



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 6, n.º 11, enero-junio, 2023, 325-358

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.14

Carnavalización y polifonía en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato

The carnivalization and polyphony in Ernesto Sábato's *On Heroes and Tombs* (1961)

Carnavalisation et polyphonie dans *Sur les héros et les tombes* (1961) d'Ernesto Sábato

JAVIER DE TABOADA

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

(Lima, Perú)

pchujtab@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8026-3817>



RESUMEN

El artículo parte de los planteamientos del teórico ruso Mijaíl Bajtín. Este plantea los conceptos de carnavalización y polifonía como categorías centrales de su teoría literaria. Asimismo, en su análisis de la obra de Dostoievski, afirma que la *novela polifónica* se presenta de forma poco frecuente en la literatura, y dicha categoría no puede ser aplicada a cualquier obra literaria, sino que esta debe cumplir con determinados presupuestos. El artículo intenta demostrar que la novela

del escritor argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, se ajusta a dicho concepto debido al mundo carnavalizado que presenta y a la multitud de voces autónomas que aparecen en ella. Además, examina las voces presentes en la novela clasificándolas y explicando su importancia estructural en la obra.

Palabras clave: polifonía; carnavalización; Bajtín; Sábato.

Términos de indización: literatura; lenguaje simbólico; novela (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

The article is based on the approaches of the Russian theorist Mikhail Bakhtin. Bakhtin proposes the concepts of carnivalization and polyphony as central categories of his literary theory. Likewise, in his analysis of Dostoevsky's work, he affirms that the polyphonic novel is rarely presented in literature, and that this category cannot be applied to any literary work, but that it must comply with certain presuppositions. The article attempts to demonstrate that the Argentine writer Ernesto Sábato's novel *Sobre héroes y tumbas* (*On Heroes and Tombs*) fits this concept due to the carnivalesque world it presents and the multitude of autonomous voices that appear in it. Furthermore, it examines the voices present in the novel by classifying them and explaining their structural importance in the work.

Key words: polyphony; carnivalization; Bakhtin; Sábato.

Indexing terms: literature; symbolic languages; novels (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

L'article se fonde sur les idées du théoricien russe Mijaíl Bajtín. Les concepts de carnavalisation et de polyphonie sont des catégories centrales de sa théorie littéraire. Dans son analyse de l'œuvre de Dostoïevski, il affirme que le roman polyphonique est rare dans la littérature et que cette catégorie ne peut s'appliquer à n'importe quelle

œuvre littéraire, mais qu'elle doit répondre à certains présupposés. L'article tente de montrer que le roman *Sobre héroes y tumbas* (*Sur les héros et les tombes*) de l'écrivain argentin Ernesto Sábato correspond à ce concept en raison de l'univers carnavalesque qu'il présente et de la multitude de voix autonomes qui y apparaissent. En outre, il examine les voix présentes dans le roman, en les classant et en expliquant leur importance structurelle dans l'œuvre.

Mots-clés: polyphonie; carnavalisation; Bakhtin; Sábato.

Termes d'indexation: littérature; langage symbolique; roman (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/04/2023

Revisado: 15/05/2023

Aceptado: 17/05/2023

Publicado en línea: 28/06/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

efoffani@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Thomas Ward (Loyola University Maryland, Baltimore, Estados Unidos)

TWard@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

1. MARCO CONCEPTUAL

En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993), Mijaíl Bajtín plantea y desarrolla el concepto de polifonía. Al tratarse de una elaboración teórica a partir de un término musical, resulta conveniente partir del significado original: «Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico» (Real Academia Española, s. f.).

En tal sentido, Bajtín se refiere a la teoría polifónica como el registro total de todas las voces sociales de la época. Al percibir una

novela como una partitura musical, un único mensaje horizontal (melodía) puede armonizarse verticalmente de diferentes maneras, al entregar las notas a diferentes instrumentos (voces). Uno de los pasajes en que la metáfora de la polifonía está mejor expuesta pertenece al propio Dostoievski, cuando un personaje de *El adolescente* habla de su proyecto de ópera:

Una catedral gótica, el interior, coros, himnos; entra Gretchen, y, mire usted... coros medievales, para que así se perciba el siglo quince. Gretchen está triste; al principio un recitativo, sereno, pero espantoso, lacerante, y los coros vibran lúgubres, severos, despiadados:

Dies irae, dies illa!

Y de pronto... la voz del diablo, la canción del diablo. El cual permanece invisible, solo que su canción suena con los himnos, juntamente con los himnos, casi fundiéndose con ellos y sin embargo, de un modo totalmente distinto... algo así hay que hacer. [...] (citado por Bajtín, 1993, p. 313)

Es el principio de la polifonía: la voz que parece fundirse con las demás y, sin embargo, suena diferente a ellas. No estamos bajo el principio de la armonía sino de la disonancia. El coro no debe oírse como una sumatoria, como una masa compacta de voces, sino que deben percibirse los distintos matices individuales, a veces antagónicos, que tienen las voces al interpretar el mismo tema. No hay pues una instancia o una conciencia superior en la que puedan ser unificadas, sino que se mantienen tercamente divergentes, irreductibles, disonantes.

Sin embargo, Bajtín, esquivo siempre a las definiciones congelantes, no llega a precisar el concepto de modo concluyente. La polifonía se construye y se desliza a través del análisis de las obras de Dostoievski, y al ser una categoría desarrollada a partir de una metáfora (coro de voces), tiene desde ya la contundente simplicidad de su imagen visual, y al mismo tiempo la posibilidad de ser continuamente enriquecida, matizada y extendida, como lo atestiguan las cuatrocientas

páginas que le dedica el teórico ruso (junto a otros conceptos como carnavalización, sátira menipea, imagen de la idea, y otros).

Sostenemos que *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato es una novela polifónica. Tal afirmación podría parecer incluso trivial, ya que en el lenguaje de la crítica contemporánea la polifonía es moneda corriente hace mucho tiempo, y el adjetivo «polifónico» se concede graciosamente aquí y allá, con un valor fundamentalmente encomiástico (en lugar de descriptivo). Cualquier novela puede ser polifónica, puesto que presenta una diversidad de personajes y cada uno aporta una perspectiva distinta. Polifónico quiere decir —en este sentido laxo— que el escritor hizo bien su trabajo, que supo construir bien a sus personajes y los hizo creíbles, autónomos, algo más que meros monigotes. Típicamente, la técnica de narrar desde distintos puntos de vista sería la forma garantizada de construir una novela polifónica. También se suele usar el término «polifonía» como una categoría (a)crítica para englobar el estudio de varios escritores o incluso para consignar entrevistas colectivas¹.

Bajtín, en cambio, intenta empeñosamente esclarecer tal posible confusión a lo largo de los capítulos I y III de los *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde habla de la novela monológica, que cubre casi toda la historia literaria: la polifonía es la excepción². Así, el género que parecería ser a primera vista más polifónico, el género dramático, es descrito por Bajtín (1993) en estos términos:

1 Por ejemplo, en los siguientes títulos: *Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas* (Muñoz, 1999) y «Polifonía: Entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta» (Cortínez, 2016), en cuyo contenido no hay ninguna referencia a Bajtín ni mucho menos utilización de alguno de sus planteamientos.

2 Hasta qué punto este concepto es transferible a otros autores además de Dostoievski, es algo que está todavía por discutirse. Bajtín niega explícitamente (respondiendo a Lunacharski) la existencia de polifonía en autores anteriores a este (Shakespeare y Balzac, específicamente), y reconoce solo «indicios» y no polifonía plena; en cuanto a los posteriores, la única señal que da es una nota a pie de página en la edición revisada de 1979, donde hace una referencia al *Doctor Faustus*, de Thomas Mann.

Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos, por el contrario, para ser auténticamente dramáticos, precisan de la unidad monolítica de este mundo. En el drama, el diálogo debe ser de una sola pieza, cualquier debilidad de este carácter monolítico lleva a una debilidad del dramatismo. (p. 32)³

La metáfora de «coro de voces» debe primero, para funcionar, evitar comprender la *voz* en el sentido común de la palabra, o inclusive, en su sentido narratológico modal, en cuyo caso, efectivamente, bastarían unos cambios de narrador para cosechar polifonía. El concepto de *voz* es una de las categorías ofrecidas por Gérard Genette en su seminal *Discurso del relato* (incluido en *Figuras III* [1972]). Al hablar del modo, que es «la regulación de la información narrativa» (p. 220), Genette incluye una famosa distinción entre *modo* y *voz*:

No obstante, la mayoría de trabajos teóricos sobre ese tema (que son esencialmente clasificaciones) sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo* y *voz*, es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta *¿quién habla?* (p. 241)

Esto le permite plantear las categorías de narrador autodiegético y heterodiegético, así como de focalización interna y externa, superando la clasificación de narrador en primera y tercera persona, que confunde ambas categorías.

En cambio, la *voz* en Bajtín refiere a una concepción del mundo, a un *hombre de la idea* que alcanza la misma jerarquía que el autor textual, que no es absorbido por él, sino que establece un diálogo

3 Para una crítica de esta descalificación en bloque del género dramático, véase Huerta Calvo (1995). Sin embargo, aquí solamente queremos enfatizar que el diálogismo y la polifonía bajtinianos se distinguen de sus formalizaciones más obvias.

horizontal, como —según Bajtín— no se había logrado hacer antes de Dostoievski. A diferencia de la precisión y la claridad que ofrece el análisis de Genette, sin duda uno de los más brillantes frutos de la crítica estructuralista, el concepto de voz en Bajtín es más difuso. Hay una voz, la del autor, que en toda la tradición novelística mantiene el control de la novela, ya que las voces de los personajes «se reunirán tarde o temprano en un centro discursivo, y se reunirán en una sola conciencia y todos los acentos se resumirán en una voz» (Bajtín, 1993, p. 285). En la novela polifónica, en cambio, las voces de los personajes no llegan a subsumirse en la voz del autor, manteniendo su autonomía, e incluso, compitiendo por la interpretación de la novela. Es decir que *Los hermanos Karamazov* puede leerse, toda ella, desde la perspectiva de Aliosha como la de Iván, por poner un ejemplo. ¿Cómo puede, sin embargo, reconocerse que estamos en un discurso polifónico y no en uno monológico? Una clave está en la «dialogización interna de la palabra» (p. 239). La palabra de los personajes, cada voz, tampoco es sólida, monocorde, sino que está imbuida de la *palabra ajena*, está siempre respondiendo a las palabras de los otros. A los diálogos externos entre los personajes corresponde siempre un diálogo interno permanente, en el que prosiguen mentalmente las réplicas y las interpelaciones a las otras voces de la novela.

De todos modos, es cierto que la polifonía es una categoría un tanto difusa y no mensurable de ningún modo. Parte de la culpa del relajamiento teórico mencionado anteriormente debemos atribuirselo al propio Bajtín, pues si bien sostuvo con firmeza en su libro sobre Dostoevski que la polifonía es un hallazgo único del novelista ruso, y que la presentación de una diversidad de personajes no implica en absoluto la ausencia de monologismo; también es cierto que Bajtín conceptualizó en otros ensayos una categoría similar: el dialogismo, que concibe como un fenómeno ubicuo, pasible de aparecer no solo en cualquier obra literaria, sino en la esencia misma del lenguaje, en la palabra bivocal, dialogizada, intervenida desde siempre por el Otro. Con el dialogismo, Bajtín trata de construir una lingüística intersubjetiva que se oponga a la lingüística subjetiva saussureana. Lo cierto es que, como afirma Iván Igartua (1997), «el límite conceptual entre el

principio dialógico y la polifonía no acaba de ser, en cambio, completamente diáfano» (p. 221).

El segundo posible límite de la teoría bajtiniana sobre polifonía es que, curiosamente, Dostoevski no parece ser necesariamente el autor más idóneo para encarnar la estructura de una novela polifónica. Si entendemos la polifonía como una competencia libre de voces en la cual ninguna —y particularmente la del autor— tiene mayor jerarquía que las demás, si en la polifonía el narrador renuncia a su posición dominante en el relato para dejar surgir un coro de voces consonante y disonante, resulta difícil reconciliar esto con un Dostoevski que declara explícitamente que «A ningún precio el verdadero artista debe mantenerse en situación de igualdad con el personaje representado, contentándose con la sola verdad de este último: no se alcanzará de esa manera una verdad en la impresión» (citado por Todorov, 1991, p. 7). Para Todorov, el Dostoevski de Bajtín es un Dostoevski «bajtinizado». El crítico ruso Osmolovsky agrega que la estructura polifónica no impide la manifestación de la opinión del autor, puesto que «el punto de vista del autor se expresa principalmente en la parte compositiva y argumental, a través de los hechos y del destino personal de los portadores de la idea» (citado por Hita Jiménez, 2002, p. 101). Lo que ocurre con los personajes sería una forma de evaluar las ideas que defienden.

Pese a todos los reparos, consideramos que el concepto de novela polifónica es un concepto útil y potente, que describe la riqueza que puede tener una novela en su trabajo de escenificar diferentes concepciones del mundo y voces sociales. La novela moderna no quiere ser didáctica ni de tesis, sino que quiere darle voz a todos, y especialmente a los que no participan del debate público, recoger las opiniones y las concepciones que se apartan del guion establecido, que van más allá o contradicen los discursos que se suelen pronunciar en auditorios, salones de clase o mítines políticos. Opiniones proscritas, vidas retorcidas, personajes antisociales pueblan la novela moderna, pues la literatura apunta un haz de luz sobre los sectores oscurecidos o apartados de la sociedad. A esto se debe quizás la fortuna crítica, el uso

y el abuso del término polifonía, a que expresa una intención cara a muchos escritores desde Flaubert: la de desaparecer en el texto y dejar vivir a los personajes.

Para que pueda rendir mejores frutos, sin embargo, hay que tomar la polifonía no como un adjetivo que se regala en la valoración del texto, sino como un sustantivo que sirva para describirlo. La polifonía es, según lo entendemos aquí, una estructura formal, una forma de organización de la novela en donde se confrontan una diversidad de visiones del mundo sin que ninguna logre prevalecer.

Una de las áreas en las que este concepto de polifonía parece ser más atractivo, es en el estudio de las literaturas «híbridas», o «heterogéneas», es decir, aquellas en donde se entremezclan y dialogan dos (o más) culturas, dos visiones del mundo como la andina y la occidental, lo que ocurre al menos en una buena parte de nuestro corpus literario⁴. Es aquí donde más se invoca el nombre de Bajtín y se aplica la polifonía para resolver estas complejas situaciones. Sin embargo, tal vez convendría avanzar paso por paso, ya que el propio Bajtín nunca estuvo pensando en tales posibilidades, y su análisis, si bien contempla y requiere la diferencia de cosmovisiones, está pensado más en términos intersubjetivos que interculturales, ya que este último problema ciertamente no se presenta en las obras de Dostoievski. Un concepto complejo como el de polifonía, construido en torno a la novelística de un solo autor, y cuyo teorizador se mostró reticente a extender más allá de este ámbito, requiere primero una expansión cuidadosa, que encuentre otros autores en los que funcione más o menos de la misma manera, antes de aventurarse a cruzar los profundos cañones de la interculturalidad. Dicha aplicación de primer nivel permitiría además poner a prueba la utilidad del propio concepto teórico, ya que muy pobre sería su utilidad sino sirviera más que para describir la obra de un autor. Por eso creemos que llevar la polifonía a la literatura latinoamericana es un aporte tanto crítico como teórico. No se trata de una

4 Tanto Cornejo Polar en *Escribir en el aire* como Lienhard en *La voz y su huella* plantean una suerte de canon literario «heterogéneo» o «alternativo».

apuesta insólita. Algunos críticos han argumentado convincentemente a favor de la polifonía en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (Ortiz, 2013) e incluso, quizás menos convincentemente, en las novelas policiales de Leonardo Padura (García, 2013). Sin embargo, creemos que es importante seguir ampliando esta línea interpretativa, acaso con un ejemplo más clásico, anterior a la posmodernidad que fragmenta las identidades y los discursos. Y consideramos que la segunda novela de Ernesto Sábato es un buen ejemplo de tal estructura.

2. METODOLOGÍA

Usaremos el método hermenéutico, que consiste en la interpretación en busca del sentido de las obras. En este caso, se aplicará esta metodología interpretativa con el objetivo de analizar a los personajes de la novela, fundamentándolos dentro del marco polifónico. Si consideramos que la carnavalización es, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, un primer e ineludible paso en el camino hacia la polifonía, que sirve para desestructurar las jerarquías sociales y minar las estructuras rígidas para que se pueda erigir la estructura polifónica, empezaremos por revisar los aspectos carnalescos de *Sobre héroes y tumbas*, que son abundantes. A continuación, trataremos de identificar las principales voces del relato, así como las inflexiones, los entrecruzamientos y los puntos de contacto entre ellas que las modifican, es decir, la intervención de la *palabra ajena*, en términos de Bajtín, que está en la génesis misma de la palabra propia. Mostraremos asimismo cómo algunos conceptos bajtinianos utilizados para dar cuenta de la estructura polifónica en Dostoievski, como imagen de la idea, umbral o falso infinito, se replican también en Sábato.

3. DISCUSIÓN

3.1. Carnavalización

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), Bajtín describe los rasgos de la fiesta popular, su visión subvertidora del mundo oficial y sus enormes huellas en la obra de Francois Rabelais.

Uno de los principios más importantes de lo carnavalesco es el que Bajtín denomina principio de la vida material y corporal, es decir, que las actividades fisiológicas propias del cuerpo, como comer, defecar, orinar, etc., pasan a primer plano, especialmente las relacionadas con la parte inferior del cuerpo; pues la parte superior (rostro, corazón, etc.) está vinculada con actividades espirituales. Es, por tanto, frecuente en la cultura popular renacentista oficiar el rebajamiento carnavalesco, por el cual se transfiere al plano material y corporal de la existencia, conceptos propios de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Ejemplo de ello son las numerosas parodias sacras de la literatura medieval, así como también los diálogos entre don Quijote y Sancho en la carnavalesca obra de Cervantes.

Pero la oposición entre arriba/abajo, superior/inferior en la que ambos términos de la jerarquía se invierten, desestructuran y contaminan, sin llegar a ninguna resolución dialéctica, no es la única que la visión carnavalesca del mundo subvierte. En realidad, la visión carnavalesca se caracteriza por su capacidad de subvertir cualquier oposición, de generar una ambivalencia entre ambos polos. Esta visión grotesca está presente en todos los escritores del Renacimiento, pero al llegar al Romanticismo, dirá Bajtín, esta ambivalencia, esta continua fluidez se convierte en una antítesis petrificada, por eso hablará el crítico ruso de un «grotesco de cámara».

Estos dos aspectos, la desestructuración de las oposiciones y el rebajamiento carnavalesco son las características que tomaremos del estudio de Bajtín para explorarlas en *Sobre héroes y tumbas*. Otras, como la importancia de la plaza pública y la universalidad de la risa carnavalesca, aunque presentes en algunos momentos puntuales, no son tan constantes en la novela de Sábato y las pasaremos por alto.

En primer lugar, observamos que la construcción de los principales personajes se realiza sobre la base de la conjunción de términos opuestos. Hay una antítesis que domina la dinámica de los personajes pero que no llega a resolverse sino en una síntesis incongruente. Los polos de la antítesis se contaminan y cancelan mutuamente.

El primer personaje carnavalesco que aparece en *Sobre héroes y tumbas* es la madre de Martín. La madre cloaca (único apelativo que se nos ofrece de ella), lujuriosa y frívola, que le enrostra a su hijo el deseo de haberlo abortado:

después de luchar durante meses saltando a la cuerda como los boxeadores y dándose golpes en el vientre, razón por la cual (le explicaba su madre a gritos) él había salido medio tarado, ya que era un milagro que no hubiese ido a parar a las cloacas. (Sábato, 1999, p. 25)

Este rebajamiento de la figura materna, este quebrantamiento de las leyes sociales basadas en la figura generatriz de la madre, convierte a Martín en un ser desamparado. La madre, ideal supremo, es rebajada hasta el subsuelo de las cloacas. Esto es lo que hace, por ejemplo, que el discurso de Molinari sobre la abnegación maternal resulte risible y ridículo, hasta provocar, carnavalescamente, el deseo de vomitar de Martín. La madre cloaca es un personaje puramente negativo y carece del costado regenerador y vivificante que tiene siempre el grotesco carnavalesco, porque es el origen de la tragedia del protagonista, el que le adjudica su abandono, que es su rasgo principal.

Por supuesto, la imagen de la madre afectará la imagen de las mujeres en general y se configura la antítesis:

Hasta ese momento, las mujeres eran o esas vírgenes puras y heroicas de las leyendas, o seres superficiales y frívolos, chismosos y sucios, ególatras y charlatanes, pérfidos y materialistas («como la propia madre de Martín», pensó Bruno que Martín pensaba). (Sábato, 1999, p. 22)

Antítesis que Alejandra, la otra protagonista de la novela, vendrá a destruir por unión de los contrarios. Como señala el título de la primera parte de la novela, «El dragón y la princesa», Alejandra es ambas cosas a la vez: dragón y princesa, «monstruo equívoco: dragón-princesa, rosafango, niñamurciélagos» (Sábato, 1999, p. 131). Solo mediante esta

unión irresuelta de oposiciones es posible caracterizar a Alejandra. Lo mismo ocurre con su edad:

porque ella había nacido madura, o había madurado en su infancia, al menos en cierto sentido, ya que en otros sentidos daba la impresión de que nunca maduraría: como si una chica que todavía juega con las muñecas fuera al propio tiempo capaz de espantosas sabidurías de viejo; como si horribles acontecimientos la hubiesen precipitado hacia la madurez y luego hacia la muerte sin tener tiempo de abandonar del todo atributos de la niñez y la adolescencia. (Sábato, 1999, p. 28)

De modo que Alejandra es un personaje profundamente ambiguo e irresoluble. Y no lo es menos Fernando Vidal, la otra gran voz de esta novela polifónica, a quien se caracteriza también de forma antitética: «Y aunque sin duda era un canalla, me atrevería a afirmar que sin embargo había en él cierta especie de pureza, aunque fuera una pureza infernal. Era una especie de santo del infierno» (Sábato, 1999, p. 455).

No solamente los personajes principales de la novela están carnavalizados, sino que la relación entre Martín y Alejandra se estructura en función de oposiciones que luego se van a desarticular o corroer. Las dos oposiciones principales son las de distanciamiento/acercamiento y carne/espíritu. Sobre el primer punto, Martín intenta repetidamente acercarse a Alejandra para descubrir que cada acercamiento es también un alejamiento, siempre hay una barrera infranqueable que choca con la aparente intimidad, existe un territorio sombrío en el que ella habita y que resulta incognoscible para Martín. Un ejemplo de ello es cuando la contempla durmiendo:

Nunca la conoceré del todo, pensó, como en una repentina y dolorosa revelación.

Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el

abismo del sueño sino otros) y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas. *Nunca*, pensó, *nunca*.

Pero me necesita, me ha elegido, pensó también. (Sábato, 1999, p. 80, énfasis del autor)

Pero si la aparente cercanía esconde en realidad una distancia, el distanciamiento podría producir una paradójica cercanía o restauración. Veamos los pensamientos de Martín durante uno de los largos períodos de ausencia de Alejandra:

Varias veces estuvo a punto de dejarse vencer y de ir a la *boutique*. Pero se detenía a tiempo, porque sabía que hacerlo era pesar un poco más sobre su vida, y (pensaba) por lo tanto distanciarla todavía más; del mismo modo que el náufrago desesperado por la sed sobre su bote debe resistir la tentación de tomar agua salada, porque sabe que únicamente le acarreará una sed más insaciable. No, claro que no la llamaría. Tal vez lo que pasaba era que ya había cortado demasiado su libertad, había pesado excesivamente sobre ella; porque él se había lanzado, se había precipitado sobre Alejandra, impulsado por su soledad. Y acaso si le concedía toda la libertad era posible que volvieran los primeros tiempos. (Sábato, 1999, p. 182)

Por supuesto que luego Martín no seguirá su propio consejo, pero el punto es que ambos términos de la oposición acarrearán la carga de su contrario, neutralizándola. Ahora, hemos visto que la tragedia que lamenta continuamente Martín en esa relación es no poder conocer del todo a Alejandra. ¿Y cuál es la tragedia de Alejandra con Martín? La de no lograr separar lo espiritual de lo corporal. Cuando tienen relaciones por primera vez, a insistencia de Martín, Bruno comenta para sí que Alejandra hizo una oración y que esta no fue escuchada. Más adelante, cuando la situación entre ambos empieza a declinar, Alejandra pone, para encontrarse, la condición de no tener sexo, condición que

se rompe finalmente, con lo cual la relación termina de quebrantarse. Alejandra, acaso por ejercer la prostitución⁵, necesita mantener en un plano estrictamente espiritual esta comunión que ha encontrado con un ser desamparado como ella. Alejandra no puede conectar ambos polos sin que el resultado sea tóxico para ella; en cambio Martín no puede separar un plano del otro:

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. (Sábato, 1999, p. 135)

Ambas oposiciones, entonces, sufren un proceso de desarticulación. En el existencialismo sabatiano, el alma aspira a la pureza, pero no puede librarse de la contaminación y el peso de lo corporal. En contraparte, la comunicación con el otro, aunque minada de malentendidos, es una vía de acceso al absoluto. En una lectura apegada a la poética sabatiana, la novela puede ser leída como el intento de Martín (y Bruno) de lograr una aspiración metafísica a través del amor, lo que los conduce a una existencia trágica. En el camino, sin embargo, se encuentran con formas y personajes carnavalizados que de alguna manera cuestionan este proyecto.

Porque además de manejar una estructura antitética para la construcción de sus personajes, la novela presenta otros elementos marcadamente carnalescos. Ante todo, las atmósferas y los escenarios donde se desenvuelve la historia. La casa de los Olmos en el barrio de Barracas, antiguamente señorial y ahora ruinoso, habitada por los restos de una familia patricia en decadencia, cuyos sobrevivientes viven en el pasado o en la locura, es claramente un espacio carnalesco,

5 Hay numerosos, aunque discretos, indicios a lo largo de la novela sobre esto, incluyendo las palabras de Bordenave de que ella «sentía un grandísimo placer en acostarse por dinero» (Sábato, 1999, p. 521), además de muchas actitudes en la conducta de Alejandra que serían menos misteriosas de dar crédito a esta hipótesis.

irreal y absurdo, como lo subraya en diversos momentos la narración. Por ejemplo, cuando el bisabuelo Pancho rememora sus recuerdos de los antiguos tiempos de la legión de Lavalle y Martín queda solo con el anciano:

Y cabeceando, empezó a dormitar, mientras Martín estaba paralizado por un silencioso y extraño pavor, en medio de aquella pieza casi oscura, con aquel viejo centenario, con la cabeza del coronel Acevedo en la caja, con el loco que podía andar rondando por ahí. [...] Sentía como si poco a poco hubiese ido ingresando en una suave pesadilla en que todo era irreal y absurdo. (Sábato, 1999, p. 91)

En este punto, cabe invocar el concepto de *umbral*, también desarrollado por Bajtín a lo largo de sus anotaciones sobre Dostoievski. El «diálogo en el umbral» es característico de la sátira menipea, género que es el más cercano antecedente de la novela polifónica, y también está altamente presente en Dostoievski. El umbral es ante todo el umbral entre la vida y la muerte, la mentira y la verdad, la razón y la demencia, etc.; es decir, es el límite, el borde que comparten ambos polos de la oposición. Muertos que hablan, locos cuerdos, aristócratas arruinados son tipos de personajes que abundan en la narrativa de Dostoievski porque habitan en el umbral. Lista que podríamos complementar, como vimos, con el santo del infierno y la princesa dragón que aparecen en la novela de Sábato. Pero el umbral, en un sentido más literal de la palabra, no es menos importante a la hora de configurar los espacios del relato. Señala Bajtín (1993) que la construcción del espacio en Dostoievski

concentra la acción tan solo en dos puntos: en el umbral (en la puerta, a la entrada, en la escalera, en el corredor, etc.) donde se cumplen la crisis y la ruptura, o en la plaza, que suele sustituir al salón (sala, comedor), donde tienen lugar la catástrofe y el escándalo. Esta es la concepción artística del tiempo y el espacio en Dostoievski. (p. 219)

Ya hemos mencionado la casa de los Olmos, mansión señorial y ruinoso, enclavada como un monumento incoherente en un barrio industrial y obrero. Toda la mansión se encuentra, en cierto modo, en un umbral entre el presente y el pasado, entre la ciudad tradicional y la moderna. Pero, dentro de ella, Alejandra vive en el Mirador, una terraza construida en lo alto a la que se accede por una escalera de caracol y que no forma parte del cuerpo central de la mansión: una suerte de umbral dentro del umbral. Es la misma habitación que ocupó durante ochenta años la tía Escolástica, que guardaba la cabeza de su padre en una caja de sombreros y que nunca más abandonó el cuarto hasta su muerte. Alejandra habita ahora en ese umbral mágico y carnavalesco: «Subieron por la escalera de caracol y nuevamente volvió Martín a experimentar el hechizo de aquella terraza en la noche de verano. Todo podía suceder en aquella atmósfera que parecía colocada fuera del tiempo y del espacio» (Sábato, 1999, p. 125).

Quizás por ello todas las escenas que se desarrollan en el cuarto de Alejandra están cargadas de tensión y de absurdo, propias del tiempo de crisis más que del tiempo cotidiano del mundo exterior. Pero no son las únicas escenas en las que el umbral se presenta de forma prominente en la novela. Recordemos que en la visita nocturna al bisabuelo Pancho, Alejandra desaparece y deja solo a Martín con el anciano. Martín desea huir, sin embargo, no se atreve a trasponer la puerta y permanece en el *umbral*, junto a la puerta, con el oído pegado a la madera, sospechando la presencia del tío Bebe, el loco del clarinete, que, en efecto, se encuentra del otro lado de la puerta con su cabeza puntiaguda, esperando sorprender a Martín en el momento que abra, cosa que consigue, dejándolo por unos momentos paralizado del susto.

Todos estos umbrales son espacios carnavalizados, que se contraponen quizás a los recorridos de los personajes por las calles de la ciudad. Muchísimas veces se mencionan nombres de calles y la novela sigue con sorprendente precisión y detalle los recorridos a pie y en ómnibus de Martín, quien parece prestar mucho menos atención que el narrador a la geografía que lo rodea, pues generalmente solo desea deambular por la ciudad sin rumbo fijo para enfrascarse en sus pensamientos. En esta geografía tan precisa se esconden, como ocurre de

manera mucho más literal en el *Informe sobre ciegos* de Fernando, espacios liminares, construcciones a primera vista casi normales, pero que guardan la puerta de acceso a otra realidad, una realidad en donde se suspenden las convenciones sociales cotidianas y se instauran las del tiempo de crisis, las de las cuestiones últimas de la existencia a las que se enfrentan los personajes.

Por último, algunos personajes secundarios tienen un carácter notoriamente carnalesco. Es el caso del Loco Barragán, profeta apocalíptico, borracho y haragán, que no deja de recordar a su burlón auditorio (la risa de la plaza pública) que los chicos y los locos dicen la verdad (Sábato, 1999, p. 224) y que, en verdad, resulta el profeta de la novela, pues los tiempos de sangre y fuego, del «fuego [que] tendrá que purificar esta ciudad maldita» (Sábato, 1999, p. 221) tendrán su cumplimiento en el incendio que acaba con la vida de Alejandra y Fernando, conexión que ya apunta Martín al momento de escuchar al Loco: «Pero Martín miraba al Loco, mientras volvían a su memoria aquellas otras palabras de Alejandra sobre el fuego» (Sábato, 1999, p. 224).

El otro personaje eminentemente carnalesco es Quique, «un hombre rarísimo» (Sábato, 1999, p. 184), con una anatomía contradictoria y equívoca, como se sigue de su autodescripción:

Soy un conjunto de elementos inesperados. Por ejemplo, cuando me ven callado y no me conocen, piensan que debo tener la voz de Chaliapin, y luego resulta que emito chillidos. Cuando estoy sentado suponen que soy petiso, porque tengo el tronco cortísimo, y luego resulta que soy un gigante. Visto de frente, soy flaco. Pero observado de perfil, resulta que soy corpulentísimo.

Mientras hablaba, demostraba prácticamente cada una de sus afirmaciones y Martín, verificaba, con estupor, que eran exactas. (Sábato, 1999, p. 185)

Quique, medio socialité y medio crítico de teatro, versado en el arte de la maledicencia y del fingimiento de amabilidad, es un personaje exagerado, una especie de saltimbanqui verbal, pues su

despliegue discursivo es elocuente, cómico, creativo y bordado de los prejuicios propios de la clase alta. La caracterización de su prima Lala, miembro de la alta sociedad como Quique, recurre a una oposición altamente carnalesca e inventada *ad hoc*: Opio y Monada. Citaremos *in extenso* por ser, probablemente, las páginas más carnalescas de toda la novela:

El mundo se divide en Opio y Monada (sin acento: no confundir con la otra palabra filosófica). La Lucha Eterna y nunca definida entre esas dos potencias da todas las alternativas de la realidad. Cuando predomina Opio, es cosa de morirse: modas horribles o cursis, novelas complicadas y teológicas, conferencias de Capdevila o Larreta en Amigos del Libro a las que Uno se ve obligado a concurrir porque sino Albertito se ofende, gente que se muere de hambre y quiere Estatutos (cuando no se les da por gobernar), visitas que llegan a horas absurdas, parientes ricos que no mueren («¡Qué opio Marcelo, que es eterno y con las hectáreas que tiene!») Cuando predomina Monada, las cosas se ponen divertidas (otra palabra del vocabulario básico de Lala) o por lo menos soportables, che: un muchacho que se ha dado por escribir, pero al menos no ha dejado de jugar al polo ni se ha hecho amigo de gente con apellidos raros como Ferro o Cerretani; una novela de Graham Greene que trata de espías o ruletas; un coronel que no se propone conquistar a las masas; un presidente de la república que es bien y va al hipódromo. Pero no siempre las cosas son tan nítidas, porque, como te digo, hay una lucha permanente entre las dos fuerzas, así que a veces la realidad es más rica y resulta que de pronto Larreta dijo un chiste (bajo la misteriosa presión de Monada) o, al revés, como Wanda, que es una monada de modista, pero cuando se le da por seguir las payasadas americanas, che, es un opio. Y, en fin, antes el mundo estaba bastante divertido pero en los últimos tiempos, con los peronistas, hay que reconocer que se ha vuelto casi totalmente Opio. Esa es la filosofía de mi prima Lala. Como ves, una especie de cruce de Anaximandro con Schiaparelli y Porfirio Rubirosa. Burdísimo. (Sábato, 1999, pp. 248-249)

Con estas últimas palabras, Quique desautoriza la «concepción del mundo» de Lala, y evade la identificación con su clase social. Quique es un personaje escurridizo, difícil de fijar, también porque, más que un personaje, es una voz de la novela. A continuación, identificaremos las principales voces de la novela y cómo, en efecto, se conjugan en un coro polifónico.

3.2. Polifonía

Propondremos primero cuáles son los personajes que constituyen una voz en la novela de Sábato, y luego mostraremos cómo la dialogización interna y la refracción de la palabra ajena se produce en ellos, así como también ocurre en Dostoievski. Además de estas voces protagónicas, también hay otras presentes en la novela, a las que llamaremos voces de la cultura. Finalmente, nos detendremos en los momentos antidualógicos de la novela, cuando el diálogo se hace más complicado y sordo.

3.2.1. Voces de los personajes

La primera voz de la novela es doble, y corresponde a Martín y Bruno. El protagonista de la novela es indudablemente Martín y la novela comienza con el primer encuentro entre Martín y Alejandra, marcándolos como coprotagonistas. Sin embargo, la reconstrucción de los hechos está basada en parte en las conversaciones de Bruno con Martín en diferentes momentos de su vida. En la trama, Martín conoce a Bruno cuando Alejandra se lo presenta como un amigo de la familia, y luego empieza a frecuentarlo para conversar, como un modo vicario de acercarse a ella. Después de la muerte de Alejandra, Martín buscará a Bruno en un estado casi de trance y luego partirá hacia el sur, y tras varios años de sanación en la Patagonia, volverá a Buenos Aires para conversar en forma más reposada con Bruno sobre los incidentes de la relación con Alejandra y tratar de atar los cabos sueltos. Bruno, más que una voz autónoma, es una voz que complementa la de Martín. Bruno, quien por declaración propia es un contemplativo, aporta el lado reflexivo a la historia de Martín y extrae conclusiones que este

sería incapaz de alcanzar. Martín por sí solo es una voz incompleta, ya que incluso con la serenidad de los años, es incapaz de comprender algunos aspectos de su propia historia, o en todo caso incapaz de darle el alcance universal que Bruno quiere darle. La voz de Martín necesita la inflexión de la voz de Bruno para constituirse en la voz central de la novela, aparentemente la más cercana a la voz del autor; a pesar de que Bruno no es el narrador de esta novela, sino un narrador heterodiegético, el cual, en algunos momentos, como en el extenso capítulo III de la parte IV, parece estar conversando con Bruno.

La segunda voz es la de Alejandra. Es cierto que la presencia de ella está mediada casi siempre por la mirada de Martín, quien además declara no conocer aspectos fundamentales de ella, configurando así un caso de lo que Genette llama *paralepsis*, es decir, que el narrador (o la focalización en Martín, para ser más exactos) parece saber menos de lo que puede deducir el lector, ayudado por las reflexiones de Bruno y de otras pistas que el lector puede aprovechar para sacar sus conclusiones (por ejemplo, sobre la conducta misteriosa de Alejandra). Sin embargo, en algunos pasajes de la novela, como en su relato de su relación con Marcos Molina o incluso en su relato del pasado de la familia, adquiere autonomía y se configura como una verdadera voz dentro de la novela.

La voz alterna más evidente de la novela es, por supuesto, la de Fernando Vidal, el autor del *Informe sobre ciegos*, que está incrustado como la tercera de las cuatro partes que conforman la novela, y que, a diferencia de las otras partes, usa la narración homodiegética. El *Informe* constituye un relato cerrado por sí mismo y ha sido publicado varias veces en forma independiente. Pero, en relación con la estructura de la novela, el *Informe* ofrece de manera clara una lectura alternativa de la tragedia con la que se abre la novela en la «Noticia preliminar»: esto es, la muerte de Fernando y Alejandra en un incendio. Aunque para Bruno el *Informe* solamente revela «sus momentos de alucinación y delirio» (Sábato, 1999, p. 453), se puede optar por tomar en serio las teorías conspirativas sobre los ciegos de Fernando Vidal e imaginar una realidad alternativa. En esta realidad, sin embargo, no aparece obviamente Martín (a quien Fernando no conoce), pero tampoco

Bruno y sorprendentemente tampoco Alejandra, omisión imperdonable que alimenta la hipótesis de que el relato de Fernando es un delirio esquizofrénico. Es decir, el *Informe sobre ciegos* no llega a ofrecer una luz directa sobre las otras voces principales de la novela. Recordemos, no obstante, que Bruno comenta que «Bayce confirmó un párrafo de su Informe: lo encontró en el café Tupí Nambá, de Montevideo» (Sábato, 1999, p. 453), y él mismo confirma la existencia de Celestino Iglesias y la obsesión de Fernando por los ciegos. El relato de Bruno sobre Fernando, que alcanza cerca de sesenta páginas y ocupa más de la mitad de la última parte de la novela, ofrece una perspectiva diacrónica según la cual el *Informe* representa sus pensamientos de los últimos tres o cuatro años, mientras que Bruno nos narra momentos de su adolescencia y su juventud. Sin embargo, no desautoriza directamente la voz del *Informe*, sino que en cierta manera lo legitima como posibilidad al confirmar algunos de sus datos.

Por último, consideramos que Quique, a pesar de ser un personaje secundario en el relato, tiene la fuerza suficiente para ser una de sus voces. Vimos antes que Quique, pese a representar una posición de clase, se desmarcaba de ella y se configuraba como sujeto particular. Quique, como vimos, es una voz carnavalizada, pero no exenta de profundidad y penetración. Recordemos una escena de Martín en que entra a la *boutique* y ve a Quique solo:

Pero no se decidía a entrar: algo se lo impedía en aquella actitud ensimismada y solitaria de Quique. Tal vez por la misma actitud agobiada, creyó notarlo como envejecido, con una profundidad de expresión que no le había notado antes. Sin saber bien por qué, de pronto sintió pena por aquel individuo solitario. (Sábato, 1999, p. 245)

Martín le concede «profundidad de expresión» antes de que se ponga la máscara de la frivolidad, pero la frivolidad del discurso cómico de Quique también contiene profundidad de expresión, como no es de sorprender si recordamos la dinámica de las oposiciones que rige la novela. La voz de Quique también cuenta la historia de los Olmos

al cómico modo, mencionando incluso un personaje, la tía Teresa, no incluida en el recuento de Bruno. Aunque el breve recuento sobre esta familia de locos (Sábato, 1999, pp. 247-248), esta «raza deplorable» como bromea Quique, no agrega demasiado a lo que a esa altura ya conocemos de ellos, sí permite otra inflexión de voz a su historia.

3.2.2. Diálogo interno y palabra ajena

Estas voces de los personajes se encuentran dialogizadas, establecen entre sí un diálogo interno permanente y esto es lo que configura la polifonía.

La voz principal, la de Martín y Bruno, se establece como una voz conjunta justamente a través de un diálogo constante, ya que la reconstrucción de la historia se realiza a partir de las conversaciones entre Martín y Bruno. Pero el diálogo entre ellos no cubre solamente lo registrable en palabras, sino que también existe un diálogo interno, un diálogo entre las voces interiores de ambos personajes. Constatemos primero la existencia de una voz interior en ellos:

[Martín] observaba su piel fina, sus manos delicadas y las comparaba con las manos duras y ávidas de Alejandra, con su rostro apretado y anguloso, mientras Bruno pensaba: Estos paisajes sólo el impresionismo los podía pintar, y eso se terminó, así que el artista que siente esto y nada más que esto, se embromó. Y mirando al cielo cargado de nubes, la atmósfera húmeda y un poco pesada, los reflejos de los barcos sobre el agua quieta, pensaba que Buenos Aires tenía un cielo y un aire muy parecido a Venecia, seguramente por la humedad del agua estancada, *mientras que su pensamiento del otro estrato* [énfasis añadido] proseguía con Méndez. (Sábato, 1999, p. 169)

Martín conversa con Bruno sobre Méndez, un peronista (y una de las voces de la cultura, según veremos más adelante) al que Martín acaba de conocer durante su encuentro con Bruno minutos antes en *La Helvética*; mientras tanto ambos divagan en sus propios pensamientos. No es una experiencia inusual: somos capaces de conversar

con alguien mientras también pensamos en otras cosas, pero no es una forma común de presentar los diálogos en la novela tradicional, donde lo dicho y lo pensado apuntan en la misma dirección (aunque un personaje pueda revelar menos de lo que piensa, pero no pensar en otra cosa totalmente distinta, como ocurre aquí). Pero ambos recién se acaban de conocer ese día y todavía no se ha establecido el diálogo interno. En un encuentro posterior, este diálogo ya será más patente:

Mientras en un plano más superficial le decía a Martín algo aparentemente sin conexión con sus reflexiones profundas, pero en realidad conectadas a ella por vínculos irregulares pero vitales.

—Siempre pensé que me gustaría ser algo así como bombero.

Y como Martín lo mirara sorprendido, comentó: pensando que acaso ese tipo de reflexiones sí podían ser útiles a su desdicha, pero con una sonrisa que atenuaba su pretensión. (Sábato, 1999, p. 227)

Martín y Bruno siguen conversando de temas impersonales, pero ya se encuentran conectados por un diálogo interno, que se hará explícito cuando, años después, Bruno y Martín conversen sobre su historia con Alejandra. Bruno, por otra parte, atribuye como condición universal —o al menos general a todos los porteños— esta dialogía interna:

Una llovizna impalpable caía arrastrada por ese viento del sudeste que (se decía Bruno) ahonda la tristeza del porteño, que a través de la ventana empañada de un café, mirando a la calle, murmura, *qué tiempo del carajo*, mientras alguien más profundo en su interior piensa, *qué tristeza infinita*. (Sábato, 1999, p. 276, énfasis del autor)

El porteño murmura para sí mismo y, al mismo tiempo, piensa para sí mismo algo distinto. ¿Por qué? Porque para Sábato, como para Dostoievski, los personajes tienen siempre una voz interior con la cual están dialogando.

Pero si el diálogo interno entre Martín y Bruno se establece en forma progresiva, en el caso de Martín y Alejandra este se establece de inmediato. No se requerirá tanto tiempo, tampoco, para que se externalice. Por ejemplo:

—¿Qué pensás?

Tardó un momento en responder.

—Mucho y nada, Alejandra... La verdad es que...

—¿No sabés qué?

—No sé nada... Desde que te conozco vivo en una confusión total de ideas, de sentimientos... ya no sé cómo proceder en ningún momento... Ahora mismo cuando te despertaste, cuando te quise acariciar... Y antes de dormirte... Cuando...

Se calló y Alejandra nada dijo. Permanecieron los dos en silencio durante largo rato. (Sábato, 1999, p. 133)

Lo que Martín le dice a Alejandra es bastante cercano a sus pensamientos, más articulados por supuesto, de momentos atrás. Alejandra no responde y por eso parece que aquí el diálogo queda interrumpido. Pero el diálogo interno entre ellos prosigue. Ese diálogo es la conexión que existe entre ambos, la incomprendible —para Martín— razón de que Alejandra lo haya elegido a él, o lo necesite. Si a pesar de mediar unos pocos y breves encuentros, la conexión entre ellos fue inmediata e intensa, es porque se estableció un diálogo entre sus voces internas.

La voz interna de Alejandra, por su parte, se hace más explícita en algunos momentos. En el capítulo X de la primera parte, el relato a Martín de la historia de Marcos Molina, que también es la historia de su renuncia a la religión, se incluyen algunos fragmentos en letra cursiva, apartados del resto del texto. Algunos son sueños y otros

recuerdos, todos con una focalización muy cercana al momento de la experiencia, más que al momento de contarla y recordarla. Estos fragmentos podrían tomarse como un recurso del narrador de insertar *flashbacks* o analepsis para complementar el relato que se cuenta, pero en nuestra lectura pertenecen a la voz interior de Alejandra, recuerdos que la absorben en el mismo momento en que cuenta la historia y que la confirman como una de las grandes voces de la novela.

Veamos ahora la refracción de la palabra ajena, o como también dice Bajtín, la palabra bivocal. Para Martín, el misterio de Alejandra, todo lo que representa, todo el inmenso territorio incognoscible que le hace sufrir, se puede sintetizar y simbolizar en dos o tres palabras: «Y sintiendo la llovizna helada sobre su cara, caminando hacia ninguna parte, con el ceño apretado, mirando obsesionado hacia delante, como concentrado en un vasto e intrincado enigma, Martín se repetía tres palabras: Alejandra, Fernando, ciegos» (Sábato, 1999, p. 276).

Estas palabras (Fernando, ciegos) son un atajo a su conciencia, a su voz interior, que está obsesionada con ellas. Es de notar, entonces, que son estas palabras que ha pronunciado Alejandra (antes que imágenes u otros símbolos) las que quedan como incrustadas en el cuerpo de Martín. La palabra ajena, para Bajtín, está incrustada desde ya en la palabra propia, pues el sujeto se constituye a través del diálogo. Y por eso, porque contiene la carga de la palabra ajena al mismo tiempo que la propia, es una palabra bivocal.

Pero es la voz de Fernando la que más claramente muestra la refracción de la palabra ajena. Fernando está permanentemente anticipando las réplicas de sus interlocutores, respondiendo a supuestas críticas, etc. Aquí un ejemplo de sus duelos verbales con los lectores:

¡Delirio de persecución! Siempre los realistas, los famosos sujetos de las «debidas proporciones». Cuando por fin me quemen, recién entonces se convencerán; como si hubiera que medir con un metro el diámetro del sol, para creer lo que afirman los astrofísicos.

[...] Verdaderamente ¡qué manga de canallas! Que para creer necesiten que a uno lo quemem. (Sábato, 1999, pp. 397-398)

La voz de Fernando está permanentemente orientada hacia sus críticos y adversarios, reales o imaginarios. Pero, además, también está contagiada de su mayor enemigo, de su obsesivo objeto de búsqueda, los ciegos:

Sí: poco a poco yo había ido adquiriendo mucho de los defectos y virtudes de la raza maldita. Y, como casi siempre sucede, la exploración de su universo había sido, también lo empiezo a vislumbrar ahora, la exploración de mi propio y tenebroso mundo. (Sábato, 1999, p. 360)

Fernando y los ciegos establecen una relación tenebrosamente dialógica, aunque en este caso no esté mediada por la palabra, porque los ciegos son seres mitológicos antes que productores de discurso. Pero cuando empieza a articular su discurso, su informe, Fernando se parapeta y replica permanente a la palabra ajena de sus adversarios.

Por último, habría que mencionar que el extenso relato de Bruno sobre Fernando tiene la forma de una suerte de reconstrucción de una entrevista de Bruno con un interlocutor indeterminado, a juzgar por las constantes interpelaciones («acaso usted me invoque» [Sábato, 1999, p. 453], «contra lo que usted podría suponer» [Sábato, 1999, p. 457, etc.]) al narratorio en este relato. Bruno no puede simplemente contar la historia, sino que se la tiene que contar a alguien, pues las voces en la novela siempre están orientadas hacia otra voz.

3.2.3. Voces de la cultura

Las voces de la novela, además de establecer un diálogo entre sí, también lo establecen con otras voces, las cuales no llegan a constituir un personaje completo, sino que son parte del paisaje discursivo y pueden encarnarse en distintos personajes. Les llamaremos voces de la cultura. Estas voces sirven también para presentar el contexto social y cultural de la época, así como sus conexiones con la historia argentina.

La más prominente es la voz de la Historia. Recordemos que *Sobre héroes y tumbas* incluye el *Romance de la muerte del general Lavalle*, texto que también ha sido publicado en forma independiente, pese a que, a diferencia del Informe sobre ciegos, no se encuentra en bloque en la novela, sino intercalado y disperso en la historia de Martín. El relato de los últimos días del general Juan Lavalle, patriota independentista y luego destacado líder unitario en las guerras civiles contra los federales, muestra la debacle del caudillo luego de la derrota de Famaillá contra las fuerzas de Oribe. El general sufre el abandono de sus aliados correntinos y se queda con un pequeño contingente de ciento setenta y cinco hombres fieles, los que, después de su muerte por una bala perdida, se esfuerzan por transportar su cadáver hasta tierras bolivianas para evitar que sea exhibido como trofeo por el enemigo.

No cabe duda de la importancia de este relato histórico en la estructura de la novela, pues además de aparecer en la primera parte durante la visita de Martín a la mansión de los Olmos y al bisabuelo Pancho, la historia de Lavalle retorna en los capítulos finales de la obra, compitiendo, en las últimas páginas, con el relato del viaje de Martín al sur en el camión de Bucich. Se vuelve a contar la historia, esta vez a cargo del narrador (la voz de la Historia), repitiendo incluso muchos de los detalles narrados en la primera parte, porque se le quiere dar poder conclusivo, se quiere hacer explícito el paralelo entre la historia de Lavalle y la de Martín.

En el primer recuento, el relato está aparentemente a cargo del bisabuelo Pancho, que a sus noventa y cinco años (en 1954) es testigo de esa época lejana. Pero el bisabuelo no habla demasiado y, sobre todo, no contextualiza lo que dice. El bisabuelo no posee la voz de la Historia, sino tan solo retazos de ella, los trozos que conciernen más directamente a su vida y la de su familia. Por eso su relato requiere de voces complementarias. Y la primera en asumir la tarea es la voz de Alejandra, que pacientemente le explica a Martín las frases un tanto crípticas que pronuncia el anciano. Es ella quien relata la historia del teniente inglés Patrick Elmtreees, luego acriollado como Patricio Olmos, muerto en la batalla de Quebracho Herrado bajo las órdenes de Lavalle y padre de Celedonio Olmos, miembro del contingente de

ciento setenta y cinco hombres (y una mujer) que acompañan a Lavalle hasta después de su muerte. La voz de Alejandra es la de quien conoce la historia por ser patrimonio familiar, por haberla escuchado muchas veces durante mucho tiempo. Sus intervenciones, y las del bisabuelo Pancho, fuente originaria de esos relatos, se alternan con otra voz, intercalada en letras cursivas en el capítulo XII de la primera parte. Podríamos denominarla la voz de la Historia. Aunque más que voz, la Historia es un coro de voces, pues toman la palabra el coronel Pedernera, el comandante Alejandro Danel y por supuesto el propio Lavalle, todos personajes rigurosamente históricos. En su segundo recuento, en las últimas cincuenta páginas de la novela, también de manera intercalada, el relato se hace más extenso y detallado, pero se mantiene la focalización múltiple (aunque el narrador sea siempre heterodiegético en esta parte), a ratos con Lavalle, a ratos con Celedonio Olmos o con Damasita Boedo (la mujer de sus años finales), etc. La Historia es un coro de voces.

La historia de Lavalle ofrece un contrapunto histórico con el tiempo de crisis representado en la novela: la derrota del primer peronismo y la preparación del golpe militar de 1955. Contrapunto porque, como dice Alejandra: «Aquellos al menos eran hombres de verdad y se jugaban la vida por lo que creían» (Sábato, 1999, p. 55). La historia de Lavalle y sus ciento setenta y cinco hombres es un relato de integridad y pureza, es el eco de una época terminada, y a su manera, gloriosa por la persecución del ideal. Sin embargo, ese ideal siempre está desplazado hacia el pasado, pues la de Lavalle es también una historia de declive, es un momento en que los ideales de la independencia se han manchado con la lucha fratricida de la guerra civil y en que se ha perdido la claridad de los primeros tiempos, como no dejan de mencionarlo algunas de las voces que intervienen en el relato. Doble valencia tiene la historia de Lavalle y la historia en general, como tantas otras cosas en esta novela. El paralelo con los personajes de la ficción queda explícito, pero su sentido nunca es totalmente claro.

Otra voz importante es la que llamaremos voz de lo criollo. Esta se encarna sobre todo en Humberto J. D'Arcangelo, «conocido

vulgarmente por Tito» (Sábato, 1999, p. 40), representante de los argentinos de primera generación, que añora la época dorada del fútbol y el tango, recela de la modernidad y enarbola un general pesimismo sobre la situación actual del país, con algunas gotas de cinismo que su bondad natural de carácter hacen poco creíbles. Tito es un personaje idiosincrático de lo argentino popular, según lo analiza Bruno en la novela:

¿qué es la Argentina? Preguntas a las que muchas veces le respondería Bruno diciéndole que la Argentina no sólo era Rosas y Lavalle, el gaucho y la pampa, sino también ¡y de qué trágica manera! el viejo D'Arcangelo con su galerita verde y su mirada abstracta, y su hijo Humberto J. D'Arcangelo, con su mezcla de escepticismo y ternura, resentimiento social e inagotable generosidad, sentimentalismo fácil e inteligencia analítica, crónica desesperanza y ansiosa y permanente espera de ALGO. (Sábato, 1999, p. 213)

Pero también Bucich, el camionero que lleva a Martín hacia su exilio en el sur al final de la novela, es parte de esta misma voz, como lo es Hortensia Paz, la mujer que recoge a Martín cuando se encontraba inconsciente en la calle y lo ayuda a recuperarse durante varios días mientras atiende también a su propio bebé. En Sábato hay una fe en lo popular, en la resiliencia de los humildes que atempera el pesimismo también característico de sus obras. Por todo esto es que Tito no llega a ser un personaje completo, una voz propia, sino una sinécdoque de su clase social y pertenece a las voces de la cultura.

Tanto la voz de la Historia como la voz de lo criollo son muy importantes en la estructuración temática de la novela, pero hay otras voces de la cultura que, si bien ocupan un espacio menor, sirven para completar el retrato de época, pues son discursos presentes en el panorama social de los años cincuenta (y después). Mencionaremos dos que hemos podido identificar: la voz de la derecha y la voz del peronismo.

Molinari es un empresario al que Martín acude para buscar trabajo por recomendación de Alejandra, luego de haber sido despedido de la imprenta. A pesar de negarle el empleo, Molinari somete a Martín a una perorata de doce páginas que incluye, entre otras cosas, su abjuración del socialismo y su defensa de la prostitución como modo de resguardar los valores familiares. Martín no comprende por qué alguien tan importante le dedica tanto tiempo a alguien tan insignificante como él, y al final debe terminar abruptamente la entrevista porque las náuseas se le hacían incontenibles. El discurso de Molinari no puede tomarse en serio, sus trazos son demasiado gruesos y hay momentos en que alcanza el ridículo, como cuando habla, frente a Martín, de lo sagrado del concepto de madre. Pese a ello, el de Molinari es un discurso clave en el retrato global que quiere ofrecer la novela, porque es el discurso del poder económico, de la derecha, el discurso conservador con el que las clases dominantes justifican la mantención de sus privilegios.

Finalmente, recordemos que la novela se ambienta hacia el final del primer gobierno de Perón, y que el peronismo, aunque ideológicamente poco claro y capaz de albergar tendencias contrarias, ha sido el movimiento más importante en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Por tanto, no podía estar ausente de la novela, aunque aparezca en forma mínima. El día que Martín conoce a Bruno, se le acerca a este Méndez, un individuo sarcástico que empieza a criticar el libro de un tal Pereira (nombre en clave de José Abelardo Ramos, fundador de la llamada Izquierda Nacional). Le reprocha el haber descubierto tardíamente la Argentina, por haber vivido a la rusa durante años debido a su orientación comunista. El de Méndez es un discurso muy entrecortado, como veremos en la última sección, y construido a partir de la crítica a otros discursos (siempre la orientación dialógica), pero sí llega a definir su adscripción en un momento: «Claro, les ha entrado el miedo con el peronismo, la única defensa contra la barbarie soviética» (Sábado, 1999, p. 166). Con lo cual conforma la voz del peronismo, el más importante de los discursos sociales del momento, contrario y complementario al anterior.

Las voces de la cultura, entonces, permiten poner en diálogo a las voces de los personajes con las ideas de ambiente y con el contexto social que los rodea. Este contexto siempre es representado en forma dialógica y polifónica, es decir, como un conjunto de voces en diálogo constante, como también ocurre, según vimos, con las voces de los personajes.

4. CONCLUSIÓN

La crítica literaria peruana ha usado a Bajtín en forma asistemática, y preferentemente vinculada a temas y autores interculturales. Sin embargo, esta forma de aplicación no permite observar en forma clara el funcionamiento de la categoría de novela polifónica, la cual es planteada por su creador de un modo sumamente restrictivo. La literatura argentina se asimila a la literatura rusa, que también es periférica a Europa. Sería posible, entonces, encontrar un equivalente de la novela polifónica dostoiévskiana dentro de la literatura argentina. Entre los autores argentinos, Ernesto Sábato es el que más muestra una conexión directa con Fiodor Dostoievski, al que apreció y siguió durante toda su vida y obra. Asimismo, Sábato evidencia, en varias de sus ideas, puntos de interconexión con las ideas de Mijaíl Bajtín. La novela de Sábato *Sobre héroes y tumbas* presenta un mundo carnavalizado en diversos aspectos, lo cual es un requisito para la novela polifónica. *Sobre héroes y tumbas* muestra un coro de voces, cada una de las cuales manifiesta una concepción del mundo diferente, y además está imbuida de una dialogía interna y de la refracción de la palabra ajena. Estas voces son las voces de algunos de los personajes, que constituyen los pilares de la novela, así como también voces de la cultura, que reflejan el contexto histórico social de la época. Por ello, podemos afirmar que tanto por la carnavalización de sus espacios, sus ideas y sus personajes como por la polifonía de sus voces y su dialogización interna *Sobre héroes y tumbas* es una novela polifónica en el sentido enunciado por Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Resta por ver, para otros investigadores, si la novela polifónica es, como creía Bajtín, un espécimen raro, o se puede encontrar un número significativo de muestras, por ejemplo, en la literatura latinoamericana.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (J. Forcat y C. Conroy, trads.) Barral Editores. [Publicación original 1965].
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, trad.). Siglo Veintiuno Editores. [Publicación original 1979].
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, trad.). Fondo de Cultura Económica. [Publicación original 1979].
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (T. Bubnova, trad.) Anthropos Editorial.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Horizonte.
- Cortínez, V. (2016). Polifonía: Entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta. *Revista Chilena de Literatura*, (32). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40708>
- García, P. (2013). Transgresión de un silencio obligado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (2), 165-177. <https://doi.org/10.7203/KAM.2.3156>
- Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, trad.). Lumen. (Publicación original 1972).
- Hita, J. A. (2002). Revisión del concepto de polifonía en la crítica literaria rusa. *Mundo Esloveno. Revista de Cultura y Estudios Eslovenos*, (1), 99-108.
- Huerta, J. (1995). El lugar del teatro en la poética de Mijaíl Bajtín. En M. García-Page, J. Romera y F. Gutiérrez (coords.), *Bajtín y la literatura: actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral* (pp. 81-94). UNED.
- Igartua, I. (1997). Dostoievski en Bajtín. Raíces y límites de la polifonía. *Epos: Revista de Filología*, (13), 221-235.

- Lienhard, M. (1990). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Horizonte. [Publicación original 1981].
- Muñoz, W. O. (1999). *Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas*. Cuarto Propio.
- Ortiz, I. (2013, agosto). La polifonía de *Los detectives salvajes*. Nexos. <https://www.nexos.com.mx/?p=15428>
- Real Academia Española (s. f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>
- Sábato, E. (1999). *Sobre héroes y tumbas*. Sudamericana. [Publicación original 1961].
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Paidós.