese mundo al cual el sujeto dona de significación solamente después de que éste se le ha presentado, vulnerando sus sentidos. Por esto, en *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty afirma que el esfuerzo de la fenomenología consiste en “volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico” (7). La ingenuidad del contacto mundano que refiere Merleau-Ponty fue la cualidad vivencial pasada por alto por la razón moderna en tanto que se creía en la omnipotencia de un *cogito* que sostenía una relación unilateral con las cosas, posicionándose en el lado preeminente de dicha relación.

“La adquisición más importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad” (19), dice Merleau-Ponty, pues no se trata de postular al hombre como pura irracionalidad, de hecho, hay una aceptación de la actividad de la razón que determina perspectivas y que confirma la percepción, es decir, que hace surgir el sentido, pero tal racionalidad no debe ni puede encontrar su existencia aparte, es decir, “transformada en Espíritu absoluto” (19).

La entrañable implicación y co-fundación del sujeto y el objeto resulta innegable a raíz de la vuelta a las cosas mismas que la fenomenología provoca al cimentar toda significación y posterior conocimiento sobre el mundo vivido, del cual, incluso la ciencia con toda su pretendida objetividad y prescindencia de las particularidades vivenciales del

sujeto observador, es un acto re-presentativo, es decir, un acto segundo. En otras palabras, hasta el acercamiento más científico a la naturaleza, a un árbol, por ejemplo, depende de una anterior familiaridad que el observador ha adquirido en su contacto con ese árbol cuya sombra disfrutó al calor de una tarde, y que ahora explica en clave botánica. Esta representación es abordada por Sábato en la edición de 1971 de *El escritor y sus fantasmas* en relación al ejercicio artístico y, posteriormente, al despliegue vivencial de todo hombre:

Un árbol de Van Gogh no es un árbol de Millet, aunque los dos hayan tomado el mismo modelo. Pintar o relatar algo «tal como es» es el alegre propósito de artistas que se han titulado «realistas». Pero los artistas no se dividen en aquellos que la transcriben tal como es y los que la transcriben tal como la ven: todos sin excepción pertenecen a esta segunda categoría, todos dan de la realidad externa su versión subjetiva y estrictamente personal ... Estos realistas ingenuos parten del principio de que fuera del yo hay un mundo que puede ser descrito independientemente de nuestras limitaciones y características personales. ... la realidad no está únicamente fuera sino también dentro del observador, y en rigor la realidad está constituida por una trama objeto-sujeto que no puede ser escindida ... cada uno de nosotros está creando colores y músicas, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra sensibilidad, nuestra imaginación y nuestro talento. (154)

Así, en la labor artística se acentúa este modo de ser de la conciencia, el cual se da en un entramado sujeto-objeto, en el cual ese mundo adquiere resonancias personalísimas en cada una de las subjetividades que lo contempla, que lo vive y lo siente, y se presenta como el destello de una estrella fugaz, después de cuyo paso sólo resta un recuerdo, una estela, si se quiere. Pues bien, esa estela metaforiza el desfase temporal que irremediablemente acompaña la relación entre el sujeto y el objeto, pues cuando el primero

se percata del segundo, éste queda sumido en el pasado de la experiencia. Roberto González y Gabriel Jiménez en un artículo dedicado a Merleau-Ponty resaltan el carácter insostenible del *cogito* cartesiano frente a la experiencia vital: “porque el estremecimiento perceptivo, que ha invadido la totalidad del individuo, cuando se hace reflexivo, ya ha perdido toda su vitalidad” (10).

En *Meditaciones cartesianas* Husserl apunta el carácter axiomático del *ego* cartesiano, el cual comporta una certeza total de sí mismo que corresponde al ideal de ciencia que tenía el filósofo francés: el de la geometría (47-48). La naturaleza solipsista de este *ego* encierra al sujeto en la inmanencia del *cogito*, y es a partir de dicha inmanencia que busca candorosamente el sentido de una exterioridad de la cual jamás puede tener más noticia que la provista por su facticidad. La experiencia sensible, no obstante, vuelca todo el tiempo al sujeto fuera de sí, llevándolo a una trascendencia que no depende de la propia voluntad, que lo arroja sin aviso alguno a una exterioridad de la cual se cuelga la conciencia de forma inevitable, lo cual Husserl dio en llamar “intencionalidad”, concepto fundacional en su fenomenología y en el cual trataría de encontrar la génesis de toda trascendencia.

En *El hombre y las cosas*, al respecto de la trascendencia y el concepto de intencionalidad, escribe Sartre lo siguiente:

La filosofía de la trascendencia nos arroja al camino real, entre las amenazas, bajo una luz cegadora. Ser, dice Heidegger, es ser-en-el-mundo. Comprende este “ser-en-el” en el sentido de movimiento. Ser es estallar en el mundo, es partir de una nada de mundo y de conciencia para de pronto estallarse-conciencia-en-el-mundo. Si la conciencia trata de recuperarse, de coincidir al fin con ella misma, en caliente, con las ventanas cerradas, se aniquila. A esta necesidad que tiene la conciencia de existir

como conciencia de otra cosa que ella misma Husserl la llama “intencionalidad”.

(26)

El estallido mundano es el modo en el cual el ser encuentra su existencia: un estallido continuo que expulsa al *ego* fuera de aquella inherencia en la que todo dato es una re-sonancia directa de ese mundo que ya está ahí antes de cualquier actividad. Aún más, para la fenomenología el ser mismo encuentra su esencia en ser puro estallido, es decir, en esa trascendencia que le es dada de forma inevitable incluso cuando trata de alcanzarse a sí mismo, pues cuando el *cogito* moderno creyó encontrar la certeza última de sí en su propia actividad e inmanencia, yacía desdoblado, convertido en destinatario de esa cogitación.

El ser estallido en el mundo es lo que ha sido nombrado por Husserl como intencionalidad, concepto mediante el cual se señala la naturaleza de la conciencia de siempre estar volcada hacia los objetos, de ser siempre conciencia de algo, como señala Emmanuel Lévinas en *La teoría fenomenológica de la intuición*: “cada acto de la conciencia es conciencia de algo; ... toda percepción es percepción de un objeto; todo deseo, deseo de un objeto; todo juicio, juicio de un «estado de cosas» (*Sachverhalt*) sobre el que uno se pronuncia, etc.” (68). No existen actos de conciencia puros, la conciencia no se encuentra nunca suspendida en un trance luego del cual decide materializar su actividad al dirigirse a un objeto, sino que ésta se encuentra unida a ese mundo que —sólo en apariencia— le es ajeno, pues en realidad se encuentran inmiscuidos absolutamente: el objeto se presenta de tal o cual modo no por sus cualidades, sino por la manera en que éste es intencionado por la conciencia incluso en sus rasgos más ínfimos, y la conciencia, a su vez, no puede hallar su realización más allá de esa intencionalidad que se engancha con todo a su paso.

Partiendo de esta noción de la conciencia como conciencia intencional, la crítica hacia el artista “extremadamente subjetivo” también resulta rebatible: si toda conciencia lo es de algo más (incluso mucho antes de tener conocimiento de sí misma), el novelista que escarba en las simas de su subjetividad, al hacer brotar la narración de sí mismo y de la conciencia de sus personajes, no puede estar hablando de una conciencia replegada sobre sí misma, es decir, de una subjetividad indiferente a su entorno. Es por ello que Sábato confía tanto en la narración desde el punto de vista subjetivo como aquella capaz de ser un testimonio del mundo en el que se inserta el sujeto, pues el comercio entre ambos —sujeto y objeto—, jamás cesa: “Y así resulta que los grandes artistas “subjetivos”, que no se propusieron la tonta tarea de describir el mundo externo, fueron los que más intensa y verdaderamente nos dejaron un cuadro y un testimonio de él” (Sábato 59).

El “yo” no es la esencia de la conciencia, sino la intencionalidad, la cual acciona la significación del mundo, y gracias a ese descubrimiento, el vínculo entre sujeto y objeto se presentaría como tema evidentemente primigenio y de mutua imbricación, pues intentaba mostrar que el sujeto no tiene una preexistencia luego de la cual decide relacionarse con los objetos, y que éstos, a su vez, son constituidos por las vivencias intencionales. Por consiguiente, la concepción husserliana es de peculiar interés debido a que puso el contacto con el mundo “en el corazón mismo de la conciencia” (70). Por esto, Sábato dirá que “La naturaleza es una triste cosa” (105), usando las palabras de Whitehead, puesto que los atributos de los objetos que traducimos en melodías, tonalidades o fragancias, son puramente humanos, así: “Radical e inevitablemente (pero ¿por qué evitarlo) nuestra visión del mundo es subjetiva” (105). Sin embargo, esta subjetividad inevitable no quiere decir que la conciencia de la cual parte el artista para crear su obra sea excluyente de la otredad, puesto que, como se ha dicho, la intencionalidad de la conciencia la ha develado en su



naturaleza trascendental. Así pues, para Sábato no puede existir un arte que sea estrictamente individual, como ya se dijo, pues, aunque el artista tome elementos de su propia conciencia, el argentino dirá que dichos elementos:

... son versiones o traducciones más o menos deformes de esos hechos externos.

Siendo lo exterior al hombre no sólo el mundo material de las cosas, sino la sociedad en que existe, el arte es por antonomasia social y comunitario. Y aunque producto de un individuo, y de un individuo marcadamente singular como es todo creador, no puede ser sin embargo *estrictamente* individual. Pues vivir es con-vivir.

... El arte, como el amor y la amistad, no existe *en* el hombre sino *entre* hombres.

(200)

Por esta causa el concepto de intencionalidad es fundamental para la concepción sabatiana del arte, ya que muestra cómo la obra artística, creación individual por excelencia, toma siempre como materia prima los “hechos externos” y los traduce a través de su conciencia, y aunque dándoles un matiz individual, también deposita en los símbolos y demás elementos artísticos aquellas vivencias que lo comprometen con el otro, pues el hombre encuentra su existencia desplegada de forma comunitaria, inserta en una sociedad, recibiendo todo el tiempo el eco de los otros, gracias a esa con-vivencia que significa vivir. De ahí que la fenomenología husserliana sería el primer paso para explorar el terreno de la intersubjetividad, pues al mostrar la naturaleza intencional de la conciencia —no siendo esta intencionalidad un ejercicio voluntario que realiza la conciencia al tomar posición frente al mundo— la extraía al único plano en el que podría tener noticia de algo más que ella misma: el trascendental. Esta intersubjetividad fue un tema de peculiar interés para Sábato, tanto que no sólo aparece de forma reiterativa en sus ensayos, sino encarnado en los personajes de *Sobre héroes y tumbas*, como se verá en el posterior análisis de la novela.

Con todo y que la noción de intencionalidad finalmente revelara sus limitaciones a la hora de provocar una verdadera trascendencia, su valor radica en haber abierto por primera vez una vía para pensar la relación del sujeto —anteriormente anclado en el *cogito* cartesiano— con el mundo exterior. Empero, una intencionalidad anclada en la conciencia seguiría apuntando a la primacía de los actos de conciencia sobre el mundo, ya que éste nos llega referido en completa dependencia de unas cogitaciones que —aunque unidas a los objetos— seguirían orillándolo a una posición de “correlato intencional de la conciencia” (Cabrera 25), puesto que: “La naturaleza del objeto es ideal: ... la cosa en sí es cosa en sí en el *Ego*, es decir, una trascendencia en la inmanencia” (25). En otras palabras: la intencionalidad de la conciencia correspondió a la primera capa que la fenomenología husserliana se ocupó de retirar de aquel sujeto impedido de toda trascendencia, aunque todavía nada irrumpía en la conciencia para romper la cáscara de su inmanencia. Habría que llevar a su radicalidad el concepto de intencionalidad, es decir, exiliarlo de la conciencia y llevarlo a un plano de mayor concreción que en todo caso sería la corporalidad. La corporalidad es un fuerte punto de convergencia entre Merleau-Ponty y Ernesto Sábato, pues para ambos es el cuerpo lo que anuda la experiencia mundana del sujeto, además de ser precisamente ese nudo lo que permite cerrar el abismo que se abrió entre uno y el universo, esa brecha abierta por la razón moderna entre sujeto y objeto, intercambiando el concepto del cuerpo como un simple “tener” por el de “ser”.

### **1.3 El sujeto como conciencia encarnada y la nueva significación de la corporalidad contra las escisiones modernas**

Buena parte del drama del existente radica en el hecho de estar encarnado. Así lo expresa Sábato en *El escritor y sus fantasmas*, y es dicho drama el que mueve al hombre a escribir novelas, según concluirá en tal libro. Recordemos que el tema fundamental de su ensayo es problematizar la creación artística, encontrar sus puntos de unión con la ontología y darle así una importancia metafísica al arte. El tema de la corporalidad, entonces, resulta fundamental para develar los hilos que entretujan la producción literaria de Sábato, especialmente a partir de su segunda novela.

El ser una conciencia encarnada sume al sujeto en una tensión que lo lleva a estar volcado y unido al mundo objetual, a vivir en un entramado directo con aquello que percibe, por un lado; por otro, la conciencia lo lleva a un mundo de posibilidades “ideales” que lo empujan a una aspiración desesperada por el absoluto. El drama está en la imposibilidad de aislar el cuerpo de la conciencia y la conciencia del cuerpo. Sin embargo, el conocimiento de la realidad le resulta inalcanzable solamente por medios ideales, como pretendía Descartes, por tal motivo, dice Sábato:

... aquella suerte de opio platónico no nos sirve. Y termina pareciéndonos que todo es un juego, un simulacro, una infantil evasión. Y que si aun aquel mundo fuera el mundo verdadero, confirmado por la filosofía y la ciencia, este mundo de aquí es para nosotros el solo verdadero, el único que nos da desdicha, pero también plenitud: esta realidad de sangre y de fuego, de amor y de muerte en que

cotidianamente vive nuestra carne y el único espíritu que poseemos de verdad: el espíritu encarnado. (80-81)

Al volver sobre la cuestión de la corporeidad, Sábato no pretende hablar de un sujeto que es solamente pulsión corporal, relegando al *cogito* al plano de la inexistencia o del rechazo absoluto, tal como la razón moderna pretendió hacer con el cuerpo:

... al decir que no me pertenezco en el cogito, no digo sino que algunas consecuencias que derivan del racionalismo cartesiano son insostenibles. Pero no por ello se afirma la absoluta enajenación de mi existencia con respecto de mi consciencia. El cogito es efectivo cuando tiene contenidos existenciales: «no es porque pienso ser, por lo que estoy seguro de existir, sino al contrario, la certeza que tengo de mis pensamientos deriva de su existencia efectiva». (Arce 223-224)

No se trata, pues, de profundizar las divisiones que desarticularon al sujeto, sino de realizar una integración de aquello que solamente en teoría había sido separado. El punto que importa aquí es que el *cogito* no tiene una existencia vacía, no se despliega de forma autónoma, sino que existe pleno de contenidos existenciales; por lo cual, la mirada sabatiana vuelve sobre la importancia de la facticidad del sujeto, pues, como hombre de su tiempo, nuestro autor sigue los pasos de una filosofía que procuró sacar de las sombras la “existencia efectiva”, es decir, la vuelta a las cosas mismas que tanto persigue la fenomenología, y que, para Merleau-Ponty, encontrará su origen en la percepción corporal.

En el artículo ya citado de Escribano, éste afirma que Merleau-Ponty no tiene como objetivo negar por completo el *cogito* en su crítica al concepto cartesiano, más bien: “... lo que se sigue de esa crítica es un intento de reinterpretación del propio *cogito* con el propósito de mostrar –como dice Paul Ricoeur– que “el acto del Cogito no es un acto puro de auto-posición”, sino que «vive del acogimiento y del diálogo con sus propias

condiciones de enraizamiento»” (130). Luego de negar al *cogito* como una toma de posición deliberada y apriorística, el propósito de Merleau-Ponty es identificar los momentos en los que se pone de manifiesto ese enraizamiento del *cogito* con el cuerpo, con aquello que lo ancla y le representa su modo de ser en el mundo. El cuerpo es la verdadera trascendencia del sujeto, es lo que le lleva primero a vivir y le arroja a experimentar el mundo objetual; incluso abstracciones como el tiempo, son vividas y sentidas antes de poder configurar cualquier concepto o representación que de él nos hagamos. Sábato se percata de esta temporalidad como vivencia en las palabras que cita de Borges en *El escritor y sus fantasmas*:

Es el momento en que Borges ... escribe, después de haber refutado el tiempo:

“And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos... El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (81)

Este mundo tan desgraciadamente real del que habla Borges se resiste a quedar en la mera abstracción, incluso se puede pretender “refutar” o “negar” la sucesión temporal, puedo representármela como un río, como un animal salvaje o como fuego consumidor, sin embargo, ese tiempo, que fatalmente arrastra al existente, se encuentra instalado en lo más hondo de su ser: el tiempo se vive, se sufre; el tiempo duele y aniquila, y es solamente con posterioridad a tales experiencias, que se han logrado crear abstracciones de él, que podemos contemplarlo colgando de una pared. De ahí el impedimento de San Agustín por ofrecer una definición del tiempo: tenemos la experiencia del tiempo, y, no obstante, rehúye

a una representación fehaciente: “El tiempo se resiste a la objetivación. Para medirlo hay que falsificarlo a través de construcciones espaciales; y, aun así, siempre hay un resto que permanece inasible” (Roggero 98).

Indiscutiblemente el *cogito* “es *cogito* de un *cogitatum*” (Boburg 100), la intencionalidad, entendida como un percatarse de algo, como la naturaleza de la conciencia de estar siempre volcada sobre algo, es un hecho aceptado por Merleau-Ponty, empero, el énfasis de esta afirmación no estará, para el filósofo, en el descubrimiento que hace la conciencia de sí misma como vuelta todo el tiempo sobre las cosas, sino “precisamente el estar *volcada* sobre algo” (100). Por consiguiente, lo que determina la intencionalidad es el acto del volcamiento; ahora, ¿dónde encuentra su cumplimiento dicha acción? ¿Qué vuelca todo el tiempo a la conciencia, qué sostiene tal “instinto” logrando definirlo ante todo como intencional? La respuesta a ambas preguntas se encuentra en el cuerpo, pues éste es aquello que fija la conciencia entre las cosas:

Me comprometo con mi cuerpo entre las cosas, éstas coexisten conmigo como sujeto encarnado, y esta vida dentro de las cosas nada tiene en común con la construcción de los objetos científicos. De igual manera, no comprendo los gestos del otro por un acto de interpretación intelectual ... hay que reconocer como irreductible el movimiento por el que me presto al espectáculo, me uno a él en una especie de reconocimiento ciego que precede la definición y la elaboración intelectual del sentido. Las generaciones, una tras otra, «comprenden» y llevan a cabo los gestos sexuales, por ejemplo el de la caricia, antes de que el filósofo defina su significado intelectual ... Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo «cosas». (Merleau-Ponty 202-203)

Antes de avanzar, debe quedar claro el uso del concepto merleau-pontiano de “percepción”, pues no debe confundirse ésta con la simple suma de sensaciones corpóreas; más bien, esta percepción se alinea con el modo en que el cuerpo “utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo y por el que, en consecuencia, podemos «frecuentar» este mundo, «comprenderlo» y encontrarle una significación” (251). Así, tal acto perceptivo en el cual se significa la realidad a partir del cuerpo, le otorga a éste un nuevo estatuto ontológico en la filosofía, así también como, en el caso de *Sobre héroes y tumbas*, en la narración, por ser la única posibilidad que el personaje tiene de conocer la realidad, lo cual trastoca de fondo a la novela, ya que el mundo será referido desde una significación corporal.

Merleau-Ponty toma al cuerpo y su percepción como algo anterior al momento en el que la conciencia reflexiva participa en la experiencia. La conciencia encarnada es trascendental debido a que cuenta con la posibilidad de tener vivencias del mundo en el que se desenvuelve únicamente gracias a ese cuerpo, que, de entrada, no es el cuerpo como objeto de la biología, sino uno que constituye determinadamente la subjetividad, impidiéndole encapsular al sujeto en el *cogito*. Antes de cualquier verdad objetiva y universal determinada por el pensamiento científico, el cuerpo le permite al sujeto acceder, no sólo al mundo y sus objetos, sino también al otro, no en un sentido objetivante —como pretendía la teoría de un *cogito* activo y apriorístico—, más bien a través del gesto, la caricia, en fin, por medio de la experiencia perceptiva que del otro tiene.

Al ahondar en la experiencia que el cuerpo con su percepción permite, resulta insostenible la actitud cartesiana de asegurar la existencia del pensante por el acto mismo de pensar, negándole certeza de realidad precisamente a aquello a lo que se dirige el pensamiento. Para Merleau-Ponty no es posible disociar los dos polos del fenómeno: “La

percepción es justamente este tipo de acto en el que ni podría ser cuestión de poner aparte el acto mismo y el término al que éste remite. ... Si veo un cenicero en el sentido pleno del vocablo ver, es necesario que haya ahí un cenicero, y yo no puedo reprimir esta afirmación” (384). El cuerpo tiene su intencionalidad, pues todo el tiempo es sujeto receptor del mundo, pero esa intencionalidad debe tener forzosamente una realidad que la interpela, por lo que la percepción asegura, para el filósofo, la correspondencia existencial del que percibe y de lo percibido, de ahí la importancia del cuerpo, de advertir al sujeto en la encarnación de su conciencia.

El hablar de una encarnación podría remitir a la prolongación de un lenguaje dicotómico, el cual la fenomenología se ha visto forzada a repeler en busca de una nueva ontología; no obstante, la encarnación no es tomada aquí en sentido platónico, como una caída desde un estado originario, puro e ideal. Para Merleau-Ponty, este término tiene el propósito de humanizar el cuerpo, puesto que logra ir más allá de una definición objetiva que lo simplifica a modo de organismo objetual, es decir, deja el plano en el que el sujeto solamente “tiene” o “posee” un cuerpo y es tomado como el sujeto mismo que se encuentra arraigado e identificado en su corporeidad. Luz Elena Gallo Cadavid en su texto titulado “El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea” explica que la noción de encarnación procura volver a esa unidad primigenia (que tanto ocupó a Sábato, de tal manera que con dicho tema concluye su disertación de la novela, asunto que se abordará posteriormente):

Desde la concepción de sujeto encarnado, como noción misma de ser humano, no se sigue el esquema dualista de la relación cuerpo-alma porque no se trata de una relación transitiva de sustancia a sustancia. El problema clásico de las relaciones entre el cuerpo, como principio material del ser humano, y el alma, como principio



espiritual, se transforma bajo la idea de encarnación. Merleau-Ponty rechaza la relación meramente instrumental entre cuerpo y alma, y en sentido fenomenológico con la idea de sujeto encarnado, como espiritualización de la carne-encarnación del espíritu, intenta dar cuenta de la imbricación originaria del cuerpo y del espíritu, que transforma al uno de cuerpo materia en cuerpo sujeto y al otro de espíritu retirado en sí mismo, desencarnado, en espíritu encarnado. (49)

Desde esta perspectiva, se echa de ver que, al invocar una encarnación del sujeto, la fenomenología merleau-pontiana no prolonga el esquema de elementos oponibles entre cuerpo y alma, más bien aspira a enfatizar la dimensión metafísica<sup>3</sup> que el concepto de cuerpo adquiere dentro de su pensamiento, así como la carnalidad que caracteriza al anteriormente nombrado espíritu puro. No hay, pues, relación instrumental en la cual el alma “se sirve” del cuerpo como si de un autómatas controlado a distancia se tratase.

---

<sup>3</sup> Con anterioridad a *El escritor y sus fantasmas*, Sábato ha utilizado una y otra vez en sus novelas y ensayos la palabra “metafísica”, reiteración para nada gratuita en un escritor como el autor de *El túnel*. La insistencia en tal vocablo debe llamar la atención del estudioso de su obra, pues es un indicio del punto de vista desde el cual pretende dar cuenta de una concepción muy particular de la existencia. En *El escritor y sus fantasmas*, echa mano de Merleau-Ponty y de Sartre para abordar el tema:

SOBRE LA PALABRA METAFÍSICA. ... Como sostiene Merleau-Ponty, la metafísica, reducida por el kantismo al sistema de principios que la razón emplea en la construcción de la ciencia o del universo moral, aunque radicalmente negada en esta función por el positivismo, no ha dejado de sobrellevar en la literatura una suerte de vida ilegal, y en esa situación vuelven hoy los críticos a tropezarse con ella, inevitablemente. ... la palabra metafísica está utilizada en el mismo sentido que le da Sartre en *El ser y la nada*, vinculada a la totalidad concreta del hombre ... que no parece ser alcanzable por el pensamiento puro, y que, en cambio, puede lograrse mediante la actividad total del espíritu humano, y muy especialmente por la obra de arte. Por eso no debemos asombrarnos que los filósofos, cuando realmente han querido tocar el absoluto, hayan tenido que recurrir al arte. (144-145)

Partiendo de una noción objetiva del ser humano, en la que el cuerpo no es llamado a juego para fundamentar una ontología total del sujeto, sino que exilia al ser en una existencia descarnada, no se podría entender la sensación de una caricia, el rubor ante la vergüenza o el pudor de la desnudez ante el otro como algo que trascendiera una mera respuesta fisiológica y automatizada. Así, el punto de vista metafísico que ocupa la escritura sabatiana no comulga con la exclusión del plano biológico a la hora de abordar al sujeto, sino que trata de representarlo desde la totalidad que implica ser una conciencia domiciliada en el mundo en virtud de su corporalidad. Es a esta totalidad a la que el uso de la palabra “metafísica” en relación a Sábato hace referencia en esta investigación.

Ambos, cuerpo y alma, se muestran como “contaminados” el uno del otro en una existencia sintética, en la que ambos están implicados y jamás encuentran subsistencia a la manera de los antípodas. La unión entre alma y cuerpo no debe ser entendida en términos de una simple yuxtaposición; el hombre concreto no es una mera relación de sustancias que se anexan una a la otra, sino “este vaivén de la existencia que ora se deja ser corpórea y ora remite a los actos personales. ... Nunca se trata del encuentro incomprensible de dos causalidades, ni de una colisión entre el orden de las causas y el de los fines” (106).

Cuando Sábato en la primera edición de *El escritor y sus fantasmas* encuentra un paralelo entre la concepción del cuerpo en Sartre y Sócrates, afirma que la suciedad y la mirada, presentes en la obra de Sartre, son consecuencia de una obsesión corporal por parte del filósofo. Dicha obsesión se manifiesta, para Sábato, en un odio hacia el cuerpo. Tanto Sócrates como Platón sienten un gran rechazo por “lo blando y lo viscoso, por lo contingente y lo sensorial. Los dos ansían, en suma, un mundo platónico. Para Sócrates, como para Sartre, la encarnación del alma es la caída, el mal original” (220). Esta concepción negativa de la encarnación es lo que provoca en ambos filósofos el decantarse por el sentido menos carnal, es decir, la vista. El hablar de una encarnación en estos términos posiciona a Sócrates como un “enemigo del cuerpo” (220) luego del cual la filosofía “trató de hacerse pura contemplación, desdeñando la carne y la sangre” (220). El concepto de cuerpo que se deriva de la fenomenología de Merleau-Ponty no sigue el camino de la oposición, sino de una verdadera síntesis, de la misma manera que en Sábato. La encarnación no remite a un contenedor pasivo y deleznable en el que el alma se encuentra encerrada, tratando de rechazar su corrupción. Ese cuerpo no le es ajeno al alma, aún más: la determina, la abraza, la constituye; no es una entidad entre cuya vecindad se erige una frontera clara e infranqueable, no hay oposición; y es que cuerpo y alma, carne y

conciencia, no serán, ni para Sábato ni para Merleau-Ponty, términos excluyentes, y si se niega un dualismo en que ambas partes se oponen sustancialmente, también se niega una concepción monádica del sujeto, pues resulta inadmisibile ocultar ambos planos del ser, sin que ello conlleve la prolongación del hombre moderno disgregado.

La síntesis perseguida por Merleau-Ponty encuentra su realización a través de la percepción, la cual existe como “el trasfondo sobre el que se estacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (Merleau-Ponty 11), sin que ella misma sea un acto, es decir, una toma de posición deliberada. Vista de esta manera, la percepción revela que el sujeto no tiene el poder absoluto de constituir el mundo de manera unilateral, pues este mundo es el “campo” (11) donde todos los pensamientos y percepciones encuentran su motivo. Debido a que esta percepción instala irremediabilmente al hombre en el mundo, la existencia de un “hombre interior” resulta imposible, pues ésta le proyecta sin inmediaciones a la realidad externa, siendo esa realidad, esto es, el mundo, el lugar al cual está encaminado el sujeto todo el tiempo (11).

Si puede realizarse la distinción entre el sueño y la realidad, entre lo imaginario y lo real, esto significa, para el filósofo francés, que tal separación, llevada a cabo con anterioridad, parte de la experiencia que se tiene tanto de la realidad como de la fantasía (16); el asunto, entonces, será encontrar la explicación de cómo se ha adquirido dicho conocimiento sobre lo real, esto es: “describir la percepción del mundo como aquello que funda para siempre nuestra idea de verdad” (16). Siendo la percepción aquello que cimienta la idea de verdad, es esta percepción precisamente la que Sábato acentúa en su segunda novela, puesto que el argentino entiende claramente que es imposible desidentitar el saber primordial sobre la realidad y el mundo del espíritu encarnado. Por tal motivo, por medio de la narrativa sabatiana, a partir de su segunda novela, se observa el lugar del cual brota la

génesis de la constitución de sujeto y objeto, una constitución que se encuentra anudada en el acontecer perceptivo de los personajes; y es a partir de ese análisis fenomenológico que aparecerán los hilos que muestran la experiencia corporal de manera inmediata, como se verá en la segunda parte de esta investigación.

La preocupación sabatiana por reunir nuevamente al hombre en lo que para nuestro autor sería su estado primigenio, esto es, antes de que fuese desarticulado categorialmente entre cuerpo y alma, y entre el sí mismo y el objeto, encuentra su abanderado fenomenológico en Merleau-Ponty, quien, partiendo del concepto de percepción, “ambiciona reconciliar este dualismo [sujeto/objeto] e integrar por fin los postulados que condicionaban al hombre” (Andrés y Jiménez 5). Ernesto Sábato comparte esta perspectiva en cuanto a la unión entre sujeto y objeto, los cuales, no se le presentan como términos oponibles, así lo expresa en la primera edición de *El escritor y sus fantasmas*: “El cuerpo está ineluctablemente unido al mundo de las cosas, engranado en la infinita cadena de causas y efectos del universo material” (221). De esta forma, ambos intelectuales consideran la desintegración de la unidad humana como algo solamente realizado de forma teórica y “artificial”, pues “la unidad del hombre es algo que existe de suyo; el cuerpo no es una máquina y el concepto de alma no precisa pensarse de forma meta-corpórea” (Andrés y Jiménez 8). Tanto Merleau-Ponty como Sábato son cuidadosos en no poner demasiado peso de un solo lado de la balanza, por lo cual no debe creerse que hay interioridad o exterioridad de forma independiente y absoluta, y eso se demuestra al observar de cerca la experiencia, es decir, la percepción, pues es ella “el lugar donde sujeto y objeto nacen” (Boburg 13), y es a través de una descripción de la misma que podemos abandonar la concepción dicotómica que escinde sujeto y objeto y rehacer dichas partes “a la luz de una nueva noción del ser” (Boburg 13). Esta separación artificial exige ser subsanada, y la

necesidad de ensayar tal integración provoca la vuelta, sí, a las cosas mismas, pero partiendo de la percepción, pues es gracias a ésta que se puede dar la síntesis perseguida. La vuelta a la facticidad en la que se desenvuelve la conciencia encarnada constituye lo que Sábato pretendió lograr desde su “neorromanticismo fenomenológico”, y es en *Sobre héroes y tumbas* que puede rastrearse la descripción de una percepción integralista, tema que se analizará posteriormente.

No nos encontramos ya frente a una teoría del conocimiento —plano en el que podría situarse la actitud de Castel en *El túnel*—. No se pretende, pues, sostener una epistemología, ya que eso significaría seguir posicionando sujeto y objeto en planos totalmente distintos. Aquí no nos enfrentamos a la actividad de la conciencia que examina objetos inmóviles, pues el acto de reconocer la corporalidad como el modo de ser del sujeto en el mundo lo sume en una relación vivencial con el objeto y no en una postura de observador “acósmico”. No sólo la división entre sujeto y objeto es acometida por la narrativa y pensamiento sabatianos, sino que se intentará rescatar la escisión del sujeto que subsume la corporalidad como algo de segundo orden en el ser con respecto del alma, tal como Malena Costa afirma con respecto a la teoría fenomenológica de Merleau-Ponty: “intentará disolver en nosotros mismos, como hombres y mujeres, como *conciencias encarnadas*, la dicotomía *res cogitans* y *res extensa*, para reasumir nuestra integridad” (3).

Luego del largo proceso civilizatorio que sufrió Occidente y que Sábato analiza en *Hombres y engranajes*, el hombre es reducido a una abstracción; ya no es sino una masa sin forma ni nombre lo que quedaría de él luego de siglos de desarrollo cada vez más deshumanizador, culminando dicho proceso en la concepción cartesiana del hombre dividido, teniendo sus peores consecuencias en las matanzas masivas del siglo XX. El cuerpo, instancia perteneciente a la ciencia, se objetualizó a tal punto que llegó a formar

parte de un enorme engranaje civilizatorio, a expensas de ser reemplazado luego de caducar en sus funciones. Al hablar del cuerpo como unido a los objetos, se hace en un sentido no ya como simple objeto de la medicina o de la biología, pues ahora se busca problematizarlo humanamente, darle un estatuto de determinante existencial, más allá de aquel definido únicamente de modo científico:

... no puedo ... encerrarme en el universo de la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda ... yo soy la fuente absoluta, mi existencia no procede de mis antecedentes, de mi medio físico y social, es ella la que va hacia éstos y los sostiene, pues soy yo quien hace ser para mí ... esta tradición que decido reanudar o este horizonte cuya distancia respecto de mí se hundiría ... si yo no estuviera ahí para recorrerla con mi mirada. (8-9)

“Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido”, a lo que Sábato suscribiría que frases como: “Tengo fe en el principio de conservación” (*Hombres y engranajes* 52) no tienen sentido “científico”, pero esto se debe a que los científicos “construyen la ciencia como simples hombres, con sus sentimientos y pasiones, no como científicos puros” (52). Ni siquiera el mismo “pensador objetivo” por excelencia, el científico, está exento de involucrar todo su ser justamente en aquella actividad que exige la prescindencia de cualquier tipo de prejuicio y que, sobre todo, concibe al hombre como una aglomeración orgánica. Siguiendo la concepción heideggeriana, Sábato afirma que ser hombre es sinónimo de ser en el mundo, y que si cabe tal posibilidad para el existente es

solamente gracias a ese cuerpo que le individualiza y que “da una perspectiva del mundo, desde el “yo y aquí”. No ya el observador imparcial y ubicuo de la ciencia o de la literatura objetivista, sino este yo concreto, encarnado en un cuerpo. En ese cuerpo que me convierte en “un ser para la muerte”. De donde la importancia metafísica del cuerpo. (*El escritor y sus fantasmas* 149). La dimensión metafísica del cuerpo es un aspecto importante a recobrar dentro del pensamiento sabatiano, y es sobre esta peculiar concepción ontológica que ha cimentado su segunda novela; como se verá en el análisis de *Sobre héroes y tumbas*, Sábato otorga, por mencionar un ejemplo, una dimensión metafísica a la relación sexual:

Esta civilización, que es escisora, ha separado todo de todo: también el alma del cuerpo. Con consecuencias terribles. Considérese el amor: el cuerpo del otro es un objeto, y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no hay más que una forma de onanismo; únicamente mediante la relación con una integridad de cuerpo y alma el yo puede salir de sí, trascender su soledad y lograr la comunión. Por eso el sexo puro es triste ... (*El escritor y sus fantasmas* 148)

Y es que no significa que en el acto sexual siempre haya la deseada trascendencia de la soledad individual. En *Sobre héroes y tumbas*, luego del acto sexual, en numerosas ocasiones Martín siente aún más la frustración ante su anhelo de comunicarse y conocer a Alejandra, pero es precisamente porque Martín sabe que al tener contacto íntimo con ella no se está internando en el puro mundo de la zoología, con instintos, fluidos y reacciones biológicas, sino que, en él, todo ello responde a la compleción de ese ser que se le va a él mismo en el acto sexual, y no lograrlo con la mujer que ama lo sume en una oscuridad mayor que la anterior y en una melancolía infinita. Esa a través de esta clase de episodios en los que Sábato muestra al viviente enraizado evidentemente a su corporalidad, pues sus personajes responden a una visión integral del ser humano, una visión en la que cuerpo y

alma, sujeto y objeto no pueden ser escindidas ni en los momentos más triviales ni en los de mayor trascendencia, y de ahí se desprenden sus dramas, sus dudas, sus angustias y sus luchas, pero también su esperanza y sus amores. Todos estos elementos se dan en esa viscosidad que no sólo es el cuerpo propio, sino el mundo con su espacio y temporalidad revestidos de una clara humanidad que impiden concebir al sujeto y al mundo como apodícticos, y alma y cuerpo como distinguibles entre un ser y un tener: “poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos. ... La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores ... Esta unión se consume a cada instante en el movimiento de la existencia” (Merleau-Ponty 100, 107). Y es precisamente este movimiento de la existencia, en el que se manifiesta a cada momento la unión de cuerpo y alma, el cual es ficcionalizado por Sábato en *Sobre héroes y tumbas*, así como esa confusión mundana en la que el sujeto proyecta su corporalidad acto tras acto, configurando así un modo de ser integral.

Por otro lado, el gesto fenomenológico de reconocer al hombre en su dimensión corporal como donadora de sentido, expropia del terreno de las ciencias naturales ese cuerpo inerte que era propiedad privada del estudio científico y lo pone en el terreno de juego ontológico, para descubrir que es en el mismo en el que se le va el acaecer humano al sujeto. Y es partiendo de la experiencia que tenemos de existir, dice Malena Costa, que se muestra como imposible la afirmación de que, o bien, existimos a modo de ser cosas o a la manera de la pura conciencia (6), de lo que se deriva una existencia ambigua: “el ser humano no es la suma de una mente y un cuerpo, es conciencia corporizada” (6).

En el prólogo que Robert J. Walton escribe para el texto de Battán que examina la fenomenología de la corporeidad en Merleau-Ponty, sintetiza de forma bastante clara cómo



el filósofo aborda el tema del cuerpo: primero, “como portador de significaciones” (16); segundo, a través de “la sustitución de una teoría causal de la percepción por una causalidad circular” (16); y, en tercer lugar, buscará definir al cuerpo “como sujeto de la percepción” (16). La sustitución de una teoría causal de la percepción por una circularidad es de peculiar interés: el cuerpo, como se ha dicho, es lo que ancla al espíritu en su relación con el mundo. Pero al hablar de una teoría de la percepción con una causalidad circular se afirma que el sujeto que percibe al mismo tiempo es puesto en juego, pues al sentir se abre la posibilidad de ser sentido por él mismo y por otros. Ya que la corporeidad elimina toda posibilidad para una teoría del conocimiento, el sintiente sale de su cascarón, el cuerpo le sale al encuentro a sí mismo por medio de la percepción y le regresa la conciencia de su propia carne; de la misma manera, la posibilidad de ser sentido por otro ara el camino que conducirá inevitablemente a una intersubjetividad, tema de gran importancia no sólo para la fenomenología, sino también para narradores que, como Sábato, sienten la necesidad de dar cuenta de forma total de la existencia por medio de una intersubjetividad narrativa. Además de esto, en una causalidad circular es indecible el origen de la percepción: la intencionalidad corporal indica que el cuerpo del perceptor todo el tiempo es interpelado por el mundo, luego de lo cual percibe al mismo, pero es un movimiento tan inmediato, automático y orgánico, que resulta insostenible afirmar que la percepción se origina en el sujeto como la causa de todo sentido, pues estímulos y percepción corren uno tras de otro con una rapidez que los confunde.

Al hablar sobre la síntesis del propio cuerpo, Merleau-Ponty hace descubrimientos bastante importantes y que aportan gran conocimiento en cuanto a esta peculiar percepción, los cuales ponen de relieve que, incluso al vivir nuestro propio cuerpo, la experiencia que tenemos del mismo jamás es fragmentaria ni objetivante, pues “no reúno las partes de mi

cuerpo una por una; esta traducción y esta acumulación se hacen de una vez por todas en mí: son mi mismo cuerpo” (166). En un ambiente de yuxtaposición como en el que emerge la teoría fenomenológica de la percepción, incluso la propia vivencia del cuerpo se creía fragmentada y dada de forma sucesiva, como si tuviera que hacerme primero una imagen del cuerpo propio y después procediera a usarlo. Existe una imposibilidad esencial ante la pretensión de un desdoblamiento tal que lleve al sujeto a desprenderse idealmente de su cuerpo y posicionarse como espectador ajeno y objetivo, pues: “yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo” (Merleau-Ponty 167); y también: “nuestro cuerpo no es objeto para un «yo pienso»: es un conjunto de significaciones vividas que va hacia su equilibrio” (170). La imposibilidad de una cabal autorrepresentación corporal nos impide ser jamás un objeto. No puede el sujeto constituir su corporalidad definitivamente, pues la permanencia del cuerpo propio le es absoluta:

En particular, el objeto no es objeto más que si puede ser alejado y, por ende, desaparecer, en última instancia, de mi campo visual ... la permanencia del propio cuerpo es de un tipo completamente diverso: ... se niega a la exploración y siempre se presenta a mí bajo el mismo ángulo. Su permanencia no es una permanencia en el mundo, sino una permanencia del lado de mí. Decir que siempre está cerca de mí, siempre ahí para mí, equivale a decir que nunca está verdaderamente delante de mí, que no puedo desplegarlo bajo mi mirada, que se queda al margen de todas mis percepciones, que está *conmigo*. (108)

En otras palabras, los objetos me son perceptibles gracias a mi cuerpo, a la sensibilidad por medio de la cual los reconozco y me acerco a ellos, manipulándolos, observándolos desde todos los ángulos que me son posibles y así sintetizándome una representación de los mismos, no siendo así con el cuerpo propio, pues sería necesario “un

segundo cuerpo, a su vez tampoco observable” (109) para acceder a una representación total de mi corporeidad. Únicamente accedo a él, visualmente, de mi pecho hacia abajo, de la perspectiva que permite mi cabeza, e incluso cuando contemplo mi figura ante el espejo, su reflejo me habla de un cuerpo que no está del lado de las cosas, sino junto a mí, en mí, “más acá de toda visión” (109). Es por esta frustración objetivadora que el cuerpo no puede ser una cosa cualquiera que se inserta en el mundo hacia el cual el *cogito* se proyecta constituyéndolo de manera activa y anterior a toda vivencia; no me puedo representar mi cuerpo, pero sí tengo un conocimiento de él que me llega directamente y sin intermediaciones por la experiencia que de él tengo. Este cuerpo es un cuerpo vivido, sentido, del cual no me puedo desprender para visualizar, pero al cual accedo, circularmente, por medio de yo ser un cuerpo sintiente y sentido. Una descripción así de la corporalidad dificulta que la misma sea de exclusiva pertenencia a la ciencia, pues más allá de corresponder al mundo de las cosas sin más, me significa una mismidad irrecusable.

Del cuerpo como conjunto de significaciones que se desprenden de la vivencia que del mismo tenemos, emanan una cadena de efectos que destapan el estatuto ontológico que alcanza la corporeidad: “... la vergüenza [dice Sábato], el pudor, el vestido y la simulación ... pueba[n] no sólo mi propia existencia sino la existencia de otros seres como yo” (153-154). La vergüenza, el pudor, el vestido y la simulación son todos sensaciones, actos y reacciones corporales que responden a motivos que trascienden lo puramente fisiológico. El sonrojo provocado por la vergüenza es el modo en que el sujeto vive la situación bochornosa; el rubor, el calor que le acompaña, y demás sensaciones implicadas en la vergüenza, son la vivencia corporal en la que se sufre la inseguridad ante la presencia del otro, y es precisamente ese rubor el que me da noticia de que hay otro que me observa y me vulnera; como afirma Robert J. Walton en el prólogo ya referido: “Pertenece a aquello

que nos sale al encuentro, y este ser captados por aquello que procuramos captar significa que estamos arrojados en un universo de coexistencia” (11). Asimismo, el rubor que sigue a la vergüenza no involucra al que la padece sólo en un plano conceptual, es la reacción espontánea en la que mi conciencia encarnada o mi cuerpo consciente pasa a través de tal experiencia, ejemplo del cual puede deducirse la imbricada relación entre cuerpo y alma: “un acto instintivo vira y se vuelve sentimiento, o, inversamente ... Entre lo psíquico y lo fisiológico pueden darse relaciones de cambio que casi siempre impiden definir una perturbación mental como psíquica o como somática” (Merleau-Ponty 106). Ese rubor facial —en el que lo somático y lo psíquico quedan profundamente confundidos— no puede despegarse de la vergüenza que lo provoca, así como esa vergüenza quizá no encuentre otra forma de ser vivida por el sujeto que se sonroja. El bochorno percibido por el otro funciona como un suplemento de sentido (en palabras de Merleau-Ponty) ante la simulación que la pena conlleva, y dicho suplemento manifiesta no sólo lo que acontece fuera de la vista en la otra subjetividad, sino además “la fuente de sus pensamientos” e incluso “su manera de ser fundamental” (167), pues es gracias al rubor que percibo la timidez o el pudor del otro. Sin embargo, esa reacción —el ruborizarse— no puede de ningún modo ser escindida de la vergüenza, y viceversa; el caso se explica con la comparación que Merleau-Ponty hace entre estos suplementos de sentido (el gesto, el acento, el tono, etc.) y el poema:

... el poema utiliza el lenguaje; más, un lenguaje particular, de modo que la modulación existencial, en lugar de disiparse en el mismo instante en que se expresa, encuentra en el aparato poético el medio de eternizarse. Pero si se separa de nuestra gesticulación vital, el poema no se separa de todo soporte material, y se perdería irremediabilmente si su texto no se conservara exactamente; su

significación no es libre ni reside en el cielo de las ideas: está encerrada entre los vocablos en un papel frágil cualquiera. En ese sentido, como toda obra de arte, el poema existe a modo de una cosa y no subsiste eternamente a modo de una verdad” (167-168).

Si el soporte material del aparato poético es su medio para “eternizarse” y al separarse del mismo, es decir, del lenguaje, el poema deja de existir en tanto que no está “en el cielo de las ideas”, en términos similares se puede traslucir el sentido del gesto, el acento, el tono, el timbre de voz, la modulación de lo hablado, el movimiento corporal al pronunciar desde una simple palabra hasta un discurso, como ese soporte que eterniza la “modulación existencial” y le ofrece la posibilidad de existencia en unión con lo tangible y con la percepción del espectador. Al respecto Sábato afirma: “No hemos querido decir que los tiempos modernos hubiesen ignorado el cuerpo, sino que le habían quitado aptitud cognoscitiva: lo habían expulsado al reino de la pura objetividad, sin advertir que al hacerlo cosificaban al hombre mismo ya que el cuerpo es el sustento concreto de su personalidad” (148); y es precisamente en el hecho de que el cuerpo sustenta concretamente la personalidad del sujeto, que descansa una de las razones por las cuales, para Sábato, el cuerpo comporta una capacidad cognoscitiva, pues, como se dijo, es por medio de este cuerpo concebido con todo el valor ontológico merecido, que hay un conocimiento que ni todos los discursos del mundo pueden brindar: una mueca, una sonrisa o un par de cejas arqueadas; aunque aparentemente ínfimos movimientos corporales, ofrecen una significación absoluta del discurso que acompañan y de aquel que lo pronuncia.

En ese mismo apartado de *El escritor y sus fantasmas* que Sábato dio en titular precisamente “Reivindicación del cuerpo”, el autor señala a la ciencia y su modo de pensar abstracto como el cimiento de la Modernidad: “Los tiempos modernos se edificaron sobre

la ciencia, y no hay ciencia sino de lo general. Pero como la prescindencia de lo particular es la aniquilación de lo concreto, los tiempos modernos se edificaron aniquilando filosóficamente el cuerpo. Y si los platónicos lo excluyeron por motivos religiosos y metafísicos, la ciencia lo hizo por motivos heladamente gnoseológicos” (147). La prescindencia de lo corporal en la filosofía se logró al llevar hasta sus últimas consecuencias la idea del cuerpo como aquello cambiante, en cuyo haber no puede darse ninguna clase de conocimiento, pues su misma naturaleza que no cesa de ser presa del tiempo le impide albergar cualquier tipo de *episteme*. Al aniquilar lo que arraiga al sujeto a la concreción existencial, los tiempos modernos creyeron hallar en el *cogito* la certeza de un conocimiento invariable, y fue así como se fue concretando la “descarnación” del hombre.

Ya Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la ilustración* cuestionaron la tragedia de la razón instrumental moderna, heredera de la Ilustración, partiendo de una pregunta que ahora se presenta como lejana, mas con una terrible vigencia: “¿Por qué la humanidad, en lugar de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie?” (51). En su *Crítica de la razón instrumental*, Horkheimer afirmó que la razón sufre una enfermedad, pero ésta no ha atacado a la razón en algún momento de la historia, más bien dicha enfermedad es algo inherente a la esencia de la razón civilizada (106). Horkheimer habla de dos clases de razón: la objetiva y la instrumental. La razón objetiva fue la base teórica para sistemas filosóficos como los de Platón, Aristóteles, la escolástica y el idealismo alemán; la razón instrumental, por otro lado, descansaba en una idea de totalidad, deseando construir un sistema que abarcara todo lo existente, incluso el hombre y sus fines. La totalidad que fundamenta esta segunda clase de razón le brinda el objetivismo que la enmarca, ya que la racionalidad del hombre, sus fines y acciones residía en la congruencia

con ese todo establecido. La diferencia entre ambas razones reside en que, mientras la razón objetiva se desprende de ese todo establecido, la subjetiva alude a la capacidad subjetiva del intelecto en el sujeto. Luego de esto, la razón se instrumentaliza cuando no existen fines u objetos racionales en sí mismos, sino que el llegar a ellos por medio del acto intelectual los racionaliza. Es por ello que Horkheimer la designa como una razón ciega, pues es sólo partiendo de sí misma que se valida el fin como razonable.

El peligro de la razón instrumental radica en que parte de una escisión entre la objetiva y la subjetiva, pues ya no se encuentra limitada por valores universales, dejando al mando únicamente a la razón ciega que se gobierna por una sola regla: el ser razonable. Asimismo, la razón instrumental escinde trágicamente al hombre en su diario vivir, pues, al convertirse en la ley de sus acciones, le impide hacer uso de su sensibilidad para ponderar los medios y los fines. Luego de que la razón se convirtió en mero órgano de fines (Adorno y Horkheimer 83) y quedó reducida a un estatuto de cosa/instrumento, el hombre mismo fue disuelto en aquella inhumanidad a la que la civilización trató de huir desde siempre: “Se cumple el temor más antiguo: el de perder el propio nombre” (84). La abstracción absoluta alcanza la otredad en tanto que las relaciones intersubjetivas emanan de una razón que se proyecta sobre el otro para alumbrarlo todo, tema que ha sido explorado por Sábato en su primera novela, pues Castel es un personaje cuya característica principal es conducirse por medio de esta clase de razón nacida del mismísimo seno de la Modernidad, gracias a la cual —y no a pesar de la misma— establece una relación de dominio con María, cuya culminación sería la barbarie.

Además de esto, el sujeto que porta la razón como instrumento también es desprendido de su humanidad, pues él mismo queda instrumentalizado: el hombre ya no tiene libertad de inmiscuir la totalidad de su ser en su diario vivir, incluyendo la razón

crítica (dialéctica entre los dos tipos de razón ya mencionados) y la sensibilidad, puesto que el instrumento que debe portar para su labor cognoscitiva es la razón ciega. Es ésta la que lo constituye y define, anulándolo como ser humano pensante y sensible: la trágica transformación de los medios en los fines. El hombre queda reducido al nivel de las cosas, y en el universo de las cosas, ni el amor ni la compasión tienen cabida: las cosas no sienten. Según Adorno y Horkheimer, esto refleja la terrible contradicción en la que la Ilustración sume al hombre, pues ésta le prometía libertad, señorío y emancipación de toda incertidumbre; “Pero en la tierra enteramente ilustrada resplandece el signo de una triunfal calamidad” (59).

También a Sábato esto se le presenta como una catástrofe, percepción que podríamos corroborar al observar las atrocidades en las que incurrió el pensamiento abstracto que deshumanizó al hombre y lo redujo a carne de cañón para guerras, cuerpos que sólo servían para engrosar filas de ejércitos de la muerte, o bien, a un número de habitantes que debían ser eliminados (como lo fueron en los campos de exterminio alemanes). No obstante, la tragedia de la abstracción no sólo tendría repercusiones masivas, sino también es señalada por Sábato en el plano individual (en el que los sujetos fungen como metáforas pequeñas y anónimas del proceso moderno), pues al entronizar a la diosa razón, la desvalorización ontológica del cuerpo como aquello opuesto al intelecto “acentuó su soledad. Porque la proscripción gnoseológica de las emociones y pasiones, la sola aceptación de la razón universal y objetiva<sup>4</sup> convirtió al hombre en cosa, y las cosas no se comunican” (147). De ahí la soledad metaforizada por el túnel de Castel: el ansia —

---

<sup>4</sup> Cuando Sábato habla aquí de razón “objetiva” ésta debe entenderse de modo distinto a la que ha definido Horkheimer como aquella que designa a la razón que está sujeta a valores universales. Al hablar de razón objetiva, Sábato hace alusión a la razón que pretende desembarazarse de todo lastre humano y emocional.



siempre quimérica— de alcanzar al otro a través del puro *cogito*, sume al sujeto en una mera contemplación —a la manera de Castel a través de su ventana— que cosifica a ambos individuos implicados. Una trascendencia posible a esa soledad en la que fue sumido el existente luego de la proscripción de todo aquello que lo humanizaba, solamente puede darse en el encuentro de dos seres integrales, jamás escindidos.

Las fuentes de las que Ernesto Sábato bebe se van revelando entreveradas en las reflexiones literarias que configuran *El escritor y sus fantasmas*, y es clara la inclinación fenomenológica de nuestro autor, quien —aunque no se definió nunca a sí mismo como parte activa del existencialismo— muestra gran apego por la novela existencialista debido a que se le presenta como una reacción ante ese “marmóreo museo de los símbolos matemáticos” (*Hombres y engranajes* 88), pues frente a tal exhibición abstracta estaba el hombre individual (88). En el existencialismo Sábato encuentra una vuelta a la concreción del hombre perdida por un modo de pensar moderno que sustrajo al *cogito* de su facticidad; la referencia es clara en *Hombres y engranajes*, publicado en 1951; no obstante, cuando más de diez años después, en 1963 sale a la luz *El escritor y sus fantasmas*, el salto que va del puro existencialismo a una perspectiva marcadamente fenomenológica es evidente. Lo que llama la atención del discurso sabatiano es la lectura tan personal que manifiesta de la fenomenología (así como de Heidegger, Sartre, Jaspers, Martín Buber, entre otros) sustrayendo las ideas Husserl y —de modo más implícito— de Merleau-Ponty del mero plano filosófico y trasladándolo a la problemática de la novela, pues, como se verá, para el escritor la disertación filosófica no basta para realizar la síntesis del hombre escindido, pues ésta solamente puede “recomendar” la unidad, mas nunca realizarla. Por ello, Sábato desarrolla lo que sería una teoría fenomenológica de la novela, la cual puede ser encontrada en *El escritor y sus fantasmas*; sin embargo, como todo gran narrador, su novelística daría

un testimonio mucho más fehaciente de esa preocupación por el hombre concreto que le caracterizó hasta el final de sus días.

#### **1.4 La novela al rescate de la unidad primigenia y la salvación del hombre integral**

Para descubrir los motivos que descansan en la escritura sabatiana no es necesario buscar más allá de la misma figura del escritor argentino. Formado inicialmente en las ciencias, encontró durante su estancia en París en la década de los treinta lo que desesperadamente había buscado sin saberlo. En numerosas entrevistas, libros de ensayo y autobiografías (como *Antes del fin*), Sábato confiesa que su ingreso al mundo de la ciencia fue provocado por un ansia de encontrar el orden absoluto. No obstante, su búsqueda por respuestas durante su tiempo como investigador en París encontró en el surrealismo una tabla salvadora. Finalmente, no era el orden limpio y cristalino que la ciencia le ofrecía lo que llenaría su ansia de absoluto, más bien fue el arte, y precisamente (en los albores de su ingreso al mundo de la escritura) uno tan irracional como el surrealismo. Al observar la vida del escritor, el lector puede percatarse de que todas sus acciones estuvieron marcadas por convicciones muy claras: desde su educación como científico, su deserción de ese mundo, su militancia en la política y su carrera literaria. Para el escritor nada en su vida era provocado por futilidades, y la excepción no lo sería su obra literaria, pues para Sábato: “La condición más preciosa del creador” debe ser el fanatismo (18): “Tiene que tener una obsesión fanática, nada debe anteponerse a su creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese fanatismo no se puede hacer nada importante” (18). Precisamente el hombre

concreto fue una de las obsesiones que impregnan su producción literaria; Sábato tenía una genuina preocupación por los estragos que la razón moderna provocó en la concepción del hombre, por el abismo abierto entre el sujeto y el objeto gracias al enquistamiento del ser en el *cogito*, por la profunda escisión entre alma y cuerpo, en fin, por el hombre disgregado, producto de la racionalidad moderna y el largo proceso civilizatorio de Occidente. Y es de esa lista de obsesiones de las cuales debe partir cualquier intento por delinear una teoría sabatiana de la novela, puesto que todo en ella girará en torno a la preocupación de una nueva metafísica que ofrezca la síntesis del sujeto, y, en buena medida, nuestro autor pareció encontrarla en la fenomenología.

Como ya se ha dicho, aunque la filosofía resulta imprescindible en el pensamiento y la obra de Sábato, encuentra una dificultad en la naturaleza conceptual de tal disciplina:

... de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podría 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. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión [la romántica]: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. (18-19)

Por lo anterior, será la forma novelesca la que puede ensayar con mayor compleción la síntesis del hombre concreto. Con todo y que nuestro autor parece afirmar radicalmente que la sola filosofía no podría terminar con las dicotomías modernas, no intenta prescindir

de ella en el camino hacia la unidad que persigue, pues ésta se presenta como aquello que ha de encarnarse en la novela. En otras palabras: la propuesta sabatiana debe ubicarse a medio andar entre la filosofía y la narrativa, encuentro que puede ser rastreado en su propia obra, pues en ella leemos una novela que se ha nutrido de un pensamiento filosófico que el autor no pretende disimular. Además, este tipo de literatura, según esta propuesta, logra una muestra fehaciente de la existencia en la que sujeto y objeto existen sin el abismo moderno de la plena identificación del *ego* con el *cogito*, y de la expulsión del cuerpo del reino de la significación e identidad del ser:

Porque nunca será lo mismo decir en uno de esos tratados que «el hombre tiene derecho a matar» que oírlo en boca de un estudiante fanático que está con un hierro en la mano, dominado por el odio y el resentimiento; porque ese hierro, esa actitud, ese rostro enloquecido, esa pasión malsana, ese fulgor demoníaco en los ojos, será lo que diferenciarán para siempre aquella mera proposición teórica de esa (tremenda) manifestación concreta. (303)

La idea sabatiana de novela total va por este mismo camino; ésta corresponde con aquella creación que puede dar cuenta del hombre como síntesis entre cuerpo y alma y él mismo y los objetos, así como la totalidad del mundo que le rodea y el otro. *Sobre héroes y tumbas* tiene una fuerte carga histórica hacia el final del relato, donde, de forma simultánea al desconsuelo de Martín por la muerte de Alejandra, se narra la larga retirada del general Juan Lavalle hacia el norte, la cual terminaría con la muerte del mismo. Además de esto, a través de la narración se puede dar cuenta del Buenos Aires de mediados de siglo de muchas maneras, incluso de sus pasiones futboleras, no obstante, la totalidad a la que aspira llegar la segunda novela de Sábato se refiere a una que trascienda la narración objetiva que tanto le molestaba y que para él era una prolongación hacia la literatura del espíritu

científico; de la misma manera, la novela debe aspirar a algo más que la pura subjetividad romántica. Por lo tanto, la totalidad narrativa será la que provenga de una verdadera “síntesis entre yo y el mundo entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto” (Sábato 19). Y es que la concepción sabatiana de la literatura no puede despegarse jamás de la filosofía que la nutre, constituyéndola una literatura problemática. Aunque en *El escritor y sus fantasmas* se abordan temas que van desde la pintura, la poesía, la filosofía, etc., la novela será la manifestación literaria de mayor compleción para Sábato:

La novela, como género privilegiado y distintivo dentro de la creación estética, está ubicada para nuestro autor «entre el arte y el pensamiento» y «desempeña todavía una triple y trascendental misión», que sintetiza esta pluralidad funcional que hemos venido exponiendo: «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». (Scarano 29)

La capacidad cognoscitiva del arte es una idea que tiene fuerte presencia en las reflexiones de Sábato, pero esta capacidad se encuentra, para el autor, mayormente en la novela; no obstante, será estrictamente aquella elaborada desde una perspectiva integral del ser y no conforme al caduco concepto de la realidad objetiva: “La novela de hoy ... no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas ni sospechaban, sino que ha adquirido dignidad filosófica y cognoscitiva ... , pienso que es la actividad más compleja del espíritu de hoy, la más integral y la más promisoría en este intento de indagar y expresar el drama que nos ha tocado vivir” (*El escritor y sus fantasmas* 95). Aquellos ingenuos novelistas a los que se refiere Sábato son los novecentistas y esos “trasnochados” parisinos de la *nouveau roman* que insistían en que el punto de vista narrativo debería de ser a modo de este “sujeto acósmico” del que habla Merleau-Ponty, a fin de dar cuenta total

de la realidad, objetivamente y sin ninguna clase de mediación. Y así como “El primer acto filosófico sería, pues, el de volver al mundo vivido, más acá del mundo objetivo” (Merleau-Ponty 77-78), el acto narrativo por excelencia para Sábato sería justamente acentuar ese mundo vivido que nada tenía que ver con antiguas polarizaciones.

La novela, que en su realización suprema es la que “al quedar libre (...) de los prejuicios cientificistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado” (19), hizo uso del potencial cognoscitivo que residía en su seno al ofrecer una descripción tanto interior como exterior del sujeto; una novela que presentaba la totalidad del sujeto, síntesis de racionalidad e irracionalidad, cuerpo y alma, derivando en lo que sería un gran “poema metafísico” (18), es decir, una obra artística que se contamina de esa búsqueda filosófica en torno al sujeto y la existencia. Por este motivo, Sábato habla de un “neorromanticismo fenomenológico”, puesto que la vuelta al yo que los románticos emprendieron le parece fundamental para la síntesis que persigue, pero no sin la presencia de la fenomenología, que dará cuenta de la relación de esa subjetividad que está siempre arrojada al mundo de las cosas, que trasciende una y otra vez la inmanencia del *cogito*, o que al menos eso intenta. Podría ser pensado como un autor de las medialidades, pues reconoce que ni la irracionalidad absoluta aporta nada para el conocimiento del ser, ni las ideas puras y objetivas de la ciencia; sabe que la sola filosofía no puede aspirar a una verdadera re-unión del sujeto pero también afirma que una literatura gratuita a la que se le escapen los temas fundamentales de la existencia tampoco basta; está consciente de que el acento en la literatura no debe posarse solamente sobre el fondo o el contenido, y que el puro cuidado de la forma artística no conduce a nada importante, en fin: “Concepción integralista a la que corresponde un integralismo de las técnicas” (19). La propuesta de Sábato es por una novela tan despreocupada por su propia pureza que se encuentra totalmente impregnada de

la inquietud filosófica a fin de dar cuenta de los grandes problemas de todos los tiempos; a Sábato no le preocupa mantener cierta técnica narrativa o alguna estética que no tuviera un fin más allá de sí misma, el arte —y la novela como la expresión más completa de éste, según la concepción sabatiana— debe estar contaminado filosóficamente hasta las últimas consecuencias, pues para nuestro autor no hay otro motivo para escribir que la indagación existencial.

Esta imbricación filosófica en la novela salta a la vista desde los albores de la escritura sabatiana. En cada página Sábato se juega la existencia, y su narrativa corresponde con una metafísica muy específica y un concepto de la realidad que comportaba como hombre de su tiempo, es decir, la realidad total e integral del sujeto y su mundo. Por este motivo, su posición frente a la idea de la deshumanización del arte será que la crisis no está del lado del artista, sino del caduco concepto de la realidad como únicamente externa, del cual se desprende la pretensión de un punto de vista objetivo:

La ciencia aspira a la objetividad, pues la verdad que busca es la del objeto. Para la novela, en cambio, la realidad es a la vez objetiva y subjetiva, está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante. (101)

En tanto que la realidad total del individuo solamente ha sido dislocada de forma artificial, como sostenía Merleau-Ponty, incluso el narrador más pretendidamente objetivo deja traslucir una realidad más total que la pretendida, ya que “el Yo está inserto en el sistema de la experiencia” (Merleau-Ponty 77); además de esto, según Sábato, la actividad artística involucra la plenitud del creador, pues no existe arte creado por máquinas, sino por hombres de carne y hueso, cuyas palabras constituyen un cálido mensaje escrito en clave

humana, y aunque de la novela más objetivista se tratase, “su objetivo fue siempre el hombre y sus pasiones” (*El escritor y sus fantasmas* 100). Para ejemplificar el desplazamiento de la perspectiva narrativa que va de la objetividad al sujeto en relación, Sábato cita la descripción que ofrece Balzac de un paisaje:

Aquel monasterio fue construido en la extremidad de la isla y sobre el punto más alto de la roca que, por efecto de una gran revolución del planeta, está cortada a pique sobre el mar y presenta las duras aristas de sus planos ligeramente roídas al nivel del agua, pero de cualquier modo infranqueables. Por lo demás, la roca está protegida de todo ataque por escollos peligrosos que se prolongan a lo lejos y sobre los cuales juegan las olas del Mediterráneo. (101)

Inmediatamente después de insertar esta cita de Balzac, Sábato la contrasta con la manera de ver la realidad que se encuentra en la narrativa de Virginia Woolf: “Había una mancha oscura en el centro de la bahía. Era un barco. Sí, lo comprendió al cabo de un segundo. Pero, ¿a quién le pertenecería?... La mañana estaba tan hermosa que, excepto cuando se levantaba en algún sitio un soplo de aire, el mar y el cielo parecían estar hechos de una misma trama, como si las velas estuvieran clavadas en lo alto del cielo o las nubes se hubiese caído en el agua” (101-102). Con todo y que Balzac despierta en Sábato una genuina admiración, reconoce en su narrativa una concepción de la realidad que dista mucho de la que el argentino desea plasmar en su obra, y critica su pretensión de ser tan objetivo como el hombre de ciencia, ubicándose siempre en un plano externo a sus personajes y llenando páginas con descripciones de los mismos y de los lugares en los que se desarrolla la trama, a modo de estructura panóptica (101); entre ese tipo de referencias y las observaciones que haría un geólogo, Sábato no encuentra gran distancia.



El estatuto de lo corporal, como se ha mencionado ya, sufre un cambio radical en la narrativa sabatiana con respecto al tratamiento del mismo en narrativas anteriores, pues al hablar del amor ya no sería posible escindirlo del cuerpo que lo encarna; para Sábato no existe un amor que en última instancia no trate de adquirir su concreción absoluta en el acto carnal; y éste, su vez, jamás será descrito narrativamente en el plano de la pura pornografía o la banalidad, puesto que gracias a una nueva concepción del espíritu encarnado, el acto sexual en la novela sabatiana demuestra una dimensión metafísica que habla del “carácter sagrado del cuerpo”:

Como el yo no existe al estado puro sino fatalmente encarnado, la comunión entre las almas es intento híbrido y por lo general catastrófico entre espíritus encarnados. Con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica ... el amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado. Y si, como dijo Unamuno, mediante el amor sabemos cuánto de espiritual tiene la carne, también por su mediación comprendemos cuánto de carnal tiene el espíritu. De tal modo que el siglo que vivimos es el tiempo en que el espíritu puro ha sido reemplazado, en lo que a la problemática del hombre se refiere, por el espíritu encarnado. (*El escritor y sus fantasmas* 71)

Ángel Leiva en un estudio preliminar titulado *El neorrealismo de Sábato* que hace para la edición de *El túnel* en Cátedra afirma que Sábato no concibe “una literatura realista, a la manera del realismo de las primeras décadas del siglo, o sea, una descripción del ambiente realizada como un modo de transportar un trozo de la realidad a la literatura, ya que con ese procedimiento lo que se consigue es la mayor de las irrealidades, puesto que se

desconocen los hilos que determinan esa realidad” (31). He aquí, además, una de las razones por las cuales la novela sabatiana es de corte fenomenológico: el espíritu científico había alcanzado a esos escritores que se proponían insertar en su novela la famosa “*tranche de vie*”, transfiriendo un trozo de la realidad “objetiva” al ámbito de la ficción, pues con ello pretendían dar una mayor sensación de veracidad en la obra; con todo, la irrealidad que de ello se desprende es mayúscula, pensaría Sábato, pues simplemente traslada estampas objetivas que terminan por constituir intentos falaces y candorosos de una realidad desprendida de la “complicada magia” (96) perteneciente a la vida, cuyas raíces se extienden en todas las direcciones, “sufre el reflejo de todas las luces y los efectos de las más remotas causas” (96). Por otro lado, de la misma manera que la búsqueda fenomenológica intenta encontrar los hilos que se esconden en la articulación existente entre el sujeto y su mundo, así como ensaya ir directo a la génesis del acontecimiento que imbrica a ambos en el acto de la percepción que le proyecta todo el tiempo los objetos, el tiempo y el espacio en términos de su propia humanidad, la impronta sabatiana anhela dar cuenta precisamente de esos momentos fundacionales, originarios si se quiere, en donde sujeto y objeto encuentran un origen correlativo, pues lo que hay entre ellos es una coexistencia arraigada en la experiencia que levanta un mundo frente al sujeto, sin cuya mirada incluso la descripción más pretendidamente geográfica de un paisaje se desvanece: “No podemos permanecer en esta alternativa de no comprender nada acerca del sujeto o de no comprender nada acerca del objeto. Es preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia, que describamos la aparición del ser ...”. (Merleau-Ponty 91).

Luego de que la filosofía procurara alejarse del conocimiento adquirido por abstracción y emprendiera el retorno a la particularidad de la existencia —hecho que

Sábato ubica como consecuencia de la fenomenología husserliana—, afirma nuestro autor que ese acercamiento a los hechos particulares le significó una verdadera proximidad con la literatura, pues ésta, ni en sus momentos más objetivistas, abandonó la concreción del sujeto:

El poeta que contempla un árbol y que describe el estremecimiento que la brisa produce en sus hojas, no hace un análisis físico del fenómeno, no recurre a los principios de la dinámica, no razona mediante las leyes matemáticas de la programación luminosa: se atiene al fenómeno puro, a esa impresión candorosa y vivida, al puro y hermoso brillo y temblor de las hojas mecidas por el viento. Así ¿qué si no fenomenología pura es la descripción literaria? Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista? (*El escritor y sus fantasmas* 86)

En la edición del 71, completa ese mismo apartado titulado “Novela y fenomenología” con una bella descripción de la actividad poética en su matiz más fenomenológico:

Y contrariamente al físico, no intenta ni se le ocurre separar la forma de esas hojas, sus sutiles movimientos, su tierno color verde, el armonioso arabesco de las ramas, de su propia conciencia, sino que vive todo simultánea e indiscerniblemente, en una radical co-presencia: ni su yo puede prescindir del mundo, puesto que esas impresiones, esas emociones las experimenta por el mundo; ni el mundo puede

prescindir del yo, ya que ni ese árbol, ni esas hojas, ni ese estremecimiento son separables de su conciencia. (69)

La vivencia simultánea e indiscernible que apunta a una “radical co-presencia” entre el sujeto y el objeto y que caracteriza la descripción literaria de acuerdo con la visión sabatiana de la literatura, da cuenta, fenomenológicamente, de ese contacto primero con el mundo, el cual debe ser entendido como un acto que se da en la experiencia del sujeto. A diferencia de esto, el acercamiento científico, que pretende situarse antes de este contacto inicial con el objeto, termina siendo una idealización y una tentativa candorosa que cree poder conocer el objeto de forma absoluta y apriorística. No sólo la conciencia intencional, sino aún más, la corporeidad perceptiva sume al sujeto en una existencia que se da indefectiblemente entre las cosas mismas sin principio ni fin, y es ese despliegue simultáneo con respecto al mundo lo que verdaderamente significa la vuelta a dichas cosas, pues el sujeto se enfrenta a la imposibilidad de existir encerrado en una sólida realidad primera en la cual una toma de posición deliberada con respecto al mundo pudiera darse.

En el prólogo que Bernhard Waldenfels escribe al texto de Escribano sobre el sujeto encarnado y la expresión creadora en Merleau-Ponty, éste hace referencia precisamente a la obra de arte como aquella que es capaz de fijar el encuentro primigenio entre el sujeto y el objeto:

La literatura o el arte son modos de expresión que, si resultan verdaderamente logrados, permiten la restitución, la fijación de ese encuentro pre-conceptual del sujeto y el mundo en el que se produce una experiencia más básica o, dicho en el lenguaje característico de su obra póstuma *Le visible et l'invisible* (1964), más carnal, más *salvaje*, de la verdad. El pintor procura “restituir el encuentro de la mirada con las cosas que la solicitan”. La restitución, la fijación, la comunicación de

esa dimensión originaria es la vocación común que Merleau-Ponty asigna al discurso filosófico ... : «Es artista quien fija y hace accesible a los más “humanos” de los hombres el espectáculo del que forman parte sin verlo». (284-285)

La “verdad” como el encuentro primero y pre-conceptual que tiene lugar entre sujeto y objeto será la persecución del discurso filosófico de la fenomenología que, sin embargo, pareciera pertenecerle por derecho a la obra artística. Al leer *Sobre héroes y tumbas*, asistimos a un largo relato a través del cual Sábato trata de fijar precisamente la génesis de esa experiencia básica que constituye el modo de ser del sujeto, con la corporalidad de los personajes yéndoles siempre por delante entre ellos y el mundo y entre ellos y los otros. Se presencia, pues, no de forma referida, sino encarnada, a través de los cálidos y humanos símbolos del arte, el espectáculo que refiere Merleau-Ponty cuya existencia ignoramos en nuestro día a día pero que verdaderamente esconde en él las claves de nuestra existencia.

El rescate de la unidad primigenia es un asunto de vital importancia para Sábato, pero dicho acto “heroico” no sólo depende del producto novelesco, sino que se origina desde el ser mismo del artista, mostrando una vez más nuestro autor la concepción tan entrañable que tiene de la actividad literaria:

El escritor consciente ... es un *ser integral* que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos. (204)

Ese creador integral pone en juego todo su ser a la hora de escribir, pero ese poner en juego su ser integral en la escritura es realmente la única posibilidad y el mayor

compromiso que tiene como artista: él no necesita responder a la exigencia que se le hace al científico o al matemático de prescindir (falazmente) de sí mismo; el arte comprometido, el de densidad metafísica, el único capaz de mostrar y —por qué no— de demostrar que la escisión moderna es absurda y engañosa, requiere de

creadores [que], por lo general, unen a una aguda hiperestesia una inteligencia superior, con la característica, además, de que son incapaces de aislar sus pensamientos de sus sensaciones, tal como sucede con los filósofos puros: ya sea por la enorme y paralela intensidad de sus sensaciones y emociones, ya sea porque sienten como nadie la esencial unidad del mundo. Y sus personajes no son nunca meros efectos de sus ideas sino más bien la manifestación o los portavoces carnales de esas ideas. (205)

¿Qué podemos esperar del producto de una novela que involucra de forma completa al creador? Nada menos que una obra que se alza como baluarte contra la deshumanización del hombre escindido, pues, para Sábato, ésta representa un bastión que aspira, en ocasiones desde modestas trincheras, a reunir al hombre que la racionalidad moderna desmembró. Así, el novelista, aunque en ocasiones ponga en boca de sus personajes discursos a la altura de verdaderas elucidaciones filosóficas, mostrará a través del acontecer de sus personajes lo que en verdad quiere comunicar, como el caso recurrentemente citado por Sábato de *Crimen y castigo*, en el cual se aborda la problemática sobre el bien y el mal, pero encarnado en un estudiante pobre que termina asesinando a una usurera, en cuyo acto no se disocian jamás cuerpo y alma:

[el] ser humano no se limita —como parecen pensar los objetivistas— a matar mediante el movimiento de un hierro en el extremo de un brazo, y ni siquiera esos hechos físicos van acompañados con puras sensaciones. El hombre es además un ser

pensante y bien puede ser que sus pensamientos no sean los primarios y balbuceantes de un criminal cuasi imbécil, sino el sistema de ideas de un criminal que con su acto parece querer ilustrar alguna retorcida y asombrosa doctrina filosófica, tal como por ejemplo sucede en la novela de Dostoievsky. (206)

Y es por ese motivo que el punto de vista objetivo no sólo no basta, sino que contribuye a abrir más la herida que separa cuerpo y alma, pues se limita a dar cuenta de una realidad superficial y externa, que en última instancia termina siendo pura falsificación ontológica. Así, en el encuentro con esta clase de novela que se erige contra una noción falsa del sujeto, el lector asiste a una imagen, un recordatorio —podría ser—, de esa unidad primigenia del ser que finalmente no está lejos de la que descansa en el fondo de todos sus actos, pero la cual presenciamos gracias a la cálida y humana guía de la obra literaria, la cual fija para siempre aquello que se nos escapa, aunque sea tan entrañablemente cercano a nuestra existencia y que volvemos a hacer nuestro en la lectura de la obra de arte literaria.

*El escritor y sus fantasmas* constituye una puesta en teoría de lo que dos años antes de su publicación Sábato había logrado articular ficcionalmente en esa novela de gran trascendencia para la literatura hispanoamericana del siglo XX que significó *Sobre héroes y tumbas*, la cual no sería arriesgado afirmar que fue su proyecto literario más ambicioso. No obstante, probablemente consciente de la gran densidad que caracterizaba su obra, decidió desentrañar a modo de ensayo las claves que configuraban su narrativa. No debe sorprender al lector este gesto en apariencia tautológico, pues, como se dijo al inicio de este apartado, todas las acciones de nuestro autor eran motivadas por convicciones bastante claras, y en este caso, la personalidad sabatiana se dejaba entrever en esta reafirmación ensayística que constituyó *El escritor y sus fantasmas*. Sábato creía firmemente que el arte debía ser creado en un acto de trascendencia que procurara alcanzar a través de sus símbolos al otro;

pareciera que en dicho libro intenta descifrar su propia novela para acercarla a aquellos que anhelaban obtener de ella las respuestas que en otro tiempo el joven Ernesto Sábato buscó.



## Capítulo 2. El integralismo en la novela total sabatiana: fenomenología y narración en *Sobre héroes y tumbas*

La verdadera filosofía consiste en aprender a ver el mundo, y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta «profundidad» como un tratado de filosofía.

Merleau-Ponty

En el primer capítulo se abordaron las ideas de Ernesto Sábato y Merleau-Ponty a partir de las cuales puede delinearse la concepción de ambos sobre el tema del hombre moderno, las distancias que la Modernidad y el pensamiento cartesiano impuso entre el sujeto y el mundo, e incluso al interior mismo del ser, causando de esta manera una perspectiva disgregada y escindida del hombre. Asimismo, se habló sobre el paso de la inmanencia a la trascendencia, desplazamiento posibilitado inauguralmente por la intencionalidad husserliana, y continuada por Merleau-Ponty y su fenomenología de la percepción en cuyo haber se encuentra el cuerpo elevado a un nuevo estatuto cognoscente, intencional y significativo. Es en el contexto del siglo XX en el que la fenomenología tuvo su mayor estallido, que fue concebido *El escritor y sus fantasmas*, obra en la que Sábato explica por qué su literatura ha de tener como protagonista al hombre concreto, ese que no se define por ser un *cogito* que arrastra su cuerpo como un lastre y que se retrotrae del mundo, sino uno que se erige como comercio continuo entre el mundo y la subjetividad, en la cual el cuerpo se postula no como un “tener”, sino como un “ser”. Por ello, el integralismo literario de este querido autor argentino responde a una metafísica muy particular —como él ya lo ha mencionado— razón por la cual ha depositado en su obra narrativa la heroica tentativa de unir aquello que el pensamiento moderno escindió. Por ello, el capítulo anterior finalizó

con la exposición de las ideas sabatianas acerca de la labor unificadora que sólo la novela puede lograr.

Una vez asentados tales conceptos, se puede avanzar —con mayor concreción y claridad— hacia el análisis de *Sobre héroes y tumbas*, pues se pretende demostrar que esta segunda novela de Sábato implica un mayor acercamiento hacia esa fenomenología que nutre su teoría de la novela tal y como ésta se presenta, principalmente, en *El escritor y sus fantasmas*, y de forma menos recurrente (aunque no sin importancia) en *Heterodoxia*, *Apologías y rechazos* y *Hombres y engranajes*.

Luis Wainerman y Ángela B. Dellepiane (dos de los principales estudiosos de la obra de Ernesto Sábato) han entendido muy bien que detrás de la narrativa sabatiana se tejen los hilos que conforman la filosofía que ostenta el autor. Por ello, el primero ha expresado que el desarrollo de sus ficciones “pone en marcha su propia filosofía” (73), reforzando la idea de la novela como “ideas encarnadas”, la cual ha sido abordada ya en el capítulo anterior. Por su parte, Dellepiane en su análisis de la trilogía de Sábato afirma que, en éste, entender la técnica empleada en *Sobre héroes y tumbas* es comprender su significado mismo (218).

La novela está centrada en la historia del extraño e inestable romance entre Martín del Castillo, un muchacho melancólico y desorientado, y Alejandra Vidal Olmos, joven perteneciente a una vieja familia criolla de la clase acomodada, pero que en el tiempo de la novela se encuentra en franco período de decadencia, debido al vertiginoso proceso de modernización que Buenos Aires sufre en el siglo XX y por el cual todas las estructuras sociales y económicas son transformadas. La novela, en esencia, es una conversación en la que Martín y su amigo Bruno (amigo también de los Vidal Olmos), recuerdan lo acontecido en los dos intermitentes años que dura la relación entre los protagonistas, los cuales fungen

como los principales narradores, aunque no los únicos, pues, como se verá, es una novela polifónica y plurifocal. A su vez, las múltiples historias de la juventud de Alejandra, del pasado de Bruno y su relación con los Vidal Olmos, así como la retirada de las fuerzas del general Lavalle hacia Bolivia van entretejiendo un relato en el que difícilmente termina por imponerse decididamente una trama. Además de esto, Sábato inserta en medio de su novela el “Informe sobre ciegos”, relato en el que Fernando Vidal narra en primera persona su descenso al mundo de los ciegos y su investigación sobre la supuesta secta de éstos, luego de lo cual esperaría estoicamente su asesinato a manos de Alejandra, su hija, con quien sostenía una relación incestuosa. Desde el inicio se anticipa el asesinato de Fernando y el posterior suicidio de Alejandra por medio de las llamas que ella misma inicia en su propia casa, por lo que el final de la novela presenta este hecho como ya consumado y se enfoca la narración en presentar a un Martín desconsolado y al borde del suicidio, para finalmente ser rescatado por una esperanza demencial que surge en él, inicialmente, por una humilde mujer que lo acoge en medio de su vagar. Al final emprende una retirada, junto con el camionero Bucich —personaje que aparece en algunas ocasiones en la novela cuando Martín siente el deseo de huir hacia el limpio y frío mundo del extremo sur—, a la Patagonia, pasaje que termina con la admiración de un cielo inmenso y estrellado mientras ambos personajes orinan a la orilla de la carretera.

La segunda parte de la trilogía sabatiana ha sido catalogada una y otra vez como novela total, debido al barroquismo que presenta en su temática (Dellepiane ha encontrado en ella no menos de treinta y seis tópicos diversos (122-123), y muchos más pueden aún agregarse a la lista). Apartándonos de la idea que postula a *Sobre héroes y tumbas* como novela total gracias a dicho barroquismo y a la representación tan completa que hace de Argentina, la totalidad que se plantea en esta investigación hace referencia a Sábato como

un escritor de la integración, es decir, alude, no a la potencia abarcadora de la novela, sino a la conciliación que en ella se dan los opuestos de la Modernidad, lo que la convierte en una novela que ostenta el título no sólo a la manera de Balzac con *La comedia humana*, sino también haciendo honor a la fenomenología y su intención de restituir al sujeto en su encuentro originario con el mundo.

Aunque Sábato en varias ocasiones aseguró que la técnica por sí misma no era su interés primordial: “Hay que subrayar aquí *por sí misma*, pues se engañaría mucho quien, sin haberlo leído, lo imaginara ajeno a toda preocupación formal. Muy al contrario, a partir de su primer libro, ha trabajado tenazmente para dominar *el oficio...*” (Correa 193). Ello se comprueba en la gran transformación narrativa que el lector de la primera novela de Sábato percibe en *Sobre héroes y tumbas*, pues en ésta hay un cambio radical y ensanchado en lo que, a narrador, temporalidad, léxico, estilo, y técnicas literarias se refiere. Esta escritura, cuya característica es la multiplicidad de técnicas y enfoques, fue confrontada por Sábato a la que el objetivismo detentó, puesto que tal perspectiva unívoca se propuso dejar fuera de la novela todo lo que no fuera mera sensación. Al respecto, ha hablado Sábato de la imposibilidad del escritor de llevar a cabo semejante encomienda, pues éste vive “en un mundo no sólo de sensaciones, sino de valores éticos, gnoseológicos y metafísicos que, de una manera u otra, impregnan al creador y a su obra” (cit. en Correa 199). Además de esto, nuestro autor estaba consciente del complejo y vasto universo dramático que, los que él consideraba grandes escritores —como Faulkner, Woolf, Kafka, Proust, entre otros— transmitieron en sus obras, dramatismo en el que los sentimientos y las pasiones corporales fueron llamadas a juego. Ahora veamos de qué manera esta segunda novela de Ernesto Sábato concreta su proyecto de una literatura integradora en la que es restituido el

encuentro de la conciencia encarnada con el mundo, procurando así revelar hasta qué punto es en la novela donde puede y debe perseguirse el rescate de la unidad primigenia.

## **2.1 Deformación coherente de la realidad y plurifocalidad en la perspectiva narrativa**

*Sobre héroes y tumbas* es una novela escrita “con todo el cuerpo”, porque esa es la única manera, no sólo de sentir el arte, sino de escribir, según su autor<sup>5</sup>. El escritor narra desde su facticidad como conciencia encarnada, y no puede “desembarazarse” de tal condición ni siquiera para hablar de seres inexistentes como lo son sus personajes, pues éstos, junto con su drama vital, nacen de él. Es gracias a esta noción de la escritura que percibimos en *Sobre héroes* una realidad tan absoluta, o al menos el intento de abrazar esa totalidad que es nuestra existencia como seres-del-mundo. Sin embargo, ¿cómo es que Sábato logra tal estilo en su escritura? Una respuesta inicial podría encontrarse en lo que Merleau-Ponty escribió en *La prosa del mundo* acerca del modo en que el escritor anima a sus personajes, a saber, por medio de consultar “los ritmos de su cólera, de su propia sensibilidad ante el otro” (137); es decir, a partir de su propia condición como sujeto que se apasiona, que enfurece, que se enfrenta al encuentro del otro, que mira el mundo y participa de él, crea un lenguaje por medio del cual presenta una historia en la que la voluntad de muerte —por ejemplo— no tiene qué explicitarse, sino que justamente se la percibe en esas cesuras que

---

<sup>5</sup> De la edición de 1971 de *El escritor y sus fantasmas*: “No se hace arte (ni se lo siente) con la cabeza sino con el cuerpo entero; con los sentimientos, los pavores, las angustias y hasta los sudores. Nietzsche dice que sus objeciones contra Wagner son fisiológicas; respiraba con dificultad, sus pies se rebelaban, su estómago protestaba tanto como su corazón, la circulación de la sangre y sus entrañas” (210).

produce un lenguaje elíptico. Porque si la historia se rodea de sombras, de la ambigüedad característica del mundo y los hombres, es precisamente porque no necesita explicar siempre el porqué de los sucesos, sino que ha elaborado ya un lenguaje de iniciados, es decir, de “iniciados en el mundo” (137).

La perspectiva narrativa<sup>6</sup> en *Sobre héroes y tumbas* mucho tiene que ver con esto, ya que es una novela escrita precisamente desde ese lenguaje mundano y carnal de iniciados, que a ratos cambia de punto de vista para sostener mejor el puente construido así entre la obra y el lector, y que éste no pierda un ápice de la realidad que se intenta exhibir, a saber, que la realidad no se constituye ni desde el exterior, ni solamente al interior del sujeto, sino en la reciprocidad entre ambos. Es por ello que cuando el narrador es, a ratos en primera persona, a ratos testigos e incluso —en algunas ocasiones— omnisciente, no se percibe una forzosa yuxtaposición de perspectivas, sino que la narración avanza con el ritmo mismo de la conciencia y su comercio con el mundo. Con respecto a los múltiples narradores de esta perspectiva plurifocal que compone la obra, hay que decir que cumplen la función de prestar sus percepciones al lector, para que éste se hunda por completo en la espesura de la realidad narrada, no como si contemplara cinematográficamente a los personajes actuar, sino como si fuese parte misma de la *erlebnis* de éstos.

Diremos, pues, junto con Merleau-Ponty, quien cita a Malraux, que “percibir es ya estilizar” (99); en este sentido, la percepción sabatiana ofrece en su segunda novela la multiplicidad con la que él mismo contempla la existencia, lo que produce que lo encontrado por el lector en la obra sea “... una manera típica de habitar el mundo y de tratarle, en una palabra, de significarle por el rostro como por la vestimenta, por la carne

---

<sup>6</sup> “La posición desde la cual el relato es presentado” (F. B. Millet cit. en Dellepiane 212).

como por el espíritu ... Hay significación cuando sometemos los datos del mundo a una “deformación coherente”. Y es que, aunque en ocasiones *Sobre héroes y tumbas* pareciera ser una obra cuyo barroquismo<sup>7</sup> podría ser abrumador, en realidad es efecto inevitable de un autor que ofrece una muy personal deformación coherente de la realidad, para con ello ofrecer una significación que se manifiesta de forma dispersa en su percepción, pero que le concede una existencia expresa en la novela (Merleau-Ponty 101).

Sábato, un hombre de infancia enclaustrada física y psicológicamente, de juventud convulsionada por ideas y de una vida que conoció la pasión física y emocional por el otro y que entendió que la existencia no es un encierro intelectual, sino arrojamiento mundano, supo hacer de todo ello un estilo<sup>8</sup> y un “medio de interpretar el mundo” (119), y de esa facticidad concebir la multiplicidad de perspectivas narrativas que encontramos en *Sobre héroes y tumbas*.

En la forma exterior de la novela, el punto de vista se traduce en cuatro perspectivas distintas: narrador omnisciente, narrador observador, narrador-testigo y narrador-protagonista. En su segunda novela, Sábato alterna, mezcla estas perspectivas, eligiendo siempre el punto de vista o más oportuno o el más conveniente, dramáticamente hablando. (Dellepiane 212)

---

<sup>7</sup> Debe entenderse el sentido de este término a la luz del estudio ya mencionado de Ángela B. Dellepiane (*Sábato: un análisis de su narrativa*. Nova, 1970).

<sup>8</sup> “El estilo es el hombre, el individuo, el único: su manera de ver y sentir el universo, su manera de “pensar” la realidad, o sea esa manera de mezclar sus pensamientos a sus emociones y sentimientos, a su tipo de sensibilidad, a sus prejuicios y manías, a sus tics.

No tiene sentido, pues, referirse al estilo de Pitágoras en su teorema. El lenguaje de la ciencia pura puede y en rigor debe ser reemplazado por puros y abstractos símbolos, tan impersonales como las figuras platónicas a que hacen referencia. La ciencia es genérica y el arte es individual, por eso hay estilo en el arte y no lo hay en la ciencia. El arte es la manera de ver el mundo de una sensibilidad intensa y curiosa, manera que es propia de cada uno de sus creadores, es intransferible” (*El escritor y sus fantasmas* 206).

Aunque hay un multiperspectivismo, debe señalarse la predilección de nuestro autor en esta segunda novela por el narrador-testigo y el narrador-protagonista, y en tercera instancia, en orden de frecuencia, se encuentra utilizado el narrador omnisciente, lo que provoca una mayor imposición de la primera persona frente a la tercera, pero no desdeñándola por completo. La novela es, a ratos, un largo diálogo entre Martín y Bruno, en el que los hechos ocurridos entre el primero y Alejandra son referidos a Bruno; la complejidad de la novela impide aclarar tajantemente quién narra en qué parte (salvo el capítulo X de la primera parte del libro, en la que Alejandra refiere fragmentos de su pasado a Martín, el capítulo III de la última parte del libro, en la cual Bruno toma la palabra para narrarle a Martín los momentos de su vida en los que estuvo relacionado con Fernando y su familia, y, por supuesto, el “Informe sobre ciegos”, en el que Fernando Vidal es el narrador protagonista), pues en ocasiones es difícil darnos cuenta si estamos leyendo la historia contada por un narrador que atestigua el diálogo entre ambos personajes, si es Bruno quien refiere lo que Martín le ha contado, o si es Martín platicando a su amigo sus desgracias. Cuando el lector pareciera instalarse en la comodidad de un narrador omnisciente, por ejemplo, que cuenta los hechos en tercera persona, repentinamente el lector choca con expresiones como “pensó Bruno” o “como le explicaba Bruno a Martín” que indican la reflexión de este personaje sobre lo que Martín le ha contado, o su respuesta al protagonista que habla: “Frasas —pensaba Bruno— que Martín apreciaba desde su lado favorable y como fuente de una inenarrable felicidad, sin advertir, al menos en aquel tiempo, todo lo que tenían de egoísmo” (30). En otras ocasiones, la presencia de Bruno se marca inesperadamente en medio de la narración usando paréntesis:

División que (como le explicaba Bruno a Martín) existe *a priori*, haya o no tormentas de verano, haya o no calamidades telúricas o políticas; pero que se hace



manifiesta en esas condiciones como la imagen latente en una placa con el revelado. Y (también le decía), aunque eso es válido para cualquier región del mundo donde haya seres humanos, es indudable que en la Argentina, y sobre todo en Buenos Aires, la proporción de pesimistas es mucho mayor, por la misma razón que el tango es más triste que la tarantela o la polca o cualquier otro baile de no importa qué parte del mundo. (181)

La dificultad radica en la presencia de un narrador ambiguo que, en momentos, cuenta los hechos y los pensamientos de los personajes en tercera persona, instalado en la mente de los personajes. Dorrit Cohn ha definido este tipo de narración con el concepto de “psiconarración” (206). Ésta se da cuando no estamos exactamente frente a un narrador omnisciente de tipo tradicional (este término resultaría ambiguo aquí, ya que se pueden narrar omniscientemente muchos elementos de la acción, no sólo el interior del personaje), y tampoco frente a un monólogo interior o un soliloquio, puesto que no está precisamente en boca del personaje tal discurso. El concepto de psiconarración involucra el objeto (la *psique*) y la actividad involucrada (el narrar); así, lo que acontece al interior de los personajes en esta novela es referido una y otra vez por medio de este psiconarrador que no logramos descifrar, pues puede ser un narrador-testigo, un narrador-protagonista o un narrador, sí omnisciente, pero cuya omnisciencia se acentúa en su tarea de narrar la conciencia de los personajes. Con todo, este psiconarrador no termina de dominar la narración, ya que pareciera que ésta se le va de las manos, realizándose un desplazamiento repentino hacia la expresión particular del modo de hablar de Martín, o la reflexión filosófica y melancólica de Bruno, sin el uso de ninguna clase de marca textual (guiones, guiones parentéticos, paréntesis, etc.) para referir tal desplazamiento. Cuando se da el primer encuentro sexual entre el protagonista y Alejandra, y éste se ve frustrado por el

rechazo y la posterior convulsión de ella, Martín reflexiona sobre lo sucedido cuando Alejandra duerme. Al principio, pareciera que el narrador omnisciente cuenta cómo Martín permanece acostado con Alejandra, pensativo:

Martín sintió cómo de pronto ella se dormía, mientras él trataba de ordenar el caos de su espíritu. Pero era un vértigo tan incoherente, los razonamientos resultaban siempre tan contradictorios que, poco a poco, fue invadido por un sopor invencible y por la sensación dulcísima (a pesar de todo) de estar al lado de la mujer que amaba. (132)

Luego de que el narrador señala que Martín no puede dormir, se inserta el siguiente fragmento:

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. (132)

El lector contempla el cuadro de Martín y Alejandra recostados en el mirador, pero vertiginosamente es removido de la escena externa para seguir el pensamiento de Martín sobre Alejandra como princesa-dragón. Probablemente en este punto, el lector tenga oportunidad de seguirle el paso a la narración y entender que es Martín quien toma la palabra en ese momento, y, con todo, tendría que ser un lector bastante atento y capaz de ir ordenando los instrumentos de esta gran orquesta para seguir su melodía. Sin embargo, hay

un nivel más en la ambigüedad narrativa provocada por esta multiplicidad de perspectivas. El párrafo que sigue inmediatamente a este fragmento, devuelve la palabra — aparentemente— a lo que hemos indicado dudosamente como narrador omnisciente, y prosigue así el relato: “Y los vientos misteriosos que parecían soplar desde la oscura gruta del dragón-princesa agitaban su alma y la desgarraban, todas sus ideas eran rotas y mezcladas, y su cuerpo era estremecido por complejas sensaciones” (132). La narración continúa en las siguientes líneas con este tono, pero, al plasmar la reflexión de Martín sobre por qué éste siente tanto deseo por Alejandra, en qué medida esto lo espanta debido al recuerdo de su madre como “fétido fantasma” (133) y por qué Alejandra lo rechaza, la perspectiva narrativa vuelve a levantar el vuelo hasta aterrizar en boca de Martín nuevamente:

Pero, Dios, Dios, ¿y por qué ella parecía defender esa gruta con llameantes vientos y gritos furiosos de dragón herido? “No debo pensar”, se dijo, apretándose las sienes, y trató de permanecer como si retuviera la respiración de su cabeza. Trató de que el tumulto se detuviera. Quedó tenso y vacío por un fugitivo segundo. Y luego, ya limpio por un instante siquiera, pensó con dolorosa lucidez PERO CON MARCOS MOLINA, ALLÁ EN LA PLAYA, NO FUE ASÍ, PUES ELLA LO QUISO O LO DESEÓ Y LO BESÓ FURIOSAMENTE, de modo que era a él, a Martín, a quien rechazaba. (133)

Es Martín de viva voz cuando repite en su pensamiento angustiadamente “Dios, Dios”, pero luego el “No debo pensar” entrecomillado se ve marcado por el “se dijo” de la tercera persona; después, el uso de las mayúsculas es de nuevo Martín afirmando en primera persona —furiosamente— la conclusión a la que había llegado por el relato de Alejandra sobre su primo con el que había tenido encuentros eróticos: Alejandra lo

rechazaba exclusivamente a él. El vaivén de estos narradores fluye sin tropiezo debido a que se eliminan las marcas textuales conocidas que podrían diferenciarlos claramente, antes de las mayúsculas no hay si quiera una coma, lo que parecería un error de redacción, cuando en realidad funciona perfectamente para hacer llegar al lector la funesta y repentina conclusión del protagonista en su propia voz y de la misma forma en la que a uno mismo lo asaltan los pensamientos. Se pueden observar en la novela demasiados ejemplos de este tipo como para referirlos aquí, pero esencialmente se sigue el mismo patrón, sólo tal vez con diferente forma o personajes.

El uso de cursivas también es frecuentemente utilizado por Sábato. Esto no debe sorprender ya que el argentino era un lector ávido y admirador confeso de Faulkner, tanto así que de él hereda su perspectiva plurifocal o intersubjetiva, así como algunas técnicas como el uso abundante de paréntesis, la falta de indicación sobre el momento en el que se abrirá un diálogo y, como se ha dicho, el uso de cursivas sin que éstas obedezcan el mismo patrón o contexto de aparición. Es tan difícil en Sábato, como en Faulkner, decidir cuál es la intención del autor al insertarlas abruptamente, ya sea en un diálogo o en medio de la narración. Hay múltiples ejemplos de ello y en cada uno se puede percibir una función distinta: distinguir alguna frase clave dentro del pensamiento de Martín o Bruno o señalar el acto mismo de pensar de estos personajes, enfatizar una palabra importante, introducir canciones, diferenciar la marcha de Lavalle y su ejército hacia el norte, etc. Lo importante es de qué manera este tipo de recursos configuran una lectura que insiste una y otra vez en integrar en ella una variedad de perspectivas que pasan por el monólogo interior, el diálogo, el soliloquio, o el narrador omnisciente, por lo que es indecible desde cuál enfoque o posición nos es hecha llegar la historia. La novela sabatiana delinea una realidad difícilmente catalogable o abordable desde un sólo ángulo. Asimismo, con *Sobre héroes y*

*tumbas* Sábato crea una novela que resulta en su totalidad coherente al ánimo integralista del autor, pues afirma:

A la concepción que yo llamaría integralista de la novela corresponde una integración de técnicas. Ya que, como se comprende, si la necesidad de dar el mundo interior impide una técnica estrictamente conductista u “objetivista”, pues obliga al monólogo interior, la explicación de otras regiones de la realidad social o personal, ideológica o sensorial, fantástica o “realista”, obliga a técnicas que dan, o deben dar, en su conjunto, la visión total a que aspiramos (cit. en Correa 197).

No es un afán innovador lo que late debajo de tal integración de técnicas, pues tal tentativa ha sido criticada y hasta ridiculizada en múltiples ocasiones por Sábato al referirse a autores que primero conciben una técnica innovadora y a ésta le hacen seguir el contenido de la obra. Para él van unidas intrínsecamente ambas partes (fondo y forma): cuando *El escritor y sus fantasmas* es publicado por primera vez en 1963, al hablar de las características de lo que para él era la literatura problemática y la gratuita, asigna la “forma” a la gratuita y el “fondo” a la problemática. Posteriormente, en ediciones más recientes como la del 2006, tales palabras ni siquiera aparecen en esa parte, pues, en última instancia, cualquier clase de literatura tiene una forma que responde a una intención específica, a una ontología, una metafísica o un *ethos* que le son propios al autor y que tal división, por tanto, es inexistente. Por ello, *Sobre héroes y tumbas* no puede escindirse de su forma, no cabe la menor duda de que las perspectivas narrativas que su autor decidió depositar en ella eran imprescindibles. En *La prosa del mundo* Merleau-Ponty condena el formalismo, no porque tenga en alta estima la forma, sino porque la desdeñaba al grado de pensar que ésta podía desprenderse del sentido (138):

Lo verdaderamente contrario del formalismo es una buena teoría de la palabra que la distinga de toda técnica y de todo instrumento porque no es sólo un medio al servicio de un fin exterior, sino que encierra dentro de ella misma su moral, su norma de empleo, su visión del mundo, de la misma forma que un gesto revela toda la verdad de un hombre. (138)

Tanto Sábato como Merleau-Ponty atacan el servilismo y la practicidad al que el lenguaje ha sido sometido en pos de un objetivo meramente formal. El todo de la obra debe estar compuesto por una forma que responde de forma orgánica o viviente a aquello que la origina. La forma ambigua y plurifocal de esta novela de Sábato constituye una presentación del sujeto y su mundo que no sólo descansa en lo que dice, sino en cómo despliega su historia; Sábato indica la indiscifrabilidad del mundo, sabe que el sujeto no posee una perspectiva única de él,

... es el precio que hay que pagar —continúa bellamente Merleau-Ponty— por tener un lenguaje conquistador, que no se limite a enunciar lo que ya sabíamos, sino que nos introduzca en experiencias extrañas, en perspectivas que nunca serán nuestras y nos desembarace al fin de nuestros prejuicios. (139) ...el artista, sin transiciones ni preparativos, nos arroja en un mundo nuevo... *deformación coherente* impuesta a lo visible. (140)

Es precisamente lo que se descubre en esta novela de Sábato a través del choque de perspectivas: aquello que caracteriza el curso vital del sujeto, pero que él mismo ignora; en otras palabras, sin transición ni aviso alguno, *Sobre héroes y tumbas* lanza al lector a ese mundo (no tan) nuevo —puesto que día a día lo vive, sólo que no se percata de él— que ha sido deformado coherentemente por la percepción Sabatiana y que, simplemente, termina

siendo más sensible e intuitiva al fenómeno de la realidad problemática, constituida por esa pluralidad de conciencias que sostienen un diálogo intersubjetivo.

Pues bien, todo esto era imposible de pensarse como existente desde su primera novela, la cual funciona perfectamente como un fondo oscuro (favor de no entender este adjetivo en un sentido negativo) frente al cual resalta lo que hemos venido afirmando sobre los puntos de vista en *Sobre héroes y tumbas*. En *El túnel* nos encontramos con un protagonista gracias a cuyo relato los seres y el mundo que lo circundan llegan a la existencia. Todo ello está acompañado de una evanescencia contradictoria: Castel, por medio de su narración en primera persona, produce en el lector una certeza ilusoria sobre la realidad; no obstante, es un mundo que nace solamente del pintor, trayéndolo a la existencia exclusivamente porque Castel lo contempla y lo refiere. En esa narración el lector contempla a la María prostituta, al Allende impasible y pusilánime, al Hunter cínico, y, en general, un mundo desesperanzador. La génesis de este mundo y su significación están dadas completamente partiendo de la actividad de un *cogito* constituyente. El lector no puede evitar caer en el juego alucinatorio de las infinitas y macabras posibilidades que Castel propone motivado por cada palabra o con los silencios de María, no hay mayor alcance que la ensimismada mirada del pintor; la novela orilla al lector a no tener ninguna duda de la infidelidad de María y de lo mezquina que es la raza humana. Aparentemente el mundo, de no ser porque Castel lo mira, lo interpreta, lo refiere, está al borde de la desaparición (como el rey rojo de *Alicia a través del espejo*, quien sueña nuestra existencia mientras duerme, siendo su despertar una amenaza que nos proyectaría hacia la nada), de manera que Castel lo rescata al contemplarlo: la subjetividad absoluta.

En esta segunda novela, por otro lado, el cambio de un narrador protagonista en primera persona a una perspectiva plurifocal apunta hacia una existencia en la que lo uno se

contrapone lo diverso. Sábato transita de una perspectiva cartesiana que enquistada al sujeto en la inmanencia del *cogito* para plasmar la realidad de forma mucho más ensanchada y total. A sus personajes, Sábato los hace "... obrar y hablar directamente, mostrándolos tal como otros los ven, autoexpresándose (como en el caso de Bruno y, no siempre, de Martín), o siendo explicados por un autor-testigo o protagonista" (Dellepiane 177). A la actividad demiúrgica de la conciencia de Juan Pablo, se le contrapone una subjetividad mucho más pasiva y dudosa como la de Martín.

La gran excepción de esto es el "Informe sobre ciegos", en cuyo título la palabra "Informe" exige irremediabilmente una narración más objetiva de lo que está por relatarse. Por ello, Sábato opta por contarlo a través de un narrador en primera persona que mucho recuerda a la confesión de Juan Pablo Castel en *El túnel*, incluso, ambos escritos se dirigen hacia un lector imaginario. Pareciera que, luego de pasearnos por el mundo grande y heterodoxo que caracteriza a *Sobre héroes y tumbas*, de pronto transitáramos nuevamente el pasadizo delirante de Castel. Incluso, el inicio mismo del informe remite inmediatamente al inicio de *El túnel*: "¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?" (283). Se anuncia, desde el inicio, el asesinato de Fernando, de la misma manera en la Castel advierte desde las primeras líneas de *El túnel* el asesinato de María Iribarne. La crítica concuerda con que hay una continuidad entre Castel y Fernando Vidal; ambos personajes no sólo comparten el mismo odio hacia los ciegos, así como un carácter paranoico y obsesivo, sino que ambos son el prototipo de una subjetividad que no logra trascenderse jamás. Al menos eso es lo que se percibe gracias a la perspectiva narrativa desde la cual ambos nos cuentan lo sucedido. Con todo, no podría compararse completamente el informe con la primera novela de Sábato, pues el relato de Vidal está acompañado por un halo místico, demoníaco, onírico, grotesco y surreal que sólo tuvo breves apariciones en los



sueños de Castel. Y es que en esta segunda novela Sábato tiene mucho más claro que todo ello toma parte en la unidad primigenia que persigue.

Sostenemos en esta investigación que el punto de vista que elige nuestro autor para configurar sus narraciones brota de una idea muy específica acerca de la relación sujeto-objeto. Si *El túnel* se configura desde una relación objetivante del *cogito* hacia el mundo (siguiendo la racionalidad cartesiana de la Modernidad), es debido a que Sábato, habiendo abandonado la ciencia algunos años antes, estaba horrorizado por los estragos del proceso deshumanizador que el famoso progreso de Occidente dejó, por medio de una razón instrumentalizada que se persiguió a sí misma como único fin. Por tanto, la relación sujeto-objeto en la que se desenvuelve Castel es esa en la que el hombre racional se repliega sobre sí mismo, confiando siempre en la demencia de una razón alienadora; todo ello provoca la relación de dominio y tragedia que Castel establece con María.

Sobre la correlación sujeto-objeto en la primera novela de Sábato, Helmy Giacoman reflexiona partiendo de la ontología sartreana, la cual tuvo resonancias y disonancias en el pensamiento del autor de *El túnel*. Con respecto al otro, hay un enfrentamiento iniciado por la mirada ajena que pone en riesgo mi libertad (Giacoman 374). El otro es mi adversario, quien al mirarme me objetiva y mengua mi trascendencia. Este es precisamente el efecto que se logra desde la mirada de Castel<sup>9</sup>. Sobre este tema se volverá posteriormente dentro del tema de la intersubjetividad. Por lo pronto, basta indicar que, según Giacoma, el novelista dota al protagonista de la específica profesión de pintor ya que esto lo convierte en un demiurgo (379) al contemplar el mundo y al otro:

---

<sup>9</sup> Resquicios de esta mirada se manifiestan en el primer encuentro entre Alejandra y Martín en el parque Lezama, cuando ve a Martín de espaldas y éste se siente inmediatamente feo y pequeño.

... el pintor es un creador en un doble sentido. Como ser ordinario que está en situación, en cada instante de su vida forma un universo fenomenológico enteramente suyo; es el juez creador absoluto de todo lo que su mirada le da a conocer. Al mismo tiempo es creador en el sentido de sus cuadros. Es debido a esta dualidad que la *mirada* toma el papel preponderante que requiere nuestra correlación (380).

Sábato consideró cuidadosamente la perspectiva narrativa desde la cual debía hacer llegar al lector el crimen de Castel. La razón demencial y la barbarie que de ella se desprende es una de las principales advertencias en la obra ensayística del argentino, que, como era su costumbre, dramatizó a modo de novela. En *El túnel* hay una sola perspectiva narrativa, y ésta excluye a nivel formal la presencia de variadas técnicas y recursos estilísticos como los que hemos visto que componen la segunda novela. En la inmanencia del *cogito* no hay participación del mundo sobre la conciencia, pues en orden de actividades, es ésta quien significa la realidad solamente a partir de sus propios juicios sintéticos apriorísticos; solamente en la conciencia se encuentra la génesis y la significación del objeto, y en esta relación ninguna influencia ejerce lo externo —y por ende tampoco lo corporal— en el sujeto. La existencia se percibe desde una ajenidad y una extrañeza absolutas. Por ello, no aparecen descripciones que acompañen este punto de vista, solamente aparecen algunos lugares indicados por nombres de plazas, de calles o de negocios. A su vez, a los personajes los conocemos solamente de nombre y quizá por algún rasgo físico referido escuetamente:

No hay interés en describir, en dar el inventario detallado de un lugar, sino un casi desentendimiento del mundo externo, a menos que ese mundo forme parte de los

sentimientos que en un instante determinado embarguen al personaje y que éste proyecta sobre su entorno. (Dellepiane 71)

Tiene razón Dellepiane cuando observa que Sábato une el ambiente al estado anímico del personaje (elemento que habla de la herencia romántica en nuestro autor). Para Sábato este es un punto fuerte en el que apoya su concepción fenomenológica de la novela. Aun así, la perspectiva narrativa es de un personaje tan marcadamente solipsista que no logra jamás trascender la conciencia del pintor hacia el mundo circundante. Aquí, la conciencia no funciona como contrapunto del fenómeno producido por el encuentro entre el mundo externo y el sujeto perceptor. Aunque Dellepiane observa que desde la primera novela de Sábato ya se presenta una especie de unión entre el protagonista y su entorno, el mundo natural no es un mundo percibido por el sujeto completo como conciencia encarnada, sino que la significación se da de forma unidireccionalmente del individuo hacia afuera, sin reciprocidad entre ese mundo natural y el sujeto perceptor.

Por su parte, en *Sobre héroes y tumbas*, aunque la perspectiva narrativa sigue privilegiando al sujeto frente al mundo (Sábato no procura despojar al hombre de su interioridad, a la manera objetivista), la plurifocalidad produce un efecto muy distinto al de *El túnel*. Coincidimos con María Angélica Correa en su afirmación de que en esta segunda novela se da un ensanchamiento (125), pero disentimos con ella cuando explica que todavía se hace presente el túnel de Castel. Más bien, este ensanchamiento consiste en que, gracias a que Sábato recurre al narrador-testigo, al narrador-protagonista y al narrador-omnisciente —y en momentos a una ambigua mezcla de los tres, como se demostró ya<sup>10</sup>—, apreciamos

---

<sup>10</sup> En esta misma línea es que Sábato responde a Joaquín Neyra cuando éste lo interroga sobre la perspectiva objetiva en la narración: “Primero, no es cierto que haya que optar entre el viejo análisis psicológico y el conductismo. Hay recursos más integrales, como los que han traído la fenomenología y el estructuralismo. Segundo, un riguroso objetivismo es una falacia en lo que al arte se refiere: la ciencia es la visión de la

las acciones y los pensamientos de los personajes ora manando de ellos mismos, ora presentados desde fuera mediante un enfoque omnisciente, ora parándonos al lado de los mismos gracias al testigo —anónimo o no (ya que puede tratarse de Bruno, de Martín, de Fernando, de Quique o de alguien que no participa en los hechos relatados)—, cuya presencia nos invita a la cercanía humana con los personajes.

El último capítulo de *El túnel* está compuesto por quince líneas solamente. El narrador protagonista finaliza de forma excesivamente sucinta el relato; estos párrafos finales se componen de oraciones de nexos y significación bastante claros y simples (Dellepiane 85). El lenguaje va en concordancia con el punto de vista definitiva y finalmente más enquistado que nunca, y alcanza su punto máximo al referirnos que contempla el mundo desde la ventana del manicomio. Hay aquí una sola forma de expresión y una sola forma de enfocar la ajenidad del mundo, razón por la cual los muros de ese infierno serán, así, “cada día más herméticos” (*El túnel* 163). Totalmente distinto se lee uno de los párrafos finales de *Sobre héroes y tumbas*; luego de ésta haber incorporado todas las orientaciones y perspectivas posibles a lo largo de 500 páginas (no se podía lograr en menos palabras), devela un mundo plenamente abierto, referido por un narrador omnisciente: “El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida. El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo. Bucich dijo: —Qué grande es nuestro país, pibe...” (541). La transparencia del cielo, la inmensidad de la llanura, la grandeza del país e incluso el olor que se percibe de la orina que cae sobre el campo, son la forma

---

realidad por un sujeto prescindente, el arte es la visión de esa misma realidad por un sujeto imprescindible. El árbol de Millet no es el árbol de Van Gogh, por la razón de que la realidad Millet-árbol no es la misma que la realidad Van Gogh-árbol...” (155).

perfecta de concluir un relato que supo conjurar la complejidad caleidoscópica que la novela integradora requería para mostrar una realidad ensanchada, la cual pone fin a la preeminencia de la primera persona o de un *cogito* que proyecta de adentro hacia afuera el universo, para revelar que la significación nos llega de todas las direcciones posibles.

## 2.2 El simultaneísmo como paso del “yo” al mundo y del mundo al “yo”

Una presentación simultánea del acontecer interior y exterior en los personajes, es otro de los elementos que encontramos en *Sobre héroes y tumbas*. Tal simultaneidad no tiene como fin agobiar al lector o reportar meros datos descriptivos acerca de lugares u objetos presentes en los acontecimientos. El simultaneísmo —como ha dado en llamarle Dellepiane (218)—, es otra de las técnicas narrativas empleadas por Sábato para obtener una visión conciliadora del sujeto y el mundo, y es gracias a ésta que se refuerza aún más la presencia de un sujeto que no existe como pura introyección y a-mundanalidad, pues éste encuentra su existencia indefectiblemente rodeada y abrazada por el mundo que le hacen llegar sus sentidos. Como todos los temas que se han abordado y que se abordarán ulteriormente, este también se encuentra articulado por la idea de la percepción que el esquema corporal le proporciona al sujeto como conciencia encarnada.

Aunque sólo en apariencia el simultaneísmo pueda juzgarse como lo mismo que la perspectiva narrativa múltiple, no debe confundirse con ésta. La definición de esta técnica es referida por Dellepiane de la siguiente manera:

Es un flujo y reflujo del ser hacia adentro o hacia afuera hecho patente por la diferente tipografía, del mismo modo que al comienzo del ejemplo, cuando llegan al

bar, hay mayúsculas para el nombre del lugar, seguramente pintado con gruesos caracteres en la muestra a la entrada, y cursiva para el resto de las palabras del letrero, todo ello metido (por así decirlo) en la narración tal como Martín los vio y lo impresionaron. Al fin de este trozo al entrar Tito, Sábato usa cursiva, no para el monólogo interior indirecto de Martín, sino para el *comentario de la impresión* que en la conciencia del muchacho producen los “ojitos” de D’Arcángelo. (220)

Esta técnica se relaciona más directamente con la idea de la percepción fenomenológica, ya que es la manera en la que el autor hace atestiguar al lector desde primera fila el movimiento intencional que caracteriza al estallido de la conciencia en el mundo que la rodea, y, aún más, de una conciencia encarnada en la que los sentidos le presentan el asalto inevitable del cosmos en el que vive. Aunque la presencia de las letras cursivas y de las mayúsculas también cumplen una función a la hora de marcar el paso de un narrador a otro, en la simultaneidad nada tienen que ver con un demarcamiento perspectivístico. Estos recursos tipográficos le parecen a Sábato la mejor forma de figurar la vibración que produce el mundo en Martín, lo que impide una vez más la unidireccionalidad de la conciencia hacia el exterior. En este nuevo realismo se convoca a juego no sólo un individuo retrotraído, sino el objeto que toca, el letrero que lee o el olor que percibe, pero, presentado todo al mismo tiempo y sin previo aviso, contribuyendo esto a cerrar la distancia entre el sujeto y el objeto. No es momento de ahondar en la percepción corporal, pues a ello se le dedicará un espacio aparte en este trabajo. Por lo pronto, veamos el fragmento al que hace alusión Dellepiane. En el capítulo XV de la primera parte, un Martín famélico se para frente a la vitrina del restaurant-bar de la calle Pinzón:

No había ido conscientemente: pero ahí estaba, frente a la vidriera de la calle Pinzón, pensando que en cualquier momento podría desmayarse. Las palabras

PIZZA, FAINA parecían no golpear sobre su cabeza sino, directamente, sobre su estómago, como en los perros de Pávlov. Si estuviera Bucich, al menos. Pero tampoco se atrevía. (108)

Las dos palabras que resuenan en las tripas de Martín corresponden al letrero que varios capítulos antes aparece cuando visita el lugar junto con el camionero Bucich:

“CHICHÍN *pizza fainá despacho de bebidas*” (39) (demarcado por el uso de mayúsculas y cursivas). Nuevamente se encamina hacia el lugar y se para, hambriento a más no poder frente al mismo letrero. Ya no hace falta repetirlo, pero las palabras en mayúscula “PIZZA, FAINA” indican que Martín está leyendo, no sólo se observa que simultáneamente piensa que se desmayará en cualquier momento, sino que nos damos cuenta de que su estómago suena a la par de la lectura. El simultaneísmo se intensifica en esta parte de la narración, como una canción cuyo ritmo se hace más vertiginoso y rápido conforme avanza:

¿La vieja?, preguntó Bucich. Regular, dijo Chichín. ¿L'hicieron l'análisis? Sí. ¿Y? Chichín se encogió de hombros. Vo sabé cómo son esa cosa. *Irse lejos, el sur frío y nítido* pensaba Martín mirando el retrato de Gardel en frac, sonriendo con la sonrisa medio de costado de muchacho pierna pero capaz de gauchadas, y la escarapela azul y blanca sobre la Masseratti de Fangio, muchachas desnudas rodeadas por Leguisamo y Américo Tesorieri, de gorra, apoyado contra el arco, al amigo Chichín con aprecio y muchas fotos de Boca con la palabra ¡CAMPEONES! y también el Torito de Mataderos con malla de entrenamiento en su clásica guardia. *Salto a la cuerda, todo menos raspajes, como los boxeadores, hasta me golpeaba el vientre, por eso saliste medio tarado seguro, riéndose con rencor y desprecio, hice todo, no me iba a deformar el cuerpo por vos le dijo, y él tendría once años.* ¿Y Tito? preguntó Bucich. Ahora viene, dijo Chichín, y *decidió irse a vivir al altillo.* ¿Y

el domingo? preguntó Bucich. Ma qué sé yo, respondió Chichín con rabia, te juro que yo no me hago ma mala sangre *mientras ella seguía oyendo boleros, depilándose, comiendo caramelos, dejando papeles pegajosos por todas partes,* mala sangre por nada, decía Chichín, lo que se dice propio nada de nada *un mundo sucio y pegajoso* mientras repasaba con rabia callada un vaso cualquiera y repetía, haceme el favor *huir hacia un mundo limpio, frío, cristalino* hasta que dejando el vaso y encarándose con Bucich exclamó: perder con semejante bagayo, mientras el camionero parpadeaba, considerando el problema con la debida atención y comentando la pucha, verdaderamente *mientras Martín seguía oyendo aquellos boleros, sintiendo aquella atmósfera pesada de baño y cremas desodorantes, aire caliente y turbio, baño caliente, cuerpo caliente, cama caliente, madre caliente, madre-cama, canastacama, piernas lechosas hacia arriba como en un horrendo circo casi en la misma forma en que él había salido de la cloaca y hacia la cloaca o casi* mientras entraba el hombre flaquito y nervioso que decía, Salú y Chichín decía; Humberto J. D'Arcángelo se lo saluda, salú Puchito, el muchacho e un amigo, mucho gusto el gusto e mío *dijo escrutándolo con esos ojitos de pájaro, con aquella expresión de ansiedad que siempre Martín le vería a Tito, como si se le hubiese perdido algo muy valioso y lo buscara por todas partes, observando todo con rapidez e inquietud.* (39-40)

Se crea, entonces, una sola línea en la que aparecen unidos el letrado, lo que piensa el personaje y lo que está experimentando en su cuerpo. Debido a la confusión del orden de las acciones, no hay una cronología lineal en la que, de modo tradicional, primero Martín lee, luego reflexiona sobre la posibilidad del desmayo y, finalmente, chirrían sus intestinos. Estamos de pronto instalados frente a un personaje que siente y piensa al mismo tiempo que



su atención es jaloneada por un letrero. Sigue la misma línea a la que se agregan los pensamientos de Martín mientras dialogan Bucich y Chichín, reflexiones sobre huir de toda la confusión y la desesperanza que experimenta, lo cual lo lleva a pensar durante ese momento en su madre-cloaca que quería deshacerse de él antes de nacer. Por medio de las cursivas, Sábato intercala la plática entre los otros dos personajes secundarios con los recuerdos de Martín sobre las actividades de su madre (bailar mientras se alista para salir, depilarse, comer caramelos), de manera que la plática de los primeros llega al lector de la misma manera en que Martín la escucha, como una resonancia de ese mundo que se despliega al mismo tiempo que los recuerdos y pensamientos del protagonista.

Un momento similar, aunque quizá menos completo, se da cuando Alejandra le habla a Martín sobre lo fascinante que le parece la idea de irse para siempre:

Martín bajó su cabeza y con el cortaplumas empezó a escarbar el cajón mientras leía *this side up*. Alejandra, volviendo su mirada hacia él, después de observarlo un momento preguntó si le pasaba algo, y Martín, siempre escarbando la madera y leyendo *this side up* contestó que no le pasaba nada, pero Alejandra se quedó mirando y cavilando. Y ninguno de los dos habló durante bastante tiempo, mientras anochecía y el muelle iba quedándose en silencio: las grúas habían cesado en su trabajo y los estibadores y cargadores empezaban a retirarse hacia sus casas o hacia los bares del Bajo. (121)

La oración “mientras leía *this side up*” es la que produce la simultaneidad. Pareciera que a Sábato no le pareció suficiente decir algo como: “Martín entristeció porque Alejandra era capaz de dejarlo”, sino que al mostrar que Martín no deja de tasajear y leer una caja que tiene en sus manos, no hay necesidad de ahondar en su abatimiento por la volatilidad del compromiso que Alejandra expresaba hacia él. El letrero salta una y otra vez a la vista de

Martín porque, por doloroso que pueda ser el momento, el narrador no se contenta con escarbar solamente en el interior del personaje para explicar su tristeza. Tampoco hay un afán descriptivo en tal fragmento. Es simplemente que el protagonista no puede escindirse de la realidad objetiva que habita, en la que incluso la arbitrariedad de un letrero como ese martilla absurdamente en su interior, a lo que, aunado a su frustración, responde enterrando su cortaplumas en la caja.

Como consecuencia de esta simultaneidad, la literatura fija el encuentro pre-conceptual del sujeto y el mundo; dicho de otro modo, se presencia o se presentifica la experiencia de la que, sin saberlo, formamos parte y en la que nos entramos con el mundo. En cierto sentido, se cumple la intención que Merleau-Ponty procura en su filosofía, pues, persigue "... en cada momento una *síntesis* desde el mundo, desde el sujeto o desde ambos, a través de un *método dialéctico* existencial-descriptivo-reflexivo ... esta filosofía permanece inevitablemente en la *ambigüedad* y en el connaturalismo que supone la inherencia a las cosas" (Reguera 182). La fijación del paso que va del yo al mundo y del mundo al yo es alcanzada por la simultaneidad. De esta manera, la intención de una filosofía como la de Merleau-Ponty de abarcar o ahondar en situaciones totales (totalidad presente antes de poder articularla en pensamiento reflexivo) es concretada en la novela total sabatiana, para cuyo fin el simultaneísmo resulta clave.

Específicamente este tipo de sujeto sabatiano se instala en medio del enjambre de objetos, hombres, lugares, etc. para iniciar el camino hacia un entendimiento de qué es lo que nos ocurre y qué significa ser-en-el mundo. Sábato no lo explica, no conceptualiza qué es este sujeto que pertenece a absolutamente todo aquello que lo rodea. Más bien, aquí entra en juego ese lenguaje indirecto y lleno de cesuras que Merleau-Ponty refirió en *La prosa del mundo*, pues, sin más, nuestro autor arroja fragmentos de absoluta simultaneidad

en las que no hace falta explicar que yo no existo sin el mundo y que, en cierto sentido, el mundo tampoco existe sin mí. Es a esto que se refiere Sábato cuando escribe que la filosofía no puede reunir los opuestos de una existencia disgregada, pues su lenguaje mismo se encuentra en el mundo de las ideas. Tendría que ser la encarnación de esas ideas, es decir, la novela, la encargada de recuperar esa unidad original, pues no trata de demostrar nada racionalmente, ya que su mejor argumento radica en mostrar.

Un ejemplo más, para clarificar con mayor detalle la técnica de la simultaneidad:

«Nunca», se dijo a sí mismo con amargura y casi en alta voz, **mientras** el Poroto **gritaba** *hace bien Perón y todo eso oligarca habría que colgarlo todo junto a Plaza Mayo* «nunca» y sin embargo lo había elegido a él, pero ¿para qué, Dios mío, para qué? Porque jamás conocería, estaba bien seguro, sus secretos más profundos, y una vez más acudieron a su mente las palabras *ciego y Fernando* **en el momento en que** uno de los muchachos **ponía** una moneda en el Wurlitzer y empezaron a cantar Los Plateros. (Sábato 113)

Podemos mencionar tres elementos (remarcados por medio de negritas en la cita) de los que Sábato se vale aquí para lograr en Martín el milagro de la existencia simultánea. Primero, aparece el uso de las comillas, lo que indicará en ese contexto —si se conoce la escritura sabatiana— qué está sucediendo al interior del personaje. En este caso, la palabra “nunca” tiene una presencia recurrente en el pensamiento de Martín, pues hace referencia a la conciencia que éste tiene de que nunca llegará a conocer a Alejandra totalmente (81). La palabra “mientras” y la frase “en el momento en que” son claros indicadores de una concomitancia temporal; así, sabemos que Martín piensa en el desconocimiento de Alejandra a la vez que escucha gritar al Poroto (grito que se yuxtapone inmediatamente, distinguido por el uso de la cursiva). A su vez, conocemos que Martín es atormentado por

el misterio de los ciegos y Fernando en relación a Alejandra, todo ello justo en el momento en el que contempla u oye que se ingresa una moneda en el piano-rocola y se desata la canción. El tercer recurso es el uso del pretérito imperfecto para evitar la impresión de que las acciones que tuvieron lugar en ese momento suceden y terminan antes de que lo demás del cuadro aparezca; por ello, “gritaba” y “ponía” fungen como prolongadores de la acción paralela. Así, “...la actividad mental continúa o es despertada por las acciones o palabras de los otros” (Dellepiane 226).

Esta técnica, en conjunto con lo referido antes sobre los narradores, densifica la bruma que lo invade todo de ambigüedad en la novela. Mucho se ha dicho ya que a Sábato esto no se le aparece como un problema, pues no le interesa ostentar claridad y lucidez de pensamiento, al mismo tiempo que ha caído a la cuenta de que no hay otro modo de acercar la realidad total al lector si no es acompañada enredo y contrariedad. Termina siendo una reverenda y “sostenida incoherencia” (227) esta novela, justamente como la vida misma.

Esta novela —como escribió Sábato en *Hombres y engranajes*—, se aleja, así, de personajes “hipnotizados por sus propias desventuras y ansiedades, eternamente monologando en un mundo de fantasmas” (cit, en Wainerman 73). A su manera, el autor procura dar fin al monólogo encarnizado que el sujeto sostiene consigo mismo en un mundo de fantasmagoría, pues ya no se tratará más de un razonamiento ensimismado, sino de un diálogo entre sujeto y mundo, el cual sigue la cadencia del ser-del-mundo y su despliegue existencial.

### 2.3 La conciencia intertemporal y la experiencia originaria del tiempo en la novela

En el pensamiento de un autor para quien la literatura debe evidenciar una subjetividad arraigada en la concreción del mundo, el tiempo no existe como entidad separada del sujeto. Desde esta perspectiva, el tiempo natural, su causalidad y su fluir como algo escindido del hombre no tendría ningún sentido. Sábato ve la escisión entre sujeto y tiempo como otra de las consecuencias que la mentalidad utilitaria trae consigo, pues con la multiplicación del trabajo y del consumismo, el paso del tiempo se convierte en ganancia, y, si éste se traduce en términos monetarios, debía ser medido escrupulosamente; por ello, afirma nuestro autor: "... desde el siglo XIV los relojes mecánicos invaden Europa y el tiempo empieza a convertirse en una entidad abstracta y objetiva, numéricamente visible. Y habrá que llegar hasta la novela actual para que el viejo tiempo existencial sea recuperado" (*El escritor y sus fantasmas* 1971, 57). De la misma manera, en el análisis merleau-pontiano de la existencia, ningún atributo resulta contingente, es decir, la existencia no es espacial o temporal, sino que es cada cosa de forma absoluta, "de modo que un análisis mínimamente preciso de cada uno de ellos [esto es, de sus llamados "atributos"] concierne en realidad a la misma subjetividad" (*Fenomenología de la percepción* 418).

Teniendo en cuenta lo anterior, sabremos que no hay asuntos de mayor o menor importancia, pues al concebir de esta forma la existencia, hablar del tiempo en la novela, nos permitirá acceder más bien al sujeto como tiempo, y no como inserto en el flujo eterno del mismo. La perspectiva fenomenológica enseña, siguiendo la misma línea, que no existen "acontecimientos" sin una mirada a la cual suceden. En este sentido, el suceder temporal sería el despliegue mismo de la subjetividad y su presencia en el mundo, lo que

dejaría de lado la famosa idea de Heráclito acerca del tiempo como una sustancia que fluye, la cual sobrevive gracias a que “ubicamos subrepticamente un testigo de su curso” (Merleau-Ponty 418).

En *Sobre héroes y tumbas*, la organización de los hechos aparece totalmente dislocada, de tal manera que se da una supresión del suceder temporal y la linealidad que podría pensarse que éste tiene. El tiempo subjetivo se impone en la narración, la permea y funciona como punto de partida para la dimensión temporal en la novela. Este tiempo “presupone una ubicuidad imaginativa del novelista y su lector” (Dellepiane 186), pues ya estamos en el pasado, ya en el futuro, ya en el presente, en ocasiones subrepticamente por medio de la yuxtaposición de tiempos sin mayor explicación, y otras de forma paulatina a través de alguna remembranza. Resulta imposible, como se verá, contener el tiempo, pues la idealidad del mismo —como acto segundo de la conciencia— provoca la ilusión de que ésta lo gobierna y puede concebirlo de forma organizada y abarcadora, pues “no es un objeto de nuestro saber, sino una dimensión de nuestro ser” (Merleau-Ponty 423).

Dellepiane ha señalado ya (233) que es posible ubicar el desarrollo del romance entre Martín y Alejandra entre febrero de 1953 (el primer encuentro en el parque Lezama) y junio de 1955 (fecha del suicidio de Alejandra). Esta línea cronológica y relativamente organizada, funciona como eje de los demás acontecimientos que se insertan anacrónicamente en él “como lianas” (233). Así, pendiendo del desarrollo del romance de los protagonistas, aparecen los pensamientos de Bruno sobre su pasado en relación a la familia de Alejandra, los recuerdos de Martín sobre su infancia, el relato de Alejandra acerca de la suya, el informe de Fernando y sus peripecias con la secta de los ciegos, así como el pasado histórico de la familia y la legión de Lavalle. Es debido a estas intersecciones temporales que le resulta difícil al lector recibir de forma lineal la historia,

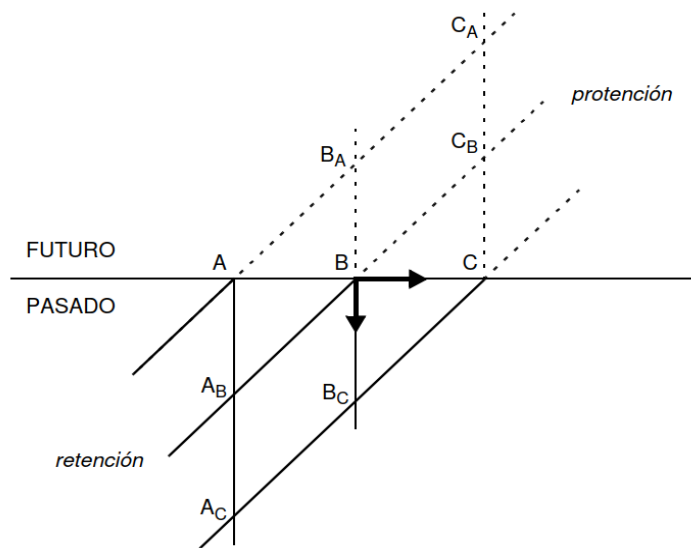
pues llega a él llena de contrapuntos, desplazamientos, retrocesos y antelaciones. La dominación de un tiempo interior que hace su aparición por medio de la psiconarración de la que hemos hablado también crea la sensación de ambigüedad temporal en la novela, y será importante obedecer a tal tiempo subjetivo en el camino hacia la integración del todo narrativo. Por tal motivo, diremos que la forma del acontecer temporal se conserva, no el tiempo en sí, ya que la preobjetividad del presente vivido es la corporeidad (López Sáenz 119), que permite al sujeto vivir aquí y ahora.

En el interrogatorio preliminar incluido en *El escritor y sus fantasmas* (1971), Sábato habla sobre la concepción del mundo que depositó en esta segunda novela. La inclusión del contrapunto de la marcha de Lavalle corresponde a ella, pues, escribe:

Para mí, la conciencia del hombre es atemporal: contiene el presente, pero es un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso. De ahí ciertos recursos técnicos que me sentí obligado a utilizar, que hacen del relato a veces un poco confuso, pero que no podía no utilizar. (21)

La superposición de los tres tiempos en la historia, ese “bloque indivisible y confuso” correspondería a la concepción del tiempo, no como una línea, sino como una “red de intencionalidades” (Merleau-Ponty 425), que presenta una estructura tejida de los tres tiempos siempre constantes en el sujeto, pues no existe en forma de presente puro, sino abarrotado por un pasado que arrastra y proyectado hacia un futuro que no puede dejar de fraguar, todo incesantemente, reinaugurándose tales movimientos una y otra vez. Así, la fundición de los tres tiempos en la historia, contribuye a captar la totalidad integradora que Sábato ambiciona en su novela.

Antes de avanzar con el análisis de la novela, es necesario explicar cómo es que el tiempo se configura como red de intencionalidades según el pensamiento fenomenológico, esto con el fin de explicar de qué modo la concepción sabatiana se alinea con tal pensamiento, lo cual nos ayudará a entender concretamente de qué forma es presentada la temporalidad en la novela. Para ello, recurriremos a un esquema que Merleau-Ponty ha tomado de Husserl, y que a su vez aparece completado y lúcidamente explicado por Mario Toboso (31) en su estudio sobre la fenomenología del trascurso del tiempo:



El esquema es incluido originalmente en *Fenomenología de la percepción* (425) para ilustrar hasta qué punto el tiempo no está caracterizado por una linealidad, sino que compone una red, como se aprecia en la ilustración. En su esquema original, Merleau-Ponty ubica el “pasado” del lado izquierdo de la línea horizontal, y el “futuro” del lado derecho. No obstante, Toboso ha señalado que es más pertinente ubicar tales tiempos uno arriba de tal línea y el otro debajo de la misma, esto ya que la línea horizontal correspondería de forma más acertada a la sucesión de “ahoras”, a partir de la cual se van tejiendo la serie de



retenciones y protensiones. Husserl ofrece una definición de tales conceptos en *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, antes de los cuales, cabría hacer mención del concepto de protoimpresión (*urimpression*) que desarrolla en el mismo texto, gracias al cual entenderemos mejor qué significan los “ahoras” que visualizamos en el diagrama. La protoimpresión es el instante absolutamente nuevo, pues de ésta brota un nuevo intervalo en el flujo de la conciencia, es decir, la impresión primera es la inauguración misma del tiempo inmanente. La protoimpresión es el instante actual, la sensación primera, el momento presentísimo e inasible en su puro acto, puesto que la unidad del acontecimiento, luego de haber terminado, experimenta un desplazamiento hacia un pasado que se aleja cada vez más. Con todo, retenemos en la conciencia tal suceso, lo poseemos como una “retención” (70). A su vez, la protensión aparece como un “dirigirse hacia lo venidero” (180). Esta separación del momento inicial constituye la temporalidad misma de la conciencia, el desplegarse como tiempo de una vida concreta. Una vez más: esta paradoja en la que la conciencia se aleja del momento de su generación al mismo tiempo que intenta retenerlo, no es otra cosa que el acontecimiento mismo de la conciencia como tiempo, o sea, su temporalización. Explicado en el acto de escuchar una canción, los tonos que van pasando no se borran de la conciencia, aunque el acto de oír se da en el ahora de cada tono, y así, el recuerdo del tono pasado (retención) se funde con la expectativa del tono que vendrá (protensión), todo en un solo acto (84), a partir del cual se genera la red de intencionalidades, puesto que tanto retención como protensión comprenden modos de intencionar la realidad temporal, mas no objetivantes, sino pre-reflexivos en tanto que hablan de una conciencia cuya ubicuidad la desgarran en su propio flujo temporal sin decisión alguna.

En el diagrama anterior, los “ahora” se sitúan en la línea horizontal debido a que no comparten otra característica más que su relación extensiva de “antes” y “después” (Toboso 31). En realidad, la relación de esos “ahora” se da de forma vertical, dirección en la que se entrelazan las retenciones y las protensiones, por lo que el presente aparece lastrado por el recuerdo y cargado de proyecciones del futuro.

El esquema del campo de presencia del sujeto va configurándose por medio de las retenciones y las protensiones de la siguiente manera: cuando del ahora A pasamos al B, lo que tenemos a la mano no es A como tal, sino A empañada y vista a través de B, es por ello que, en el esquema, tal retención de A aparece como AB. Luego, al llegar a C, A no desaparece desplazada por B, sino que se convierte en AC, y, a su vez, B, llega a ser BC. Al llegar a un tercer “ahora”, el segundo pasa a ser retención de una retención. Es de esta manera que los momentos van modificándose a medida que se despliega temporalmente la conciencia, lo que engrosa cada vez más la capa que separa el “ahora” de los momentos precedentes (lo mismo sucede en el entramado de protensiones: la expectativa de lo venidero se impregna de lo ya sucedido). Es gracias a esto que los recuerdos de los protagonistas de *Sobre héroes y tumbas* aparecen siempre cargados de bruma y algunas veces son expresados dubitativamente. Merleau-Ponty lo ejemplifica de la siguiente manera:

... estoy dudando de la fecha de un recuerdo, tengo ante mí una escena, no sé a qué punto del tiempo colgarla, el recuerdo ha perdido su anclaje, entonces puedo obtener una identificación intelectual fundada, por ejemplo, en el orden causal de los acontecimientos: mandé hacer este traje antes del armisticio, porque desde entonces no se encuentra ya tejido inglés. Pero, en tal caso, no es al mismo pasado que alcanzo. Cuando, por el contrario, vuelvo a encontrar el origen concreto del

recuerdo, es porque se sitúa de nuevo en cierta corriente de temor y de esperanza que va de Munich a la guerra, es que alcanzo el tiempo perdido... (426)

El campo de presencia del sujeto, por tanto, es la misma conciencia del tiempo entretejida de esta manera. Tal concepción de la temporalidad termina con la idea de un tiempo que avanza de forma lineal entre pasado y futuro, linealidad en la que solamente la serie de “ahoras” encontrarían relación entre sí, pues, como hemos visto, A no sería el pasado de B, sino que la retención AB es la que se relaciona a modo de pasado con B (Toboso 33). Dellepiane concuerda con que la estructura temporal de la novela ha sido dispuesta de esta manera, pues afirma que Sábato funde “pasado, presente y porvenir para captar al personaje en su totalidad, en su indestructible unidad” (190). Contra todo objetivismo en el cual la narración va siendo puntualmente desplegada por medio de un presente que nunca termina, gracias a lo cual el lector no puede apreciar el entramado temporal de los personajes, sino que avanza junto con el narrador en la aparente eternidad del presente, Sábato rescata a la conciencia de su enquistamiento, y la dota de la libertad de los tres tiempos.

Un pasaje perfectamente ilustrativo al respecto, se encuentra al inicio de la novela, justo antes de que Martín vea por vez primera a Alejandra:

Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres, y permaneció sin hacer nada, abandonado a sus pensamientos. «Como un bote a la deriva en un gran lago aparentemente tranquilo pero agitado por corrientes profundas», pensó Bruno, cuando, después de la muerte de Alejandra, Martín le contó, confusa y fragmentariamente, algunos de los episodios vinculados a aquella relación. Y no sólo lo pensaba sino que lo comprendía ¡y de qué manera!, ya que aquel Martín de diecisiete años le recordaba a su propio antepasado, al remoto Bruno que a veces

vislumbraba a través de un territorio neblinoso de treinta años: territorio enriquecido y devastado por el amor, la desilusión y la muerte. (13)

Estamos en la mente de Bruno, a quien Martín, años después de la tragedia, refiere “confusa y fragmentariamente” episodios de su relación con Alejandra. Por ello resulta el relato tan impreciso: nos enfrentamos a un esfuerzo de la memoria de un Martín ya asolado por la muerte y el paso de algún tiempo, cuyo relato es recibido por Bruno, quien, a su vez, nos lo hace llegar a través de su propio recuerdo, empañado y “devastado” por la experiencia temporal propia. Cuando es un narrador omnisciente quien narra lo que hay al interior de la conciencia de Bruno, leemos nada menos que el relato en tercera persona del recuerdo de un recuerdo, por lo que todo es incierto y es precisamente esa sensación de extrañeza e incertidumbre la que percibe el lector. Sábato no es un narrador de historias en el pleno sentido de la palabra, más bien es un tejedor de recuerdos intersubjetivos y proyecciones que, para colmo, llegan también infinidad de veces en forma de pasado.

La revisitación del pasado en la novela aparece modificada por el presente. Con ello concuerda María Angélica Correa cuando escribe que, en *Sobre héroes y tumbas*: “... pasado, presente y futuro se mezclan, se complementan, se influyen, como en la vida, y se potencian también, cambiando el signo o el valor de los hechos” (197). Puede apreciarse tal implicación de la memoria y lo vivido en los recuerdos de Martín sobre su padre, a quien odiaba años atrás por la pusilanimidad con la que lo veía sufrir las humillaciones de su madre:

Y años después, también pensó, recordando aquel momento: *como habitantes solitarios de dos islas cercanas separadas por insondables abismos*. Años después, cuando su padre estaba pudriéndose en la tumba, comprendiendo que aquel pobre diablo había sufrido por lo menos tanto como él y que, acaso,

desde aquella cercana pero inalcanzable isla en que habitaba (en que sobrevivía) le habría hecho alguna vez un gesto silencioso pero patético requiriendo su ayuda, o por lo menos su comprensión y su cariño. Pero eso lo entendió después de sus duras experiencias, cuando ya era tarde, como casi siempre sucede. Así que ahora, en ese presente prematuro (como si el tiempo se divirtiese en presentarse antes de lo debido, para que la gente haga representaciones tan grotescas y primarias como las que hacen ciertos cuadros de aficionados a los que les falta experiencia: Otelos que todavía no han amado), en ese presente que debería ser futuro, entraba falsamente su padre, subía aquellas escaleras que durante tantos años no había transitado. Y de espaldas a la puerta, Martín sintió que se asomaba como un intruso: oía su jadeo de tuberculoso, su vacilante espera. (42)

Luego de la tragedia, Martín aprendió a ver el dolor y la abulia de su padre de un modo totalmente distinto: ahora lo comprendía, y por ello, el recuerdo que tiene de él es lastimoso y muestra una actitud compasiva. La falsa entrada del padre corresponde al recuerdo fantasmagórico que Martín tiene de aquel encuentro, en el cual se lamenta no haberle dicho a su padre que no lo odiaba (44) (aunque así era). El presente de aquel momento es vislumbrado por Martín como un momento primario que, de haber sucedido años después, habría sido diferente. Por ello es un presente prematuro, como en realidad lo son todos los “ahora” que vivimos, en los que las representaciones son “grotescas y primarias” a falta de la experiencia que se adquiere con el despliegue existencial y temporal. Con este movimiento de revisitación del pasado que hace la conciencia de Martín, no queremos decir que se trate de una subjetividad constituyente, puesto que esa retención del pasado no corresponde a ver el suceso mismo, sino que aparece —como vemos en el caso del recuerdo del padre—, afectada por la misma conciencia y su entorno:

“yo no soy el autor del tiempo —escribe Merleau-Ponty— como tampoco de los latidos de mi corazón, no soy yo quien toma la iniciativa de la temporalización; yo no decidí nacer, y, una vez nacido, el tiempo se escurre a través de mí, haga yo lo que quiera” (434). Se trata de mostrar, pues, de qué manera se alinean tiempo y ser, en otras palabras, que el sujeto es tiempo en sí mismo, a fin de revelar la primigenia unidad del hombre. El tiempo se sintetiza pasivamente, pero tal pasividad no es un recibimiento de “una realidad ajena” (435), es un “invertir” (435). Por lo tanto, los personajes de la novela son investidos de esta manera, Sábato los constituye seres-del-mundo, los lleva a realizar continuamente un recomienzo del tiempo en tanto que seres en situación. Podemos hablar de que se presenta una trascendencia de la conciencia con respecto al mundo y lo vivido, y de una subjetividad que articula el mundo y, por ende, el tiempo; pero debe entenderse esa trascendencia como “el movimiento por el que la existencia toma por su cuenta y transforma una situación de hecho ... lo que le es exterior y accidental, y lo recoge en sí misma” (186). Entre el movimiento de trascendencia de la conciencia de los personajes con respecto a lo vivido, se teje una tensión entre ambos polos (conciencia-mundo), y en tanto que la conciencia arrastra los hilos de aquello que no supera del todo, el sujeto no puede constituir activamente y de forma independiente los hechos pasados o proyectar un futuro: su percepción, es decir, su presencia en este mundo —en el “ahora” que vive— se lo impide.

Es así que las variadas prolepsis y analepsis a las que recurre el autor para desplazar temporalmente la conciencia y el acontecer en la novela jamás se dan de forma dislocada —por más fragmentada que pudiera ser una narración intersubjetiva y anacrónica—, sino a modo de un tejido intertemporal que funciona engranado a las vivencias de los personajes.

Las analepsis a las que recurre Sábato en busca de una técnica que le permita plasmar narrativamente su concepción del ser y del tiempo son de los tres tipos

mencionados por Shlomith Rimmon en su estudio de la teoría de Genette: externas (esto es, antes del punto de arranque de la narración), internas (la anacronía se ubica en un punto posterior al inicio de la historia) y mixtas (anterior al punto de partida y puede unirse en algún punto a la narración primera o ir más allá de la misma) (177). Por ejemplo, cuando Alejandra refiere acontecimientos de su pasado en relación a su padre, sus tías, Marcos Molina, y el colegio de monjas en el que la ingresaron, es una analepsia externa que lleva al lector a ubicarse en un punto muy alejado del inicio del relato, que, por cierto, pone de manifiesto cómo la capa entre el suceso y el personaje se ha espesado por el paso del tiempo, la retención aparece, aunque presente en la conciencia, fragmentada y falta de un ordenamiento lógico:

—Qué curioso —dijo al cabo de un rato—, trato de recordar el paso de aquel año y no puedo recordar más que escenas sueltas, una al lado de otra. ¿A vos te pasa lo mismo? Yo ahora siento el paso del tiempo, como si corriera por mis venas, con la sangre y el pulso. Pero cuando trato de recordar el pasado no siento lo mismo: veo escenas sueltas paralizadas como en fotografías.

*Su memoria está compuesta de fragmentos de existencia, estáticos y eternos: el tiempo no pasa, en efecto, entre ellos, y cosas que sucedieron en épocas muy remotas entre sí están unas junto a otras vinculadas o reunidas por extrañas antipatías y simpatías. O acaso salgan a la superficie de la conciencia unidas por vínculos absurdos pero poderosos, como una canción, una broma o un odio común. Como ahora, para ella, el hilo que las une y que las va haciendo salir una después*

*de otra es cierta ferocidad en la búsqueda de algo absoluto, cierta perplejidad, la que une palabras como padre, Dios, playa, pecado, pureza, mar, muerte.*<sup>11</sup> (64)

En el “ahora” de Alejandra, los sucesos que narra a Martín van saliendo uno después de otro, no precisamente de forma cronológica, sino unidos en su recuerdo por la búsqueda del absoluto que experimentó en el pasado. La sombra que se interpone entre el presente y el pasado de Alejandra es el paso del tiempo tejido de retenciones de lo acontecido, velado ya por la reflexión y lo vivido. Todo el capítulo X de la primera parte, conformado por el relato de Alejandra en primera persona, se presenta intercalado con párrafos en cursivas referidos en tercera persona por un narrador omnisciente que hace surgir, simultáneamente al relato, el recuerdo de Alejandra en tiempo presente, como si lo estuviese volviendo a vivir. Es, efectivamente, el libre vaivén de la conciencia intertemporal por el cual es imposible que la subjetividad se inmovilice en el presente. Tanta es la realidad de esa libertad y la indivisibilidad de la conciencia y el recuerdo e, incluso, del cuerpo, que al recordar cómo las manos del padre Antonio, toca la mejilla de Alejandra “como un murciélago caliente y asqueroso” (63), ésta cae al suelo en una violenta convulsión.

Por otro lado, cuando aparece el recuerdo que tiene Martín de su madre, el autor utiliza una analepsis externa que, aunque se sitúa en un punto anterior a lo narrado en la novela, funciona como explicación del porqué Martín siente tal desprecio por la carne. Así, cada vez que se lee en el texto “Madrecloaca”, regresamos a ese pasado del protagonista que aparece jaloneado por su presencia frente a una imagen (por ejemplo, la estatua de Ceres la cual es símbolo de la fertilidad), o por alguna pregunta o frase que escucha; la palabra “Madrecloaca” martilla una y otra vez tanto en la conciencia presente del

---

<sup>11</sup> Las cursivas son del autor.



muchacho como en los ojos del lector. Con ello, la novela impide constantemente el arraigo de la novela en un solo tiempo, siendo esto nada menos que el efecto que Sábato quería provocar.

El contrapunto de la marcha de Lavalle funciona como una analepsis mixta. Por un lado, la huida de la legión de Lavalle se remonta a muchísimos años antes del romance entre Alejandra y Martín, por otro, conforme va avanzando la historia, ésta aparece cada vez más unida a la acción, no sólo porque el autor la entrelaza con lo que va relatando la novela sobre los personajes principales, sino porque se logra un paralelismo entre el sufrimiento de Celedonio Olmos, Pedernera, Acevedo, Lavalle, Damasita Boedo y demás vencidos en su huida hacia el norte y el ansia de absoluto de los personajes, sobre todo de Martín y su tremenda derrota existencial. La inclusión de este relato no tiene fines históricos, pues, como asegura María Luisa Domínguez: “La novela no se propone como recorrido por la historia argentina desde la época de Lavalle a la de Perón, es decir, no se propone como novela histórica; su intención trasciende el propósito instrumental para alcanzar más altas cotas” (221). Esta oscilación transhistórica ayuda a Sábato a demostrar la universalidad del sufrimiento y la esperanza, del compañerismo y del amor presente en lo particular, lo que caracteriza de intertemporalidad (o lo que Sábato llamará, paradójicamente “atemporalidad”) no sólo a la conciencia de los personajes, sino a la perspectiva narrativa misma. Semejante confusión en la trama narrativa de la familia Olmos, Martín y la huida del general Lavalle deja clara “la voluntad de Sábato de escribir una novela total que combina en el mismo texto presente y pasado, del mismo modo que ellos se confunden en la mente humana” (P. Verdevoye cit. en Domínguez 220).

La noticia preliminar que aparece insertada antes del inicio de la novela, lleva al lector directamente al final, no de la novela, sino de los hechos que Martín relata a Bruno

años después de sucedidos. En esta noticia, supuestamente tomada de la crónica policial de un periódico de Buenos Aires, se advierte sobre el asesinato de Fernando a manos de Alejandra y del posterior suicidio de ésta. Esta noticia es una prolepsis que explica el desenlace de la historia que Martín refiere a Bruno; sin embargo, conforme se avanza en la lectura, el lector advierte que se trata de un acontecimiento pasado en relación al tiempo presente de los personajes en la novela. Desde el inicio mismo de la narración se entremezclan presente, pasado y futuro: primero aparece la tragedia de la familia Vidal Olmos, luego —“dos años antes de los acontecimientos de Barracas” (Sábato 13)— se observa a Martín sentado en el parque Lezama un momento antes de encontrarse por primera vez con Alejandra, e inmediatamente después leemos los pensamientos de Bruno mientras Martín —años después del suicidio de Alejandra— le refiere confusamente cómo es que se dio aquella relación. Además de esto, es común encontrar en la novela referencia melancólicas al futuro desenlace de la historia, lo que lleva a Martín a tener nuevas y tristes impresiones sobre lo vivido durante esos dos años de romance, recordando al lector siempre que la narración se dirige hacia un futuro que ya ha acontecido. Lo mismo cuando Fernando Vidal escribe su “Informe sobre ciegos” (anunciando su propia muerte desde la primera oración) momentos antes de que aquella prolepsis inicial alcanzara su trágico cumplimiento, pues al poner punto final a su historia, Fernando se dirige hacia el mirador a enfrentar su aparente destino, donde —sabía— Alejandra lo estaba esperando para asesinarlo.

No hay tanto interés por parte del autor en contar una historia, como en presentar el flujo inabandonable de la conciencia que estructuralmente está compuesta de tiempo, pues no puede desembarazarse de lo vivido y de lo proyectado, de la retención y de la protensión que tejen su presencia en el mundo percibido. Por medio de la temporalidad tal y como se

presenta al interior de la conciencia de los personajes, así como en los saltos temporales por medio de variadas analepsis y prolepsis que la perspectiva narrativa realiza, Sábato se esfuerza en explorar la experiencia vivida de una temporalidad fenomenológica, oponiéndose con esto, una vez más, a la cartesiana concepción del tiempo<sup>12</sup>. En *Sobre héroes y tumbas*, los tres tiempos devienen en una co-presencia que no corresponde a la linealidad del río que fluye tranquilamente de pasado a futuro, en cuyo fluir anónimo, objetivo y eterno se inserta el sujeto, pues tal co-presencia no le es inherente al tiempo, sino al sujeto que vive en él una situación, y que accede al mismo desde una multiplicidad de horizontes, aprehendiéndolo por entero. Por ello, el tiempo viene a ser un protagonista más en esta segunda novela de Sábato, mostrando una y otra vez de qué forma se efectúa el paso del tiempo a la par de la vida. Así, el origen del tiempo “no debe ubicarse en una síntesis eterna, sino en el acuerdo y el recobramiento del pasado y del futuro a través del presente, en el paso mismo del tiempo” (Merleau-Ponty 428).

La estructura contrapuntística de la novela evidencia un mundo mucho más completo con respecto a la linealidad que caracterizó la primera parte de la trilogía. El autor no sacrifica la experiencia primordial del tiempo por una historia comprensible y cronológica. Con todo, la composición de la novela no se percibe simplemente como una articulación de tiempos diferentes mezclados de forma artificial, sino que es entendido por el lector porque llega a él en un “lenguaje de iniciados”, en este caso, iniciados en la

---

<sup>12</sup> Wainerman concuerda con ello: “... Martín narra el presente que vive como si lo hubiese discutido con Bruno mucho después, en un futuro que para el lector ya es pasado porque la novela está escrita en pretérito. Gracias a esa conciencia intemporal, frecuente en la novelística de nuestro siglo, la historia se teje como antelación y memoria. De esta manera la novela actual tiende a superar el estadio subjetivo: la existencia aislada y lineal de la mónada estallarà en pedazos a través de la conciencia intertemporal (83)”.

primigenia experiencia del tiempo, por lo que no leemos una “multiplicidad de fenómenos ligados, sino un solo fenómeno de flujo” (Merleau-Ponty 427).

Las inquietudes de Sábato en torno a los problemas metafísicos, lo llevaron por un camino difícil de transitar, por tanto, a la visión demiúrgica, racional y unívoca de Castel, debía sucederle una estructura problemática, polifónica y ensanchada, como la de Martín, Bruno y Alejandra, pero también como la de esa legión vencida, cuyo sufrimiento por Lavalle y la derrota, resuena con el mismo ritmo que el desasosiego de Martín.

Concluiremos, pues, que tanto la perspectiva narrativa múltiple, el simultaneísmo y la intertemporalidad en *Sobre héroes y tumbas*, son algunas de las formas concretas en las que Sábato ha traducido narrativamente su visión fenomenológica de la novela, su preocupación por la escisión moderna entre el sujeto y el mundo y su rescate del hombre concreto.

### **Capítulo 3. *Sobre héroes y tumbas* y la percepción corporal: cómo restituir la unidad originaria del hombre concreto en la novela**

#### **3.1 Espacialidad y conciencia encarnada: la génesis del espacio narrativo**

Hasta aquí hemos abordado algunas de las técnicas que el autor de *Sobre héroes y tumbas* ha empleado a fin de configurar una narración que concrete las características de la novela fenomenológica total sabatiana. Ahora, nos ocupa hacer el examen de la narración para descubrir de qué manera el sujeto que aparece encarnado en esta segunda novela de Sábato es uno que se encuentra enclavado en la facticidad mundana, siendo esta peculiaridad la que le distingue, no sólo del personaje que protagonizó aquella primera novela, sino del relato objetivista que rechazaba nuestro autor, a fin de brindar al lector la experiencia del encuentro y la unión originaria entre sujeto y mundo. Para ello, debe aclararse cómo es que el cuerpo aparece en su acción no como entidad objetiva, sino a modo de cuerpo fenomenal y aparato cognoscente, a fin de establecer la distintiva relación que éste entabla con el espacio en la novela y de qué manera ello reconfigura la descripción espacial.

Nuevamente a manera de claroscuro debe destacarse que los personajes de *El túnel* encuentran una existencia mayormente descarnada. La narración en primera persona acentúa preponderantemente la psique del protagonista y la aparición de los demás personajes caracterizada de un idealismo perteneciente a una conciencia enquistada. Aunque en su narración Sábato pone mayor peso en la balanza del lado de la conciencia, debe reconocerse la irrupción de una subjetividad diferente en su segunda novela: la

participación de los sentidos y sensaciones, de una intersubjetividad corporal y de una mayor referencia al espacio demarca la aparición de ese sujeto encarnado y situado en un mundo que Sábato refiere una y otra vez en su obra ensayística con el título de “hombre concreto”. Este hombre concreto funciona como nuevo eje a partir del cual podemos hablar de una particular espacialidad, sensibilidad e intersubjetividad.

La corporalidad de los personajes no es referida como un accesorio o un lastre aparte del cual la conciencia sintetiza la realidad con datos provistos por ella misma. Si en *El túnel* el saber proposicional de los juicios y tomas de posición del personaje principal son la manera en la que el autor hace surgir la realidad a los ojos del lector, el despliegue corporal de los personajes en *Sobre héroes y tumbas* acompaña la representación del mundo externo que ahora podemos contemplar en mayor medida. Siguiendo esta línea, debe resaltarse que la estructura noético-noemática<sup>13</sup> en la fenomenología merleau-pontiana de la cual hemos venido echando mano, no está montada sobre la relación que tiene la conciencia con el objeto que se representa, sino sobre un sujeto encarnado y ligado al mundo en el que radica. Dentro de esta estructura, el cuerpo objetivo no tendría cabida, ya que seguir sosteniendo tal condición del cuerpo resultaría en anular la única posibilidad que tiene el sujeto de estar imbricado en una situación y en un mundo. Si el cuerpo, en esta perspectiva filosófica, abandona su objetividad es debido a que es revestido por la vitalidad de la experiencia. Este cuerpo fenomenal es un cuerpo vivido cuya motricidad y percepción se da de manera pre reflexiva, en una apropiación que el sujeto tiene del mismo en el movimiento y la espacialidad propia y en la que se proyecta a su alrededor, todo lo cual termina por

---

<sup>13</sup> Entendida desde Husserl como dos polos de la relación existente entre conciencia y objetos representados. El plano noético corresponde al *acto* psíquico en el que la conciencia piensa los objetos; por su lado, el plano noemático, desde esta perspectiva, debe entenderse como el *contenido* objetivo del acto psíquico.

demostrar cómo es que ser y corporalidad no encuentran su existencia separada ni desfasada en orden temporal<sup>14</sup>. El cuerpo, visto así, es potencia de las regiones del mundo, la cual le lleva a adoptar posiciones y movimientos antes de que éstos sean captados y dirigidos de modo reflexivo. Battán Horenstein ha señalado que la intención del filósofo francés al hablar de motricidad y espacialidad es demostrar tres asuntos:

... la subordinación y dependencia del espacio a la capacidad motriz de un agente encarnado, la centralidad del esquema corporal como intermediario pragmático y cognitivo entre sujeto y mundo y la importancia de una espacialidad de situación que releva al cuerpo de manera definitiva de la existencia objetiva. (“Percepción y movimiento” 40)

Por un lado, en los trabajos de Merleau-Ponty se observa una relación entre el movimiento y la espacialidad del propio cuerpo, por otro, la relación de este movimiento con la espacialidad del mundo percibido. Ambas relaciones se establecen de acuerdo a un punto cero de referencia para toda orientación del movimiento, en cuyo caso será el cuerpo fenomenal (36). Lo que interesa del análisis merleau-pontyano del esquema corporal<sup>15</sup> es la relación que automáticamente se entabla entre éste y el espacio. Nos restringiremos a la

---

<sup>14</sup> Merleau-Ponty lo ejemplifica claramente con el caso del enfermo cuyo esquema corporal ha sido alterado. Este enfermo no puede señalar las partes de su cuerpo que se le indican, no obstante, si experimenta la picadura de un mosquito, con toda naturalidad y rapidez puede dirigir su mano hacia el lugar de la picadura y rascarse: “... porque no se trata, para él, de situarlo con respecto a unos ejes de coordenadas en el espacio objetivo, sino de llegar con su mano fenomenal a un cierto lugar doloroso de su cuerpo fenomenal, y que, entre la mano como potencia de rascar y el punto picado como punto que rascar, se da una relación vivida dentro del sistema natural del propio cuerpo” (*Fenomenología de la percepción* 122). Por medio de este ejemplo Merleau-Ponty pretende mostrar hasta qué punto no concebimos nuestro cuerpo como un conjunto de partes desasociadas y cómo es que la conciencia del cuerpo es representada por un “yo puedo” más que por un “yo pienso”.

<sup>15</sup> Según Battán Horenstein, el cuerpo visto como esquema corporal: “... es presentado como la organización dinámica del cuerpo ante sus tareas, ante los proyectos motrices que lo solicitan ... como un sistema práxico (preoético y pretético) en cuya conformación se encuentra implicada la estrecha vinculación del sujeto con el mundo...” (“Límites de la espacialidad” 375-376).

mención de la espacialidad proyectada a partir de este esquema corporal para fines de nuestro trabajo, por ser la espacialidad descrita en la novela la que nos ocupa en este apartado. La intención será demostrar cómo es que espacio y subjetividad encarnada son desplegados a la par en la narración Sabatiana y de qué forma tal concepción debe alejarnos de la noción objetiva de espacio. Los anteriores estudios sobre los espacios en la novela detentan una postura diferente a la que estableceremos aquí: en su análisis de la problemática espacio-tiempo en *Sobre héroes y tumbas*, Alba Omil resalta la fuerte presencia que la casa de Alejandra tiene en la historia; para Omil, este espacio funciona como un eje sobre el cual gira el tiempo, ya que es en ella en la que se relatan y suceden la mayoría de los acontecimientos intertemporales de la novela, todo lo cual conlleva a presentar una rica historia familiar y nacional (478). No podemos coincidir del todo con esta afirmación. Si bien es cierto que la casa es el espacio central de los acontecimientos trascendentales, un examen más preciso revelará hasta qué punto la espacialidad en la novela no puede abordarse sólo desde esa perspectiva, puesto que ello provocaría una separación de este vital espacio y de los personajes. Con todo y que la casa tiene una fuerte carga simbólica (en ella podemos vislumbrar el derrumbe de la Argentina anterior al proceso industrializado, un país hecho de hazañas y de héroes, el cual yace ahora sepultado bajo tierra), no nos interesan las caracterizaciones de la misma que la configuren como un espacio mítico e incluso personificado. Más bien, importa señalar cómo es que la casa y otros espacios presentes en la novela, se configuran a la par de que la conciencia encarnada se relaciona con ellos.

La postura que Sábato detenta en contra del objetivismo tiene mucho que ver con este punto. Ciertas descripciones omniscientes y externas que nuestro autor señala como consecuencias del pensamiento objetivo, logran articular narraciones en las que pareciera



que los personajes se mueven en un mundo dispuesto de antemano para ellos, como el actor que se presenta de espaldas a una escenografía tradicional a fin de ambientar al espectador en la historia. En una narración objetiva, según como la concibe Sábato, no hay intencionalidad corporal, el mundo y los objetos existen alrededor de los personajes y no asistimos nunca al influjo que puedan tener en su mente y en su cuerpo. Se dispone, así, un fondo sobre el cual resaltan los personajes. Por un lado, los personajes sobresalen entre los objetos y el mundo porque éstos aparecen exteriorizados por completo, ya que, si hay alguna relación entre el personaje y el objeto al que se aproxima, sólo vemos el movimiento de la mano para tomarlo, pero no se sabríamos de la inclinación por ese objeto, las reminiscencias, las motivaciones, o cómo es que tal objeto interpela su cuerpo, como éste lo intenciona. Es un movimiento objetivo el que leemos, personajes unidimensionales, despojados del entramado que forman conciencia-cuerpo-mundo. En la narración sabatiana hay una posesión del espacio y las cosas, esto genera una tensión entre el personaje y el mundo. En el acontecer cotidiano, esta unión sólo es alcanzada por nosotros luego de un segundo movimiento reflexivo en el que nos damos cuenta de ella, y es ese momento el que Sábato procura fijar ante nuestra mirada, por lo cual debe recurrir a una narración capaz de contar lo que sucede al interior del personaje y que pueda brindar descripciones (nunca ambientadoras o innecesarias) o referencias del mundo externo tal y como lo vive el sujeto en tanto que encarnado. Aún más, lo que aparece del mundo referido son “los signos que conducen la acción” (Merleau-Ponty 129) y, en ocasiones, la postura adoptada por el cuerpo en función de las tareas del momento, tema que, si bien ocupa un lugar primordial para el filósofo francés, no ahondaremos más de lo necesario en él. Así, conoceremos que a Sábato no le interesa hablar del espacio y del cuerpo de modo ambientador, sino a fin de ofrecer la experiencia de una conciencia que ha estallado.

El esquema corpóreo, tal como se manifiesta en su relación con el mundo circundante —afirma Merleau-Ponty— es revelado como “postura en vistas a una cierta tarea actual o posible” (117) y esto afecta la espacialidad convirtiéndola no en una posición, sino en una situación, es decir, en una espacialidad de situación. Aunque se aclarará un poco más adelante a qué se refiere esta espacialidad, cabe referir las palabras del filósofo con respecto a la misma, por ser bastante oportunas para describir de qué modo Sábato presenta la ubicación del cuerpo con respecto a su mundo:

La palabra «aquí», aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas. (117)

Este anclaje activo es referido en la novela en ocasiones desde la primera persona y en otras descrito a partir de la tercera. La posición del cuerpo ante sus proyectos lo ancla a ese mundo que en apariencia es ajeno al sujeto: no existe el despliegue corporal de modo independiente al mundo de los objetos, sino que éste se dirige hacia ellos siguiendo los hilos invisibles de las señales que jalonean su atención y su accionar. Éstos objetos y el espacio adyacente son modificados a partir de ello; por un lado, el cuerpo cognoscente recibe el estímulo por parte de esa realidad en la que se inserta, determinando sus movimientos, posiciones y posturas; por otro, ese mundo objetual se le aparece al sujeto en términos de una corporalidad que se le aproxima. Así, la grandeza y la pequeñez, la cercanía y la lejanía serán sólo en relación a ese punto cero de toda orientación; pero no sólo esto, sino que también serán investidos esos objetos de adjetivos que los describen en términos corporales, tales como: “blando”, “suave”, “duro”, “frío”, “sólido”, etc., siendo explícito de qué forma y hasta qué punto es imposible que haya una referencia al mundo

externo que no se cruce con la corporeidad ante la cual se presenta, tema que se analizará con mayor cuidado en el siguiente apartado de esta investigación.

De esta forma, el entramado que hay entre el espacio y el cuerpo representa una territorialidad que aparece determinada por el proyecto del momento. En términos de postura, por ejemplo, Daniel Henri Pageaux ha hecho observaciones bastante interesantes en su investigación sobre la topología sabatiana; Pageaux aborda un tema que se cruza con el de la intersubjetividad en tanto que alude al significado del efecto que la mirada del otro produce en los personajes del argentino. El mismo autor ha señalado en varios de sus ensayos la vista como tema de gran importancia en Sartre, siendo esta característica una de las que más lo acercan a la obra del filósofo. Prosiguiendo con esto, Pageaux trata de definir un sistema de utilización del espacio por el cuerpo, utilizando la palabra “proxemia” (121) para referirse a ello. Tal proxemia sabatiana es caracterizada por lo insoportable que les resulta a los personajes la mirada del otro a sus espaldas, demarcando esto el “detrás” como una zona prohibida y el “delante” como la región del acecho —como se observa principalmente en Fernando— (Pageaux 121). De esta manera, la existencia textual del cuerpo define un territorio cuya espacialidad será definida por la palabra “abismo”, la cual “representa el vacío insoslayable que media entre dos seres o el espacio negativo por decirlo así, que va ahondándose ante la mirada del ser solitario, como materialización espacial de su ansiedad” (121). Será en esta segunda novela en la que el espacio abismal de esta territorialidad corporal se erige como elemento repetitivo y metafórico. ¿De qué forma esto proyecta una espacialidad? Pageaux afirma que este abismo construye una “espacialización efímera” (122) en tanto que se tiende un puente inestable entre dos sujetos que comportan tal abismo insalvable entre ellos: “De ahí que palabras como «cruzar», «atravesarme el camino» cobran un potente valor espacial y simbólico” (122). Hasta aquí

parece un problema meramente simbólico, pero Pageaux señala que estos encuentros sabatianos revisten un verdadero problema topológico, esto es, “hacer que la yuxtaposición llegue a ser verdadera superposición, íntima fusión” (122), por lo que la felicidad para Martín será también una cuestión espacial:

... lo que para él era la felicidad: o sea estar con ella y no al lado de ella. Más todavía: estar en ella, metido en cada uno de sus intersticios, de sus células, de sus pasos, de sus sentimientos, de sus ideas; dentro de su piel, encima y dentro de su cuerpo, cerca de aquella carne ansiada y admirada, con ella dentro de ella: una comunión y no una simple, silenciosa y melancólica cercanía. (*Sobre héroes y tumbas* 197)

Por ello, la espacialidad siempre tratándose de los encuentros entre Martín y Alejandra será medida y percibida por el protagonista en términos de cercanía con respecto al cuerpo de ella y referida posicionalmente, es decir, siempre a un lado de ella, sobre ella, detrás de ella, dentro de ella, recostada la cabeza en su regazo, etc. Escribe Pageaux al respecto que lo destacable en esta escritura sabatiana es “la transcripción continuamente espacial, topológica de la situación, de la condición ontológica del ser sabatiano; el desgarró interior y exterior, originado por la consciencia de una distancia imprescindible” (122). Es decir, en cuanto a la relación entre los protagonistas, la espacialidad es referida no a modo de ubicación objetiva en un plano cartesiano, sino que obedece a la ontología con la que el autor carga a sus personajes, a saber, una determinada por la búsqueda incansable del otro. No hace falta una descripción del espacio entre los cuerpos, lo que importa será que esa distancia y esa espacialidad representa para Martín ya sea concreción de su felicidad o la desesperanza absoluta.

El cuerpo fenomenal asienta en la novela una espacialidad vivida, una espacialidad de situación. La espacialidad de situación es opuesta por Merleau-Ponty a una espacialidad de posición: esta última se empata con una ontología que da prioridad al objeto, mientras que la espacialidad de situación

... a diferencia de la de posición que remite a un punto en un espacio homogéneo y neutro, incluye en su propia definición, por un lado, o más bien del lado del sujeto, el componente intencional y, por otro lado, un polo noemático constituido por el mundo organizado según los proyectos del momento. (Battán, “Percepción y movimiento” 37-38)

Es esta espacialidad de situación la que interesa en el análisis del espacio en *Sobre héroes y tumbas*, por ser una que se opone a la perspectiva objetiva y cartesiana del mismo, la cual se encuentra en las antípodas de la narración sabatiana. Los proyectos del momento en relación a los otros sujetos y al mundo de los objetos es lo que guía al autor para configurar un espacio, no de manera ambientadora o contextual, sino lleno de coordenadas vitales, humanas y significativas. Nos encontramos, pues, frente a personajes que se erigen como conciencias encarnadas e implicadas de forma pragmática con el mundo, por lo cual éste irrumpe en la narración mayormente cuando el personaje se direcciona hacia él.

La espacialidad de situación configurada por el cuerpo fenomenal se constituye mediante la relación que establece este cuerpo con el medio. Los objetos y los otros interpelan a este cuerpo a adoptar cierta postura y movimiento. Un momento de la narración en la que la postura corporal aparece descrita en función de la situación, lo leemos al inicio de la novela, cuando Alejandra observa por detrás a Martín:

Cuando de pronto —dijo Martín— tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas, mirándome.

Durante unos instantes permaneció rígido, con esa rigidez expectante y tensa, cuando, en la oscuridad del dormitorio, se cree oír un sospechoso crujido. Porque muchas veces había sentido esa sensación sobre la nuca, pero era simplemente molesta o desagradable; ya que (explicó) siempre se había considerado feo y risible, y lo molestaba la sola presunción de que alguien estuviera estudiándolo o por lo menos observándolo a sus espaldas; razón por la cual se sentaba en los asientos últimos de los tranvías y ómnibus, o entraba al cine cuando las luces estaban apagadas. (14)

Al sentir la mirada ajena sobre sus espaldas, automáticamente adopta una postura de inseguridad, expectación y miedo. Podemos no sólo leer sobre el efecto de la mirada en el alma de Martín, sino de qué forma su cuerpo responde a la situación en la que se halla comprometido. Aunque Merleau-Ponty habla de la postura en términos mucho más pragmáticos y cotidianos, el hablar de postura aquí no puede darse aludiendo a la misma practicidad, ya que Sábato elige sus palabras concienzudamente para hacer llegar al lector temas que para él tienen una trascendencia metafísica. Así, la mirada de Alejandra congela todo el ser de Martín y lo que es referido por el narrador en cuanto a la postura ayuda al lector a vislumbrar la irrupción del otro en Martín. Lo que interesa aquí es destacar cómo nos enfrentamos a una narración que no sólo muestra preferencia por el famoso mundo interior o de la conciencia, sino que habla, en este caso, de expectación y temor en términos de cómo el cuerpo del personaje responde posturalmente al momento en el que está implicado. La acción de Martín es interpelada por el polo objetivo que representa la mirada y la posición de Alejandra a sus espaldas, y es en función de eso que se establece una relación dialéctica entre el cuerpo de él, la situación en la que se inserta y la posición que se deriva de la misma: el cuerpo es descrito en situación en el mundo, dentro de cuyas

coordenadas vitales o situacionales podemos observar a un Martín que reacciona de forma espontánea. No nos relata el autor la distancia entre los cuerpos, o la posición de los personajes dentro de la plaza, basta con tener una mirada, una sensación sobre la nuca y una rigidez expectante. En la postura de Martín vislumbramos el arco intencional que subtiende la vida de la conciencia como ser-de-la-cosa por las virtudes corporales que le domicilian en el mundo. El movimiento o, más bien, la inmovilidad de la postura de Martín, “apunta” corporalmente hacia las cosas, es decir, responde “a la sollicitación que éstas ejercen en él sin representación ninguna” (Merleau-Ponty 156). Y si leemos la representación que de la situación hace la conciencia es por el efecto que la remembranza consigue en el relato, mas no sería una representación que precediera a la rigidez de su postura. El narrador avisa al lector sobre el temor que experimenta Martín hacia el otro, primero, por medio de una descripción de la reacción espontánea que leemos en su postura, con lo cual se logra que ello represente un núcleo significativo; gracias a esto apreciamos de qué forma es primeramente el cuerpo el medio general de “poseer un mundo” (163). La tensión no se genera entre Alejandra y su ubicación en la plaza, no refiere el narrador su posición en relación a la estatua de Ceres, a los otros transeúntes ni la ubica objetivamente en el espacio, más bien la tensión es generada en función del punto cero de toda orientación, “de la instalación de las primeras coordenadas” (117) que representa el personaje de Martín en la novela.

Con todo, no debe confundirse el lector y concebir la novela como una descripción de movimientos a la manera de la imitación cinética de una película, pues el autor no renuncia a la narración del flujo de la conciencia, pero —recordemos— de una conciencia no constituyente, sino herida por su encarnación. Por esto ha señalado Pageaux el hecho de que no encontramos en la novela aquello que rodea las caminatas de los personajes por la

ciudad, pues “sólo tiene itinerarios mencionados por nombres” (123), ya que repentinamente el personaje es presentado en un espacio que lo determina: la casa, el café, etc., y a su vez el espacio es determinado por la presencia que lo ocupa. Es aquí cuando vamos descubriendo poco a poco la espacialidad y la topología sabatianas: ni el sujeto existe sin ello, ni tales elementos son representados independientemente del personaje que los habita. Reafirmamos, pues, que ésta es una espacialidad de situación, en la cual el componente intencional dicta la manera en que tal espacio se configura en la novela. Hay, pues, una organización del espacio que surge espontáneamente como consecuencia de las experiencias perceptivas de los personajes.

Para fines ilustrativos y aclaratorios, veamos un ejemplo de narración espacial de posición que precisamente hemos encontrado en una de las novelas a las que recurre Sábato para hablar de la novela objetiva: *La celosía*, de Robbe-Grillet:

A... está de pie en la terraza, en la esquina de la casa, cerca de la pilastra cuadrada que sostiene el ángulo sudoeste del tejado. Con ambas manos se apoya en la balaustrada, de cara a mediodía, dominando el huerto y el valle entero.

El sol le da de lleno. Los rayos la hieren fuerte de frente. Pero A... no los teme, ni siquiera durante el mediodía. Su corta sombra se proyecta, perpendicular, sobre el embaldosado del cual no ocupa, en longitud, más allá de un cuadro. Dos centímetros más atrás se inició la sombra del tejado, paralela a la balaustrada. El sol está casi en el cenit.

Los dos brazos extendidos distan por igual de una y otra cadera. Las manos se sujetan a la barra de madera, ambas en idéntica forma. Como A... distribuye exactamente su peso, mitad y mitad, sobre cada uno de sus altos tacones, la simetría de todo su cuerpo es perfecta.



A... está de pie contra una de las ventanas cerradas del salón, exactamente frente al camino que baja la carretera principal. A través del cristal, mira recto frente a ella, hacia la entrada del camino, por encima del patio pedregoso, una franja del cual, de unos tres metros de anchura, queda oscurecida por la sombra de la casa. El resto del patio es blanco bajo el sol. (74-75)

Robbe-Grillet, desde la mirada del cornudo, realiza la descripción en términos de ángulos, perpendicularidad, longitud, simetría, etc., lo que le ganó la crítica de Sábato, pues le parecía inconcebible que un marido celoso pudiese experimentar la realidad con esa aparente objetividad. Es esa mirada objetiva la que consigue trazar una espacialidad de posición, la cual, en palabras de Battán: "...puede ser representada como un tablero de juego de damas donde los objetos se ubican de manera indistinta y el movimiento solo se percibe como cambio de lugar" ("Límites de la espacialidad" 376). Tal descripción indistinta privilegia los objetos y termina por construir un mundo cuya referencia no será el sujeto en situación, sino una apariencia en la que experimentamos la ilusión de que hay una mente maestra disponiendo de seres, espacios y objetos: el narrador explicita una presencia cuyo único objetivo es presentar, panópticamente, el acomodo de las piezas en su tablero.

Bien sabemos que la espacialidad referida en la segunda novela de Sábato apuesta por una narración extremadamente opuesta a tal plano cartesiano. Pero, para lograr la presentación de una espacialidad de situación sin caer tampoco en la subjetividad enquistada de la que también desea alejarse, se hará necesario que, sí, existan espacios y posiciones, pero siempre en existencia dialéctica con el personaje. Diremos, entonces, que en la narración objetiva se crea una paradoja entre movimiento y estatismo, ya que, por un lado, es una narración de constante movimiento o desplazamiento en un espacio objetivo, pero también crea la sensación de estatismo en tanto que los objetos y el espacio no *surgen*

en la narración, sino que parecieran gozar de una existencia perenne, anterior y posterior a toda relación con el sujeto. Así pues, *Sobre héroes y tumbas* levanta un espacio que brota de la red intencional que se teje entre el personaje encarnado y los lugares en los que se desempeña y se halla comprometido situacionalmente:

En medio de la oscuridad, brillaban los charcos de la reciente lluvia. Se veía una habitación iluminada, pero el silencio correspondía más bien a una casa sin habitaciones. Bordearon un jardín abandonado, cubierto de yuyos, por una veredita que había al costado de una galería lateral, sostenida por columnas de hierro. La casa era viejísima, sus ventanas daban a la galería y aún conservaban sus rejas coloniales; las grandes baldosas eran seguramente de aquel tiempo, pues se sentían hundidas, gastadas y rotas.... Atravesaron un estrecho pasillo entre árboles muy viejos (Martín sentía ahora un intenso perfume de magnolia) y siguieron por un sendero de ladrillos que terminaba en una escalera de caracol.

—Ahora, ojo. Seguime despacito.

Martín tropezó con algo: un tacho o un cajón. (49)

Claro que el elemento descriptivo existe, no habría novela de lo contrario, o no como la conocemos hasta ahora. Sin embargo, lo que guía el avance narrativo y la forma en que conocemos el espacio configurado por el acceso a la casa de Alejandra y al mirador, son objetos que sobresalen de un fondo que nos sería inservible, en términos sabatianos. El autor añade a su narración el elemento intencional y antropológico brindado por el sujeto/personaje encarnado. Se aprecia dicho fenómeno en el hecho de que el lector conoce que hay un jardín en medio de la casa, no porque el narrador lo ubicó en ese lugar de la casa sin más, sino que describe que los personajes “bordearon” ese jardín, con lo que el lector debe intuir su posición. Además, no hay necesidad de describir las viejas baldosas de

la casa, pues sabemos de su antigüedad debido a que se hunden bajo los pasos de Martín, suceso que lo lleva a inferir la edad de las baldosas. Asimismo, el pasillo aparece porque los personajes lo atraviesan, el sendero de ladrillos porque es caminado por ellos y la escalera de caracol porque será la que subirán a tumbos para ingresar en el mirador. Dicho sea de paso, para acrecentar el efecto fenomenológico de la narración, Sábato ha declarado que el elemento dubitativo en la apreciación de la realidad es fundamental (a la manera de Woolf en *Las Olas*), es por ello que en numerosas ocasiones el narrador no brinda certezas sobre lo que contempla, toca, huele o piensa Martín, como en este caso, en el que tropieza con algo en la oscuridad del lugar: un tacho o un cajón. La certeza ha dejado de importar para ceder su lugar a la experiencia originaria.

Battán agrega con respecto a esta espacialidad de situación que es un espacio comprendido, no en términos de extensión ni hábitat, sino como “un sistema formado por el entrecruzamiento del espacio corpóreo y el espacio exterior... espacio pleno de significaciones, un medio contextual y familiar, en que el agente encarnado realiza (o no) sus proyectos” (“Límites de la espacialidad” 377). Esta espacialidad es una más de las herramientas de las que Sábato echará mano a la hora de procurar construir una novela en la que la falaz distancia entre sujeto y objeto y entre la conciencia y el cuerpo quede eliminada, puesto que confiere al espacio una existencia que late al compás del cuerpo cognoscitivo, que emana de él, pero que al mismo tiempo le asalta con anterioridad a toda representación. Así, el estatuto del objeto en la narración también cambia gracias a esta espacialidad de situación, ya que se erige como polo de la acción de los personajes, abandonando su autonomía en el pasado.

Dellepiane también ha señalado ya la presentación y el acomodo del espacio y los objetos en el encuentro entre Martín y el tipo más hipócrita y pomposo de la novela:

... Martín registra los objetos que contiene el escritorio de Molinari, porque en ese mástil con la bandera argentina, en esas “carpetas de cuero”, en ese “enorme” retrato de Perón, en los “varios Diplomas”, en el “poema SI, de Rudyard Kiplin”, está encarnada toda la falsía, la dualidad, el cinismo de ese hombre que íntimamente desprecia todo aquello que simula referenciar. (181-182)

La oficina de Molinari es un espacio configurado e inundado por la falsedad del personaje, quien, además, sería un presunto amante de Alejandra. Así, los objetos registrados por Martín no aparecen objetivamente como elementos comunes que ambientan al lector en la atmósfera oficinesca, sino que en la disposición de los mismos y en la índole de ellos, la atención de Martín es jaloneada y atormentada, pues pasan a significar algo distinto justo en esa oficina en particular. Si son referidos es debido a la intención del autor, no de ser realista, o al menos no a la manera novecentista, sino de ensayar una proyección de cómo es que Martín vive ese espacio y sus objetos. Esos objetos y ese espacio adquieren una significación peculiar en la narración, y quieren dar a entender al lector esa significación, lo que recordará la reflexión de Merleau-Ponty en torno al cambio de significado que una casa y sus objetos experimentan al albergar a un niño: “En la casa en donde nace un niño, todos los objetos cambian de sentido, se ponen a esperar de él un trato indeterminado aún, alguien más, alguien diferente está ahí, una nueva historia, breve o larga, acaba de fundarse, un nuevo registro, de abrirse” (415-416). Y es que el registro de la infancia resignifica el lugar, el espacio y los objetos para llevarlos a una atmósfera de curiosidad, aventura y, en última instancia —para los padres—, de peligro. Del mismo modo, la oficina y el acomodo de sus objetos brotan en una existencia anegada de hipocresía y pretensión, pero por la presencia de Molinari junto a ellos, presencia que se extiende y contamina ese espacio de la novela, del cual el autor ha sentido inútil dar mayor

descripción además de la que estremece la mirada de Martín. Lo mismo acontece hacia el final de la novela donde la breve historia de Hortensia Paz se funda: ella representa el encuentro esperado con la deidad, encuentro que fuese capaz —rogaba Martín— de mostrarle el absoluto y la esperanza, por lo cual su pequeña y precaria habitación es ambientada con retratos de Jesús, Gardel y de Evita (evidente oposición con el Perón en la oficina de Molinari). Las paredes significan demasiado en la novela de Sábato, Pageaux ha señalado incluso —usando palabras de Proust— que son el lugar donde “el tiempo cobrará la forma del espacio<sup>16</sup>” (123), siendo éstas un ejemplo de la significación que los objetos y espacios deben comportar para lograr su aparición en la novela.

Un fragmento especialmente motriz-espacial se registra en la parte de la novela en la que Martín busca desesperadamente a Alejandra luego de que ésta desaparece misteriosamente durante la noche (hecho que se repetirá, lo cual será un indicio de las extrañas actividades nocturnas de Alejandra):

Por un momento no atinó a hacer nada ni a pensar algo coherente. Luego se dirigió hacia la escalera y empezó a bajarla con cuidado, mientras su cabeza trataba de ordenar alguna reflexión.

---

<sup>16</sup> “Especial atención merece la pared, lugar límite sobre el cual se condensa la historia colectiva o individual. Otra vez hemos de tomar al pie de la letra la expresión de Bruno: «las paredes del tiempo» (S,13). Láminas, fotos, imágenes puestas con chinchas componen antológicamente un territorio de la memoria: la pared es palimpsesto de la historia, con o sin mayúscula. Nacho acumula sobre las paredes de su cuarto imágenes de la actualidad, las figuras de sus odios, de sus ascos. Cuando escribe sobre ella, traza también una minúscula representación del «Mane Thesel Fares» que anuncia la ruina de la ciudad babilónica (A,406,4II). Sobre la pared de su cuarto, Martín tiene un episodio de la historia argentina que simbólicamente lo relaciona con la historia de la familia de Alejandra (S,31,43,140). En el bar Moscova las paredes ostentan pinturas de la patria lejana (S,202) como para unir mejor la casa con el dueño. Lo mismo acontece con el cuarto de Tito (el fútbol de su juventud, S,98), las paredes de Marcelo brindando una verdadera dramaturgia en imágenes (A,63), la «galería» de Nacho (A,386) y las paredes del pobre cuarto de Hortensia Paz donde reinan el Sagrado Corazón, Carlitos Gardel y Evita (S,451)” (Pageaux 123).

Atravesó el patio trasero, bordeó la vieja casa por el jardín lateral en ruinas y finalmente se encontró en la calle.

Caminó indeciso por la vereda hacia el lado de Montes de Oca, para tomar allí el ómnibus. Pero a poco de andar se detuvo y miró para atrás, hacia la casa de los Olmos. Estaba sumido en la mayor confusión y no atinaba a hacer algo preciso.

Volvió unos pasos hacia la casa y luego se detuvo nuevamente. Miró hacia la verja mohosa, como si esperara algo. (104-105)

De nuevo la escalera, el jardín, y ahora esa calle en particular, la casa de los Olmos, etc., son intencionados por el recorrido agitado de Martín. La casa de los Olmos es laberíntica, asfixiante y misteriosa, lo sabemos por la manera en que Martín se desplaza en ella. Nunca se ofrece una descripción anterior o posterior a la presencia de Martín, para luego insertar al personaje en un ambiente creado de antemano para él. Siempre encontraremos, por ejemplo, el jardín bordeado, la escalera subida o bajada, el pasillo caminado, la casa contemplada desde adentro o desde la lejanía, vuelto el personaje hacia ella. Pero precisamente ese espacio que representa la casa también ejerce en el espíritu de Martín y en su cuerpo un cierto grado de determinación. No podríamos separar esos fragmentos de desesperanza, desasosiego y misterio de esa casa y del mirador. Hay una densidad entre ambos factores, espesura compuesta de subjetividad, corporalidad y espacialidad.

Así, podemos concluir con Merleau-Ponty, pero específicamente hablando de la novela de Sábato: “Todo transcurre en el mundo humano de la percepción y del gesto, pero mi cuerpo “geográfico” o “físico” obedece a las exigencias de este pequeño drama, que no cesa de producir en él incontables milagros naturales” (*La prosa del mundo* 123). Si hay un cuerpo que obedece a leyes físicas para moverse dentro de un espacio dispuesto, eso no es

vivido así al interior de la novela, pues el movimiento del personaje que hemos resaltado aquí y el espacio que ocupa, se dan en función del “pequeño drama” de la existencia solitaria y desesperanzada de Martín. Una vez más, podemos afirmar, que este tipo de espacialidad cierra las brechas modernas entre el sujeto y el mundo, pues muestra las raíces de la experiencia corporal comprometida en la situación en la que se encuentra, siendo también esta dimensión espacial recobrada por Sábato en su unidad primigenia con el sujeto. Una perspectiva más desde la cual visitar y recorrer el camino que nuestro autor tomó en esta novela que persigue la totalidad: absoluto que abraza, también, la unidad del espacio y la conciencia encarnada.

### **3.2 Martín, Bruno y Alejandra: el estallido del sujeto perceptor en el mundo y la reconciliación de las separaciones modernas**

... la novela puede ser lo que Shakespeare dice que es la vida: *...a tale told by an idiot, / full of sound and fury.*

Ernesto Sábato

Leer *Sobre héroes y tumbas* es presenciar el mundo desde la mirada sabatiana, que, en ese momento de su narrativa, representó un ensanchamiento de su novela precedente, como se dijo ya. Dicha realidad expandida responde a la integración y a la totalidad que su autor ambiciona lograr en esta segunda novela, absoluto que debe incluir aquello que en gran medida estuvo ausente en la historia de Castel: el sujeto encarnado y el surgimiento del mundo en su correlación con ese ser corpóreo. Debido a que la forma ensayística sólo

puede recomendar o referir descarnadamente los vicios de una concepción escindida de la realidad y del sujeto, la expresión narrativa tiene un fin específico para este argentino, a saber: mostrar el nacimiento de un mundo primigenio, la síntesis salvadora que refiere en palabras cálidas y humanas la verdad del sujeto y su relación con el mundo circundante y con el otro. Es por ello que la novela de Sábato trata de fijar ante la mirada del lector la génesis de la realidad en sus personajes, para lo cual recurre, como se verá, a una narración en la que sujeto y objeto experimentan un co-nacimiento, pues son inseparables. El mundo, en esta historia, no puede ser frecuentado de otra forma que no sea por medio de las virtudes corporales que la conciencia encarnada comporta. Así, en palabras de Merleau-Ponty cuando escribe sobre la obra literaria y la pictórica, podemos afirmar que esta novela le representa al lector “un nuevo órgano de los sentidos” (Merleau-Ponty cit. en Escribano 284), pues “abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia” (284). Observamos, pues, el espectáculo invisible del que somos parte como seres-del-mundo, espectáculo pre-reflexivo en el que nos entramos con el mundo en el que nuestro cuerpo nos otorga domicilio. Aprender a ver esto requiere la inteligencia del filósofo, pero, para mostrarla, mucho más se necesita la sensibilidad del artista.

En los personajes sabatianos, los cuales han sido configurados teniendo en cuenta tal concepción de la existencia, se da la reanudación de la experiencia perceptiva por medio de la cual se comprometen con el entorno, por lo que podemos decir que la novela representa una fijación de tal experiencia en estado naciente. Es, principalmente, en Martín, en Bruno y en Alejandra<sup>17</sup> en quienes se aprecia de qué forma el cuerpo objetivo de la

---

<sup>17</sup> Puede agregarse, incluso, Fernando a esta lista de personajes “perceptivos”, aunque su narración es esencialmente distinta del resto de la obra, por ser la primera persona la que se impone en el relato, lo que impediría ver de una manera más “total” la correlación del sujeto y el objeto que pretende mostrarse en este apartado. Por ello, se dejará de lado para los fines que este análisis persigue.



novela realista del novecientos ha pasado a ser un “objeto sensible a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como los acoge” (*Fenomenología de la percepción* 251), por lo que toda referencia externa estará impregnada por esos vocablos creados en el acogimiento que el cuerpo da al mundo y viceversa.

Ángela Dellepiane resalta en Martín, no un despertar corporal, sino un estallido (154), palabra que —dicho sea de paso— recuerda inevitablemente al concepto de intencionalidad, por haber sido ésta definida como un estallido de la conciencia. En este caso, entonces, la intencionalidad se verá demarcada por el cuerpo cuyo entorno le incita una y otra vez, asaltando sin cesar sus sentidos. El sujeto tal como lo venimos planteando, es representado, primero, por Martín a modo de personaje vicario, pues en la novela hay “la impresión de haber querido levantar un ser simbólico y fabuloso que, sin dejar de ser humano, lleve en sí una especie de amargura, dolor y culpa cósmica... encarnación de todo lo que el ser humano es: su bondad y maldad, su religiosidad y paganismo, su desprecio y su ternura, su carne y su espíritu (Dellepiane 159-160). Este ser simbólico, para Wainerman, es una representación del hombre concreto, síntesis de opuestos: “... es más que ningún otro personaje el desgarramiento del Espíritu Encarnado. Su problema central es el cuerpo: articularse con su soma, renegar de él o asumirse totalmente, que es lo único que le queda” (77).

Siguiendo con el pensamiento de Wainerman, habrá que resaltar el talante platónico que en sus inicios muestra este personaje: el ansia de lo puro y, como consecuencia, el rechazo de lo corpóreo son las primeras características que se asoman en él. Verdaderamente el cuerpo, en el pensamiento moderno, fue un lastre de nula importancia ontológica, lo que traería como consecuencia una objetivación del mismo; por ello, a

Sábato le interesa erigir un personaje que lleve en sus lomos la resolución de tal problema corporal, asumiéndose en esa totalidad como espíritu encarnado de la cual sólo puede desprenderse de forma ideal, más no existencialmente. Sus contradicciones son las del sujeto que trata de renacer luego de que la Modernidad lo sepultara cuando lo redujo al ente abstracto cartesiano.

En esta segunda novela, una narración de índole marcadamente sinestésica se impone sobre los fantasmas del pensamiento racional de Castel (aunque tales fantasmas tengan una breve aparición en algunas cavilaciones de Martín y mayormente en el “Informe sobre ciegos”, debido a que Fernando representa la vuelta a la racionalidad moderna). Esta descripción sinestésica de la realidad es el intento del autor por evidenciar la caducidad de aquel pensamiento que encerró al sujeto en el idealismo del cogito, pues en realidad la vida “se precipita a cada momento en cosas trascendentes, ocurre enteramente al exterior (Merleau-Ponty 379). El acontecer temporal, demarcado por las estaciones del año o por atardeceres, existen solamente ante las sensaciones del protagonista. Sábato pone especial atención descriptiva en ellos, lo cual debe sernos un indicador de la importancia que éstos revisten dentro de la narración. En esta novela, el autor no tiene interés en economizar palabras, por ello, para señalar el pasó del día a la noche, se instala en el sujeto perceptor para describirlo haciendo especial énfasis en la sensación auditiva:

A esa hora en que comienzan a oírse los pequeños murmullos, en que los grandes ruidos se van retirando, como se apagan las conversaciones demasiado fuertes en la habitación de un moribundo; y entonces, el rumor de la fuente, los pasos de un hombre que se aleja, el gorjeo de los pájaros que no terminan de acomodarse en sus nidos, el lejano grito de un niño, comienzan a notarse con extraña gravedad. Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece. (13)

Jamás prescinde del sujeto encarnado. Sábato no se contenta con usar la simple frase “al anochecer”, sino que demuestra especial interés en las sinestesias, plasmando la experiencia naciente del anochecer en ese Martín nostálgico que permanece sentado en el parque Lezama. Es el encuentro entre la conciencia encarnada que no puede retrotraerse en su soledad y ese fenómeno que hemos sintetizado en la acción “anochece”, pero que el sujeto experimenta como un paulatino cese de voces, como presencias que se alejan y como una solemnidad que va instalándose a su alrededor<sup>18</sup>. Es esa experiencia la que persigue el autor al enfocarse minuciosamente en describir el fenómeno tal y como lo experimenta el sujeto perceptor. La corporalidad de los personajes los empuja a una existencia pasiva en cuanto a la síntesis de la realidad; es decir, reciben los estímulos del exterior, y éstos, a su vez, van siendo presentados uno tras otro en la novela, con la ausencia de la actividad de una conciencia constituyente, ya que, como ha señalado Merleau-Ponty, la percepción no podría recibir el título de acontecimiento causal, pues más bien implica “una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento” (223). Por ello, una de las elecciones perspectivísticas ha sido la tercera persona, esto es, una voz que narra lo que sucede en la correlación sujeto-objeto desde fuera, aumentando el efecto de la pasividad inherente a una subjetividad investida por el mundo “como las olas rodean unos restos en la playa (223). Así, por medio de las partes del cuerpo y sus sentidos, la cosa y el mundo le son dados a los personajes, y nosotros reanudamos en la lectura ese darse del mundo al individuo sensor. Sábato trata, por este medio, de rehuir a presentar una existencia absoluta del objeto, ingenuidad que para él tendría una concreción literaria en la *nouveau roman*, pues, al creer que se puede sobrevolar el objeto y la realidad para ser presentados “sin punto de vista”, se

---

<sup>18</sup> Idéntico estilo se halla en la página 121 cuando anochece mientras los protagonistas sostienen uno de sus tantos diálogos sombríos.

procura una falsificación de la existencia, ya que se prescinde de la experiencia perceptiva. Y no es que en novelas como *La celosía* no aparezcan cualidades sensitivas, es que más bien tienen un modo de aparición distinto, pues al ensayar una narración estrictamente objetiva, la percepción se presenta como un acontecimiento más de ese mundo ya constituido. En otras palabras, se “describe las sensaciones y su sustrato como se describe la fauna de un país lejano: sin percatarse de que él también percibe<sup>19</sup>, que es el sujeto perceptor y que la percepción, tal como la vive, desmiente todo lo que dice...” (Merleau-Ponty 223).

En su análisis de la obra de Sábato, Dellepiane observó la tendencia sabatiana en su segunda novela hacia la impresión sensorial, lo cual revela “el estímulo enriquecedor que el mundo físico ejerce en el creador” (159), lo cual, dicho sea de paso, recuerda lo que en *La prosa del mundo* señala Merleau-Ponty al decir que la expresión, cuando es lograda, muestra aquello que la ha originado en su autor. Es decir, el autor no persigue una mimesis absoluta con la realidad, de tal forma que lo plasmado concuerde con el objeto, sino que ofrece la aparición del mundo y su experiencia de ello. Dellepiane ejemplifica tres sensaciones que, a su parecer, se imponen en la novela: la auditiva, la táctil y la visual, pues —afirma— la sensación olfativa y gustativa no tienen mayor aparición en la historia. No sería fructuoso, sin embargo, hacer un listado de las sensaciones que experimentan los personajes sin mayor elucidación de la causa que descansa en el fondo de todo ello. Es así que en cada una de ellas debemos aprender a entender de qué forma se da la relación entre una concepción fenomenológica por parte de nuestro autor y hasta qué punto ellas son

---

<sup>19</sup> Merleau-Ponty escribe esto sobre el filósofo empirista, descripción que nosotros hemos de trasladar al narrador objetivo al estilo de Robbe-Grillet, quien pretende configurar una narración que presenta la realidad “tal como es”, olvidando que él es también ese sujeto perceptor que desea exiliar de su obra.

indispensables en su deseo de lograr la síntesis primigenia del hombre concreto y su mundo. En el caso de la sensación auditiva, en numerosas ocasiones aparece ligado al simultaneísmo, tema del cual ya se ha hablado en esta investigación. Lo que debemos resaltar aquí es que siempre ocurre cuando Martín escucha hablar a los otros personajes, lo cual —ya se sabe— aparece en cursivas:

Hasta que, sin habérselo propuesto, se encontró frente al café de Chichín, y entrando oyó al Loco Barragán, que tomaba aguardiente sin dejar, como siempre, de predicar, diciendo *Vienen tiempos de sangre y fuego, muchachos*, amenazando, admonitorio y profético, con el dedo índice de la mano derecha a los grandulones que lo farreaban, incapaces de tomar en serio nada que no fuera Perón o el partido del domingo con Ferrocarril Oeste, mientras Martín pensaba que Alejandra había palidecido en el momento en que se encontraron, aunque también era probable que le hubiera parecido a él, ya que no era fácil discernirlo inequívocamente estando como estaba debajo de la capota; dato de enorme importancia, claro, porque indicaría que el encuentro con Bordenave no era casual sino concertado, pero ¿cómo y cuándo, Dios mío, cómo y cuándo? *Tiempos de venganza, muchachos* y haciendo gestos de escribir con la mano derecha en el aire, con enormes letras, agregaba *está escrito*, a lo que los muchachones reían a más no poder y Martín reflexionaba que, sin embargo, tampoco el haber palidecido era un dato inequívoco, ya que podía responder a la vergüenza de ser encontrada por Martín junto a un individuo que ella había demostrado despreciar ... *Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita, esta nueva Babilonia, porque todos somos pecadores* aunque sí quedaba la posibilidad de que se hubiesen encontrado en el bar del Plaza, bar que evidentemente Alejandra frecuentaba o había frecuentado antes

... *Sí, riasén manga de vagos, pero yo les digo que tenemos que pasar por la sangre y por el fuego* y aunque todos reían, y hasta el propio Barragán por momentos parecía seguirles la chacota, buen tipo como era, sin embargo sus ojos adquirieron fulgor al dirigir sus miradas hacia Martín, un fulgor acaso profético ... momento en que Martín, impresionado, mirando con fijeza, vinculó sus palabras con otras de Alejandra sobre los sueños premonitorios y la purificación por el fuego. (222-223)

Es por medio de la unión entre el simultaneísmo y la sensación auditiva que el autor logra plasmar el intercambio entre la situación en la que se instala el sujeto y la percepción. Con todo y que el protagonista se encuentra atormentado por haber visto recién a Alejandra con uno de sus presuntos amantes, el autor ha decidido no ubicar la narración meramente en el hilvanar psicológico del personaje, pues bien podría hacerlo, como en su primera novela. Más bien, decide dar un espacio en el relato a lo que acontece —*al mismo tiempo* que su tormento— a su alrededor, en este caso, una plática aparentemente arbitraria. Martín escucha tal plática a la par que baraja opciones para explicar los acontecimientos anteriores, pero tales palabras no dejan de resonar en su interior. Lo que ha vivido un poco antes modifica la manera en la que tomará lo dicho por el Loco Barragán; pero, al mismo tiempo, las palabras del loco interfieren en el modo en el que reflexiona sobre lo sucedido con Alejandra, subtendiendo de esta forma los dos polos de la dialéctica sujeto-objeto, dando a entender de qué forma el sujeto no puede esconderse en su isla solitaria, como aparentaba lograrlo Castel.

Sobre la sensación visual podrían enumerarse incontables ejemplos a lo largo de la novela, como el que se aprecia cuando Bruno contempla el cielo mientras, de nuevo, anochece:

El sol se ponía y a cada segundo cambiaba el colorido de las nubes en el poniente. Grandes desgarrones grisvioláceos se destacaban sobre un fondo de nubes más lejanas: grises, lilas, negruzcas. *Lástima ese rosado*, pensó, como si estuviera en una exposición de pintura. Pero luego el rosado se fue corriendo más y más, abaratando todo. Hasta que empezó a apagarse y, pasando por el cárdeno y el violáceo, llegó al gris y finalmente al negro que anuncia la muerte, que siempre es solemne y acaba siempre por conferir dignidad.

Y el sol desapareció.

Y un día más terminó en Buenos Aires... (176)

Ahora este anochecer no es referido desde la sensación auditiva, como el primero, sino con una fuerte carga plástica, visual, tanto que pareciéramos estar leyendo la descripción de algún cuadro, como el mismo narrador lo ha dicho ya. Por ello, la gama de colores que se suceden desde la tarde hasta el anochecer es lo que rige el fragmento. Es en la visión de Bruno que nos sumergimos en ese universo que se le muestra; por medio de ella el lector habita el rosado del cielo, se une a él, puesto que la sensación es “una comunión” (*Fenomenología de la percepción* 228). El sujeto, en este caso Bruno, contempla el cielo que se oscurece y ese cielo le devuelve, en el acto perceptivo, aquello que él le “prestó” (230), pero que, a la vez, recibe del fenómeno. Bruno se entrega a los colores del cielo, no idealmente, no poseyéndolo en pensamiento, sino por medio de la experiencia perceptiva de la visión, en la que su conciencia queda trabada en el “grisvioláceo”. Es su mirada la cual despliega y a la vez recibe el color de la tarde, pero es esa mirada la que se acopla a tales colores, y en ese intercambio es indistinguible el polo de actividad y recepción, pues no puede decidirse si la mirada se da al cielo, o el cielo a la mirada.

Aunque la sensación táctil aparece en gran variedad de situaciones, es digno de resaltar que ella se impone cuando el erotismo surge en la narración, como es el caso en el que se relata un hecho del pasado y Alejandra aparece desnuda sobre la hierba, pues, aunque aparecen otras sinestesias, la táctil es preponderante:

*Entonces mira hacia afuera: el campo aparece iluminado como en una escenografía nocturna de teatro; el monte inmóvil y silencioso parece encerrar grandes secretos; el aire está impregnado de un perfume casi insoportable de jazmines y magnolias. Los perros están inquietos, ladran intermitentemente sus respuestas se alejan y vuelven a acercarse, en flujos y reflujos. Hay algo malsano en aquella luz amarillenta y pesada, algo como radiactivo y perverso. Alejandra tiene dificultad en respirar y siente que el cuarto la agobia. Entonces, en un impulso irresistible, se echa descolgándose por la ventana. Camina por el césped del parque y el Milord la siente y le mueve la cola. Siente en la planta de sus pies el contacto húmedo y áspero-suave del césped. Se aleja hacia el lado del monte, y cuando está lejos de la casa, se echa sobre la hierba, abriendo todo lo que puede sus brazos y sus piernas. La luna le da de pleno sobre su cuerpo desnudo y siente su piel estremecida por la hierba. Así permanece largo tiempo: está como borracha y no tiene ninguna idea precisa en la mente. Siente arder su cuerpo y pasa sus manos a lo largo de sus flancos, sus muslos, su vientre. Al rozarse apenas con las yemas sus pechos siente que toda su piel se eriza y se estremece como la piel de los gatos.*

(74)

El erotismo del fragmento le da la posibilidad a Sábato de emplear vocablos de fuerte carga sugestiva, a la par que goza de plena libertad para resaltar cada una de las sensaciones que el cuerpo desnudo de Alejandra experimenta en su contacto con la hierba,



y con sus propias manos. Ella es el agente que se tira al suelo y se toca, pero también sufre su piel aquello que le roza. El despertar sexual de Alejandra se ve demarcado por el sentido del tacto que el autor subraya aquí, fragmento que refiere el parteaguas en la vida de Alejandra, pues antes de ello se percibe como una niña: será el tacto el que la arrastra al mundo sexual del que jamás puede volver. Luego de esto, aparece de nuevo desnuda en la playa, sintiendo también cómo el agua del mar rodea su piel. Toda esta parte del relato está dedicada a demostrar de qué forma Alejandra vive por medio de su piel el inicio de su sexualidad, y es en virtud de este atributo corporal que cambia para siempre y significa de manera distinta al primo que la contempla desnuda, aterrado.

Aunque hasta aquí se han señalado de manera dispersa las distintas sensaciones del sujeto, la mayor parte de las ocasiones aparecen varias de ellas o todas juntas en el modo en el que se refieren los acontecimientos desde la percepción de los personajes, lo que, dicho sea de paso, recuerda la fuerte e intempestiva carga sensorial que se lee en el mundo tal cual lo narra Benjy en *El ruido y la furia*:

*Ahí está el padre Antonio: habla de la Pasión y describe con fervor los sufrimientos, la humillación y el sangriento sacrificio de la Cruz. El padre Antonio es alto y, cosa extraña, se parece a su padre. Alejandra llora, primero en silencio, y luego su llanto se vuelve violento y finalmente convulsivo. Huye. Las monjas corren asustadas. Ve ante sí a la hermana Teodolina, consolándola, y luego se acerca el padre Antonio, que también intenta consolarla. El suelo empieza a moverse, como si ella estuviera en un bote. El suelo ondula como un mar, la pieza se agranda más y más, y luego todo empieza a dar vueltas: primero con lentitud y en seguida vertiginosamente. Suda. El padre Antonio se acerca, su mano es ahora gigantesca,*

*su mano se acerca a su mejilla como un murciélago caliente y asqueroso. Entonces cae fulminada por una gran descarga eléctrica. (62-63)*

Aunque aquí la narración se articula con mayor racionalidad que en la perspectiva de Benjy, la misma violencia sensorial se encuentra presente, lo que le da un ritmo de mayor aceleración a la narración, y es por tal suceder vertiginoso de sensaciones que el relato toma los mismos tintes delirantes que encontramos en la primera parte de la novela de Faulkner. Sábato no muestra interés en explicar la razón por la cual Alejandra siente tanto asco por la mano del padre Antonio, o en explicar por qué siente que el piso tiembla y cae fulminada por una especie de descarga eléctrica. Sólo leemos una amalgama de sensaciones que parecieran ser sufridas por un idiota. Esto concuerda perfectamente con la visión que nuestro autor tiene de la novela, pues en *El escritor y sus fantasmas* expresa que ésta debe ser lo que Shakespeare afirma que es la vida: “a tale told by an idiot / full of sound and fury” (cit. en Sábato 77). Pero, ¿por qué ha de ser la novela este relato contado por un idiota? Bruno nos responde, en un fragmento de la novela lo siguiente:

Un muchacho besaba a una chica. Pasó un vendedor de helados Laponia en bicicleta: lo chistó... ¿Cómo representar aquella realidad innumerable en cien páginas, en mil, en un millón de páginas? Pero —pensaba— la obra de arte es un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro. Una elección. Pero esa elección resulta así infinitamente difícil y, en general, catastrófica. (175)

Esa catástrofe es el resultado de intentar referir en la novela la totalidad ilimitada de todas esas experiencias por las que el sujeto se involucra con el mundo, experiencia que involucra, en *Sobre héroes y tumbas*, cientos de sensaciones, de encuentros y de lugares. Esa catástrofe es el ruido y la furia de una realidad que no puede ser descrita en otros

términos que no sean los de un hombre que, contrariamente al abstracto del objetivismo, no puede dejar de deformar ese mundo que lo envuelve. La experiencia perceptiva no es una sucesión de vivencias sensoriales, pues el sujeto es una “consciencia indescomponible” (Merleau-Ponty 137). Esto es: no existe una realidad visual, una táctil una auditiva, etc., de forma aislada y cerrada sobre sí misma, más que para fines de análisis, claro. Sin embargo, la experiencia sensorial presenta un mundo único que es vivido antes de ser concebido. Por ello, los personajes de esta novela no proponen un mundo, no afirman una verdad absoluta sobre él, sino que el autor rehúye a las explicaciones causales para dar paso al mundo como un lugar abierto al que se accede, siempre primero, por medio de los sentidos y su evidencia antepredicativa, para, posteriormente, dotarlo de significación. Es esta significación la que, en numerosas ocasiones, le toca al lector completar en su lectura, ya que se ofrecen sensaciones, pero muchas veces el autor prescinde de una explicación racional (como el caso de la mano del sacerdote que es percibida por Alejandra como un murciélago caliente).

Configurar personajes de esta manera, produce, mediante la sensación, un giro ontológico en nuestro autor. Merleau-Ponty ha señalado que en la percepción la sensibilidad no representa un acto personal que crea una situación, pues la sensación es algo que soy y no algo que decido, como el ser matemático (231), de forma que

... si quisiera traducir exactamente la experiencia perceptiva, tendría que decir que un impersonal (*l'on*) percibe en mí y no que yo percibo ... tengo tanta consciencia de ser el verdadero sujeto de mi sensación como de mi nacimiento o de mi muerte ... Así, únicamente puedo captarme como «ya nacido» y «todavía vivo»; captar mi nacimiento y mi muerte como horizontes prepersonales: sé que uno nace y muere,

pero no puedo conocer mi nacimiento y mi muerte. (*Fenomenología de la percepción* 231)

Debido a que, al observar la experiencia perceptiva, nos percatamos de que ya ha acontecido a la hora de querer apresarla en el momento de su acontecer, ésta se configura como un horizonte prepersonal, tanto como el mismo acontecer del nacimiento o la muerte. La “adquisición originaria” jamás podrá corresponder con mi yo, por lo que no puede hablarse de la subjetividad y su actividad en términos del absoluto. Entre la sensación y el sujeto hay una gruesa capa que le impide a la conciencia ser clara para sí misma, pues la sensación “crepita a través mío sin que yo sea su autor” (231). Por ello Sábato se ha llevado más de 500 páginas en su intento de restaurar esa unidad primigenia entre el sujeto y el objeto, pues, aunque para él es evidente, ésta se caracteriza por una síntesis “que no puede completarse” (235). A diferencia del relato que Castel refiere en *El túnel* demarcado por una racionalidad cartesiana, la aparición de los personajes a modo de sujetos perceptores los aleja de ser constituidos como una subjetividad absoluta moderna, pues se confunden con ese cuerpo “que sabe más del mundo” (253) que ellos mismos. *Sobre héroes y tumbas* no es una descripción solamente de actos personales, sino una narración que hila las experiencias de una existencia que se sincroniza con el mundo por las virtualidades corporales.

Por lo anterior, el cambio ontológico al que nos hemos referido es la concepción de un sujeto que, de ser una mónada, pasa a ser un estallido corporal que lo convierte irremediabilmente en ser-del-mundo. Este mundo reclama los sentidos de los personajes, sentidos que no deciden ellos utilizar para conocer el mundo, sino que se confunden plenamente con ellos y es por ellos que Sábato muestra a sus personajes comprometidos con su entorno. En su segunda novela no rige la intencionalidad a la manera Husserliana, en

la que el mundo “jalonea” y llama la atención de la conciencia, más bien, lo que es llamado a juego es el cuerpo, por el cual la síntesis no se realiza “en este punto metafísico que es el sujeto pensante” (248) (por ello el autor ha utilizado distintos tipos de narradores, no sólo la primera persona), sino en el objeto y en el mundo, y es en esta síntesis perceptiva, y no en una intelectual, en la que sujeto y objeto aparecen unidos de nuevo.

A diferencia de la novela objetiva, la referencia al mundo y a los objetos que lo componen siempre se dará en términos de esta experiencia perceptiva, lo cual modifica el montaje de estos objetos, ya que éstos serán la traducción misma del cuerpo de los personajes. Las descripciones, entonces, en términos de magnitud, distancia, textura, sonidos, etc., son determinadas por los personajes que frecuentan el mundo al ser conciencias encarnadas, por lo que los fenómenos y el cuerpo aparecen vinculados a lo largo de toda la novela. Si *La celosía* es referida por el marido celoso a modo de Dios espectador (lo que ubica al lector en la misma posición), *Sobre héroes y tumbas* instala al lector en una posición de inherencia con el sujeto y la situación, para asistir a la experiencia del mundo tal y como se les abre en tanto que horizonte de percepción. Los adjetivos a los que recurre Sábato como lo son lo blando, lo húmedo, lo frío, lo suave, lo caliente, lo chirriante, lo estrepitoso, lo putrefacto, crean una simbiosis en la que el exterior invade al personaje. Así, los objetos se erigen como correlatos de sus cuerpos y de su existencia entera (por ello los atardeceres y las estaciones, por ejemplo, se desenvuelven a la par de ellos y sus sensaciones). Por lo tanto, sobre la forma descriptiva que adopta Sábato de los objetos en esta novela diremos que —para usar una expresión de Merleau-Ponty— se encuentra llena de “predicados antropológicos” (334). El cuerpo y sus sensaciones mediatizan las relaciones entre las cosas y el personaje, y por ello los objetos, la naturaleza y sus fenómenos, aparecen gracias al diálogo que entablan con los sujetos de la novela.

Gracias a esto, el objeto abandona su verdad absoluta y el sujeto deja de ser pura conciencia. El pensamiento objetivo, dirá Merleau-Ponty: “Corta, pues, los lazos que reúnen la cosa y el sujeto encarnado” (334), y son precisamente esos lazos los que Sábato trata de restituir al darle un espacio al modo de aparición que el mundo encuentra en el sujeto encarnado y perceptor.

La narración sabatiana vuelve la mirada sobre la experiencia de la cosa en la que se encuentra una estela de subjetividad (Merleau-Ponty 339) y sobre esta naturaleza que “transparece a través de una historia” (339):

Miraba hacia el cielo tormentoso y oía el rítmico golpeteo del río lateral que no corre en ninguna dirección (como los otros ríos del mundo), el río que se extiende casi inmóvil sobre cien kilómetros de ancho, como un apacible lago, y en los días de tempestuosa sudestada como un embravecido mar. Pero en ese momento, en aquel caluroso día de verano, en aquel húmedo y pesado atardecer, con la transparente bruma de Buenos Aires velando la silueta de los rascacielos contra los grandes nubarrones tormentosos del oeste, apenas rizado por una brisa distraída, su piel se estremecía apenas como por el recuerdo apagado de sus grandes tempestades...

(Sábato 174)

En la narración objetiva, tal como la concibe nuestro autor, se pretende una coincidencia total con la cosa, no se cuestiona qué es el acontecimiento perceptivo, cómo surge el mundo para el sujeto, o cómo se relaciona éste con el mismo. En realidad, el autor del objetivismo, al nombrar la cosa, desea constituir la en su totalidad, no debe quedar, pues, ninguna duda sobre ella, no hay oscuridad ni sombra que acompañe a este objeto nítido descrito; todo ello, desde el pensamiento sabatiano, ahonda mucho más la separación entre el sujeto y el objeto, ya que no hay fenómeno para un sujeto, no hay simbiosis entre el

mundo y el perceptor. Al eludir la pregunta por la percepción, o al no interrogar al mundo y los objetos desde su modo de ser aparición, se anula automáticamente la vivencia de la cosa, y se acepta ciegamente el estatuto real de los objetos de una forma tan radical que incluso los subsume en una categoría de mayor fantasía o fantasmagoría debido al candor de la postura objetivista. En *Sobre héroes y tumbas* —hemos de concluir— Martín, Bruno y Alejandra son corporalidades cuya definición se encuentra al exterior de ese mismo cuerpo, en la sincronía y en la unión con el mundo, en la fuerza de su percepción y de sus sentidos, a la vez que el mundo es representado como el montaje del cuerpo de esos personajes, fenómeno en el que nuestro autor encuentra una forma de re-articular y reconciliar al sujeto y al objeto, a la conciencia con el cuerpo y al ser con el mundo.

### **3.3 Entre la intersubjetividad y la intercorporalidad: la existencia como una copresencia**

El tema de la plurifocalidad en la novela fue abordado en el segundo capítulo de esta tesis desde la perspectiva técnica, es decir, se habló de ella como recurso narrativo al que nuestro autor recurre para dar una imagen total de la realidad, por lo que tal análisis exigió una revisión de la *forma* en la que Sábato logra este multiperspectivismo. Aunque algunos elementos técnicos de esa multiplicidad de voces también aparecerán esporádicamente en este apartado, lo que nos ocupa en este momento de la investigación es descubrir qué es lo que caracteriza las relaciones intersubjetivas de los personajes al *interior* de la narración, cómo es que el otro surge a la existencia para un “yo” y de qué forma la conciencia

encarnada se revela a partir de la intersubjetividad tal y como aparece dramatizada por tres de los personajes principales: Martín, Bruno y Alejandra.

Si quisiéramos estudiar el plano intersubjetivo en la primera novela de Sábato, nos encontraríamos que éste, si aparece, es en la evidencia de la racionalidad moderna que el autor logra al sellar con el acto bárbaro del asesinato una relación que se dirigía de una conciencia constituyente hacia el otro como objeto poseído y cosificado. Dentro del mundo ficcional sabatiano, Castel y Fernando son dos personajes hermanados, pues ambos viven encerrados en la demencia del *cogito* cartesiano desde el cual despliegan sus narraciones-confesiones y proyectan un mundo concebido en términos de lógica y positividad. Es importante, por tanto, ahondar brevemente en las implicaciones que tal racionalidad tiene en la novela y, por ende, en el modo de ser hacia el otro.

Aunque aparentemente la actividad del *cogito* de Castel se veía obstruida por el halo de misterio que emanaba en la actitud ensombrecida de María (como en Alejandra), así como por la frustración que le provocaba al pintor el infructuoso intento de comunicación por medio de la unión corporal, todo ello sólo exacerbaba su furiosa actividad mental por medio de la cual trataba de descifrar una y otra vez a María para poder poseerla por completo. Esa personalidad huidiza, en tanto que mostraba ese resto inapresable del otro frente a Castel, no restringía la positividad del mundo para él, sólo se le presentaba como un complejo problema matemático que era necesario resolver. Ante la supuesta evidencia del engaño (nunca se comprobará en la novela), la única opción es el asesinato, pues ello se le presenta como un último intento de poseerla. Castel no aparece realmente afectado por la otra subjetividad, o al menos no en el modo en que configura su confesión, pues en todo momento su despliegue existencial es una ilusoria autoproposición frente a la vida y al otro.



No hay sujeto imbricado en el mundo (la referencia a la realidad externa es prácticamente nula y jamás leemos una correlación entre mundo y sujeto), mucho menos hay intersubjetividad como dos polos de un mismo fenómeno perceptivo. Aquí, el eje no es el mundo percibido, sino únicamente la subjetividad del celoso pintor.

Ya que el lector se encuentra ubicado al interior del mundo unívoco que aparece desde el pensamiento de Castel, la pluralidad de las conciencias es imposible, y la evidencia del sí mismo, en este personaje, es absoluta. El resultado de esto es que el personaje no ha de sentirse jamás sobrepasado por el mundo ni por el otro: "... no hay apertura o «aspiración» a Otro para este Yo que construye la totalidad del ser y su propia presencia en el mundo, que se define por la «posesión de sí» y que nunca halla al exterior más que lo que en él puso" (*Fenomenología de la percepción* 383). Es así como en tal encierro no puede salvarse una amistad, el amor ni cualquier tipo de confraternidad, a diferencia de su segunda novela en la que la amistad rescatará a Martín de la desesperanza (Correa 125).

El mundo cerrado de *El túnel* no puede gozar de coherencia sino visto desde el enfoque de Castel (195), y para acrecentar esta sensación el autor ha prescindido de más personajes aparte de la pareja central y otros tres o cuatro que aparecen fugazmente y cargados de su propia subjetividad (195). Castel puede dudar de María, de Hunter y de la naturaleza de algunos acontecimientos, pero jamás duda de la eficacia de su método. Ahí es donde se profundiza la escisión entre el sujeto y lo otro. Se ha hablado ya de la cosificación que el uso de la razón instrumental perpetra en el sujeto que la porta; también se mencionó la peculiaridad de que la comunicación es imposible al reducir al hombre a la categoría de objeto. Es de esta forma que el solipsismo cartesiano se va concretando, puesto que la razón ciega funge como gruesa pared que imposibilita cualquier clase de arrojamiento hacia el otro en el camino hacia una verdadera intersubjetividad. El túnel de Castel se fortifica cada

vez que arrebatara la confianza en el otro para brindársela a su método racional. En el acto de pretender alcanzar y comprender a María, Castel se hunde en una espiral sin salida puesto que el uso desmedido de la razón cancela la dialéctica entre los dos polos del fenómeno intersubjetivo, poniendo el acento en el “cómo” alcanzar al otro, en el instrumento que pretende disipar las dudas sobre él, en vez de preguntarse verdaderamente por esa alteridad. En la vida perceptiva, en cambio, es imposible separar la percepción de aquello que se percibe, luego de lo cual el solipsismo tropieza con mayores estorbos, a saber: el estorbo de la corporalidad de la cual el sujeto no puede desembarazarse jamás. En la interpretación de Castel, con todo, no aparecen referencias a la estructura de sus sensaciones o a la manera en que es afectado por el mundo y la situación que en él ocupa, dando la ilusión de que su conciencia está “en casa y a salvo de error” (Merleau-Ponty 386). La conciencia de Martín, por otro lado, es una trascendencia activa (en el sentido de “movimiento”), en tanto que no es un acto psíquico pasivo y cerrado sobre sí mismo que se lleva a cabo en un plano inmanente, como se ha tratado de comprobar en el apartado anterior; el mundo está al interior de él, y el autor se detiene en describir la forma en la que esa conciencia encarnada lo puebla, elemento que determina la particular descripción de la que hemos hablado ya. Castel, de modo muy diferente, no es una experiencia y es imposible entreverlo fuera de todo acto particular. Incluso la extensión misma de ambas novelas nos da una pista de la esencial diferencia entre ambas: la percepción nunca termina, percibir algo es siempre la invitación a percibir algo más, como las notas de una melodía se suceden unas a otras para componerla; por ello la gran extensión de su segunda obra frente a las poco más de 100 páginas de la primera. Ya que no se detiene el autor en referirnos la forma en la que frecuenta el mundo por medio de sus actos o su corporalidad, es un personaje descarnado y por tal renuncia al cuerpo no puede haber copresencia efectiva en la novela.

Para nuestro autor la mirada juega un papel fundamental en la relación entre subjetividades desde su primera novela. Giacomani, en su estudio sobre la ontología Sartreana dramatizada en *El túnel*, advierte la presencia de la mirada como anonadamiento, objetivación y término de la libertad propia; esta mirada produce una “ruptura” en el universo del sujeto observado (375) y por ello experimenta ante la visión del otro un sentimiento de vergüenza y temor. Ante tal perspectiva, la única solución será anonadar al otro con la propia mirada para objetivarlo a él inmediatamente. De ahí se desprende la relación con el otro a modo de conflicto y lucha de dominación. Es el caso que se presenta cuando Castel siente la mirada de Hunter, supuesto amante de María, en sus espaldas. Tal actitud la explica en términos de descuido de su parte y bruscamente vuelve su mirada hacia él, pues explica que ese “método” es infalible aplicado a individuos despreciables como Hunter. Al inicio de *Sobre héroes y tumbas*, puede observarse que la mirada de Alejandra sobre las espaldas de Martín genera el mismo tipo de reacción, y Martín explica que siempre se siente avergonzado cuando alguien lo mira por detrás, razón por la cual siempre se sienta al final en el autobús (14). Sin embargo, se muestra la diferencia esencial entre ambos personajes en su reacción ante tal mirada. Martín permanece rígido unos instantes, hasta aquí, anonadado como Castel. Pero el temor de lo desconocido lo paraliza y vuelve su mirada sólo unos instantes para contemplar a Alejandra, luego de lo cual queda fascinado por ella. No intenta mantenerla en perspectiva ni mucho menos vigilada, desde el principio se sabe trascendido por ella. Se ha mencionado ya que Martín lucha por desarticularse de su cuerpo a fin de permanecer en el mundo platónico de las ideas y los sentimientos puros, pero una vez que se relaciona con Alejandra no le quedará otro remedio que asumirse como ser encarnado, pues no hay otro modo de cohabitar con ella y amarla, aparte de su cuerpo. Así, conforme avanza la narración leemos la paulatina reconciliación

que Martín realiza con su corporalidad, lo que lo va constituyendo como una conciencia encarnada, es decir, como ser-del-mundo. Por esta metamorfosis que el personaje experimenta, en el encuentro sexual que tiene con Alejandra, la mirada de él hacia ella se lee en términos muy distintos:

Martín, casi aterrorizado, como quien asiste a un acto largamente ansiado pero que en el momento de producirse comprende que también es oscuramente temible, vio cómo su cuerpo iba poco a poco emergiendo de la oscuridad; ya de pie, a la luz de la luna, contemplaba su cintura estrecha, que podía ser abarcada por un solo brazo; sus anchas caderas; sus pechos altos y triangulares, abiertos hacia afuera, trémulos por los movimientos de Alejandra; su largo pelo lacio cayendo ahora sobre sus hombros. Su rostro era serio, casi trágico, y parecía alimentado por una seca desesperación, por una tensa y casi eléctrica desesperación.

Cosa singular: los ojos de Martín se habían llenado de lágrimas y su piel se estremecía como con fiebre. La veía como un ánfora antigua, alta, bella y temblorosa ánfora de carne; una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a un ansia de comunión, porque, como decía Bruno, una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne. (*Sobre héroes y tumbas* 136-137)

A diferencia de Castel, por cuya mirada trata de anonadar a Hunter y por la cual descifra silogísticamente la actitud de María, Martín contempla lleno de admiración y amor a aquella mujer que —sabe— jamás poseerá por completo. Es una mirada de distinta naturaleza, una que se dirige a ese cuerpo no objetivado, pues entiende que su carne existe entremezclada con su espíritu. Todo parte, así, de no concebir el cuerpo (ni el propio ni el del otro) como objeto; Martín logra abrir sus ojos a tal realidad y es por ello que las

relaciones intersubjetivas serán de distinta índole, ya que su mirada no tiene un privilegio particular sobre la realidad o sobre el otro. Por tal motivo, no sólo el mundo percibido se presenta en la narración como algo que trasciende la subjetividad, sino también el otro, y es esa superación de la cual Martín está consciente. Aunque para Wainerman, tanto Castel como Martín viven “en la ceguera de un *Yo-amundano*” (76), ambos personajes comportan características substancialmente diferentes, como las que hemos tratado de señalar hasta aquí. Es en su mismo estudio sobre la obra de Sábato que podemos encontrar la clave de esta diferencia. Wainerman, para hablar del efecto de la mirada, utiliza el Principio de Indeterminación, entendido por Sábato en sus años de físico como Principio de Incerteza:

Cuando, por ejemplo, introduzco un termómetro para medir la temperatura de una masa líquida el termómetro mismo la enfría o calienta, falseando *ipsofacto* la temperatura que se pretendía medir. Lo mismo cuando se quiere conocer la posición de una partícula atómica: al iluminarla con fotones, el bombardeo cambia la posición que había que determinar. (80)

Del mismo modo, la mirada no puede ser objetiva porque al posarse sobre el objeto siempre lo modifica<sup>20</sup>. Esta manera de pensar no está en Castel, quien hemos señalado que

---

<sup>20</sup> Por su parte, en *Por una nueva novela*, Robbe-Grillet detenta una postura diametralmente distinta a la sabatiana: “Ahora bien el mundo no es ni significativo ni absurdo. Él *es*, simplemente. En todo caso, es eso lo más destacable. Y de repente esta evidencia nos golpea con una fuerza frente a la cual no podemos hacer nada. De un solo golpe toda la bella construcción se desploma: abriendo los ojos a lo imprevisto, experimentamos, otra vez más, el choque de esta testaruda realidad con la que fingimos haber acabado. Alrededor nuestro, desafiando la jauría de nuestros adjetivos animistas o domésticos, las cosas *están ahí*. Su superficie es nítida y lisa, intacta, sin resplandor turbio ni transparencia. Toda nuestra literatura no ha logrado aún reducir el más pequeño ángulo, ni atenuar la menor curva... En la novela inicial, los objetos y los gestos que servían de soporte a la trama desaparecían completamente para dejar lugar a su mera significación: la silla vacía no era más que una ausencia o una espera, la mano que se posa sobre el hombro no era sino señal de simpatía, los barrotos de la ventana no eran más que la imposibilidad de salir... Y he aquí que ahora se *ve* la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotos (49-50)”. La certeza absoluta de que se refiere la realidad tal como es en la *nouveau roman*, es lo que a nuestro autor le resulta chocante, pues, para él, ignora Robbe-Grillet que la intervención del autor (diremos, en los términos de nuestra investigación, “la deformación perceptiva”) está presente desde el momento justo en el que decide presentar una realidad

tiene una lucidez y seguridad absolutas sobre su propia conciencia. El que los hechos y los otros no sean vistos desplegando una completa certeza sobre sí mismos ante el sujeto que los mira, es manifiesto en *Sobre héroes y tumbas*, donde, afirma Dellepiane: “Muy pocas cosas están afirmadas categóricamente; siempre se duda o se problematiza o se nos adelantan los hechos ... O, a veces, los comentarios del autor confieren una gran veracidad a la trama, mediante la “incerteza” o “vacilación” con que él expresa los hechos o pensamientos de algún personaje” (253-254). Esta vacilación (manifiesta por el constante uso de “quizá”, “probablemente”, “le pareció”, “acaso”, etc.) es el modo que Martín tiene de ver la realidad, y es por tal incerteza que no percibimos una mirada objetivante de él hacia Alejandra:

No se atrevía a mirarla, pero pudo advertir que estaba vestida con un sweater negro de cuello alto y una falda también negra, o tal vez azul muy oscuro (eso no lo podía precisar, y en realidad no tenía ninguna importancia).

Le pareció que sus ojos eran negros.

—¿Los ojos negros? —comentó Bruno.

No, claro está: le había parecido. 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,

---

concreta, unos personajes determinados, caracterizados de una forma peculiar, ubicados en cierto lugar. Para Sábato, la llamada “escuela de la mirada” logra un escamoteo de la realidad tal y como aparece al sujeto.

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. (*Sobre héroes y tumbas* 18-19)

Debido a que desde el inicio de esta investigación hemos tratado de afirmar el personaje de Martín como conciencia encarnada y ser-del-mundo, podemos concebirlo a modo de campo perceptivo e intersubjetivo, dentro del cual la otredad no se erige a modo de fantasmagoría, es decir, no existe el otro solamente porque su mirada lo trae a la vida (como en el caso de *El túnel*<sup>21</sup>), sino que su enraizamiento en el mundo, en virtud de su potencia perceptiva, transforma profundamente las nociones de cuerpo y conciencia (del “yo” y del “otro”) en la narrativa sabatiana. En otras palabras: la acentuación que en esta segunda novela se hace de la experiencia perceptiva habla del modo de ser del otro como “aparición” y no contribuye a determinarle un sentido ni una verdad absoluta (como Castel “demostró” que María era prostituta por medio de silogismos). Con respecto a la

---

<sup>21</sup> Por el hecho de que la mirada de Castel sea la génesis de todo el relato en la primera novela de Sábato, podría hablarse también de *El túnel* como novela fenomenológica, en tanto que existe una conciencia que testimonia la realidad y los sucesos tal y como entran en ella. No obstante, sería una fenomenología mayormente apegada a la husserliana puesto que se ubicaría un paso antes de aquella que pone el acento en la corporalidad del sujeto. Merleau-Ponty parte de las reflexiones de Husserl para configurar su fenomenología de la percepción y no intenta contradecirlo, sino continuar el camino inaugurado por el primero, a fin de volver sobre la intención fenomenológica de liberar al sujeto del encierro que le representó la reclusión moderna en el *cogito* cartesiano. El concepto de intencionalidad, representó un gran paso para tal tentativa, pero partir de una intencionalidad de la conciencia provoca —en cierto sentido— un regreso a la preminencia de la subjetividad sobre el mundo, a diferencia de la intencionalidad que Merleau-Ponty adjudica al cuerpo, por la cual el sujeto pierde el control sobre una realidad que asalta sus potencias perceptivas todo el tiempo, como las olas del mar rodean incesantemente la costa. Si habláramos de esta perspectiva fenomenológica en la primera novela de nuestro autor, habría que evidenciar la configuración de Castel como esta clase de subjetividad que al final del día termina imperando sobre la realidad, pues nos encontramos frente a la confesión de un asesino que detenta un pensamiento evidente y objetivante, el cual suprime la reciprocidad que los personajes encarnados de la segunda novela logran evidenciar entre ellos y el mundo.

posibilidad de que se dé una intersubjetividad, visto así el sujeto, es explicado por Merleau-Ponty de la siguiente manera:

Para que el otro no sea un vocablo ocioso, es necesario que mi existencia no se reduzca jamás a la consciencia que de existir tengo, que envuelva también la consciencia que de ello pueda tenerse, y, por ende, mi encarnación en una naturaleza y la posibilidad, cuando menos, de una situación histórica. El *Cogito* tiene que descubrirme en situación, y sólo con esa condición podrá la subjetividad trascendental, como dice Husserl, ser una intersubjetividad. (*Fenomenología de la percepción* 12)

No se trata, pues, de llegar al otro usando un razonamiento por analogía (“si yo existo de tal o cual forma, el otro también) o a la manera en que un detective sigue las huellas del criminal, tampoco se trata de inferir que hay otro usando el razonamiento, pues el otro al que llega todo eso es “«el otro como yo» y no el Otro en cuanto tal” (Boburg 107). Más bien, al atestiguar la realidad perceptiva de *Sobre héroes y tumbas*, entendemos que Martín no es el polo único del fenómeno, sino que bien puede ser el otro el polo que se ubica a modo de contraparte perceptiva en el mundo como eje, no en el sujeto enquistado.

Ahora, aunque ya se ha estudiado antes en esta tesis el asunto de la plurifocalidad, parece pertinente en este punto afirmar la importancia de la realidad percibida por una infinidad de sujetos, la cual, de nuevo, funciona como eje sobre el que gira el movimiento de las distintas percepciones y configura la novela sabatiana como una galería de espejos. Wainerman señala que al decir el narrador: “Martín dijo que Alejandra dijo”, por ejemplo, no nos enfrentamos a un estilo incorrecto, sino “a la estructura misma de la intersubjetividad; una galería de espejos en que las consciencias se interreflejan y donde lo



que importa es la galería más que los espejos, como en aquel castillo de Marienbad filmado por Resnais” (82). Es interesante que subraye el hecho de que el autor tiene más interés en mostrar esta galería que los espejos mismos, porque es precisamente a lo que nos hemos referido cuando decimos que es el mundo el eje —y no el sujeto de forma individual y encerrado en su *cogito*—, sobre el cual gira el juego de las percepciones y la intersubjetividad. Esta perspectiva es retomada de Faulkner por nuestro autor, así lo describe en *El escritor y sus fantasmas* (1971):

En general, en las novelas de Faulkner, la realidad se da como interferencia de varios relatos hechos desde diferentes personajes, cada uno de los cuales tiene una versión parcial y ambigua de los mismos hechos. Y el propio autor de pronto parece ser un personaje más, que comenta lo que ha oído de otros labios o lo que piensa de algunos hechos o personajes... no advertimos cuándo alguna parte del relato es objeto de interpretación omnisciente. (125-126)

En la narración intersubjetiva, la seguridad de la realidad pasa a último término, para cederle su lugar al cúmulo de versiones parciales y ambigua de los mismos hechos. Es por eso que la novela se enriquece de las distintas voces que la pueblan, en este caso, de las voces de Martín, Bruno, Alejandra y, a su modo, Fernando. Además de éstos, aparecen otros personajes a los que se les da mayor voz que a otros personajes secundarios de la primera novela de Sábato: tenemos aquí a Tito, Bucich, Quique, Molinari, Bordenave, todos los componentes de la legión de Lavalle y Hortensia Paz, quien tiene una aparición breve pero determinante en la historia. Por medio de este estilo narrativo la objetivación del otro se tropieza con la mirada de alguien más que le observa. Por ejemplo, no tenemos que contentarnos con la descripción que Martín hace de Alejandra, sino que tenemos a Bruno, quién también ofrece un retrato de ella, además de un narrador omnisciente y lo dicho por

Bordenave y Molinari sobre este personaje femenino. La misma Alejandra nos habla de ella —física y psicológicamente— cuando tiene lugar su relato en primera persona en el capítulo X de la primera parte de la novela.

Una confirmación de la misma opinión sobre la narración sabatiana como galería de espejos está en el estudio de Angélica Correa, en el cual señala una multiplicación, en esta segunda novela, de la visión unilateral de Castel; no es una narración que presenta relatos de distintos personajes sucedidos unos tras otros, sino una que constituye el reflejo simultáneo de varios, “de modo que el lector está obligado a participar en este mundo de intersubjetividad” (Correa 196). Tal estructura intersubjetiva logra el reencuentro de la comunicación de las conciencias en un mismo mundo puesto que el otro no se da como encerrado en la perspectiva única del yo, “porque espontáneamente se desliza en la del otro y porque ambas son conjuntamente recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción” (Merleau-Ponty 365). Si la narración de *Sábato* es una galería intersubjetiva de espejos, es porque la percepción se desliza en la del otro, al mismo tiempo que tales apreciaciones son recogidas de manera conjunta en el mundo único de la novela, de la cual, finalmente, todos son “sujetos anónimos de la percepción”. Esto podemos verlo, por ejemplo, en el capítulo V de la primera parte, en el que nos encontramos con la impresión de Bruno, quien se encuentra parado frente a Martín mientras éste le refiere lo acontecido con Alejandra y la esperanza de volver a verla, a la cual —a pesar de sus ausencias— se aferraba ingenuamente. El relato se desplaza de Martín a Bruno, y éste nos ofrece sus impresiones sobre las palabras de Martín mientras, en silencio, lo mira contar su historia.

Dellepiane atribuye la estructura intersubjetiva de la novela a la inserción del escritor en el movimiento de la nueva novela hispanoamericana, por ser ésta una técnica

presente en otros narradores hispanoamericanos de su tiempo. Sin embargo, más allá de la influencia del momento literario en nuestro autor, hemos querido realizar un análisis de mayor corte fenomenológico como una manera de honrar la intención de nuestro autor de escribir una obra que correspondiera con su concepción “neorromántico-fenomenológica” de la novela, tal como la describe en *El escritor y sus fantasmas*.

Es la misma Dellepiane quien cita a Jean Poutet, el cual afirma con respecto a la intersubjetividad en la novela, que los personajes solamente existen “unos con respecto a otros; no se sabe de cada uno más que lo que el otro puede descubrir... Las palabras, como los gestos, son comportamientos exteriores que expresan una “conducta” y significan a menudo otra cosa diferente de la que el sujeto pretendía decir” (177). Por lo cual, señala la opacidad que le es inherente al hombre (177). Es precisamente gracias a esto que la novela de Sábato ha sido señalada como fragmentaria y ambigua, lo que a nuestro autor seguramente no le parecía contradictorio con su modo de concebir la forma en la que el hombre concreto se relaciona con el mundo y con el otro, pues el conocimiento cabal de la otredad, la lógica de las acciones, la lucidez de los acontecimientos son elementos que él critica de la *nouveau roman* como consecuencia de una caduca creencia en la realidad externa y de la intromisión del pensamiento científico en el arte. Y es gracias a este entrecruzamiento ambiguo de miradas, que se evita “toda suposición de predestinación impuesta por el creador literario” (Dellepiane 217), ya que, dicho sea de paso, la perspectiva narrativa omnisciente y a modo de “vuelo de pájaro” lograría una certeza falsa de la realidad, lo que se interpondría entre nuestro autor y su deseo de representar el tema de la otredad y la realidad intersubjetiva. Ubica, pues, el acento de su novela en la unión

entre el sujeto y el objeto, gracias a esta intersubjetividad que persigue, sin importarle ya si los hechos y los personajes de su novela resultan brumosos y poco objetivos:

Esta intersubjetividad, esta trama entre los sujetos que constituye la existencia humana, se realiza a cada instante mediante la actividad de los hombres, mediante la praxis, que es la realidad del hombre y su historia. No hay, pues, tal abismo entre el sujeto y el objeto. Y esos materialistas que sobrestiman al objeto hasta tal punto de considerarlo como “la” realidad, son tan metafísicos (para emplear esta palabra en el sentido marxista) como los otros, los que creen que “la” realidad es únicamente la del sujeto. (*El escritor y sus fantasmas* 214)

Hasta aquí, definiremos, por tanto, la intersubjetividad en la novela como la relación —al interior del relato y al exterior el mismo— de todos los “yos” que ven “una porción de la realidad tal como se la entregan sus sentidos o su inteligencia, visión que es siempre distinta de la que los otros tienen” (Dellepiane 226-227), siendo lo importante de la narración no esos “yos” sino la “entrega” que sus sentidos y su inteligencia les hacen de la realidad, entrega que también les hace llegar al otro de manera no objetivada.

Por todo lo anterior, en el pensamiento sabatiano podemos identificar una pasión que “apela y promueve la manifestación del otro, buscando, quizá, el espejo que le devuelva su propia imagen” (Morillas 586), por lo cual la subjetividad propia no encuentra ningún sentido de forma separada con respecto al otro, pues es solamente en la mismidad en la que se reflejan otros, y es en la alteridad en la que nuestra propia imagen nos es devuelta, ya que, como ha dicho nuestro autor en *Hombres y engranajes*: “La realidad es una copresencia” (190).

Debido a tal concepción de la realidad intersubjetiva a modo de copresencia, en *Heterodoxia* expresaba Sábato su rechazo por el deseo que Maeterlinck tenía por una comunicación de las almas en “estado puro”, pues esto sería lo mismo que procurar una amistad entre dos objetos. La única esperanza que tenemos de escapar de la soledad, según nuestro autor, es por medio de la intercorporalidad en la que irremediablemente nos relacionamos con el otro. También de esto se desprende su interés en el rostro y el gesto, pues: “Los pensamientos, las emociones, las sonrisas, los gestos, las palabras, las miradas que constituyen un alma humana, son, en definitiva, sutiles vibraciones de la carne” (183). Así, veremos que la única proximidad posible con el otro, en la novela, será la situación carnal en el mundo. El cuerpo se instituye como punto crucial de comunicación entre los personajes, y es gracias a él que Martín puede tener fugaces momentos de felicidad en la relación sexual con Alejandra, pero también es la única forma en la que se da el acercamiento entre ambos. Y lo interesante es que no sólo se dota de carne al personaje femenino (aunque éste posea en la narrativa sabatiana mayor carga corporal y erótica), pues hemos hablado ya de Martín como sujeto provisto de un cuerpo perceptivo por el que frecuenta este mundo. De esta manera, ambos situados en una fijación corporal, pueden ser sujetos “acoplados el uno al otro en las regiones de la carne bajo la más estricta y radical ambigüedad” (Andrés González 17), ambigüedad necesaria, puesto que un “yo” jamás puede penetrar en el secreto último del otro, ni siquiera en la relación sexual, lo que es causa de frustración y tristeza en el personaje principal.

Si logramos ver en Martín un modelo del sujeto como ser-del-mundo, también podemos descubrir la manera en la que Sábato procura dar fin a la relación dicotómica y escindida con la otredad que nos hereda la Modernidad, pues es sólo desde esta clase de subjetividad que le brindamos una “localidad” (Merleau-Ponty 363) al otro. La mirada se

transforma en tanto que ésta le significa al ser una unión con el mundo, unión que le acerca al otro. En el tema de la intersubjetividad, el rostro y el gesto son claves para lograr establecer los puentes de la comunicación que los personajes sabatianos intentan levantar una y otra vez. Si el personaje contempla el rostro del otro por medio de una mirada tal, “este instrumento expresivo que se llama un rostro puede ser portador de una existencia” (Merleau-Ponty 363). Por ello, encontramos múltiples menciones del rubor en la novela, pues el autor intenta transmitir de qué índole es el carácter de Martín por medio de su reaccionar avergonzado:

—Te estás poniendo colorado —comentó.

—¿Yo? —preguntó Martín.

Y, como sucede siempre en esas circunstancias, enrojeció aún más.

—Pero, ¿qué te pasa? —insistió ella, con el tallito en suspenso.

—Nada, qué me va a pasar.

... mientras Martín miraba una batalla de cruceros de algodón, reflexionaba que él no tenía por qué avergonzarse del fracaso de su padre. (*Sobre héroes y tumbas* 23)

La aparición constante de la vergüenza manifestada por el rubor (56, 114, 120, 125) indica, sí, en ocasiones el recibimiento de una mirada que atemoriza, pero también el modo en que se da nuestra presencia frente al otro, siendo el rostro el principal elemento por medio del cual podemos tratar de entender lo que sucede al interior de los sujetos, y, de paso, aquello que habla sobre la falta de dominio sobre el cuerpo propio en la dialéctica de la pluralidad de las conciencias. La corporalidad de los personajes constituye un estorbo para la absoluta cerrazón del solipsismo en la medida en la que estos sujetos no pueden dejar de estar exteriorizados uno frente al otro, pues, incluso, los gestos, que en muchas

veces resultan incontrolables, nos descubren frente a la alteridad. No es posible retiro alguno, pues tratar de desprendernos de nuestra situación carnal y sumergirnos en la inmanencia del *cogito* supone ya una segregación de algo que nos es dado, que sigue estando ahí como punto de referencia del cual debo huir, tal como, incluso “el místico involucra a otros inevitablemente en su reflexión contemplativa, aun cuando se retira en soledad para meditar” (Guamanga 19). La mirada y su choque con el rostro del otro, por tanto, es el primer puente que se tiende en el encuentro con la otredad.

Los adjetivos que acompañan los sustantivos referentes al rostro normalmente señalan cuestiones de carácter, es así como, a través de descripciones físicas, Sábato nos lleva a intuir personalidades, vicios, intenciones, etc. Por ejemplo, tenemos la descripción de Bordenave, quien en la pág. 147 aparece caracterizado por unos ojos irónicos, clave de la cual se infiere su participación en los actos secretos de Alejandra. Luego, el desagrado provocado en Alejandra al estar en la presencia del mismo se refiere por su rostro endurecido. También la nostalgia del abuelo Pancho aparece encarnada en unos ojos lacrimosos, la benevolencia de Hortensia Paz en una dulce sonrisa, la crueldad de Fernando en su rostro filoso y bello, el carácter doble de Quique por sus gestos teatrales, la frívola sensualidad de Wanda por su risa constante y el humedecerse los labios, etc.

Aparte de estos personajes, y muchos más, Alejandra —la otredad con respecto a Martín, por excelencia—, aparece siempre cifrada en clave corporal; es decir, cuando se da el registro de este personaje, tanto al leer su breve relato en primera persona como al ser presentada en el plano intersubjetivo desde un narrador omnisciente o testigo, llega a nosotros impregnado por una evidente corporalidad que corresponde a la concepción que Sábato posee de la mujer: ella significa todo lo concreto, lo terrenal y lo pasional, en cuyo cuerpo el hombre busca desesperadamente el absoluto. Por ello, pareciera que al autor no le

interesa ahondar en la psicología de la misma, sino hablar de su cuerpo, describir su postura, referir su forma de caminar, o detallar su rostro, etc.; todo esto la configura como un personaje rodeado por un halo de misterio sobre el cual lo último que puede tenerse es un conocimiento certero y completo, como el que pretendía el *cogito* moderno. Por consiguiente, será a partir de sus gestos, movimientos, ademanes y demás reacciones corporales que Martín ensaya desesperados intentos de acercarse a ella y entenderla, como quien trata de leer un confuso mapa para llegar al anhelado tesoro:

... mientras Bruno terminaba por aceptar que bien podría Alejandra haber sentido algún género o alguna medida de felicidad, Martín, por su parte, reexaminando recuerdos (una expresión, una mueca, una risa sarcástica) concluía que Alejandra no había sido feliz ni siquiera en aquellas pocas semanas. (142)

Entre estos dos personajes se impone una y otra vez la desesperante imposibilidad del diálogo a través de los constantes silencios de Alejandra, de sus evasiones y de sus respuestas lacónicas o incompletas. Como consecuencia, el acento de la narración siempre aparece en los gestos de ella. Es a través de su corporalidad que se descifran los demonios que la atormentan:

Cuando salieron, cruzaron la calle, se sentaron en un banco de la plaza y Martín, preocupado, le preguntó a Alejandra qué le había parecido aquel individuo.

—Qué me va a parecer. Un argentino.

A la luz del fósforo que encendió para el cigarrillo, Martín observó que su cara se había endurecido. Luego permaneció callada. Martín, por su parte, se preguntaba qué podía haberla transformado tan repentinamente, pero era obvio que la causa era Bordenave. (148)



Más adelante, también, cuando Martín le pregunta cuándo volverán a verse, el rostro de Alejandra aparece “envejecido” (148). A lo largo de la novela, las reacciones gestuales de Alejandra son las señales que el lector, junto con el protagonista, debe seguir para que este personaje femenino pueda ser comprendido.

Podría decirse que María, en *El túnel*, también es un personaje presentado desde la misma perspectiva: está exteriorizada al máximo, ya que tiene muy pocos diálogos en la novela, y mucho menos toma jamás la batuta narrativa (elemento distintivo entre ella y Alejandra). Por tanto, sólo tenemos la información sobre ella que Castel nos brinda; pero aquí la diferencia es doble: de Alejandra como personaje cifrado en clave corporal, tenemos el enriquecimiento de una realidad intersubjetiva que ya hemos referido: no sólo la conocemos por Martín, sino también por la apreciación que Bruno y otros personajes tienen de ella (19). Por otro lado, la relación de María y Castel se determina por la “lucidez” de una conciencia constituyente como la del pintor, por lo que no había duda alguna de lo que Castel deducía del rostro de María (de ahí que el desenlace sea un asesinato). Martín, por su parte, cuando intenta entrever los fantasmas de Alejandra por medio de sus gestos, es perfectamente consciente de que sólo tiene acceso a su persona por medio de ese rostro y que, con todo, no puede poseerla; así que se relaciona con ella con la ternura de un niño triste que conoce su impotencia, de lo que se desprende su perenne melancolía. A diferencia de Castel, las constataciones que Martín tiene por medio del rostro de Alejandra se presentan solamente a modo de vestigio, en palabras de Merleau-Ponty: “nada más tengo el vestigio de una conciencia que se me escapa en su actualidad y, cuando mi mirada cruza otra mirada, re-efectúo la existencia ajena en una especie de reflexión” (363). Esto es, mis constataciones del otro no lo constituyen, no preceden la percepción que tengo de él, sino, contrariamente, es la percepción primordial que tengo del otro lo que me proporciona unas

constataciones del mismo, cotejos que se constituyen como residuos de la otra conciencia que se escapa. En *El túnel*, las verificaciones de Castel aparecen en completa equivalencia con la persona de María; en *Sobre héroes y tumbas* se encuentra al otro “en su ahí” (López Sáenz 174), pero el personaje se presenta “incapaz de acceder a él tal y como se vive” (174), lo cual testimonia de la trascendencia del otro. Aquí no hay objetivación sino libertad, no hay un *cogito* que ilumina al otro como objeto, sino una subjetividad encarnada cuya relación con los otros se da a modo de copresencia. En *El túnel* no existe la intersubjetividad, mientras que, en esta segunda novela, nuevamente afirmamos que es el modo de estructuración mismo de la historia y de la relación entre los personajes.

Pero, ¿de qué forma el gesto restituye el descubrimiento del otro? Merleau-Ponty responde así:

El sentido de los gestos no viene dado, sino comprendido, o sea recogido, por un acto del espectador. La dificultad estriba en concebir bien este acto y no confundirlo con una operación de conocimiento... Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo. El gesto del que soy testigo dibuja en punteado un objeto intencional. Este objeto pasa a ser actual y se comprende por entero cuando los poderes de mi cuerpo se ajustan al mismo y lo recubren. El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, en los que me invita a reunirme con él. La comunicación se lleva a cabo cuando mi conducta encuentra en este camino su propio camino. (202)

Hablando del significado del gesto en relación a uno mismo, éste representa el umbral entre el mundo externo y el interno en tanto que simboliza un movimiento de la vida intencional del cuerpo, específicamente del rostro, que reacciona o se dirige hacia lo

otro. Con respecto a la intersubjetividad, éste es una invitación entre corporalidades a unirse, a ajustarse uno a otro mediante la interpretación que por medio de los “poderes” del cuerpo se hace del gesto, unión que se da en los puntos sensibles del mundo en el momento en el que encuentro mi propia gestualidad y por ella siento/entiendo al otro.

La intersubjetividad, vista como este juego de percepciones, desmonta la dicotomía del “yo” posicionado adversativamente ante el otro, incluso no sería posible hablar de la intersubjetividad en la novela en términos de yuxtaposición. Más bien, se observa una intercorporeidad en el mundo, el cual es concebido como el mismísimo fundamento de la subjetividad, ya que la raíz misma de la sociedad y del vivir copresente que en ella se da es la intersubjetividad (Merleau-Ponty 178). Y la de ésta, será el hecho de que el cuerpo del otro es un comportamiento para mí, algo que me habla de otro como yo, lo que convierte la existencia en una galería de espejos, galería en la que el otro deja de ser un objeto que puedo poseer.

Si la novela de Sábato muestra el gesto como comportamiento, esto constituye un paso más en la reconciliación con el cuerpo-sujeto, dejando muy atrás la idea del cuerpo como *res extensa*. Por esto, la novela no se clausura con la barbarie, como en *El túnel*, ya que el otro se presenta como inagotable, pues ha dejado de ser una cosa. Alejandra y los otros personajes no surgen a la existencia por medio de la conciencia de Martín, pues, en tanto que la relación de éstos es intercorporal, existen como asalto a los sentidos del protagonista y están ahí mucho antes de que éste los conozca. En el gesto que siempre se ofrece de Alejandra, en sus movimientos referidos a nosotros por Martín, incluso, en la relación sexual entre ambos, en la que se lee la desesperada persecución de una existencia intersubjetiva (por presentarse en la novela el cuerpo imbricado originariamente con el

espíritu)<sup>22</sup>, se da una experiencia primordial, no como producción subjetiva, sino como reciprocidad carnal e intercorporal. Las percepciones de Martín y de Bruno sobre Alejandra, las de los tres personajes sobre otros, y las de Martín y Alejandra sobre todos los demás, forman un sistema en donde las corporalidades constituyen la existencia perceptiva como un todo anónimo, en donde los unos y los otros son como “los órganos de una sola intercorporeidad” (López Sáenz 60), pues hay un fondo común que es el cuerpo. Esta forma de percibir la intersubjetividad instala a los personajes en una coexistencia que es anterior a la concepción que puedan tener del otro, puesto que ésta es, antes que todo, una copresencia carnal.

Hacia el final de la novela, luego del suicidio de Alejandra, pareciera que nos enfrentamos nuevamente a un personaje condenado a la soledad y la desesperanza ante la comunicación. Vemos a Martín vagar sin rumbo y al borde del suicidio, opción que no nos parece tan descabellada tratándose de un personaje de Sábato, pero, de pronto, la narración da un giro inesperado: despierta en la habitación de una humilde mujer que lo ha socorrido en su desmayo; esta joven y pobre madre trata de sosegarlo en su abrazo, le canta y le

---

<sup>22</sup> “Ya que no bastan —pensaba [Bruno]— los huesos y la carne para construir un rostro, y es por eso que es infinitamente menos físico que el cuerpo: está calificado por la mirada, por el rictus de la boca, por las arrugas, por todo ese conjunto de sutiles atributos con que el alma se revela a través de la carne. Razón por la cual, en el instante mismo en que alguien muere, su cuerpo se transforma bruscamente en algo distinto, tan distinto como para que podamos decir «no parece la misma persona», no obstante tener los mismos huesos y la misma materia que un segundo antes, un segundo antes de ese misterioso momento en que el alma se retira del cuerpo y en que éste queda tan muerto como queda una casa cuando se retiran para siempre los seres que la habitan y, sobre todo, que sufrieron y se amaron en ella. Pues no son las paredes, ni el techo, ni el piso lo que individualiza la casa sino esos seres que la viven con sus conversaciones, sus risas, con sus amores y odios; seres que impregnan la casa de algo inmaterial pero profundo, de algo tan poco material como es la sonrisa en un rostro, aunque sea mediante objetos físicos como alfombras, libros o colores. Pues los cuadros que vemos sobre las paredes, los colores con que han sido pintadas las puertas y ventanas, el diseño de las alfombras, las flores que encontramos en los cuartos, los discos y libros, aunque objetos materiales (como también pertenecen a la carne los labios y las cejas), son, sin embargo, manifestaciones del alma; ya que el alma no puede manifestarse a nuestros ojos materiales sino por medio de la materia, y eso es una precariedad del alma pero también una curiosa sutileza” (*Sobre héroes y tumbas* 19-20).

acaricia el rostro, acto que le trae a la memoria uno de los únicos seres de los cuales había recibido amor, su abuela: “Sintió la mano de la mujer en su frente, como si le tomase la temperatura, como su abuela, infinitos años atrás” (526). Al respecto de esta caricia, Hugo Mujica escribe:

Martín abre los ojos a otro mundo, o al mismo pero transfigurado por la compasión; se los abre una caricia, el milagro del gesto de la ternura, también el gesto que no busca retener, el que aprendió la despedida, el gesto que ayuda y arroja para seguir adelante, la caricia de una mujer simple junto a un simple niño, la caricia de una mujer, la de una madre, la de su abuela, antes, “infinitos años atrás”, mujer, madre, abuela, patria, tierra... (14)

Es por esta esperanza de comunión, reanudada por la caricia de Hortensia Paz, que se une la vivencia de Martín con la de Celedonio Olmos quien, en la huida de esa legión devastada por la muerte de Lavalle y derrotada, descubre que vale la pena vivir y morir por aquel “pacto entre derrotados”, pues, como decía Bruno: “La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto” (530). Así, la mano callosa que acaricia su frente levanta el primer puente entre Martín y el otro, puente que había sido derrumbado por el suicidio de Alejandra. Es esta caricia la que vuelve a revelar a Martín una alteridad familiar, revelación que se instituye, no por una toma de posición por parte de él frente a la vida, es decir, por un acto reflexivo, sino por la mano de Hortensia Paz que, contra su voluntad, lo rescata de la muerte y en la que sabe identificar el amor fraternal por el que vale la pena vivir.

Por todo esto, concluiremos que la intersubjetividad en *Sobre héroes y tumbas* es una que corresponde a la concepción sabatiana de la realidad como una copresencia, siendo esta únicamente posibilitada por la coexistencia corporal de esos personajes que se han

insertado en un mundo concreto, vital y carnal. Es por esta intersubjetividad corporal que Alejandra nunca aparece objetivada desde ningún punto de vista, es por esta misma intersubjetividad que se da una apreciación de la unidad indestructible entre el yo y la alteridad, es por ésta también por la que Martín adquiere una esperanza demencial. Así, resulta evidente cómo y hasta qué punto, también por medio de una intersubjetividad de tal naturaleza, Ernesto Sábato ha logrado evidenciar en su novela esa unidad primigenia entre los sujetos, pasaje indispensable de transitar en el camino hacia el rescate del hombre concreto.

## Conclusión

En esta tesis se ha realizado una aproximación fenomenológica a *Sobre héroes y tumbas* para demostrar de qué manera esta segunda novela de Sábato constituye la concreción de su proyecto literario, dentro del cual —tal y como aparece asentado en *El escritor y sus fantasmas*— la novela debe adoptar tintes fenomenológicos en su camino hacia la restitución y la síntesis del hombre concreto y el mundo. Por tal motivo, el análisis se fundamentó en la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty para descubrir cómo es que Sábato logró construir una narración que cumpliera con tal requisito. Para lograr este objetivo general, en el primer capítulo se asentó como antecedente de la investigación cómo es que el pensamiento moderno logró establecer una relación dicotómica y escindida entre sujeto y objeto, así como entre el cuerpo y el alma. La radicalización moderna del platonismo, plasmada en el exilio cartesiano de la corporalidad, fue afirmada como claro precedente de una concepción ontológica del sujeto encerrado en la inmanencia del *cogito*. A partir de ahí, el pensamiento moderno lograría abstraer al sujeto de su facticidad y desgajarlo del cuerpo, por ser visto este último como algo que el hombre porta en esa existencia ideal a la cual fue restringido. Por tal motivo, y en el contexto de mediados del siglo XX, Sábato señala la urgente necesidad de reunir los elementos disgregados de esa abstracción humana que aparecía desmembrada incluso en la literatura. Es debido a este anhelo de nuestro autor que en el primer capítulo se demostró de qué forma la concepción del sujeto como conciencia encarnada representó un intento de cerrar tales escisiones modernas: en ella se pone de manifiesto que el hombre, al estar dotado de percepción corporal, se encuentra en todo momento asaltado por un mundo que funciona como correlato de su cuerpo y sus sentidos. Así, el cuerpo, como aquello que le otorga un

domicilio en el mundo y le representa su concreta posibilidad de existencia, es resignificado, pasando de un simple “haber” a adquirir la dignidad ontológica de un “ser”. Asimismo, es en virtud de este cuerpo que la relación del sujeto con el objeto ya no será constituyente sino recíproca, por la imbricación corporal del hombre en el mundo.

Según la teoría sabatiana, la totalidad a la cual la novela debe aspirar va por este mismo camino; ésta configura una narración que puede dar cuenta de la síntesis entre sujeto y objeto y conciencia y cuerpo al contar con la presencia de personajes que existen de un modo verdaderamente encarnado, esto es, sujetos que viven insertos en una sociedad e historicidad determinadas y en completa sinergia con el mundo que los rodea; una narración, también, que es capaz de adoptar no un punto de vista puramente objetivo ni extremadamente subjetivo, sino que es la articulación y el intercambio entre ambas perspectivas.

Así, pudimos explicar que sería la novela —según la perspectiva de nuestro autor— la encargada de volver a reunir tanto las dicotomías conceptuales como las literarias, debido a que es capaz de mostrar al hombre en su experiencia originaria con el mundo y el otro, al exhibir personajes encarnados y estar compuesta por la interacción entre un plano interior y exterior que los define como seres-del-mundo. Debido a lo anterior, la presente investigación se abocó, en el segundo capítulo, a analizar tres de las características de *Sobre héroes y tumbas* que nos hablan del pensamiento integralista y fenomenológico del autor: la plurifocalidad desde la cual narra los acontecimientos, siendo esta perspectiva múltiple una que imposibilita la presencia del objetivismo en la novela; el simultaneísmo por el que el autor puede dar cuenta de la mutua implicación de la realidad interna y externa del personaje, con lo que se regresa al sujeto a una experiencia originaria en la que el “yo” y el mundo encuentran una génesis paralela; y, finalmente, el especial tratamiento del tiempo,



manifestado en el modo en que los personajes se configuran como sujetos temporales en tanto que tienen una conciencia cargada de retenciones y protensiones. Además de esto, la novela construye una intertemporalidad al realizar continuamente en la historia desplazamientos entre los tres tiempos, todo lo cual explora la vivencia de un tiempo vital que se opone a la existencia asilada y lineal de la mónada cartesiana. Fue mediante el señalamiento y la reflexión de estas tres características que se definió en términos literarios cómo es que la novela puede testimoniar sobre el co-nacimiento y la mutua implicación entre sujeto y objeto.

Aunado a esto, logramos poner de manifiesto cómo es que, por medio de Martín, Bruno y Alejandra como sujetos perceptivos, la segunda novela de Ernesto Sábato realiza un esfuerzo por restituir la unidad primigenia en la relación sujeto-objeto que nos ha ocupado a lo largo de esta tesis. Este objetivo fue alcanzado concretamente al detenernos en el análisis de una espacialidad que surge en total dependencia con la situación en la cual los personajes se encuentran, así como siendo determinada por una relación corporal entre ellos y el espacio. El objetivismo descriptivo, de esta manera, se mostró incapaz de articular personaje y espacio, ya que éste proporciona la ubicación de sus personajes partiendo de referencias geométricas y a modo de plano cartesiano, por lo que la brecha entre sujeto y mundo sería agrandada.

Finalmente, al destacar las potencias perceptivas de estos tres personajes principales, pudo ponerse al descubierto la intersubjetividad en la novela a modo de intercorporalidad en la que los personajes viven arrojados en una copresencia anterior al movimiento constituyente de la conciencia. La condición de conciencia encarnada que el sujeto comporta, transforma la manera en que los personajes se relacionan con el plano exterior y con el otro hombre, pues pudimos observar que sería insostenible la evidencia de

una conciencia lúcida, constituyente y objetivante frente a la primigenia y antepredicativa experiencia corporal que subtiende ambos polos de la relación sujeto-objeto, demostrando todo esto que es el mundo —como puesta en escena de la sensorialidad humana— y no la actividad de la conciencia, el que funciona como verdadero eje de tal relación. Por todo esto, se afirmó que la novela sabatiana representa un intento genuino de rescatar al hombre concreto, pues vuelve narrativamente sobre la experiencia perceptiva que éste tiene del mundo en que se haya comprometido y del otro, con el que la única posibilidad de comunicación es la intercorporalidad que define sus relaciones.

Por todo lo anterior, consideramos que la aportación más valiosa de la tesis que aquí se ha presentado es haber puntualizado las características del pensamiento y la narrativa de Ernesto Sábato por las cuales el autor erige su obra como baluarte contra las escisiones modernas que terminaron por establecer relaciones dicotómicas entre la conciencia del hombre y su cuerpo, así como entre el sujeto y el objeto, cuya fatal concreción ha aparecido siempre, hasta nuestros días, en forma de barbarie: la tragedia de dos guerras mundiales, los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, los múltiples desastres nucleares y sus interminables secuelas radiactivas, la multiplicación de armas biológicas, las matanzas mecanizadas como consecuencia de guerras civiles y sus políticas de muerte, asesinatos de inocentes en Medio Oriente debido a oscuros intereses económicos e individuales, además de todas aquellas historias innombrables de violencia y poderío que particularizan en las relaciones interpersonales el uso desmedido de la razón, comprobarían hasta qué punto el sujeto —encerrado en su propio *cogito*—, al cercenarse del objeto y del otro, establece invariablemente una relación de dominio sobre todo aquello que constituye activamente mediante su conciencia.

La alienación de un sujeto que fue abstraído de su situación corporal y de su inevitable copresencia con el otro se le aparecía a nuestro autor como consecuencia irrecusable de una concepción errónea del hombre y el vínculo entre esto y el proceso civilizatorio occidental. Por ello, Sábato encontró en la vuelta a la experiencia vital que la fenomenología procuró y en la correspondencia entre este esfuerzo y la novela, una esperanza en el camino hacia la restitución de la unidad primigenia. De ahí su constante mención de la teoría fenomenológica en relación a la actividad literaria del novelista; de ahí también el especial interés y la profundidad con la que esta investigación pretendió abordarla y demostrar hasta qué punto la segunda novela de Sábato la articula en su composición.

Investigaciones futuras en torno a la literatura sabatiana podrían descubrir también lo que otros fenomenólogos, como Husserl y Lévinas, han aportado en la constante visitación a diversos textos filosóficos que nuestro autor realizó a lo largo de su vida y que aparecen a modo de ideas encarnadas en una literatura que él mismo llamaría “metafísica” y “problemática”, pues las huellas que la teoría fenomenológica dejaría en Sábato pueden seguirse, incluso, hasta sus últimos y más íntimos escritos.

**Obras citadas**

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, 1998
- Andrés González, Roberto y Gabriel Jiménez Tavira. “Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty”. *Ideas y valores*, núm. 145, 2011, pp. 113-130.
- Arce Carrascoso, José Luis. “El problema del cogito en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty”. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, núm. extra, 1992, pp. 217-234.
- Balmer, Pierre Maurice. “El personaje de Alejandra en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato”. *Forma y función*, núm. 2, 1984, pp. 83-106.
- Battán Horenstein, Ariela. *Hacia una fenomenología de la corporeidad. M. Merleau-Ponty y el problema del dualismo*. Editorial Científica Universitaria, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Límites de la espacialidad de situación para la descripción merleau-pontiana del fenómeno del movimiento y el aporte de la noción de postura”. *ARETÉ Revista de Filosofía*, vol. 28, núm. 2, 2016, pp. 367-387.
- \_\_\_\_\_. “Percepción y movimiento. El modelo merleau-pontiano de cognición encarnada”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI, núm. 1, 2016, pp. 33-50.
- Beltrán Nieves, Fernando Rodrigo. “Ernesto Sabato: un retrato biográfico”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 79, núm. 4, octubre-diciembre, 2017, pp. 785-809.
- Boburg, Felipe. *Encarnación y fenómeno*. Universidad Iberoamericana, 1996.
- Cohn, Dorrit. “Técnicas de presentación de la conciencia”. Sullà, *Teoría de la novela*, pp. 205-213.

- Correa, María Angélica. *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- Costa, Malena. “La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica”. *A Parte Rei*, núm. 47, sept 2006, pp. 1-7.
- Dellepiane, Ángela B. *Sábato: un análisis de su narrativa*. Nova, 1970.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Traducido por Vidal Peña, Alfaguara, 1977.
- Domínguez, María Luisa. “El tratamiento de lo histórico en *Sobre héroes y tumbas*”. *Cauce*, núm. 16, 1993, 217-230.
- Escribano, Xavier. “La ruptura con el objetivismo en Gabriel Marcel y Maurice Merleau-Ponty”. *Convivium*, núm. 24, 2011, pp. 119-138.
- Escribano, Xavier. *Sujeto encarnado y expresión creadora: aproximación al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. Prohom ediciones, 2004.
- Firenze, Antonio. “El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty”. 5, 2016. *Daimon. Revista internacional de filosofía*, núm. 5, 2016, pp. 99-109.
- Gallo Cadavid, Luz Elena. “El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea”. *Pensamiento educativo*, vol. 38, jul. 2006, pp. 46-61.
- Giacoman, Helmy F. “La correlación sujeto-objeto en la ontología de Jean Paul Sartre y su dramatización novelística en la novela *El túnel* de Ernesto Sábato”. *Los personajes de Sábato*, Emecé Editores, 1972.
- Gordillo Álvares-Valdés, Lourdes. “La función integradora y expresiva de la sexualidad en Merleau-Ponty”. *Daimon. Revista de Filosofía*, núm. 25, 2002, pp. 101-111.

- Guamanga, Miguel Hdo. "Aproximación al problema de la intersubjetividad en la fenomenología de Husserl y en el de Merleau Ponty". *Revista Légein*, núm. 2, ene.-jun. 2006, pp. 5-22.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Sur, 1973
- Husserl, Edmund. *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Traducido por Otto E. Langfelder, Nova, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Meditaciones cartesianas*. Traducido por José Gaos y Miguel García Baró, Fondo de cultura económica, 1996.
- Lévinas, Emmanuel. *La teoría fenomenológica de la intuición*. Traducido por Tania Checci, Ediciones Sígueme, 2004.
- López Sáenz, María Carmen. Tiempo y subjetividad en M. Merleau-Ponty. *Enrahonar*, núm. 15, 1989, pp. 117-120.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes, Planeta-Agostini, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La prosa del mundo*. Taurus, 1971.
- Morillas, Enriqueta. "Leer a Sábato". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393, enero-marzo 1983, pp. 585-601.
- Mujica, Hugo. "Sobre héroes y tumbas, la humilde esperanza". *Mercurio*, núm. 132, junio-julio 2011, pp. 12-14.
- Neyra, Joaquín. *Ernesto Sábato*. Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- Omil, Alba. La problemática espacio-tiempo en «Sobre héroes y tumbas». *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 391-393, enero-marzo 1983, pp. 476-484.
- Pageaux, Daniel Henri. "Elementos para una topología sabatiana". *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 432, 1986, pp. 117-128.

- Platón. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Traducido por Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Gredos, 1988.
- Rimmon, Shlomith. “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”. Sullà, *Teoría de la novela*, pp. 173-192.
- Robbe-Grillet, Alain. *La celosía*. Traducido por Juan Antonio Rero, Barral Editores, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Por una nueva novela*. Traducido por Pablo Ires, Cactus, 2010.
- Roggero, Jorge. “Mesianismo, ontología y política en Giorgio Agamben”. *Instantes y Azares: Escrituras nietzscheanas*, núm. 8, 2010, pp. 93-111.
- Rojas Vásquez, Armando José y Rosa Virginia Núñez Nava. “El matiz fenomenológico en Ernesto Sábato”. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 10, núm. 2, mayo-agosto, 2009, pp. 78-99.
- \_\_\_\_\_. *Husserl y Sábato: fenomenología en dos novelas*. Editorial Académica Española, 2015.
- Sábato, Ernesto. *Antes del fin*. Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Apologías y rechazos*. Seix Barral, 2006
- \_\_\_\_\_. *El escritor y sus fantasmas*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. / Seix Barral, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El escritor y sus fantasmas*. Aguilar, 1971.
- \_\_\_\_\_. *El túnel*. Cátedra, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Heterodoxia*. Alianza Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Hombres y engranajes*. Seix Barral, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Sobre héroes y tumbas*. Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Uno y el universo*. Seix Barral, 2006.

Sánchez López, Pablo. “Notas sobre la representación de la mujer en la obra de Ernesto Sábato”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 19 mayo

2019, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/sabato.html>.

Sartre, Jean-Paul. *El hombre y las cosas*. Editorial Losada, 1960.

Scarano, Laura Rosana. “La concepción sabatiana del arte: una ética del heroísmo”.

*Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 11, 1989, pp. 21-38.

Sullà, Enric, editor. *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Crítica, 1996.

Toboso Martín, Mario. “Fenomenología del trascurso del tiempo”. *Diánoia*, vol. LII, núm. 59, noviembre 2007, pp. 27–42.

Fernández, Teodosio. “Ernesto Sábato y la literatura como indagación”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 391-393, enero-marzo 1983, pp. 35-45.

Wainerman, Luis. *Sábato y el misterio de los ciegos*. Castañeda, 1978.

Zirión Quijano, Antonio. “Una introducción a Husserl”. *Iztapalapa*, núm. 33, 1994, pp. 9-22.