

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra romanistiky

**Estudio narratológico de *Sobre héroes y tumbas*, la novela de
Ernesto Sábato**

(Narratological study of Ernesto Sábato's *On Heroes and Tombs*)

Diplomová práce

Markéta Benčíčová

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci, 13. srpna 2010

.....
podpis

Děkuji tímto panu Mgr. Danielu Nemravovi, Ph.D. za pomoc při tvorbě mé diplomové práce, především za cenné připomínky a podněty, stejně jako za pomoc při výběru odborné literatury.

1	Introducción	5
1.1	Metodología.....	6
1.2	Narración como necesidad incansable.....	7
1.3	En la búsqueda del narrador.....	8
1.4	Terminología usada.....	8
2	Preámbulo de la novela	11
2.1	Nota a la 1ª ed. (1961).....	11
2.2	Noticia preliminar	12
3	Primera parte: <i>El dragón y la princesa</i>	16
3.1	Capítulos I-V: Diferencia entre comentarios.....	19
3.2	Capítulos VI y VII: ¿Narratario perdido?.....	21
3.3	Capítulos VIII-X: Hacia el nivel metadieético.....	24
3.4	Capítulos XI-XII: Hacia tiempos remotos	30
3.5	Capítulos XIII-XX: Regresando al nivel extradiegético.....	33
3.6	Conclusiones generales de <i>El dragón y la princesa</i>	34
4	Segunda parte: <i>Los rostros invisibles</i>	38
5	Tercera parte: <i>Informe sobre ciegos</i>	41
6	Cuarta parte – <i>Un dios desconocido</i>	46
6.1	Capítulos I-II: ¿Clave para la solución final?	46
6.2	Capítulo III – Bruno es el narrador	49
6.3	Capítulos IV: Los espíritus aparecen con fuerza	51
7	Situaciones narrativas	55
8	Comentarios finales: la novela en su integridad	58
9	Conclusiones	63
	Resumé	66
	Anotación	67
	Bibliografía consultada	68

1 Introducción

Nuestro trabajo se orienta a la investigación de un solo libro, la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), del escritor argentino Ernesto Sábato (1911). Sábato ha escrito hasta hoy tres novelas aparte de casi veinte ensayos. Para nuestro trabajo hemos escogido justo la segunda novela en secuencia, producida por este autor de escritura interesante e inquietante. Hemos sido llevados a esta decisión por motivos siguientes:

Aunque no aspiramos a dirigir nuestro trabajo al campo de interés de la comparación literaria, hay que acertar que la trayectoria de desarrollo de la obra de Sábato había pasado por ciertos cambios, por cierta evolución. A la luz de esta convicción nos llamó la atención justamente su segunda novela. Sostenemos que novelas que están en transición se alaban por un aspecto particular, merecedor el interés de investigación literaria.

Los trabajos dedicados a la indagación de la obra de Sábato se basan o en la investigación de las tres novelas a la vez o toman una en particular. A menudo se trata de estudios sobre la primera de ellas, *El túnel* (1948), probablemente por su relativa brevedad.

Puede ser que no sea tan importante cual de las novelas escoger, puesto que hay opiniones que Sábato es el autor de una y la misma novela; los motivos y temas de su obra se repiten, mismo como los personajes. La repetición de sus motivos y personajes captó la atención de Eva Lukavská en su estudio *Ernesto Sábato: Cesta labyrinthem* (2000). Lukavská ejerce la investigación de todas tres novelas, dando por claro que la investigación de sólo una de ellas no puede revelar resultados relevantes. Nosotros, sin embargo, no vamos a dedicarnos a la indagación de la repetición, buscamos más bien conclusiones que parten de la novela *Sobre héroes y tumbas* en particular, por razones que vamos a especificar más adelante.

Es irrefutable que la repetición es el elemento constructivo en la obra sabatiana, considerando los temas, personajes y símbolos. A pesar de todo, no podemos hablar sobre la repetición desde el punto de vista formal, hablando sobre la composición de las tres novelas.

La primera, *El túnel*, es más bien una novela tradicional, con un narrador principal que relata los acontecimientos de la historia. La segunda, *Sobre héroes y tumbas*, ya es bastante complicada en cuanto a la composición, número de

narradores etc. Si hablamos sobre la tercera, *Abaddón el exterminador* (1974), la narración se presenta quebrada y fragmentada, el hilo de la historia se pierde en la complicación y complejidad formal.

Para nuestro estudio hemos escogido la segunda novela igualmente por esta razón, creemos ser importante la posición en medio en la cual se encuentra, en vista de la cuestión formal. La segunda novela une dos ventajas para el estudio – se trata de una novela interesante desde el punto de vista formal, pero, a su vez, el argumento de la novela no se pierde hasta tal punto como ocurre en *Abaddón el exterminador*. La novela así resulta atractiva para los lectores, así como para los investigadores.

1.1 Metodología

La mayoría de los estudios publicados sobre la obra de Ernesto Sábato se ocupa principalmente en la investigación de los mitos, metafísica o aproximaciones existenciales, tomando como su “herramienta” primordial el análisis hermenéutico. Nosotros hemos aproximado su segunda novela desde el punto de vista poético, partimos de la investigación textual para destapar cómo el texto influye a varios elementos de la historia, sus acontecimientos, conducta de los personajes etc. Esta aproximación no es muy típica entre los estudios y trabajos dedicados a la obra de Sábato, probablemente por el evidente desafecto de Sábato hacia investigaciones estructurales.¹

De todos modos, sostenemos la idea que la obra literaria, una vez escrita, ya no pertenece solamente al autor, sino que empezó a “vivir su propia vida”. En otras palabras, está abierta a interpretaciones diversas y distintas. Tratamos de demostrar que aun nuestro modo de interpretación es capaz de ofrecer su propia visión de la obra de Sábato, es decir, su segunda novela *Sobre héroes y tumbas*, que está en el centro de nuestra atención. La aportación de este trabajo puede hallarse en la

¹ Eva LUKAVSKÁ, *Ernesto Sábato: Cesta labyrintem*, Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2000, pág. 50. Lukavská comenta: «Strukturalistický pojaté studie se většinou omezují na analýzu povrchových, narativních struktur textu, provokující tak samotného Sábata, jehož ironický vztah k strukturalismu je všeobecně znám.» Sin embargo, hay estudios que se interesan en aplicar la poética a la novela *Sobre héroes y tumbas*, por ejemplo Julio Forcat en «Estudios en torno a “Sobre héroes y tumbas”» o Oscar Javier González Molina en «Memoria y la narración en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato». Estos estudios, no obstante, no se dedican al tema en gran medida, son más bien unos estudios cortos.

aplicación de indagación del campo poético, que todavía no es tan usual en lo que se refiere a obra sabatiana.

En nuestro trabajo estrechamos la poética, que es una ciencia literaria extensa y voluminosa, a estudios narratológicos. Nuestro interés principal se basa en revelación de los narradores, niveles narrativos y situaciones narrativas de la novela. Queremos enfatizar que el texto de la novela está conectado con su historia relatada, lo que es una afirmación que compartimos con Lubomír Doležel, que se interesa por cómo el texto influye los acontecimientos del mundo ficticio propio de la novela.

1.2 Narración como necesidad incansable

Los estudios narratológicos tienen en cuenta que la narración es uno de los actos más importantes de la humanidad. Se trata de una necesidad íntima que comparte toda la gente. La narración es arraigada en nosotros desde el tiempo indefinible, el libro más importante y venerado de todos los tiempos, la Biblia, empieza sus primeras páginas del Nuevo Testamento, el evangelio según San Juan: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios.»²

La frase citada señala la significación que obtiene el uso de las palabras en el acto de narrar. Una extensión de este uso se puede ver por ejemplo en la utilización del poder de las palabras en la novela fantástica de la literatura juvenil alemana, *La historia interminable* (1979) de Michael Ende. El mundo entero puede ser recreado una vez al ponerse a narrar.³

El acto de narrar tiene su importancia también en otras disciplinas, por ejemplo, la aparición de los mitos está conectada con la narración. Los mitos no pudieron ser creados sin el acto de narrar, mismo como los arquetipos que se derivaron de ellos. También, la narración puede llegar hasta tal extremos, que es capaz de salvar la vida, como es el caso de Scheherezade.⁴ Solo de estos pocos ejemplos es evidente que la narración es un acto merecedor un acercamiento más detallado.

² Ver «Evangelio según San Juan»

< <http://www.ungidos.com/juan.html> > [citado 26-07-2010]

³ Ver Alice JEDLIČKOVÁ, «Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla», en *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*, ed. Miroslav Červenka, Praha: Torst, 2005, pág. 188. Jedličková alude a la novela al hablar sobre creación del espacio-tiempo en la literatura.

⁴ Ver Gérard GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998, pág. 230. Genette menciona el caso de Scheherezade como uno de los ejemplos de situaciones narrativas respectivas.

En nuestro caso, queremos revelar cual es la razón que llevó a Sábato a usar una narración tan complicada, por qué cambia narradores y personajes focales sin dar una mención clara en su texto, por qué no se satisface con una narración plana, no complicada, y cuál es su posible función.

El texto en sí exige un análisis minucioso con el fin de posibilitar observación de los detalles más pequeños para partir de los descubrimientos encontrados. El problema principal que vamos a seguir es comprobar quién es el narrador principal de la novela *Sobre héroes y tumbas*, para después recapacitar qué implicación este descubrimiento tiene para la novela y la comprensión de la propia historia. Asimismo, vamos a interesarnos en distinguir los niveles narrativos respectivos para dar dimensiones a la complicada estructura de la novela, y reflexionar sobre su uso.

1.3 En la búsqueda del narrador

La novela *Sobre héroes y tumbas* es bastante complicada en cuanto a determinar quién de los protagonistas es el narrador, quien nos ofrece su versión de la historia y desde cual punto de vista podemos interpretar los hechos ocurridos.

Opinamos que si podemos descubrir quién de los protagonistas es el más importante en el acto de narrar, quién transmite informaciones fundamentales para el desarrollo de la historia, cuál de los narradores resume su papel con más frecuencia, entonces podemos averiguar algunos descubrimientos sobre la propia historia.

Asimismo, el uso de diferentes niveles narrativos debe tener, según nuestro punto de vista, una función especial, debe referirse a algo más que en una mera complicación formal.

Trataremos de desvelar una y otra de estas preguntas y otorgar respuestas a cuestiones elevadas.

1.4 Terminología usada

En nuestro trabajo vamos a utilizar principalmente la terminología de Gérard Genette que parte de su trabajo teórico en narratología, *Nuevo discurso del relato* (1983). Vamos a dedicarnos solamente a dos campos de interés en la teoría de narratología que resulta demasiado amplia en su totalidad para nuestra

investigación. Hemos escogido dos problemas interesantes que consideramos merecedores la indagación. Por una parte, estamos hablando de la oposición de “quien dice” y “quien ve”, es decir, la diferencia entre la voz y la focalización. Por otra, hablamos de niveles narrativos y situaciones narrativas que están estrechamente unidos.

Partiendo de la terminología de Genette, al hablar sobre el dador del relato, utilizamos el término narrador. El receptor narrativo o llamado destinatario del relato es denominado narratario en nuestro texto. Es el personaje al cual la narración es dirigida. En cuanto a la focalización, denominamos la persona a través de la cual podemos observar los acontecimientos narrados, como el personaje focal.

Al hablar sobre los personajes focales, somos conscientes que estos personajes no pueden efectuar el acto de narración, puesto que desempeñan la función de focalización. Sin embargo, vamos a utilizar los verbos como narrar, contar, relatar etc. con personajes focales, para evitar una descripción diuturna de su discurso real.

Para aclarar las cosas, hay que advertir que no podemos confundir el autor con el narrador, mismo como no podemos equivocarnos entre el narratario y el lector. Ambos forman parte de un mundo diferente, es decir, el autor y los lectores pertenecen al mundo real, mientras que el narrador (o personaje focal) y el narratario atañen al mundo ficticio creado por el autor. Entre estos papeles podemos encontrar algunos más, digamos, unos papeles que están en medio, como el autor implícito o el lector virtual. Estos dos términos vamos a especificar con más detalle en partes respectivos de nuestro trabajo.

A respecto de niveles narrativos vamos a utilizar tales nociones que nos ayudarán a orientarnos mejor en la complicada estructura de la novela. Primero, para acercar el término del “nivel” es importante distinguir entre los acontecimientos que están “dentro” y “fuera” del relato: «Entre los episodios que están “dentro” y “fuera” del relato existe una especie de distancia (no temporal ni espacial) o umbral, representado por la narración: una diferencia de nivel.»⁵

Segundo, para distinguir niveles narrativos hay que observar estas condiciones: «Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho

⁵ Iván CARRASCO, «Análisis de la narración literaria según Gerard Genette», *Documentos Lingüísticos y Literarios* 7 (1981): 9.
<www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=228> [citado 15-04-2010].

relato.»⁶ Según Genette, los acontecimientos contados que están en el primer relato suelen denominarse *diegéticos* o *intradiegéticos* y *metadieгéticos* los acontecimientos contados en el relato en segundo grado.⁷ Genette no distingue entre términos *dieгético* e *intradiegético*. Sin embargo, a lo largo de nuestro trabajo, vamos a aplicar el término *dieгético* al hablar sobre los niveles narrativos en general y, el término *intradiegético* lo reservamos para el segundo nivel entre los niveles narrativos. Pues, el primer nivel narrativo denominamos extradiegético, el segundo intradieгético, el tercer metadieгético, el cuarto meta-metadieгético etc.

Sin embargo, la terminología usada por Genette nos sirve como punto de partida de la siguiente investigación, es su columna vertebral, ya que ofrece la terminología básica del campo narrativo. No se puede esperar que abrace la problemática en su totalidad. Por esta razón actualizamos su terminología por nociones de otros autores que parten de terminología de Genette, como Shlomith Rimmon-Kenan, Seymour Chatman y otros.

⁶ GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, pág. 284.

⁷ *Ibid.*, pág. 284.

2 Preámbulo de la novela

La novela *Sobre héroes y tumbas* consiste en una introducción escrita por el autor, una noticia preliminar y cuatro partes individuales. Estas cuatro partes se distinguen en cuanto a su utilización de aspectos formales narrativos. La primera parte, *El dragón y la princesa*, resulta más complicada en la estructura de niveles narrativos, por esto le hemos dedicado espacio más largo en nuestra investigación. La segunda parte, *Los rostros invisibles*, da muestras de menos complicación formal. Sin embargo, sigue en el espíritu de la primera parte.

En cambio, la diferencia más marcada se manifiesta en la tercera parte, *Informe sobre ciegos*, que en el contexto de la novela aparece como una parte aislada, distinta. La última parte, *Un dios desconocido*, vuelve a la complejidad de la parte primera.

Vamos a especificar situaciones particulares de estas partes en las siguientes páginas para averiguar si hay algo detrás de su uso, si hay una función imprevista e inesperada.

2.1 Nota a la 1ª ed. (1961)

Al hacer una investigación narratológica, no se puede postergar la introducción con la cual se abre la novela. Sábato nos informa básicamente sobre la razón por qué escribió la novela *Sobre héroes y tumbas*, por qué escribe todas sus novelas: se trata de una compulsión íntima que le hace seguir: «...explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida.»⁸

Creemos ser importante la palabra *laberinto* que aparece en la cita. El autor toca el tema principal que se presenta en su obra, el laberinto, una red de caminos que cada uno tiene por elegir, para llegar al grano del secreto. Es un camino exigente, además oscuro, con connotaciones de extrema dificultad. El uso de la palabra laberinto lo percibimos como una indirecta que quiere aludir no solo al tema existencial que entraña y que es bastante visible a lo largo de la novela, sino también a la estructura formal de la novela. Vemos cierta semejanza en el laberinto

⁸ Ernesto SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona: Editorial Sol 90, 2000, pág. 5.

así interpretado y la estructura de la novela que resulta demasiado elaborada por lo que respecta a su estructura y niveles narrativos. Es como si el laberinto invadiera la estructura y complicara la lectura que resulta así bastante enredada.

2.2 Noticia preliminar

Aparte de las cuatro partes de las cuales está compuesta la novela, hay también una noticia preliminar con la cual inaugura la historia. La noticia preliminar precede la primera parte de la novela, *El dragón y la princesa*.

La noticia preliminar le da una información básica al lector. Le informa sobre los asuntos acaecidos de la novela, como si fuera un resumen. Se trata de una noticia corta, es más bien un fragmento cortado de una crónica policial, escrito en forma de un reporte periodístico con el cual se usualmente informan los lectores sobre accidentes, homicidios o asesinatos. En cuanto a su credibilidad, uno la puede fácilmente confundir como un anuncio auténtico.

Es interesante que aunque hay cuatro personajes principales que aparecen en la novela (Alejandra, Bruno, Fernando, Martín), la noticia preliminar mencione solamente dos de ellos. Está claro que Bruno y Martín no pueden figurar en la noticia con tal que no participan en el asesinato, pero su ausencia también debe tener cierta función.

La importancia de *la ausencia* subraya Lubomír Doležel en su estudio *Identita literárního díla* (1985). Primero, sin embargo, tenemos que detenernos al delimitar el término “mundo ficticio”. Mundo ficticio se refiere al mundo creado por el autor al escribir ficción. Según Doležel, el mundo ficticio no puede ser completo en comparación con el mundo en el que vivimos, el mundo real. Su imperfección es su atributo fundamental.⁹

Esta idea es confirmada por Ruth Ronen, que se interesa en perfilar los límites entre los mundos ficticios y mundos posibles, en su libro *Možné světy v teorii literatury* (1994). Ronen expone:

Las entidades ficticias (fictional beings) son inherentemente incompletas. Su incompletitud es lógica y semántica. Las entidades ficticias son *lógicamente*

⁹ Ver Lubomír DOLEŽEL, *Identita literárního díla*, Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, pág. 9-10.

incompletas porque muchas de las imaginables declaraciones dedicadas a ellas son indeterminables [al hablar de su veracidad]. La entidad ficticia es *semánticamente* incompleta porque se trata de un concepto lingüístico de manera que las características y relaciones del objeto ficticio no pueden ser especificadas en cada detalle.¹⁰

La cita hace notar que la diferencia básica entre el mundo real y el mundo ficticio se demuestra en que los mundos ficticios no pueden ser completos, al compararlos con el mundo real. A pesar de todo, esta incompletitud no impide necesariamente la incredibilidad de los mundos ficticios, puesto que hay preguntas que no exigen respuestas (por ejemplo, para entender mejor los sentimientos de Martín no nos sirve para nada descubrir qué color tiene su camisa cuando está sentado en el banco del parque Lezama). «La incompletitud es así una manifestación formal de la diferencia entre la realidad y la ficción...»¹¹

La incompletitud, está claro, es uno de los elementos constructivos a la hora de crear el mundo ficticio. Se trata de un componente imprescindible. De todos modos, las actitudes hacia el tratamiento de las partes omitidas o huecos que aparecen en los textos son distintas y se diferencian según cada teórico literario. Bohumil Fořt en su estudio «Fikční světy a Pražská škola» resume ideas de algunos de los teóricos literarios. En la interpretación de Ingarden o Iser se trata de rellenar estos huecos (por parte de lectores), en cambio, en la de Doležel, los huecos tienen una función específica; llegan a ser la fuente de efecto estético.¹²

Doležel concibe los huecos, o partes vacías, como partes tan determinantes como las demás partes presentes.¹³ El hecho de que el autor no dejó entrar dos de los personajes principales en el comienzo de la novela, debería tener un motivo particular. Trataremos de investigar este aspecto más adelante a lo largo de nuestro trabajo. Ahora somos conscientes que en la noticia preliminar aparecen solamente

¹⁰ Ruth RONEN, *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host, 2006, pág. 135. «Fikční entity jsou inherentně neúplné. Jejich neúplnost je primárně logická a sekundárně sémantická. Fikční entity jsou *logicky* neúplné, protože mnoho myslitelných výpovědí o nějaké fikční entitě je nerozhodnutelných [co do své pravdivosti]. Fikční entita je *sémanticky* neúplná proto, že je jazykovým konstruktem, takže charakteristiky a vztahy fikčního předmětu nemohou být specifikovány v každém detailu.»

¹¹ *Ibid.*, pág. 136.

¹² Ver Bohumil FOŘT, «Fikční světy a Pražská škola», *Svět literatury* 36 (2007): 87. Para información más detallada consulte las páginas 86-88.

¹³ DOLEŽEL, *Identita literárního díla*, pág. 13. «Je-li neúplnost základní vlastností fikčních světů, potom jsou mezery podstatnými složkami jejich individuální struktury. Fikční svět není o nic méně určen těmito prázdnými místy než svými zabydlenými oblastmi.»

dos de los protagonistas principales de la novela, Alejandra y Fernando. Suponemos que la división de estos dos protagonistas de los demás en el texto debería indicar algo, o sea que la ausencia de Bruno y Martín, así como la presencia de Alejandra y Fernando, por lo menos alerta a los lectores.

Ya desde principio es evidente que el autor previene el lector a seguir atentamente la historia de Fernando Vidal, dado que podemos leer en el fragmento:

Esta tragedia, que sacudió a Buenos Aires por el relieve de esa vieja familia argentina, pudo parecer al comienzo la consecuencia de un repentino ataque de locura. Pero ahora un nuevo elemento de juicio ha alterado ese primitivo esquema. Un extraño “Informe sobre ciegos”, que Fernando Vidal terminó de escribir la noche misma de su muerte, fue descubierto en el departamento (...) Pero no obstante se dice que de él es posible inferir ciertas interpretaciones que echan luz sobre el crimen y hacen ceder la hipótesis del acto de locura ante una hipótesis más tenebrosa.¹⁴

La atención del lector es dirigida hacia el misterioso *Informe sobre ciegos*. Llegamos a la convicción que la noticia preliminar tiene una función especial. Por una parte, la función que desempeña es dirigir los lectores a la tercera parte de la novela, pero a su vez, por otra parte, tiene una otra función. Según nuestro parecer, el autor utiliza esta noticia preliminar para crear una especie de suspensión narrativa. Seymour Chatman comenta que se trata de difundir satélites anticipantes; es un esfuerzo del narrador a provocar suspensión en el lectorado. La suspensión se hace cada vez más potente si sabemos desde principio acontecimientos por venir, ya que nos interesa *cómo* se produce el acontecimiento respectivo.¹⁵

Junto con esta suspensión surge también *un enigma* que los lectores tienen que resolver. Ya desde la noticia preliminar hay expectativa que la clave para comprensión de la historia será encontrada en la tercera parte de la novela, *Informe sobre ciegos*. El aspecto enigmático, junto con la presentación de la noticia de manera directa, no embellecedora con detalles objetivos, acerca el principio de la novela al uso encontrado en las novelas policíacas,¹⁶ que se dedican a solucionar el secreto detrás del asesinato.

¹⁴ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 5.

¹⁵ Ver Seymour Benjamin CHATMAN, *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host, 2008, pág. 62.

¹⁶ Ver Tzvetan TODOROV, *Poetika prózy*, Praha: Triáda, 2000, pág. 56. Todorov se concentra en su estudio sobre diferentes géneros de la novela policíaca en acotar dos tiempos presentes en las novelas

Ya desde el mismo principio de la novela, podemos deducir unos verdades sobre la historia que se va desarrollar. En efecto, ya sabemos que tenemos que ocuparnos de la tercera parte con máxima atención, precisamente para averiguar una resolución del enigma presentado. Adicionalmente, la ausencia de dos protagonistas principales en la noticia preliminar de la novela nos hace cuestionar su importancia en la novela, junto con consideración de posible diferencia entre el trato de los personajes presentes y ausentes.

En el siguiente análisis partimos de método propuesto por Gérard Genette, que nos sirve como herramienta básica de destapar elementos particulares del texto, concentrándonos en el orden cronológico del discurso, ocupándonos de partes respectivas en sucesión.

policíacas del primer tipo, es decir, en las novelas policíacas de enigma. Se trata del *tiempo del crimen* y *el tiempo de la investigación*. El primero abarca todos los sucesos conocidos del crimen en una noticia corta, habitualmente presentada en el principio de la novela. Este tiempo contrasta con el tiempo dedicado a la propia investigación que no puede contar con mucha acción al compararlo con la noticia primaria, cargada de información y acción. Vemos cierta semejanza en la novela *Sobre héroes y tumbas* que mantiene el mismo diseño.

3 Primera parte: *El dragón y la princesa*

La noticia preliminar es seguida por la primera parte, llamada *El dragón y la princesa*. La primera parte empieza presentando a Martín, uno de los protagonistas principales e importantes de la novela que, en el momento, se encuentra en el parque Lezama. Paso a paso se introducen otros personajes principales de la novela: Alejandra y Bruno. Fernando todavía no se menciona. Un principio que aun no parece difícil de explicar o entender.

Un sábado de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas, un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama. 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.»¹⁷

Sin embargo, aparente simplicidad de lo contado se ve más laborioso en la forma, en otras palabras, en *cómo* se cuenta. Partiendo del extracto presentado, es evidente que la estructura del primer párrafo se manifiesta ser bastante complicada, lo que se convierte en el primer síntoma de la complejidad de toda novela. En el ejemplo de un párrafo corto del principio del primer capítulo podemos observar que hay muchos saltos temporales que exigen atención cuidadosa del lector para no perderse en los sucesos de la historia.

La noticia preliminar habla sobre el año 1955 en el que Alejandra mató a su padre y se quemó viva. La historia de la novela empieza en el año 1953, dos años antes pero, a la vez, salta casi inmediatamente a los acontecimientos que siguieron la muerte de Fernando y Alejandra.

El primer paso que hemos trazado es descubrir el relato primero, y seguidamente, clasificar los niveles narrativos particulares para después facilitar la orientación en la complicada estructura de la novela. También nos interesa detectar cuál de los protagonistas asume el papel del narrador. Dicho de otra manera,

¹⁷ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 11.

entusiasmos por saber cuál perspectiva tenemos que seguir como lectores y cómo esta situación modela nuestra percepción de la historia y su comprensión.

Para identificar el primer relato, estamos obligados a tener en cuenta que el texto no es monolítico, sino que se compone de niveles narrativos particulares. Ahora estamos buscando el llamado primer relato. Ése tiene que ser el cual abre la historia, o sea, el relato de Martín que está por encontrar a Alejandra, en el banco del parque Lezama. Desde aquí ya no es tan difícil llegar a entender que el primer nivel de la narración, digamos, el nivel extradiegético, es el nivel que enfoca el encuentro de Martín y Bruno después de muchos años, cuando quedaron para hablar sobre la mujer que a ambos les persiguió, Alejandra. Los dos se convierten a investigadores que rememorando su pasado quieren comprender el desarrollo de eventos ocurridos.

Como está manifiesto en la cita anterior, Martín es un “narrador” que aún está afectado profundamente por los acontecimientos que había vivido, su narración está preanunciada como una narración fragmentada, llena de anacronías temporales. Martín funciona como narrador en tercera persona, esto es, el personaje focal. Se encuentra en el nivel intradieгético, un nivel bajo extradiegético, donde desempeña el papel del personaje focal. Los acontecimientos se acercan a través de su perspectiva. El nivel intradieгético de la primera parte de la novela se convierte a un territorio bajo su influencia. Básicamente, Martín cuenta la historia de sus relaciones con Alejandra y quiere destapar ambigüedades que surgieron a lo largo de su complicada relación.

El interés se enfoca principalmente en el personaje de Martín. Aunque nos acerca las informaciones sobre Alejandra y a la primera vista podría parecer que no tiene otra función, sostenemos que el hecho de que vemos los acontecimientos desde su perspectiva, debería tener una función especial.

Primero, no obstante, tenemos que definir los tipos de la focalización para mantener el objetivo que hemos designado: el análisis cuidadoso del texto. Gérard Genette distingue tres tipos básicos de la focalización (*la focalización cero, la focalización interna y la focalización externa*). Además, la focalización interna puede variar entre la focalización *fija, variable y múltiple*.¹⁸

¹⁸ GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, pág. 245.

En la primera parte de la novela, *El dragón y la princesa*, podemos encontrarnos con el caso de *la focalización interna fija*. Seguimos el punto de vista de Martín y nunca entramos en la mente de otros protagonistas. Este hecho nos quita la obligación de considerar la focalización cero que opera con noción del narrador omnisciente (ni Bruno ni Martín pueden entrar en la mente de otros protagonistas, ni leer sus pensamientos). Tampoco podemos estar de acuerdo con la focalización externa o la visión desde fuera. Este tipo de la focalización se acerca al uso del ojo de cámara y es bastante objetivo. Esta actitud no está conforme con la necesidad de Martín de averiguar el enigma de la vida de Alejandra. Martín relata todo que su memoria sea capaz de abarcar.

En cuanto a la focalización fija, la primera parte de la novela emplea a Martín como el personaje focal principal. Martín no cede esta posición a ningún otro personaje de la historia, no cambian puntos de vista ni con uno (la focalización variable) ni con varias protagonistas (la focalización múltiple).

Capítulos particulares

A lo largo de nuestra investigación de los niveles narrativos de la novela *Sobre héroes y tumbas* hemos decidido seguir la división de las partes respectivas por capítulos. Hemos optado por esta división por dos razones básicas.

Primero, queremos mantener el orden cronológico del relato para comprender mejor la confusa historia con todas sus digresiones y saltos temporales. A primera vista podría parecer ilógico ya que a algunos capítulos se dedica bastante espacio, a otros menos. Sin embargo, hay que acentuar que algunos de los capítulos contienen rasgos muy interesantes desde el punto de vista narratológico y ha sido necesario examinarlos con más detalle.

Segundo, tratamos de asociar capítulos que tienen una conexión mutua en consideración de ciertos aspectos narrativos. Aunque intentamos cumplir con asuntos propuestos, a causa de la brevedad de algunos capítulos y para asegurar el orden cronológico del relato, hemos sido obligados a juntar a veces algunos capítulos que no corresponden a métodos definidos arriba. Es decir, en el conjunto de capítulos, de vez en cuando aparece un capítulo que no corresponde con los demás. De todos modos, tratamos de advertir estos casos en nuestro texto.

3.1 Capítulos I-V: Diferencia entre comentarios

En los primeros cuatro capítulos nos encontramos principalmente en el nivel intradieгético. Martín es el personaje focal. Martín describe el primer encuentro con Alejandra y después relata su larga espera debido a que Alejandra le prometió verlo de nuevo pero no especificó cuándo.

Martín relata su propia historia, ningún otro personaje puede intervenir, puesto que en la primera parte de la novela, Martín hace memoria de los acontecimientos que han ocurrido con Alejandra *a solas*. Esto es su función principal. Los momentos que han vivido juntos pueden ser narrados solamente desde su perspectiva, ya que Alejandra está muerta en el tiempo de la narración y nunca aparece en otras formas como el personaje focal o el narrador en el nivel intradieгético (hay casos en la novela, como vamos a ver más adelante, que incluso muertos pueden hacerse narradores, lo que no se produce en el caso de Alejandra). La focalización no cambia, es fija, en lo que se refiere al nivel intradieгético.

De vez en cuando su narración se interrumpe por la narración de Bruno, desde el nivel superior, es decir, del nivel extradieгético. Se trata básicamente de comentarios cortos que Bruno tiene acerca de los acontecimientos contados por Martín.

Aquel primer encuentro fue decisivo para Martín. Hasta este 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).¹⁹

Sostenemos que la posición de los comentarios de Bruno hallados entre paréntesis tiene determinada función que quiere señalar que Bruno, como personaje, está aparte. Dicho de otro modo, Bruno, por su naturaleza de ocupar otro nivel dieгético como el personaje focal, interviene en el texto a través de los paréntesis que le sirven como un medio de entrar en el nivel intradieгético. Al utilizar las paréntesis, no perturba el fluir de la historia porque sentimos que Bruno está en otra parte, en otro lugar, nos habla a través de otro nivel dieгético. Los comentarios así

¹⁹ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 18.

empleados tienen la principal función de mostrar el marco de la historia, señalando a los lectores, que hay alguien encima de la narración de Martín.

El quinto capítulo nos lleva al nivel extradiegético en el cual Bruno de nuevo comenta la historia de Martín. Aquí tenemos que subrayar que los comentarios se diferencian de gran medida de los anteriores. Es solo comprensible que su carácter cambie, puesto que nos encontramos en otro nivel narrativo, el nivel extradiegético. Bruno se hizo el personaje focal principal.

Estos comentarios se amplían hasta una meditación sobre la vida en general y corresponden con el carácter pensativo de Bruno como protagonista. Bruno, al ver a Martín, desolado al recordar la relación con Alejandra, reflexiona sobre los hombres desamparados, que son «...esos hombres silenciosos y solitarios que a nadie piden nada y con nadie hablan, sentados, pensativos en los bancos de las grandes plazas y parques de la ciudad...»²⁰ El caso concreto de Martín le inspira una cavilación sobre la humanidad en general. Es uno de los muchos casos cuando la historia contada se abandona y deja lugar para una reflexión universal.

La desigualdad de los comentarios entre los primeros cuatro capítulos y el quinto capítulo evidencia que diferente posición en niveles diegéticos influye la naturaleza del acto de narrar de protagonistas particulares. Se comportan según las reglas impuestas por niveles presentes, no pueden traspasarlos. En otras palabras, se ve obvia diferencia cuando tratados en otros niveles.

Además, los comentarios del quinto capítulo sirven como una especie de repertorio de ideas filosóficas y es discutible si en estas páginas no se dirige al lector el propio autor. A través del personaje de Bruno puede comentar asuntos de la vida cotidiana, con el énfasis puesto a la dimensión filosófica del asunto respectivo.

Según Wayne Booth es posible llamar esta ocurrencia como el *autor implícito*. El autor es implícito, es decir, nos da instrucciones implícitamente y se reconstruye por el lector del relato.²¹ Esta concepción del autor implícito fue desarrollada luego por otros autores y no corresponde en su totalidad con nuestra aplicación. Para información más detallada véase Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (1988).

²⁰ *Ibid.*, pág. 28.

²¹ CHATMAN, *Příběh a diskurz*, pág. 154.

3.2 Capítulos VI y VII: ¿Narratario perdido?

Capítulos VI, VII pertenecen al nivel intradieгético, Martín funciona como el personaje focal una vez más. Sin embargo, no llegamos a saber más informaciones sobre su relación con Alejandra, Martín nos hace saber que la vuelve a ver más tarde. Se dedica a describir cómo conoció a Bucich en el capítulo VI y en el capítulo siguiente podemos acercarnos a la relación algo peculiar de Martín y su padre.

A lo largo de *El dragón y la princesa*, una vez que nos encontramos en el nivel intradieгético, suponemos que Martín tiene que dirigirse a alguien, que su narración tiene su destinatario. Naturalmente, el nivel extradieгético nos revela quién es el presupuesto destinatario. Debido a que el nivel extradieгético describe el encuentro de Bruno y Martín, Bruno parece ser el destinatario de la narración de Martín. Genette conserva para la función del destinatario el término *narratario*.

Según Genette, «...el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel dieгético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual).»²² Aquí queremos resaltar que la idea de atenerse al mismo nivel dieгético tiene más importancia. El narrador y su narratario siempre comparten el mismo nivel dieгético. En otras palabras, Bruno (como narratario) está en el mismo nivel dieгético como Martín a la hora de ser el personaje focal (narrador).

Si llegamos al nivel extradieгético, Bruno ya no cumple la función del narratario, sino que se hace el personaje focal (narrador). Es necesario darse cuenta de la sucesión de los papeles que desempeñan, puesto que esta concepción ante todo pretende impedir la confusión aceptada por muchos, esto es, la confusión que cuenta con que el autor equivale al narrador y, respectivamente, el lector equivale al narratario. Genette deshace esta idea con su división de la novela en niveles narrativos.

El concepto del narratario es fundamental para los capítulos VI y VII. Lo interesante y curioso de los capítulos VI y VII es, que aunque esperamos que Martín siga contando su historia amorosa (por ejemplo como esperaba al segundo

²² GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, pág. 312-313.

encuentro), nunca aparecen comentarios por parte de Bruno que fueron comunes en los capítulos anteriores. Este hecho nos hace preguntar si lo narrado se dirige todavía a Bruno, como el narratorio del mismo nivel diegético.

Si aceptamos la norma propuesta por Genette, sería normal esperar que el contenido de estos dos capítulos sea contado a Bruno, para estar de acuerdo con la premisa de mantener el narrador y el narratario en el mismo nivel diegético. Genette además especifica las relaciones entre el lector, el narratorio y el narrador en el nivel intradiegético: «Nosotros, los lectores, no podemos identificarnos con esos narratarios ficticios, de igual modo que esos narradores intradiegéticos no pueden dirigirse a nosotros, ni suponer nuestra existencia.»²³ Sin embargo, en el capítulo siguiente, capítulo VIII, volvemos al nivel extradiegético, la escena describe el diálogo entre Martín y Bruno. Martín le comenta a Bruno:

– Hasta que volví a verla pasaron muchas cosas... en mi casa... No quise vivir más allá, pensé irme a la Patagonia, hablé con un camionero que se llama Bucich, ¿no le hablé nunca de Bucich?, pero esa madrugada... En fin, no fui al sur. No volví más a mi casa, sin embargo.

Se calló, rememorando.²⁴

Martín le confiesa a Bruno sus planes que tenía en aquel tiempo y le sorprende que todavía no le había dicho nada sobre el camionero Bucich. A pesar de que nosotros, los lectores, ya conocemos la historia de Bucich, a Bruno no le suena. De este modo llegamos a saber que los dos capítulos anteriores no pudieron ser orientados a Bruno como su narratorio. ¿Quién puede ser el narratorio de estos dos capítulos?

Parece que hay dos posibles soluciones. Primero, Martín está pensando en estos acontecimientos (el encuentro con Bucich, la conversación con su padre) en su mente, está callado, él mismo se hizo su propio narratario. Pasa por los acontecimientos, rememorándolos para sí mismo. Al imaginar un encuentro de dos personas después de años, es solo natural que una de las personas se ponga a cavilar y se pierda en sus recuerdos, callándose por un rato. La misma situación puede ser el caso de dos capítulos cortos VI y VII (son 7 páginas en total). ¿Cuál es su

²³ *Ibid.*, pág. 313.

²⁴ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 39.

función? Este truco puede servir cuando el autor quiere acercar al lector el pasado del protagonista.

Segundo, Martín podría dirigirse a los lectores mismos, llamando atención a su vida. Martín no tiene que hablar para sí mismo, puede estar buscando a alguien con quien pueda compartir su historia. Sin embargo, Martín no puede saber nada sobre nuestra existencia, se encuentra en un nivel diegético diferente (por supuesto, los lectores no suelen aparecer en el mundo ficticio de la novela que están leyendo salvo a los raros casos de la ficción fantástica).

La desigual posición entre lectores que ocupan el mundo real y Martín, el personaje de novela que ocupa el mundo ficticio, además del nivel diegético no superior (el nivel más alto, es decir, el nivel extradiegético permite por lo menos la interacción entre el narrador y el lector virtual [persona exigida por el texto, el texto está escrito con el fin de tener el lector]²⁵ que se acerca al lector real), erige entre nosotros una barrera que no nos permite el contacto directo.

Por esta razón tenemos que estar de acuerdo con la primera solución. Martín está callado, pensando. No tiene necesidad de dirigirse a Bruno porque se trata de una época de su vida que no tiene nada que ver con Alejandra. Las conversaciones entre Bruno y Martín se orientan únicamente a Alejandra o a su familia.

El nombre de Alejandra aparece por primera vez en *El dragón y la princesa* en el segundo capítulo, y de cierta manera preanuncia el rumbo que van a tomar los encuentros de Bruno y Martín. «“Explicarme a mí cómo es Alejandra, se dijo Bruno, cómo es su cara, cómo son los pliegues de su boca.”»²⁶ Las conversaciones no tienen fin fuera de revelar quién de verdad era Alejandra.

Por lo tanto, los capítulos VI y VII no son dirigidos a Bruno, no hay motivo ninguno para ello. La ausencia de Alejandra en la narración resulta en la ausencia de Bruno como el narratario. El autor, no obstante, no quiere dejar la vida de Martín aparte, quiere matizar el personaje, darle un toque de autenticidad. Como consecuencia, incorpora estos dos capítulos.

Opinamos que esta aberración, en cuanto al uso del narrador y su narratario, está apoyada por la estructura de la novela, como vamos a ver más adelante. La

²⁵ José Ángel GARCÍA LANDA, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pág. 415. García Landa propone el término *lector textual*, su definición, no obstante, corresponde con el término *lector virtual*. Según García Landa: «El lector textual es el receptor presupuesto por el autor para su mensaje.»

²⁶ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 15.

digresión de la historia principal (averiguar el enigma de Alejandra) percibimos como el intento de autor de abrazar la realidad en su totalidad. Al mismo tiempo, el hecho que Martín se ha quedado sin narratario indica, según nuestro parecer, que Martín es un personaje solitario que no es acostumbrado a compartir su mundo interior con los demás.

3.3 Capítulos VIII-X: Hacia el nivel metadieético

Aunque el capítulo VIII empieza en el nivel extradiegético, de pronto pasa al nivel intradieético. Martín, como el personaje focal, le intermedia a Bruno el segundo encuentro con Alejandra. Dentro de poco sumergimos al nivel intradieético, nos enteramos de los acontecimientos de la vida de Martín. Este capítulo saca el máximo provecho del uso del diálogo. Se presenta una forma dialogada entre Martín y Alejandra y le da un toque actualizado a la historia. El capítulo rompe la estructura monótona de la mayoría de los capítulos anteriores que se basaban en la narración de un solo personaje (frecuentemente con rasgos descriptivos).

Al utilizar la forma del diálogo, cambia el ritmo de la narración que pasa a ser más viva, veloz y cautivadora. Nos hace entrar en el nivel intradieético de la historia como si otros niveles no existieran. Los comentarios por parte de Bruno resultarían no solo perturbador en este capítulo, sino también alejarían los lectores de la historia; por esta razón tal vez no aparecen. Nos interesa *qué* pasó. La forma dialogada para el lector (mismo como narratario) se hace más accesible. El siguiente capítulo, el capítulo IX, continúa el mismo enfoque, se trata de un diálogo entre Martín y Alejandra, la historia sigue sin digresiones, se repite el mismo motivo.

En comparación con los dos capítulos anteriores, el capítulo X tiene sus propias peculiaridades. El capítulo X es interesante en la utilización de cursiva (partes bastante largas que no se limitan a ser frases sueltas como en casos anteriores; es un ejemplo de una parte en cursiva de las muchas que aparecen en la novela).

El personaje focal del capítulo décimo es Alejandra. El nivel intradieético se convierte paulatinamente en el nivel metadieético. Como un puente entre estos dos

niveles narrativos se puede considerar la aplicación del diálogo en dos capítulos anteriores.

La presentación de Alejandra en la historia es bastante curiosa. La primera mención de su existencia se halla en el principio de la novela, en la noticia preliminar. La información que sacamos de la introducción es espantosa, llegamos a saber que una mujer, con el nombre de Alejandra, mató con una pistola a un familiar, Fernando, y terminó su vida en fuegos.

La mención de la protagonista ya en la primera página de la novela tiene una importancia esencial, orienta nuestra atención hacia una mujer desconocida y misteriosa. Ya desde el principio queremos averiguar *quién* puede ser aquella mujer que podía matar a su pariente pero por motivos ignotos se suicidó optando por una manera tan dolorosa.

En capítulos posteriores a la noticia preliminar, Alejandra se materializa poco a poco a través de la narración de Martín y, finalmente, en los capítulos VIII y IX recibe su propia voz gracias a la aplicación de la forma dialogada.

El capítulo X empieza en cursiva, es un rasgo distintivo del capítulo. Sin embargo, vamos a comentar el uso de la cursiva más adelante. En lo que se refiere a la historia, Alejandra comienza a relatar su propia historia, confía a Martín sucesos de su vida privada, dando la impresión que Martín es la primera persona que puede escuchar su confesión. Abre su discurso con la descripción de años de su niñez, pasando por el tiempo de la juventud y retrata su relación con Marcos Molina, un amigo de la adolescencia.

El acto narrativo de Alejandra sirve para el descenso al nivel metadieético. Se trata ya del tercer nivel en cuanto a los niveles narrativos del relato. Uno puede preguntar: ¿Por qué el autor aplica tantos niveles narrativos? ¿Qué función tienen? ¿Podemos trazar el significado oculto bajo el uso de niveles narrativos particulares? ¿Qué relación tienen entre sí? Trataremos a responder a estas preguntas gradualmente a lo largo de nuestro trabajo.

Vamos a empezar por la última pregunta, es decir, ¿qué relaciones tienen entre sí los diferentes niveles narrativos? En el caso del capítulo X, podemos observar la relación entre el relato intradieético y el metadieético. Genette se interesa en las relaciones entre estos relatos y en su teoría distingue estos tres tipos:

El primer tipo es una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confiere al relato segundo una función *explicativa*. (...) El segundo tipo consiste en una relación puramente temática, que no entraña, pues, ninguna continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis: relación de contraste o de analogía. (...) El tercer tipo no entraña ninguna relación explícita entre los dos niveles de la historia.²⁷

El capítulo IX termina con Alejandra diciendo: «– Entonces me escapé de mi casa.»²⁸ Es la última frase del diálogo entre ella y Martín del capítulo IX. En el principio del capítulo X encontramos el párrafo escrito en cursiva. El personaje focal es Alejandra, el paso al otro nivel diegético se produjo ligeramente. El párrafo en cursiva trata de describir a Alejandra de aquel entonces, su aspecto y carácter en el tiempo cuando decidió a huir de su casa.

La relación entre estos dos niveles narrativos es del primer tipo, es decir, se trata de una relación de la casualidad directa entre los acontecimientos de estos dos niveles. Alejandra se pone a pensar en el tiempo de su niñez, rememorando unos recuerdos casi olvidados. El uso del relato metadieético tiene una función explicativa.

*Esa chica pecosa es ella: tiene once años y su pelo es rojizo. Es una chica flaca y pensativa, pero violenta y duramente pensativa. (...) Ahora está allí: ya ha salido y puede verla con sus trenzas coloradas y sus pecas (...). Alejandra la mira con esa mezcla de ternura y de resentimiento que se tiene para los hermanos menores...*²⁹

Alejandra en este caso vuelve a su pasado para recordar con precisión los acontecimientos ocurridos. Hasta tiene una visión de sí misma, puede observar su yo del pasado. En vez de identificarse con Alejandra de once años, percibe a sí misma como a una hermana menor. Es evidente que Alejandra tenía que transformarse con el paso del tiempo. Si nos preguntamos por la identificación del narratario de este relato metadieético, aparece el mismo problema como en el caso anterior.

²⁷ GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, pág. 287-289.

²⁸ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 49.

²⁹ *Ibid.*, pág. 50.

El carácter de este relato metadieético es diferente al carácter de dos capítulos mencionados arriba, principalmente porque se ve una diferencia formal (escrito en cursiva) y estamos en el diferente nivel diegético. La función que desempeña, no obstante, es parecida, se trata de situarnos en la vida de Alejandra, acercarnos a los sucesos importantes de su niñez, probablemente para mejor comprensión de la protagonista y sus acciones. También al relatar más sobre la protagonista, el autor mantiene la suspensión y acumula el enigma, en el que está envuelta.

Así como en el caso anterior, opinamos que Martín no es el narratorio de estas partes en cursiva (Bruno tampoco lo fue en el caso de los capítulos VI y VII), Alejandra no se dirige a él. En este lugar es importante especificar dos tipos de narración que aparecen en el capítulo X.

Primero, hay partes en cursiva que no se dirigen a Martín, él nunca puede conocer estas partes, solamente le es permitido ver síntomas en el comportamiento de Alejandra causado por ellas. Estas partes son selladas herméticamente. Segundo, Alejandra relata su experiencia con Marcos Molina y en este caso, la historia es accesible para Martín, Alejandra usa forma dialogada para su descripción (sin embargo, hay que tener en cuenta que aun en el diálogo imitado que transcurre entre Alejandra y Marcos Molina, aparecen partes en cursiva que amplían informaciones sobre Alejandra y su conducta que Martín no conoce y no puede conocer).

¿Cuál es la índole de las partes en cursiva? Podemos ver que Alejandra, aunque intenta a confesar a Martín su pasado, no es capaz de relatarlo de todo. Siempre queda aislada, distante. Gracias a las partes escritas en cursiva, notamos por qué la relación fue condenada al fracaso. Alejandra nunca ha sido capaz de entregarse a Martín por completo.

Otra razón que posiblemente impide a Alejandra a confiarse a Martín de todo, es la aparición de su padre. Ya hemos mencionado, que creemos importante la presencia de solamente dos de los protagonistas principales en la noticial preliminar, Alejandra y Fernando. A lo largo de la primera parte de la novela, Fernando no es más que un fantasma, es un nombre citado en el recorte de la crónica policial. Nadie habla de él, su existencia puede ser cuestionada, gracias a su ausencia.

La situación cambia justo en el capítulo IX. Alejandra invita a Martín a su casa y le cuenta la historia de su familia. En un momento, le escapa el nombre de Fernando, cuando habla sobre sus antepasados.

– ... Aquéllos al menos eran hombres de verdad y se jugaban la vida por lo que creían. Te doy el dato que casi toda mi familia ha sido unitaria o lomos negros, pero que ni Fernando ni yo lo somos.

– ¿Fernando? ¿Quién es Fernando?

Alejandra se quedó repentinamente callada, como si hubiese dicho algo más.³⁰

Sostenemos la idea que la aparición de Fernando (aunque es solo mención de su nombre) en el capítulo IX restringe a Alejandra, que se ve obligada a ocultar algunos momentos de su niñez o juventud. La afirmación de esta proposición vemos en el hecho de que al rememorar instantes pasados en el convento, Alejandra es consciente que no puede omitir una persona tan importante como era el cura Antonio. Y es precisamente este cura que tanta semejanza tiene con su padre. Resulta que Alejandra no puede compartir nada de su secreta relación que mantiene con su padre, entonces tampoco puede revelar su pasado a Martín por completo. Es decir, Martín no puede ser el narratario de las partes de cursiva.

Una explicación más para confirmar que Martín no sirve como el narratario de estas partes escritas en cursiva. Vamos a citar una pequeña parte del capítulo X, cuando Alejandra de pasado se precipita en religión:

El suelo ondula como un mar, la pieza se agranda cada vez 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.

– ¿Qué pasa, Alejandra? –gritó Martín, precipitándose sobre ella. Se había derrumbado y permanecía rígida, en el suelo, sin respirar...³¹

Podemos observar que Martín no puede ser el narratario de esta parte del relato metadieético. Martín no sabe qué cosa ocasionó una reacción tan violenta.

³⁰ *Ibid.*, pág. 47.

³¹ *Ibid.*, pág. 54.

Por otra parte, vemos que el relato vuelve al nivel intradieгético, porque Alejandra no puede seguir siendo el personaje focal en el momento de su desmayo. El texto ofrece muchos de estos saltos entre niveles dieгéticos particulares, no obstante, siempre hay una relación entre ellos con una función determinada.

La relación entre el relato metadieгético y su relato superior es de primer tipo, se trata de la relación causante, además, en este caso el segundo relato tiene, aparte de la función explicativa (Alejandra describe cómo empezó a interesarse en la religión y por qué acabó con ella) una función que traspasa los niveles narrativos respectivos. El recuerdo afecta la situación presente en el relato intradieгético, puesto que Alejandra desmaya recordando a su pasado. Se puede ver con claridad que ambos niveles están interconectados.

Lo que Alejandra puede relatar, son sus experiencias con Marcos Molina. Dado que la forma usada es el diálogo, podemos esperar como en el caso anterior (la conversación entre Martín y Alejandra en el nivel intradieгético que facilitó el descenso al nivel metadieгético, convirtiendo uno de los hablantes, es decir, Alejandra, al personaje focal) que también Marcos Molina se haga el personaje focal del relato meta-metadieгético. Aunque podríamos aguardar a que ocurriera esto, no se efectúa. Parece que Marcos Molina no tiene tanta relación estrecha con la familia y resulta innecesario añadir su versión de los acontecimientos porque su punto de vista no cubre ningún aspecto nuevo que aclararía los hechos de la historia.

Además, hasta este momento hemos registrado, que el relato del nivel narrativo inferior en la diégesis se relaciona con los sucesos del pasado más remoto. Los niveles inferiores siempre exploran algún acontecimiento del pasado más alejado. Los personajes focales cuentan historias de su pasado y así lo evidencian. Siempre hay un paso hacia atrás en el eje temporal imaginario. Por lo tanto, Marcos Molina, como el posible nuevo personaje focal, debe hacer un paso hacia atrás en el tiempo de la historia. Su papel no sirve, no tiene mucho que ofrecer, no conoció a Alejandra ni a su familia antes. No puede añadir ningún nuevo aspecto para aclarar la historia. Es probablemente por esta razón que esté callado y no se haga el personaje focal nuevo.

Finalmente, el nivel metadieгético es perturbado por nivel intradieгético. El autor a veces deja a Alejandra a dirigirse a Martín con una frase en segunda persona. Es un modo como recordar al lector que hay más niveles narrativos en el

discurso. Vamos a citar uno de los ejemplos: «Te imaginarás que me negué a dar explicaciones.»³² Gracias a estas frases emerge por un tiempo limitado el nivel intradieгético y los lectores están atentos a que todavía transcurre el diálogo entre Martín y Alejandra.

La importancia que vemos en estos capítulos es que Alejandra, mismo como Martín en capítulos anteriores, no se refiere necesariamente a algún narratario. Es un rasgo que comparten los dos. Podemos deducir que ambos son personas cerrados y reservados que tiene que esforzarse por establecer una relación.

3.4 Capítulos XI-XII: Hacia tiempos remotos

Los capítulos XI y XII vuelven al relato intradieгético con Martín como el personaje focal. Alejandra le quiere presentar a su abuelo Pancho (que en realidad es su bisabuelo), para que se entere de la historia de su familia. Cuando llegan a su cuarto, Alejandra le pregunta a su abuelo por el teniente Patrick. Don Pancho se pone a hablar, se hace el personaje focal del relato metadieгético y cuenta la historia de la guerra civil de 1826.

A veces, Alejandra le ayuda para que no pierda el hilo de su narración. Así la focalización interna fija no puede funcionar en este caso. A nuestro parecer, se puede hablar sobre la focalización variable, ya que Alejandra en vez de utilizar comentarios cortos y escasos, hace uso de explicaciones abundantes, facilitando a Martín a entender la historia complicada de sus antepasados. Cuando Alejandra se aleja del cuarto, deja Martín a escuchar la narración de don Pancho. En la narración aparece Bonifacio Acevedo, el hombre de la cabeza, uno de los antepasados de la familia.

Es interesante que en cuanto don Pancho comience a hablar sobre los acontecimientos guerreros, aparezca un trozo de texto en cursiva. En este trozo llegamos al tiempo de la guerra civil. Hay nueve de estos trozos en el capítulo XII. El narrador de estas partes en cursiva no puede ser don Pancho a razón de que aparecen asuntos que él no conocía, como por ejemplo: «- Ciento setenta y cinco hombres, sí señor. *Y una mujer. Pero el viejo no lo sabe, o no lo quiere saber.*»³³

³² *Ibid.*, pág. 62.

³³ *Ibid.*, pág. 80.

De repente, es como si apareciera una multitud de voces, en el estilo rulfiano. Emergen las voces de personajes que no conocemos, cada uno nos quiere contar su propia versión de la historia, cada uno quiere resaltar sus propios sentimientos y experiencias. Estas voces parten por sí mismas, se levantan desde un tiempo misterioso de pasado, se ahocinan hasta nuestros días desde un tiempo distante, hasta mítico. Mismo como en la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1917-1986), el lector tiene la sensación de encontrarse con unos narradores muertos que quieren hacerse oír a través de los siglos para que no estén olvidados.

Llegamos así en el cuarto nivel de la diégesis. De nuevo, los acontecimientos relatados se refieren al pasado aun más remoto y lejano.

Tres trozos de la historia son contados por un narrador omnisciente, es más bien una descripción de la situación en la que se hallan los guerreros. Dos trozos utilizan como su personaje focal a Bonifacio Acevedo, otros dos a coronel Pedernera, uno a coronel Alejandro Danel y uno a general Lavalle.

Es peculiar que solamente dos de estos personajes focales cuenten su historia en la primera persona y a ambos no le hayan dedicado más que un solo trozo. La singularidad de estos trozos les da un aspecto de especialidad, y según nuestro parecer, quieren hacer notar su importancia. Dos narradores que se presentan en estos trozos pequeños son coronel Alejandro Danel y general Lavalle.

Según su propia descripción, Alejandro Danel siempre ha sido leal al general, por eso es él, quién se encarga de descarnar al general para conservar los huesos. El uso de primera persona está conectado con sentimientos íntimos del personaje, se hace posible la examinación de la psicología del protagonista. En cuanto a conocer mejor el personaje, éste se hace plástico y accesible a los lectores. En este caso, a nuestro modo de ver, la primera persona puede tener la función de tributar el homenaje al coronel Danel por parte del autor. La sola idea de cambiar el uso de la persona indica que el autor quiere acentuar la diferencia entre los demás soldados y el coronel Alejandro Danel, aunque sea una acción subconsciente.

El otro protagonista quien habla en la primera persona, es el general Lavalle. Lo curioso en su narración es que cuente su historia aunque está muerto. No se introduce como coronel Alejandro Danel pero aprendemos quien habla según las condiciones descritas. «*Nada sé ya, fuera de que está tierra cruel es mi tierra y que aquí tenía que combatir y morir. Mi cuerpo se está pudriendo sobre mi tordillo de*

*pelea pero eso es todo lo que sé.»*³⁴ Igualmente aquí, la primera persona da importancia al hablante. El uso puede confundir los lectores debido a que aplica la primera persona para un muerto. Sin embargo, en el mundo ficticio todo es realizable. Además, el autor parece querer recoger todos los puntos de vista posibles, y no se limita por excluir uno de los personajes más importantes en la historia de la guerra civil, al general Lavalle. La intención de autor se materializa, los diferentes puntos de vista tratan a abarcar toda la realidad.

Al respecto del narratario de la multitud de voces que aparecen en los trozos en cursiva, es complicado atribuir el narratario con claridad. No obstante, a nuestro parecer, el narratario es el personaje focal del nivel superior, es decir, don Pancho. Hay razones que nos llevan a esta conclusión. Primero, esta solución cumple con la regularidad con la cual cambian los narradores en los narratarios en toda la parte primera de la novela. Segundo, para confirmar esta conclusión, hay referencias en el texto que indican su validez. Martín, quien se encuentra en la habitación de don Pancho, experimenta una sensación extraña y desagradable cuando el viejo se queda dormido:

Desde las paredes parecía observarlo aquel señor pintado por Prilidiano Pueyrredón y aquella dama de gran peineta. El alma de guerreros, de conquistadores, de locos, de cabildantes y de sacerdotes parecía llenar invisiblemente la habitación y murmurar quedamente entre ellos: historias de conquista, de batallas, de lanceamientos y degüellos.³⁵

El atmósfera espantosa del cuarto le fuerza a Martín a sumergir al mundo del viejo don Pancho. De esta manera es capaz de percibir las voces que no se cansan nunca de relatar sus historias. Es un momento corto mas intenso para Martín cuando tiene la posibilidad de compartir el universo peculiar del viejo en que está abstraído. Después se aleja y permanece como un observador:

También pensó que si no se había ido era por no dejar solo al viejo, que ni siquiera lo oía y tal vez ni siquiera lo veía: el viejo seguía su existencia subterránea y misteriosa, sin preocuparse de él ni de nadie que viviera en este tiempo, aislado por los años, por la sordera y por la presbicia, pero sobre todo por la memoria del pasado, que se

³⁴ *Ibid.*, pág. 83.

³⁵ *Ibid.*, pág. 80.

interponía como una oscura muralla de sueño, viviendo en el fondo de un pozo, recordando negros, cabalgatas, degüellos y episodios de la Legión.³⁶

A diferencia de Martín quien se desgarró de la situación un poco hechicera de la pieza, don Pancho nunca se mueve de la habitación. Tiene que obedecer a su mando y con el paso del tiempo se acostumbró a escuchar las voces cada día, hasta tal punto que no le resulta de ninguna manera inusual. Viviendo con las voces ya por unos años incontables, don Pancho se convirtió a su narratario.

De todos modos, es posible que las voces existan en la mente de don Pancho y que los trozos en cursiva no sean nada más que la invención de su pensamiento. Sin embargo, hay algo enigmático en la escena que nos hace creer en fenómenos sobrenaturales, pues la presencia de las voces de los antepasados no resulta estrambótica.

3.5 Capítulos XIII-XX: Regresando al nivel extradiegético

Los capítulos siguientes, desde el capítulo XIII hasta el capítulo XIX, perfilan Martín como su personaje focal. Martín describe su vida solitaria sin Alejandra y procede a la descripción de unos encuentros más, breves y poco importantes. Nos encontramos en el relato intradieгético y no hay muchos saltos a otros niveles dieгéticos. La énfasis se pone más en la descripción de la historia de Martín. El último capítulo de la parte *El dragón y la princesa*, el capítulo XX, vuelve al nivel extradiegético. Martín y Bruno se encuentran para seguir hablando sobre Alejandra.

³⁶ *Ibid.*, pág. 85-86.

3.6 Conclusiones generales de *El dragón y la princesa*

En resumen, hemos dedicado mucha atención a la descripción de los niveles narrativos de la primera parte *El dragón y la princesa* porque se ha manifestado bastante complicada. Aparecen cuatro niveles narrativos.

Primero, el nivel que registra el encuentro de Bruno y Martín, el nivel extradiegético, en el cual Bruno comenta a los lectores lo que opina de Martín y lo que está escuchando. A veces añade comentario acerca de alguno de los protagonistas que aparecen en la narración de Martín. Sostenemos que sin Bruno no habría ninguna historia. Bruno es el personaje que acerca la historia de la primera parte en su totalidad. Es él, quién se pone a hablar sobre los encuentros con Martín y gracias a su presentación llegamos a conocer la historia.

Bruno es un personaje muy importante en la novela desde el punto de vista narratológico. Para mejor comprensión de los sucesos de la historia, Bruno funciona como un personaje imprescindible. Tiene una posición superior entre diversos personajes focales de la novela, puesto que ocupa el nivel más alto de los niveles narrativos (el nivel extradiegético). Gracias a él podemos descender a los niveles más bajos de la narración y abrir caminos hacia otros personajes focales/narradores. Es en efecto un punto de conexión entre el mundo ficticio de la novela y el mundo real de los lectores (aunque tenemos que tener en cuenta que se trata de identificación de los lectores reales con los lectores virtuales).

Martín funciona como el personaje focal del nivel narrativo de segundo grado, es decir, el nivel intradieгético. Cuenta a Bruno, su narratario, todo lo que pueda recordar sobre la relación extraña y bastante complicada que estableció con Alejandra. En este nivel aparece también la forma dialogada que fronteriza el nivel intradieгético con el nivel metadieгético. Este tipo de “frontera” es más bien una especie de membrana permeable, puesto que separa estos dos niveles pero a la vez, es gracias a ella que se lleva a cabo el paso entre ellos. Parece que sin la aplicación del diálogo no se realiza el salto entre los niveles dieгéticos particulares (por lo menos en la primera parte de la novela).

El tercer nivel es el nivel metadieгético. Alejandra se hace el personaje focal y cuenta a Martín su historia de Marcos Molina. En el nivel intradieгético aparece al mismo tiempo el personaje de don Pancho, quien se encarga por un período corto

del papel del personaje focal. Se pone a hablar sobre el teniente Patrick para acercarle a Martín la historia de la familia.

Este relato no tiene solo un personaje focal, tiene dos. Don Pancho es el personaje focal principal porque relata los acontecimientos vividos o escuchados de la primera mano. No obstante, su memoria vuelve a algunos temas con más frecuencia sin salir del círculo, así que tiene que aparecer otro personaje focal, su nieta Alejandra. Aunque no ha vivido los acontecimientos, también puede asumir el papel del narrador, puesto que el abuelo ya le ha contado todo lo que sabía innumerables veces antes. Se trata de la focalización variable, pero en realidad la fuente de informaciones es el abuelo.

A través de él, entramos en el nivel meta-metadieético, estamos conducidos a la época de la guerra civil. Aquí encontramos el último nivel, esto es, el cuarto nivel. Los protagonistas de la narración de don Pancho se convierten en los personajes focales y al final, don Pancho mismo se hace su narratario. El sistema de las relaciones entre los personajes focales y sus narratarios se repite en cada uno de los niveles diegéticos.

Hay cuatro niveles narrativos, bastante complicados en el modo como se refieren e intercambian entre sí. Sin embargo, la relación entre ellos tiene cierta regularidad. Si la fórmula de los narradores y los narratarios pudiera materializarse, sería una cadena. Siempre hay un segmento común de cada anillo de la cadena. Bruno es el personaje focal en el primer nivel. Se convierte en el narratario del segundo nivel. Martín es el personaje focal del segundo nivel. Desde el segundo nivel, la situación se complica un poco porque hay que observar dos bifurcaciones. Por esto, en el tercer nivel, Martín se hace el narratario de su primer personaje focal, Alejandra. Sin embargo, Martín comparte dos papeles como narratario en este nivel, ya que es el narratario de don Pancho. Naturalmente, don Pancho adopta el papel del narratario en el siguiente nivel narrativo, el cuarto. Las voces de los soldados aparecen en pluralidad, expandiendo, multiplicando la cadena linear original.

Para orientarnos mejor en la complicada estructura de la primera parte de la novela, *El dragón y la princesa*, vamos a demostrar una pequeña tabla (Tab1) representando los niveles narrativos y los papeles de narrador (personaje focal en este caso) y narratario:

Primer nivel	Bruno (PF) → Lector virtual (NT)
Segundo nivel	Bruno (NT) ← Martín (PF)
Tercer nivel	Alejandra (PF) → Martín (NT) ← Pancho (PF)
Cuarto nivel	Pancho (NT) ← voces (PF)

Tabl

Leyenda:

PF – personaje focal

NT – narratario

|| – el mismo personaje en otro nivel diegético

← , → – la destinación de narración (personaje focal hacia su narratario)

Según Seymour Chatman, la estructura narrativa con muchos niveles de diégesis usa a menudo un instrumento denominado *el encajamiento*. Dentro de una historia hay otra y de esta forma, los niveles acumulan. El encajamiento es seguramente uno de los métodos usados en la primera parte de la novela. En teoría, el encajamiento puede ser extenso hasta tal punto que permita la capacidad de la memoria.³⁷ La misma restricción podemos observar aquí. Igualmente, el personaje de más edad es don Pancho, y llegamos, a través de él, hasta el pasado remoto. Cuando su narración no sirve, el autor evoca el atmósfera hechicera que facilita el paso de las voces de los muertos. De esta manera nos acercamos al pasado aún más remoto con detalles que don Pancho no podía conocer.

Como podemos ver, el autor trata de abarcar varios puntos de vista; conocemos las perspectivas de Martín, Bruno, Alejandra, don Pancho y los soldados de la guerra civil. Al mismo tiempo, llegamos hasta cuatro niveles

³⁷ Ver CHATMAN, *Příběh a diskurz*, pág. 270. «...v rámcovém narativu se mobilizoval významný prostředek zvaný zapouštění (*self-embedding*). (...) Teoreticky vzato může být zapouštění tak rozsáhlé, jak to dovoluje kapacita paměti.»

narrativos que expanden hacia tiempos y lugares remotos. Vemos en este intento un esfuerzo por dibujar la realidad en su totalidad.

Adicionalmente, al investigar la primera parte de la novela, hemos encontrado que las partes de la narración sin su narratario se vinculan con el trama de la soledad o reclusión, como es el caso de Martín y Alejandra. También nos hemos dado cuenta que la dicotomía presencia/ausencia de algunos de los personajes influye el comportamiento de los demás protagonistas.

4 Segunda parte: *Los rostros invisibles*

Disminución gradual de los niveles narrativos

Por razones del espacio dedicado a nuestro trabajo hemos decidido abreviar la investigación de las partes siguientes. Una vez revelados los niveles narrativos, no hay tanta necesidad de comentarlos con mucho detalle. Las peculiaridades y puntos interesantes, está claro, vamos a mencionar en el texto sucesivo.

La segunda parte desarrolla la historia del nivel intradiegético. Casi no aparece el nivel extradiegético hasta tal medida que el nivel extradiegético como si desapareciera, cede el paso al nivel intradiegético.

Sin embargo, en los primeros capítulos de la segunda parte se pierde la relación entre Martín como el personaje focal y Bruno como su narratario. El enfoque de la historia está girado a Martín con tanta fuerza, que aunque es posible que Martín se refiera a Bruno, éste no siempre le da comentarios como en los capítulos anteriores.

El hecho de que Martín no tiene su narratario, está vinculado, en nuestra opinión, con uno de los temas bastante desarrollados a lo largo de la novela. Se trata del tema de abismo que en la novela aparece varias veces.³⁸ Martín no tiene su narratario, habla para sí mismo. Podemos observar su aislamiento, soledad, separación de los demás. Los protagonistas nunca pueden llegar a la mutua comprensión gracias a su distanciamiento, están cada uno apartados de sí mismos por abismos imbatibles. El tema existencial se refleja en la estructura del texto.

No hay muchas referencias al nivel extradiegético en la segunda parte de la novela. Una de las referencias se puede encontrar en el capítulo XIX. Martín, después de pasar por una crisis en la relación con Alejandra, la ve de nuevo. Es un encuentro melancólico. La pareja pasea por lugares de su primer encuentro y recuerda su pasado. Alejandra le ha puesto una condición para volver a verse. Martín tuvo que prometer que no iba a haber ninguna relación sexual entre ellos.

El pacto establecido confería una melancólica paz al nuevo encuentro: hablaban suavemente, como dos buenos amigos. Pero por eso mismo resultaba tan triste para Martín. Y, acaso sin sentirlo con plena conciencia (pensaba Bruno), no veía el

³⁸ Para ejemplos consulte las páginas siguientes de *Sobre héroes y tumbas*: 21, 35, 44, 70, 71, 92, 108, 116, 117, 162, 175, 176, 233, 274, 276, 277, 331, 357, 372, 383, 390, 396, 430.

momento de bajar al río y de sentarse de nuevo en el mismo banco, como se quiere repetir un acontecimiento reiterando las fórmulas mágicas que lo provocaron por primera vez...³⁹

Bruno aparece como el personaje focal del nivel extradiegético, da su comentario a la historia narrada. Como era el caso anterior, se puede observar que Sábato usa con mucho gusto las paréntesis para representar los diferentes niveles narrativos. Las paréntesis separan el texto, así como se separan los niveles respectivos. Se trata de una aplicación formal que muchas veces señala el movimiento desde un nivel al otro.

Los demás capítulos siguen en el nivel intradieгético con Martín como el personaje focal. Básicamente, nos enteramos de otros detalles sobre su vida. La diversidad de los niveles narrativos no es muy densa en la segunda parte de la novela. La parte *Los rostros invisibles* se concentra más en la descripción de las vivencias de Martín. El nivel predominante en esta parte es el nivel intradieгético. Dado que casi no aparece el nivel extradiegético, su historia adquiere importancia y se acerca a los lectores, resaltando a la vez, la soledad y la falta de comunicación de Martín.

Si aparece Bruno desde su posición del personaje focal del nivel extradiegético, es solamente en ocasiones de relatar los acontecimientos que se vinculan con el personaje de Alejandra. En momento de describir otros aspectos de la vida de Martín sin conexión con Alejandra, Bruno no se perfila como el personaje focal del nivel narrativo superior, no aparece.

Ni siquiera puede ser de otra manera, el nivel superior se manifiesta en la novela como un diálogo entre Martín y Bruno. A Martín no le interesa otro asunto que confesar todos sus recuerdos que tiene sobre Alejandra. Por lo tanto, tan pronto como hay episodios en los cuales Alejandra no se presenta, Bruno tampoco puede aparecer. Otra vez, la ausencia de uno exige la ausencia de otro. Así, en estos casos, Bruno no puede ser el narratario de Martín. Pues, el narratario circunstante tiene que ser no especificado.

Bruno y Martín conversan por el motivo de destapar el enigma de Alejandra. Las digresiones que aparecen en el texto, esto es, las partes que no se refieren a Alejandra ni a su familia, ayudan más bien a la creación del enigma, lo fomentan.

³⁹ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 206.

Como comentan Luis T. González del Valle y Catherine Nickel en su estudio sobre *El túnel*: «Las digresiones tienen el efecto de posponer aclaración de las cuestiones elevadas por la narrativa.»⁴⁰ Somos condenados a buscar respuestas a lo largo de la novela. Las digresiones tratan de ofrecernos nuevas informaciones pero a su vez mantienen la suspensión. Es solo comprensible que la concentración de las digresiones se multiplique en la segunda parte de la novela. Desde el principio ya sabemos, que la posible clave para develar los motivos de los personajes mencionados en la noticia preliminar, será encontrada en la tercera parte de la novela.

Como se puede ver en la segunda parte de la novela, no surgen muchos problemas desde el punto de vista narratológico. El relato apacigua, calma, se hace más regular y corriente en cuanto a la estructura de los niveles narrativos usados.

Vemos cierto encalmamiento por lo que se refiere a los niveles narrativos. En nuestra opinión, hay dos razones bajo este uso. Por una parte, la simplificación se debe a la tranquilización de los acaecimientos relatados. Una vez más podemos observar que el texto y su contenido están estrechamente conectados. Los hechos contados se reflejan en el propio texto. Martín pasa por la ciudad sin rumbo, mismo como la narración se va sin término alguno. Martín espera otro encuentro con Alejandra, y durante esta larga espera, podemos infiltrar en otros momentos de su vida. El texto como si “esperara” por sí mismo (hablamos sobre las digresiones ya mencionadas). La espera de Martín y su posición casi única como el personaje focal señala el aislamiento del protagonista que está manifiesto en el texto por la metáfora de abismo. Por otra parte, estas digresiones (es decir, las partes dedicadas a la vida de Martín que no tienen su narratorio) mantienen la suspensión del lectorado. Vemos en este empeño un rasgo del uso aplicado en el género detectivesco.

⁴⁰ Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE y Catherine NICKEL: «Contemporary Poetics to the Rescue: The Enigmatic Narrator in Sábato's "El túnel"», *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 40 (1986): 8. «Digressions have the effect of postponing the clarification of the issues raised by the narrative.» Aunque se trata de un estudio sobre la novela *El túnel*, opinamos que la técnica permaneció misma y se utilizó con frecuencia también en la segunda novela del autor, *Sobre héroes y tumbas*.

5 Tercera parte: *Informe sobre ciegos*

La tercera parte de la novela se difiere en gran medida de las demás partes. Es como si apareciera por casualidad. Ya desde la noticia preliminar sabemos que se trata de unas notas encontradas. Justamente el carácter encontrado echa otra luz a la tercera parte de la novela. En cuanto al aspecto formal, en oposición a partes anteriores, el narrador es único, determinado y se expresa a través de la primera persona. El caos producido por los diferentes puntos de vista y el uso de diferentes personajes focales desaparece. Hay un solo narrador.

En el caso de la tercera parte, el personaje focal equivale al narrador. Nunca aparece la narración en tercera persona, siempre nos encontramos con la narración en la primera. Esta forma está aglutinada con el tipo de género literario usado en el relato, puesto que *Informe sobre ciegos* es un diario íntimo. Este diario conserva los elementos típicos para su género, se trata de apuntes ordenados cronológicamente. Aunque no hay fechas, hay una división en capítulos y está bastante claro que los apuntes están ahilados y existe una relación causal entre ellos.

En cuanto a los niveles narrativos, no hay más que uno. Fernando, el narrador, no cede su posición primaria narrativa a ningún otro personaje y no deja aparecer otras protagonistas como narradores, lo que en efecto no sería posible (en vista de que se trata del diario). Fernando se concentra en su propia historia de la indagación de la secta de ciegos. El texto exhibe al trama de la investigación.

El protagonista intenta detallar sus experiencias con la secta peligrosa de ciegos que cree ser responsable de todo el mal en la sociedad. Como podemos leer en el informe, la secta sirve al Príncipe de las Tinieblas y es una organización internacional que posee contactos en diferentes sectores económicos, domina, por ejemplo, el narcotráfico. Fernando percibe a sí mismo como un explorador y siente la necesidad de compartir sus revelaciones con los demás para que otros sigan su investigación. En su obsesión inventa un mundo oscuro y sombrío controlado por el mal.

La primera persona permite entrar profundamente en la mente del protagonista. Los lectores pueden hacerse espectadores de la desintegración de su personalidad. El texto propio parece ser el último hilo que le ayuda al personaje a mantener la unidad de su propio yo.

Esta descomposición de la personalidad permite al texto a dejar pasar elementos que no se encontraban en las partes anteriores, como los elementos fuera de nuestro mundo común. Podemos hablar sobre el ejemplo del descenso a subterráneo como el descenso al infierno con la aparición del mundo y los animales tenebrosos:

Sentía, pues, a seres invisibles que se movían en las tinieblas, manadas de reptiles, serpientes amontados en el barro como gusanos en el cuerpo podrido de un gigantesco animal muerto; enormes murciélagos, especie de pterodáctilos, cuyas grandes alas ahora oía batir sordamente y que, en ocasiones, me rozaban con asquerosa levedad el cuerpo y hasta la cara; y hombres que habían dejado de ser propiamente humanos, ya sea por el contacto perpetuo con aquellos monstruos subterráneos, ya por la misma necesidad de moverse sobre terrenos pantanosos...⁴¹

Según Doležel y su teoría de los mundos ficticios, hay partes en la narrativa que se autentifican gracias al traspasar una especie del filtro. El filtro podemos imaginar como una herramienta compuesta de partes diferentes. Hay partes que dejan pasar diferentes elementos flexibles automáticamente, otros, que les añaden cierto síntoma, y hay también partes que nunca dejan pasar ningún elemento.⁴² Creemos que la desintegración de Fernando influyó el texto y facilitó la entrada de estos elementos nuevos. Fernando mismo bastante apoya nuestra opinión, al hacer el comentario:

Cuento todo esto para que me comprendan.

Y porque muchos de los episodios que relataré, de otro modo serían incomprensibles e increíbles. Pero pasaron en buena medida gracias a esa ruptura de mi personalidad; no a pesar de ella, sino precisamente gracias a ella.⁴³

En la tercera parte no se puede hablar sobre las complicaciones en cuanto a los niveles narrativos, puesto que hay solamente un nivel. La simplicidad formal está recompensada por estos elementos nuevamente introducidos en el discurso. En las

⁴¹ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 374.

⁴² Lubomír DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993, pág. 55. «Narativní text je filtr různé hustoty. Určité oblasti propouštějí tvárné prvky do fikčního světa automaticky, jiné jim udělují určitý příznak. Některé části filtru jsou zcela nepropustné.»

⁴³ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 268.

demás partes no podemos encontrarlos. Se trata de unos elementos de carácter sobrenatural. Estamos en un mundo irreal, cercano al mundo particular de los sueños.

En lugar de usar el efecto de “shock”, o sea, ocultando a los lectores los acontecimientos por venir, el autor aprovecha la situación para crear la suspensión narrativa, comentada ya anteriormente en el capítulo dedicado a la noticia preliminar. Este método utiliza ya desde principio. El informe empieza: «¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar en mi asesinato?»⁴⁴ No podemos evitar interés, la oración nos hace preguntar: ¿Cómo va a ocurrir el asesinato? ¿Podemos creer en ello? ¿Cómo puede uno estar seguro sobre su propio destino? etc. Una simple frase nos obliga a concentrarnos al discurso con mucha atención.

Parece que éste método es muy natural en cuanto a la creación del autor en el curso de escribir la novela *Sobre héroes y tumbas*, ya que los acontecimientos más turbadores e inquietantes son tratados por medio de éste método cercano al uso cinematográfico.⁴⁵ La suspensión narrativa usada en el texto contiene, según nuestro modo de ver, elementos creativos de una atmósfera de pavor, espanto, hasta horror. En este ejemplo se puede ver una vez más cómo los aspectos formales tienen la posibilidad de influir el aspecto de contenido.

Al mismo tiempo, al terminar leyendo el informe, uno se da cuenta que Fernando, misteriosamente, de verdad intuía o hasta sabía, desde el principio su destino. «YO SABÍA que debía haber una entrada para que yo pudiese pasar, y quizás solo para esto.»⁴⁶ El acto de narrar de esta manera adquiere una dimensión nueva. Fernando, al parecer un mago de tiempos remotos, tiene el poder prodigioso. Las palabras que pronuncia se hacen realidad. El texto evoca una dimensión mística, usando numerosas prolepsis. Vamos a citar dos de los más importantes: «...y como tantos anónimos héroes que no conocemos y que han de haber concluido sus días (...), como yo mismo, destinados a la muerte por el fuego.»⁴⁷ «También sé que mi tiempo es limitado y que la muerte me espera.»⁴⁸

Generalmente, la tercera parte está considerada como una parte separada de las demás ya que puede funcionar como una historia intrínseca. Muchas

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 253.

⁴⁵ Ver CHATMAN, *Příběh a diskurz*, Alfred Hitchcock utilizó éste método como primero en sus películas de horror, pág 62.

⁴⁶ SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 378.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 364.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 383.

investigaciones se han basado en esta parte desde diferentes perspectivas literarias, no obstante, que atañe a la investigación narratológica, el análisis no se ha desarrollado con resultados numerosos. Es debido a la situación de un solo narrador y un solo nivel narrativo.

A pesar de todo, hay que afirmar que aún en las historias contadas por primera persona encontramos cierta diversificación. Según Shlomith Rimmon-Kenan, en las narrativas retrospectivas podemos distinguir diferencias entre la focalización y la narración. Es decir, el narrador, siendo al mismo tiempo el focalizador de la narración, puede desempeñar una función doble de focalización. Dado que se trata de una narración retrospectiva, el narrador puede combinar la focalización pasada (por ejemplo como niño, pero a través de las palabras del narrador adulto) con la focalización actual.⁴⁹

Asimismo Fernando relata su historia con cierta distancia temporal. Primero, hay que tomar en consideración si la tercera parte de la novela es un relato retrospectivo verdadero y segundo, si el personaje de Fernando se ha cambiado tanto para poder distinguir dos tipos de focalizaciones.

A nuestro juicio, hay que asentir a esta teoría debido a que en la historia relatada por Fernando transcurrieron bastantes años (desde su primer encuentro con la vieja que vendía baratijas en verano del año 1947 hasta el incendio del Mirador en 1955) y, a la vez, no podemos pasar por alto que Fernando mismo había pasado por una transformación del espíritu.

Esta transformación se produce paulatinamente. Poco a poco se va enterando de actividades de la secta. Cuanto más sabe, más le afecta en su percepción del mundo. Entonces, la focalización usada cambia hasta el momento de su último apunte en el diario. A causa de esto, su función del personaje focal no se puede dividir en periodos fijos, como la focalización de niño, la focalización de adolescente etc. Según nuestro punto de vista, se trata de una focalización fluyente que corresponde con los acontecimientos importantes de su vida. Fernando sigue siendo el narrador pero está cambiando las focalizaciones respectivas de tal manera, como ocurrían cambios en su vida.

Este problema también entraña la cuestión de la perspectiva. Según Wayne C. Booth hay que considerar la relación entre el punto de vista y la distancia. Booth se

⁴⁹ Ver Shlomith RIMMON-KENAN, *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001, pág. 80.

interesa principalmente en uno de los sentidos de posibles focalizaciones, del sentido *valorativo*.⁵⁰ Aparte de resolver un problema de desde dónde, examina «el cómo se contemplan los hechos, a qué distancia – no sólo física – también moral (...), en que el personaje-narrador (ahora) suele separarse del ímpetu o inexperiencia del personaje protagonista (antes) evaluando la vida narrada como un proceso de aprendizaje...»⁵¹ Podemos resumir que la narración de Fernando conlleva aspectos del sentido valorativo, ya que a lo largo de su investigación ha descubierto informaciones que han formado su percepción de la secta, así como de sí mismo.

De todos modos, no se trata de una narración lánguida o monótona, Fernando, quien es considerado por algunos de los protagonistas como genio (por ejemplo por Bruno o Georgina, madre de Alejandra), es capaz de rememorar diálogos enteros de su pasado, como ocurre en el capítulo XI, en el caso del diálogo con la señora González Iturrat, la educadora y la profesora de historia de Norma Pugliese, una de las relaciones investigadores-amorosos de Fernando. El padre de Norma era «...un socialista que destinaba dos horas diarias a transcribir libros en el sistema Braille.»⁵² para precisar el interés de Fernando. El diálogo actualiza la narración que hasta aquel momento había sido una narración homogénea.

En cambio a otras partes de la novela, el diálogo no sirve como método a sumergirse a otros niveles narrativos. No se puede efectuar, está claro, porque se trata de un diario en el que no pueden aparecer otros narradores. Sostenemos que el único nivel narrativo con un solo narrador se usa a propósito, para que los lectores no sean distraídos por otros puntos de vista. El autor intenta dirigir la atención de sus lectores a Fernando por completo. Es solo comprensible ya que la tercera parte de la novela debería revelar el enigma presentado en la noticia preliminar.

El autor, sin embargo, en lugar de aclarar las cosas, deja que el texto envuelva en los elementos sobrenaturales, facilitados por la desintegración del protagonista, y de esta manera, enreda la historia. Fernando se pierde en el laberinto de la cloaca de Buenos Aires, así como los lectores se pierden en la red de los símbolos usados.

⁵⁰ Ver José María POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 244. «...posibilidades de focalización: la primera tiene un sentido *perceptivo*, lateral: un objeto es visto desde un ángulo o lugar. La segunda tiene un sentido *conceptual*: las impresiones que alguien tiene sobre un asunto. La tercera tiene un sentido *valorativo* o juicio sobre un fenómeno desde un eje moral o económico o práctico, etc.»

⁵¹ *Ibid.*, pág. 244-245.

⁵² SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, pág. 292.

6 Cuarta parte – *Un dios desconocido*

Al investigar la cuarta parte de la novela, tenemos que marcar adelante que esta parte se parece en su complejidad a la primera parte de la novela. Vamos a ver si una vez más volvemos a hablar sobre cuatro niveles narrativos y si se manifiestan por el medio de los elementos idénticos o, si hay algunas diferencias significantes que distinguirían las dos partes respectivas.

6.1 Capítulos I-II: ¿Clave para la solución final?

El primer capítulo pasa al nivel intradieгético. La cuarta parte parece ser la continuación de la parte segunda. *Informe sobre ciegos* está intercalado entre estos dos partes y estorba su orden de sucesión. Ambas partes se relacionan con el nivel intradieгético; el último capítulo de *Los rostros invisibles* termina en este nivel, así como el nivel intradieгético abre el primer capítulo de *Un dios desconocido*.

El personaje focal es Martín y el primer capítulo de la cuarta parte está dedicado a la descripción de la noche del incendio del Mirador, la noche del 24 de Junio de 1955, la noche en la cual Alejandra mató a su padre y optó por quemarse viva. Al contrario de la segunda parte de la novela, Bruno aparece como el personaje focal del nivel extradieгético enseguida al final del primer capítulo. Es la primera señal que Bruno va a desempeñar un papel importante en la cuarta parte de la novela. Su aportación no se limita a comentarios escasos y breves como era usual en la segunda parte (es decir, su aparición esporádica entre paréntesis). Bruno envuelve la historia del nivel intradieгético.

Se observaba mucho movimiento y esa euforia con que la gente sigue las catástrofes que momentáneamente los arrancan de una existencia gris y vulgar.

Bruno no pudo averiguar ninguna otra cosa digna de mención de lo que sucedió aquella noche.⁵³

La primera oración de la cita hace uso de Martín como personaje focal. La siguiente frase ya nos lleva al nivel extradieгético con Bruno como el personaje focal. Como se puede ver, el paso de un nivel dieгético al otro se efectúa

⁵³ *Ibid.*, pág. 388.

ligeramente, está señalado por transición a otro párrafo en el texto. Además, la última oración de la cita es la frase final del capítulo primero e indica que el siguiente capítulo será en el nivel extradiegético.

El segundo capítulo es, según nuestro parecer, muy importante en respecto a comprensión de la complicada estructura narrativa de la novela entera. Allí se halla la clave que facilita la interpretación y reconocimiento de niveles narrativos respectivos.

El segundo capítulo empieza con que Bruno, quien es el personaje focal en el segundo capítulo, recibe el aviso de su amiga sobre la noticia policial.

Al otro día, Esther Milberg lo llamó por teléfono a Bruno para decirle que en *La Razón* acababa de leer la noticia policial (seguramente los diarios de la mañana no habían tenido tiempo de dar la noticia). Bruno no ignoraba todo: Martín vagaba como un idiota por las calles de Buenos Aires, y aún no había llegado a casa de Bruno.⁵⁴

El tiempo de la historia alcanza el tiempo del discurso en este capítulo. La noticia preliminar, representada al principio de la novela, es recibida por Bruno. Empieza el primer nivel de la novela, el nivel extradiegético. Martín debería llegar cada instante para ponerse a hablar sobre la historia amorosa que vivió con Alejandra, para abrir el nivel intradieético.

Encima, el autor, a través del personaje de Bruno, indica un posible “por qué” la estructura de la novela resulta tan complicada. La cita anterior nos acerca al estado espiritual de Martín quien es tan afectado por lo experimentado que no puede hacer otra cosa que errar por la ciudad, tratando de arreglar sus pensamientos. Dado que la situación lo ha dejado muy despistado, no es entonces capaz de sostener una narración clara, no quebrantada, concentrada. Está obligado a confundir por las malas condiciones de su situación. Su memoria no funciona con claridad, hay saltos en su narración, Martín tiene que repensar los acontecimientos ocurridos para develar la verdad sobre Alejandra.

La persona que trata de ordenar los acontecimientos es Bruno, el personaje focal del nivel extradiegético, es decir, el personaje focal del nivel superior. Parece que Martín le cuenta todo lo ocurrido por partes pequeñas, dosifica las informaciones poco a poco, con momentos vacíos (estos momentos se relacionan

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 389.

con las partes del texto que no son dedicadas a Bruno como narratario de Martín, es decir, las partes con narratario no especificado, las partes que hemos denominado como las digresiones que indican el aislamiento del personaje). En estos momentos Martín con toda probabilidad está absorbido en sus recuerdos, callado, y el autor nos deja pasar a su mente para convertirse en testigos de su historia, para posibilitar nuestra investigación de los acontecimientos.

Bruno deja que Martín cuente la historia con todos los detalles y le cede la posición del personaje focal más significativo en las dos primeras partes de la novela. Al final, Bruno participa en la creación de la historia con más vigor cuando ya sabe que Martín agotó casi todo lo que sabía sobre Alejandra y había relatado todos sus momentos comunes (junto con todas las suposiciones y sospechas que tenía).

Puede parecer que el nivel extradiegético está ocupado solamente por el diálogo de Bruno a Martín. Aquí es importante acentuar, que no se trata de un solo encuentro, hay un número de encuentros indefinidos. Para entender y catalogar los niveles narrativos no hay tanta significación en la multiplicación de los encuentros, ya que no cambian el carácter del nivel extradiegético en el cual se hallan. A pesar de ello, hay importancia en otros aspectos.

Más que un encuentro conduce a la idea de que Martín, en su obsesión por averiguar la verdad sobre Alejandra, intenta recordar episodios sueltos de su relación con cada detalle, regresando varias veces a los acontecimientos pasados. Eso sí, pero hay que ver que sus regresos son breves e incompletos, le falta ver la relación desde una perspectiva compleja. Esta es la razón por qué Martín busca a Bruno con frecuencia, por esta razón Bruno se convierte al personaje focal de un nivel superior (puesto que sabe más informaciones sobre Alejandra y es capaz de rellenar los huecos que faltan para comprender la historia de toda la familia de los Olmos).

Para poder relatar la historia de Martín y Alejandra, Bruno tiene que escuchar atentamente la narración de Martín. Y no ha elegido un objetivo fácil, como se ve en la novela.

...en aquella primera noche que siguió al incendio, Martín parecía un náufrago que hubiese perdido la memoria. (...) Pero poco a poco Bruno fue sabiendo cosas,

fragmentos, en aquellas entrevistas, en aquellos absurdos y por momentos insoportables encuentros.⁵⁵

Martín tiene que visitar a Bruno para averiguar más informaciones sobre Alejandra, trata de narrar todo lo que pueda para que Bruno, al final, sea capaz a darle una clave que revelaría la verdad. Ambos se convierten en investigadores, Martín busca en su memoria y examina cada detalle que se vincule con su relación con Alejandra, y Bruno, a su vez, explora su narración para ayudarlo en resolver el enigma. Igualmente Bruno necesita una solución, puesto que Alejandra en su semejanza a su madre Georgina, es decir, su amor, también produjo en él preguntas inquietantes.

En el capítulo II llegamos hasta el momento cuándo Martín por el momento se ha agobiado y ahora está esperando que Bruno le informe sobre algo que pueda aclarar la historia. Martín como personaje focal ahora tiene que dar paso a Bruno.

6.2 Capítulo III – Bruno es el narrador

El capítulo III es muy interesante en consideración de los papeles del personaje focal y el narratario. Como hemos visto antes, Martín era el personaje focal del nivel intradiegético y su narratario era Bruno. Ahora, la situación es diferente.

Primero, la narración está en la primera persona. Vamos a utilizar el término narrador en esta parte, no hay necesidad en usar el término personaje focal (aunque es cierto, que el narrador es a la vez el personaje focal). La narración en la primera persona aparece por la segunda vez en la novela (*Informe sobre ciegos* es el primer ejemplo del uso, si dejamos aparte dos trozos cortos en cursiva en la primera parte de la novela). No obstante, su uso es distinto. En *Un dios desconocido* no podemos hablar sobre un diario encontrado, el tercer capítulo forma parte del diálogo entre Martín y Bruno en el nivel extradiegético.

Se trata de una narración viva. El narrador del capítulo III es Bruno. El narrador no pasa por una ruptura de la personalidad, así que no entran los elementos sobrenaturales en el relato. Lo que por un lado une la narración en primera persona de ambos casos es uno de los personajes de la novela – Fernando.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 392.

En el primer caso, en *Informe sobre ciegos*, Fernando es el narrador central y aparte de relatarnos sus experiencias sobre la secta de ciegos nos dice algo más, nos habla sobre sí mismo, sobre sus costumbres, sus manías, sus métodos y formas de vivir. Desde un punto de vista, su obsesión por la indagación de la secta nos dice mucho sobre él, si tomamos en cuenta que al final está convencido que se está transformando a uno de ellos, y finalmente, se somete a que le sacan los ojos.

En el segundo caso, en el tercer capítulo de *Un dios desconocido*, Fernando es el centro de la atención de la narración de Bruno. Bruno conoció a Fernando cuando era pequeño gracias a que fue el amigo de la familia. Puede destapar una parte de la vida de Fernando que no está presente en el informe. No se trata solamente de su niñez (en Capitán Olmos, hacia 1923 y dos años más tarde en la casa de Barracas) sino de su adolescencia también, porque Bruno tenía la posibilidad de encontrarse con Fernando una vez más, durante años de sus estudios (en el año 1930). En aquel tiempo Fernando formó parte de una organización anarquista y es precisamente allí dónde se encontraron de nuevo. Bruno menciona que más tarde le ha visto en unos momentos fugaces durante últimos años.

Aquí es importante resaltar que en el momento que Bruno asumió el papel del narrador, nos encontramos en la historia de Fernando en el nivel extradiegético. Se trata de una situación muy interesante. Vemos a Martín y Bruno conversando. Martín desempeña el papel de personaje focal/narrador a lo largo de dos partes de la novela. Ahora, de repente, los papeles intercambian. Martín agobió su narración, Bruno se hace narrador. Con esta modificación está conectado el cambio de papeles de narratorio. Es solo natural que a lo largo de un diálogo, ambos de los participantes se conviertan en narradores. En este caso, Martín es el narratorio de Bruno, le escucha para sacar informaciones sobre Alejandra a través de contemplar el comportamiento de su padre, Fernando.

La narración está en la primera persona. La primera persona usada nos lleva a la consideración de focalización doble en los relatos retrospectivos definidos por Shlomith Rimmon-Kenan. Seguramente podemos hablar sobre un relato retrospectivo, ya que han pasado ya treinta años entre los acontecimientos contados y el tiempo de la narración. Bruno usa la focalización doble, porque intenta explicar su visión de Fernando en aquel tiempo, pero, a su vez, comenta desde una perspectiva más madura, formada con el paso de tiempo. Eso no quiere decir que

Bruno comprenda por completo el comportamiento de Fernando. Solo es capaz de relacionar algunos sucesos en su vida para darles un significado.

El tercer capítulo es bastante extenso, entraña más que cincuenta páginas, lo que es mucho comparándolo con los demás capítulos. Durante la narración de Bruno entramos en el mundo de la niñez de Fernando y conocemos a otros miembros de la familia de Olmos, a Georgina o al tío Bebe. La extensión más grande a lo usual de este capítulo se debe, en nuestra opinión, a que fue Bruno quién asumió el papel del narrador. No hay otra persona que conoce a Fernando en el tiempo de su niñez. Así le pertenece más espacio.

En su discurso, Bruno, aparte de recordar sus experiencias de niñez con la familia, comenta a muchos temas conectados con la realidad argentina. Este hecho es facilitado por la aparición de la organización anarquista. El espíritu libre de la organización permite a Bruno (¿o al autor mismo?) a reflexionar sobre momentos históricos problemáticos; critica algunos aspectos de la realidad americana, se pregunta por el significado de patria, su discurso es político. Finalmente, llega a ponderar sobre su vida, dando la dimensión existencial a la historia. Desde nuestro punto de vista, en estas partes podemos hablar sobre el autor implícito. El autor mismo deja su personaje a relatar sus propias ideas.

El tercer capítulo es muy especial en la novela. Bruno nunca ha tenido tanto espacio para narración. Su posición de un comentarista ocasional se convierte al narrador de primera persona. A través de su discurso podemos suponer que nos habla también el autor.

6.3 Capítulos IV: Los espíritus aparecen con fuerza

El capítulo IV regresa al nivel intradieético con Martín como el personaje focal. Entramos en el tiempo justo después del incendio de Mirador. Martín rodea la casa y espera a que se retire la vigilancia. Es de noche cuando se desprende de la vigilancia y no resiste la tentación de entrar. De repente nos situamos con Martín en la pieza de don Pancho. Como en *El dragón y la princesa*, la primera parte de la novela, la pieza tiene un aspecto hechicero, domeña a personas que entren. El cuarto despierta la sensación tan sugestiva que Martín es capturado en ella con misma fuerza como antes.

Le pareció estar ingresado en un sueño, como en aquella noche en que con Alejandra entraron en la misma habitación; sueño ahora ahondado por el fuego y por la muerte. Desde las paredes parecía observarlo aquel caballero y aquella dama de peinetón. El alma de guerreros, de locos, de cabildantes y sacerdotes fue entrando invisiblemente en la estancia y pareció que contaban historias de conquistas y batallas.

Y sobre todo, el espíritu de Celedonio Olmos, abuelo del abuelo de Alejandra. Allí mismo, quizá en ese sillón, ha recordado durante los años de su vejez aquella última retirada (...), deshechas las fuerzas de la Legión por el ejército de Oribe...⁵⁶

Martín está absorbido en el atmósfera de la pieza hasta tal punto que es capaz de ver el espíritu de Celedonio Olmos. Mismo como antes en el caso con don Pancho, entramos en el nivel metadieético, aparece una parte escrita en cursiva. El punto de conexión es Celedonio Olmos, imaginado por Martín en la pieza. A contrario a don Pancho quien no vivió los acontecimientos que relataba, Celedonio Olmos formó parte de la Legión de Lavalle.

Usando la aparición del espíritu de Celedonio Olmos, no es necesario utilizar a don Pancho como un intermediador entre niveles respectivos. Ambos repiten la misma acción, ocupan el mismo sitio de la pieza, esto es, están sentados en el sillón.

La cita anterior indica que Martín es capaz de escuchar las voces de los espíritus de la pieza, especialmente el espíritu de Celedonio Olmos. Por el medio de la mención de este personaje llegamos al nivel metadieético, al tiempo de la Legión de Lavalle. No obstante, sostenemos que aún aquí se trata de cuatro niveles narrativos (como en la primera parte). Aunque Celedonio Olmos no relata la historia en voz alta a través del diálogo (como era el caso con don Pancho en *El dragón y la princesa*), creemos posible que tenga otras maneras como comunicarse con Martín.

Uno podría considerar improbable que un espíritu desempeñara el papel de personaje focal. Sin embargo, en el caso de Celedonio Olmos, tenemos que tomar en cuenta que Martín nos informa sobre su aparición, si necesitaba solamente las voces, no fuera importante introducir otro personaje en el relato. Aunque Celedonio no habla nunca o digamos, su narración no se materializa en el diálogo en el relato, es a través de él que Martín es capaz de obtener la historia.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 450.

En cuanto a la parte en cursiva, hay muchas voces presentadas: general Lavalle, Celedonio Olmos, Hornos, Ocampo, Frías. La primera ocurrencia de cursiva en la cuarta parte está en el capítulo IV pero su aparición se condensa hacia el fin del libro. En el siguiente capítulo hay cinco de estos trozos en cursiva. Capítulo VI es muy cortito, pero de todos modos aparece un trozo en cursiva. Finalmente, en el último capítulo de la novela hay cinco de estos trozos.

Ahora bien, se trata de doce trozos en conjunto. Por motivos de extensión del nuestro trabajo no vamos a dedicarse a una investigación detallada de las relaciones de cada de estas partes. De todas formas, vamos a esbozar las relaciones más significantes.

La primera parte en cursiva en el capítulo IV es condicionada por la aparición de Celedonio Olmos en el nivel intradieгético. Los demás trozos en cursiva aparecen sin que se mencionara este personaje. Es como si el relato en sus últimos momentos grade hacia el colmo, es decir, la complejidad de los niveles narrativos es estimulada por el fin de la novela que se acerca. Los trozos en cursiva aparecen aparentemente sin regularidad. Vamos a ver las relaciones más importantes entre los niveles narrativos en los últimos capítulos de la novela.

El capítulo V presenta a Martín en nivel intradieгético. La estructura es regular, aparece Bruno como el narratario del nivel extradieгético y comenta lo narrado por Martín, y su aparición es aglutinada, como siempre, al uso entre paréntesis.⁵⁷

En cuanto al argumento del quinto capítulo, Martín trata de buscar la verdad sobre Alejandra y tiene una cita con Bonaverde para descubrir cómo era su relación. Se entera que Alejandra tenía una relación sexual con Bonaverde, no puede soportar la idea y se pone a beber. Su cabeza está hecha un caos. Está desesperado por llegar a conocer a otra Alejandra que no conocía. A lo largo del quinto capítulo vaga por la ciudad, desilusionado, desolado y sin expectativa alguna.

Podemos ver que hay una relación temática con los trozos en cursiva. Se trata del segundo tipo de relación entre relatos según Genette (véase pág. 26 de nuestro trabajo). La Legión de Lavalle está a punto de desintegrarse, ninguno de los soldados comprende la situación. Han luchado por la libertad, por la patria, y ahora,

⁵⁷ *Ibid.*, pág 455. «...le interesaba mucho por el asunto de la fábrica de aluminio (y de paso, pensaba Bruno, quién sabe qué clase de venganza así armaba contra Alejandra, venganza torturosa y masoquista, pero venganza en fin), y, como tenía que saberlo, ya que tanto se empeñaba, era bueno que lo supiera...»

de repente, ya no saben por qué y contra quién están luchando. La confusión de los soldados es muy cercana a la de Martín. Ambos han perdido cierta seguridad, les falta una explicación inmediata de los acontecimientos pasados. Ambos están cerca de la muerte. Así nota la situación Celedonio Olmos: *«Ya nada entiende. Y todo era tan nítido dos años antes: la Libertad o la Muerte. Pero ahora... El mundo se ha convertido en un caos.»*⁵⁸

Martín, en el nivel intradieгético, se emborracha hasta tal punto que no es capaz de seguir bebiendo y es rescatado por una muchacha joven que le lleva a su casa.

A lo largo del rumbo de Martín por la ciudad por los cafetines y tras mucho alcohol, aparecen trozos describiendo el estado de los soldados y sus pensamientos sobre Lavalle.

Al final del capítulo V, podemos ver una relación de casualidad. Lavalle muere y el resto de la Legión se decide a exiliarse en el norte. Mismo Martín cuando se pone un poco sobrio y conoce a su salvante con un nombre simbólico – Hortensia Paz, ya no quiere suicidarse. Martín observa que aún la muchacha que no tiene nada está satisfecha con su vida por la sola posibilidad de vivir. Si consideramos la relación causal entre estos relatos, debería ser éste el momento de la decisión de Martín a irse de la ciudad hacia el sur.

El siguiente capítulo, el capítulo VI, es importante en cuanto a la iluminación de las relaciones entre los narradores y los narratarios de los niveles respectivos. La única parte en cursiva del capítulo revela la estratificación de los niveles narrativos en la cuarta parte de la novela.

*Los ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pendientes de los rumores del sur. El Río Grande serpentea como mercurio brillante, testigo indiferente de las luchas, de conquistadores españoles y matanzas. Ejércitos del Inca, caravanas de cautivos, columnas de conquistadores españoles que ya traían su sangre (piensa el alférez Celedonio Olmos) y que cuatrocientos años más tarde vivirán secretamente en la sangre de Alejandra (piensa Martín).*⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 455.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 467.

En esta cita podemos observar como los personajes focales de los niveles narrativos entran en el texto. Celedonio Olmos tiene que relatar su historia por cualquier manera que sea a Martín. Martín, como su narratario comenta lo relatado.

En el último capítulo de la novela se enfrentan las partes en cursiva con el nivel intradieгético como en los capítulos anteriores. Desde el capítulo VII, Martín está en camino hacia Patagonia con Bucich, con el fin de encontrar la paz y el sentido de su vida. El último trozo en cursiva describe como el resto de la Legión cruzó la frontera con Bolivia:

*Hasta que en medio de la noche atraviesan la frontera y pueden derrumbarse y por fin descansar y dormir en paz. Una paz, sin embargo, tan desolada como la que reina en un mundo muerto... Todos (también el coronel Pedernera), ciento setenta y cinco rostros, pensativos y taciturnos hombres y también una mujer, mirando hacia el sur...*⁶⁰

Los soldados no pueden experimentar sentimientos felices, han abandonado su patria, no les queda otro remedio que esconderse en el país vecino. Su añoranza por la patria es evidente.

En cambio, Martín no está abandonando su patria, se desprende de malos pensamientos en seguir su camino hacia el sur. «...una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.»⁶¹ El autor inserta mucha esperanza en esta frase. Parece, que Martín al final llegó a conciliación con sí mismo. Es un fin bastante positivo en comparación con el atmósfera lúgubre de la novela y apoya la idea que uno se puede salvar del caos y del laberinto de nuestra vida.

7 Situaciones narrativas

Como hemos visto, la novela *Sobre héroes y tumbas* es bastante complicada en cuanto a los diversos niveles narrativos y las focalizaciones usadas. Para poder hablar sobre las situaciones narrativas, falta añadir la modalidad de la voz para denominar los narradores respectivos. Según Pozuelo Yvancos, la voz narrativa no

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 476.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 477.

se puede equivaler a las personas gramaticales. En su *Teoría del lenguaje literario* resume la problemática en torno a la voz:

Aunque las formas gramaticales sean tres, la voz, como discurso, revela una opción dual: yo-no yo, lo que G. Genette llamara oposición entre relato Homodiegético (el narrador forma parte de la historia que cuenta) y el relato Heterodiegético (el narrador no forma parte de la historia). (...) Encontramos pues, que el análisis de la voz narrativa ha de hacerse desde la oposición Fuera/Dentro que revelan las dos actitudes posibles en cuanto a la responsabilidad elocutiva: hablo de mí (yo=Homodiégesis)/hablo de él, de ti (Heterodiégesis).⁶²

Hay varios narradores/personajes focales en la novela. Vamos a partir de dos conceptos propuestos en cuanto a las situaciones narrativas, el de Genette y el de Pozuelo Yvancos que utiliza la terminología de Linvelt. La diferenciación de Genette que estriba en combinaciones entre extradiegético/intradiegético y heterodiegético/homodiegético⁶³ es transformado por Pozuelo Yvancos en combinaciones de auctorial (focal-cero) /actorial (focal-interna) /neutra (focal externa) y heterodiegético/homodiegético.⁶⁴ Dado que en todos casos podemos hablar sobre la focalización interna (nunca se trata del narrador omnisciente y tampoco podemos hablar sobre el ojo de la cámara), el primer elemento, es decir, el tipo de la focalización, no se diversifica. Podemos pues hablar de la focalización actorial en todos casos de los narradores/personajes focales. Así se simplifica la distinción.

En el caso de la novela *Sobre héroes y tumbas*, hay Bruno, Martín, Alejandra, Fernando, don Pancho, las voces (Celedonio Olmos) que funcionan como los narradores/personajes focales. Vamos a presentar una pequeña tabla que los recopila (Tab2). A causa de que Genette considera solamente dos niveles narrativos en su tabla dedicada a las situaciones narrativas, hemos ampliado la tabla por otros dos niveles para que correspondan con los niveles hallados en la novela. Se trata de una extensión puramente formal que no se desvía del concepto originario.

⁶² POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, pág. 248.

⁶³ Ver GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, pág. 303.

⁶⁴ Ver POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, pág. 267.

Relación \ Nivel	Extradiegético	Intradiegético	Metadieético	Meta- metadieético
Heterodieético			Don Pancho	
Homodieético	Bruno	Martín	Alejandra	Voces (Celedonio Olmos)

Tab2

Como se puede ver en la tabla (Tab2), el nivel extradiegético está ocupado solamente por dos narradores/personajes focales. Fernando es un caso aparte, su narración no está unida a las demás partes. Bruno es entonces el narrador/personaje focal del nivel más alto. Así podemos comprobar que el narrador/personaje focal más importante de la novela es Bruno. Igualmente podemos observar que la situación en el nivel metadieético se difiere a las demás. Don Pancho ejerce un papel especial, es el único personaje focal del nivel heterodieético, es decir, narra una historia en la cual no forma parte.

8 Comentarios finales: la novela en su integridad

Tras hacer una investigación bastante detallada de la novela *Sobre héroes y tumbas* desde el punto de vista narratológico, hemos descubierto ciertas revelaciones en lo que se refiere a cada parte respectiva. Ahora falta una investigación del conjunto de estas partes, en otras palabras, de la novela en su integridad.

Primero, la novela tiene hasta cuatro niveles diegéticos utilizados. Estos niveles cambian según la parte de la novela (primera: cuatro, segunda: dos, tercera: uno, cuarta: cuatro). La forma y la sucesión en la que están ordenados, nos lleva a la conclusión de que los niveles desempeñan una función especial.

Si imaginamos la estructura de la novela como un edificio con varias plantas, podemos ver que la primera parte se yergue hasta la cuarta planta, mismo como la parte última. La segunda parte es más bajita, pero el decaimiento más marcado se puede observar en la tercera parte de la novela, en *Informe sobre ciegos*. Hay solamente una planta. El texto mismo de la tercera parte refleja esta situación cuando Fernando decide descender a la cloaca de canales de Buenos Aires.

Como se puede ver, los niveles narrativos corresponden con los acontecimientos contados de la novela. La segunda parte como si preparara el lugar para la parte tercera. La tercera parte ya es más cercana al suelo. Fernando en su narración está rodeado por plantas más altas (es decir dos niveles de la segunda parte, cuatro niveles de la última parte) y refleja de esta manera el motivo central que aparece en la novela, o sea, la situación de aislamiento de la persona.

Él mismo se encuentra en una especie de abismo, separado de los demás. El tema de abismo se presenta innumerables veces en la novela. Lo que intuimos y lo que el autor nos quiere transmitir (la inconsolable condición de la soledad del ser humano) está indicado también en la forma, a través de los niveles diegéticos presentados. El tema existencial se vincula con la forma.

Segundo, múltiples niveles narrativos desempeñan, desde nuestro punto de vista, otra función. Nos hemos fijado que el paso hacia cada nivel diegético inferior se asocia con el paso hacia atrás sobre el eje temporal. El uso de cuatro de los niveles se produce en la novela por la necesidad del autor de relatar el presente, mismo como el pasado. La historia más antigua de la novela es sobre la guerra civil con el general Lavalle, de 1826. A través de diferentes niveles narrativos, el autor

puede abarcar un tiempo extenso, de más de cien años (el tiempo actual de la historia es 1955).

Ahora bien, siguiendo la metáfora de un edificio: los niveles narrativos por una parte representan las plantas de las cuales el edificio está construido. Funcionan como una construcción de soporte que mantiene unida toda la novela. Por otra parte, gracias a ellos el relato llega hasta días pasados remotos. Cada nuevo nivel narrativo transfiere la historia hacia atrás en el orden temporal. Vemos una conexión entre los niveles narrativos (o plantas) y el tiempo. En otras palabras, los niveles narrativos, en nuestra opinión, representan a determinadas épocas del tiempo. Dado que percibimos los niveles como las plantas del edificio, percibimos el tiempo como una modalidad vertical. Por esta razón también sostenemos que la tercera parte tiene cuatro niveles diegéticos.

La verticalidad del tiempo, en nuestra opinión, se aplica a la novela por los motivos que parten por el esfuerzo de autor de crear la novela total. Desde el eje vertical, como lo percibimos nosotros, se extienden al espacio otros ejes horizontales que corresponden a cada nivel narrativo. Entonces, discernimos estos ejes horizontales que se alargan en diferentes direcciones desde el eje central, o sea, el eje vertical temporal, como numerosos temas que toca la novela.

Diferentes partes de la narrativa se interesan por introducir temas distintos. A algunos de estos temas hemos hecho referencias, como el tema histórico, tema existencial, pero hay mucho más temas encontrados en la novela.⁶⁵ Suponemos que estos temas son dependientes del eje vertical, o sea, a los niveles narrativos. Vemos que el tema no está agotado por todo y exigiría una investigación más amplia para distinguir cuál de los niveles aporta cuál temas en mayoría etc. Esta indagación dejamos aparte por motivos del espacio dedicado a nuestro trabajo. Creemos, sin embargo, que también pueden añadir una perspectiva nueva e innovadora a la investigación narratológica.

Cierto es que el eje vertical funciona como una línea de unión y los ejes horizontales (esto es, los temas) la envuelven. Por consiguiente, el autor trata de retratar la realidad en su totalidad, usa niveles narrativos múltiples que se estrechan hasta un siglo y se dedica a varias temas.

⁶⁵Julio FORCAT, «Estudios en torno a “Sobre héroes y tumbas”, de Ernesto Sábato», *Anales de literatura hispanoamericana* 6 (1977): 126-127. Fornat habla sobre diferentes escenarios encontrados en la novela: el escenario histórico, social, biográfico, geográfico...

Sábato mismo reclama la necesidad de la creación de la novela total. Vamos a citar una parte de las conversaciones de Sábato con Carlos Catania, al hablar sobre el concepto de la novela total.

–Pero según usted, ha escrito la novela debe ser total, abarcadora de toda la realidad.

–Sí. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y pasiones, está destinada a dar la real integración del hombre escindido; al menos en sus más vastas y complejas realizaciones (...); la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. Esto se ha podido dar en nuestro tiempo pues, al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, se mostró capaz de dar no sólo el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales sino también la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología.

–¿Esto deriva en la novela total?

*–En buena medida, es la realización de la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu. Concepción que (...) va a construir la base filosófica de la gran *novela total* capaz de dar la Summa de la realidad.⁶⁶*

El autor acentúa la hibridez de la novela, que debería entrañar mismo la descripción del mundo que nos rodea, como la descripción de los sentimientos, estados de ánimo, sensaciones, impresiones y todo que constituye el mundo interior personal. Los temas variados y diversos que surgen en la novela parten de esta convicción, quieren involucrarlo todo.

Tercero, el uso de los narradores/personajes focales múltiples asimismo fomenta el intento de generar la novela total. Diferentes puntos de vista y perspectivas agilizan a describir la realidad circunvecina en mayor plano, ya que nos acercamos a la realidad a través de personajes bastante diversos. Está claro que los protagonistas no se limiten a transferir mensajes unitemáticos, pero hay que admitir que podemos ver ciertas temas como más importantes. Martín nos transmite

⁶⁶ SÁBATO, Ernesto, *Entre la letra y la sangre: conversaciones con Carlos Catania*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, pág 172-173.

un mensaje social (su encuentro con Molinari, por ejemplo), así como existencial (su intento de cometer suicidio). Fernando nos absorbe en la descripción maníaca que examina la locura. Gracias a ella llegamos hasta las partes más oscuras y ocultadas de la psique humana. Alejandra nos acerca a la historia argentina gracias a la larga historia de su familia. Bruno comenta muchos elementos de la realidad circundante, la historia, el tema social, el tema existencial; aporte ideas filosóficas en la novela.

Los temas que uno y otro personaje comunica es, según nosotros, vinculado al papel de narrador que desempeñan en la novela. De los cuatro protagonistas principales, Alejandra es el único personaje que se encuentra en el tercer nivel diegético, esto es, el nivel metadiegético. Como ya sabemos, cada nivel diegético se aproxima al tiempo más antiguo. Es sólo comprensible que Alejandra sea el personaje que divulga el tema histórico, por su posición entre los niveles diegéticos. Fernando, como el narrador único de la tercera parte de la novela y el uso de la primera persona, nos permite a entrar al mundo interior de la persona al borde de insania y delirio. Martín con su frecuente aparición en el nivel intradiegético, comenta a muchas facetas de la realidad.

Sin embargo, es el personaje de Bruno quien desempeña la función más amplia en cuanto a los papeles de narradores usados en la novela. Bruno alude a muchos temas sobre todo gracias a su posición como narrador. Es el único personaje quién se encuentra en el nivel más alto (nivel extradiegético). Desde nuestro punto de vista, Bruno es el narrador más importante; como hemos visto, algunos de sus comentarios hemos identificados como los del autor implícito y creemos, que es por cierta semejanza al propio autor que asume este papel.

Cuarto, los papeles esenciales de Bruno y Martín residen en destapar el enigma de las vidas de Fernando y Alejandra. Cada uno contribuye por su parte (Bruno sobre Fernando, Martín sobre Alejandra). Los protagonistas se dividen así a dos grupos: Fernando y Alejandra, dos condenados; Martín y Bruno, dos investigadores. Investigan sus recuerdos, rememoran situaciones acaecidas, quieren comprender su comportamiento y su fin. Fernando y Alejandra se parecen de tal manera, como se parecen entre sí Martín y Bruno. El texto de esta manera adquiere una dimensión mítica, la historia se repite. Este uso le da un valor intemporal a la novela.

Por consiguiente, es como si el pasado representado tuviera connotaciones negativas. El sufrimiento, la locura, la derrota, el dolor, todos estos elementos se asocian con el pasado, ya en los personajes representados en la guerra civil, ya en los personajes de Alejandra y Fernando. Dos sobrevivientes, Martín y Bruno, quedaron para hablar sobre este pasado (pasando ellos mismos por momentos de gran desesperación o tormento). Sin embargo, sus vidas siguen y están conectados con el futuro. Dejando ir a Martín al sur, después de superar tendencias suicidas, el autor inserta un mensaje positivo al final de la novela. El futuro, en comparación con el pasado, ofrece esperanza de mejorar las cosas.

Por una parte, hemos descubierto en nuestro trabajo, que no hay un solo encuentro entre Bruno y Martín. Se trata de un número indefinible de encuentros pero lo fundamental de esta revelación es que hay encuentros también después de que Martín se vaya al sur. Si esta suposición es correcta, entonces ambos protagonistas están sumergidos y obsesionados por encontrar la solución de enigma y es solo cuestionable, si la consiguen. Por otra parte, nosotros, los lectores, tenemos el acceso a *Informe sobre ciegos* y podemos deducir algunas interpretaciones propias. También nosotros nos convertimos en investigadores. Vemos en este hecho el intento de autor a hacer participar a los lectores, de hacerlos entrar en el mundo de la novela. Para lograrlo, utiliza el género detectivesco (usando elementos de la investigación, el intento de solucionar el enigma, el mantenimiento de la suspensión). Ahora ya depende de los lectores cuán buena es su capacidad deductiva.

9 Conclusiones

Al final de nuestro trabajo hemos comprobado, que al averiguar narradores individuales, niveles narrativos y situaciones narrativas, el texto aclarece, llega a ser más transparente. Algunas cuestiones, que al principio no eran tan obvios, se expusieron con más claridad. Al tratar de hacer una indagación minuciosa del tema, hemos varias veces desviado hacia el análisis textual. Se ha tratado sobre todo de interconexión del análisis narratológico y la semántica textual (o sea, lo explícito en el texto) que hace referencia a asuntos implícitos no representados en el texto. El trabajo así bifurca en varias direcciones, sostenemos, sin embargo, que el análisis textual de narradores y sus funciones, mismo como el análisis de niveles narrativos, funciona como el principio unificador de nuestro trabajo. De las posibles interpretaciones hemos escogido solamente aquellos que hemos reconocidos interesantes o aquellos que no hemos encontrado en otros estudios.

Si al principio del nuestro trabajo hemos comparado el texto con el laberinto, seguimos, pues, con esta convicción, pero percibimos el texto como una estructura bien pensada, como un sistema de muchas digresiones (o caminos) que acaban de repente o se conectan, mas han sido construidas a propósito y siguen reglas particulares.

Primero, tenemos que reconocer que la novela *Sobre héroes y tumbas* representa la novela total. La novela tiene cuatro partes. En cada parte podemos encontrar narradores/personajes focales que nos acercan al hilo de la historia. No se limitan necesariamente a su descripción, se refieren a otros temas trabados con la realidad argentina en el primer plano, y con el mundo interior de seres humanos en el segundo plano. Resulta que el texto ofrece abundantes focalizaciones, puntos de vista y perspectivas vinculados con toda clase de temas. Para amplificar el campo ya extenso de la novela, el autor usa cuatro niveles narrativos que estrechan el tiempo a los acontecimientos ocurridos cien años antes del tiempo actual de la historia. Los niveles narrativos multiplican el espacio y tiempo dedicado a la novela. Hemos descubierto que la aplicación del diálogo cambia paulatinamente niveles narrativos respectivos. Para dejar entrar un personaje de diferente nivel narrativo por un tiempo corto, el autor usa muchas veces paréntesis que no disturban el fluir del texto. La técnica usada que vemos detrás de la utilización de niveles narrativos es denominada el encajamiento.

Diferentes focalizaciones abarcan diferentes temas utilizados con el fin de representar el mundo entero (lo interno y lo externo), de la manera fragmentaria o incompleta, lo que es exigido por los límites del mundo ficticio de la novela. Sostenemos que aun las partes vacías, o sea, la ausencia de algunas partes o personajes, tiene una función especial. El análisis textual destapó que hay importancia en la ausencia o la presencia de personajes en el texto. Sobre todo la ausencia muchas veces influye el comportamiento de otros protagonistas.

Segundo, la novela hace uso de técnicas utilizadas en la novela policíaca. Podemos decir que el acto de investigar está presente en toda la novela. Cada personaje principal, tal vez con la excepción de Alejandra, está investigando algo. Martín investiga el enigma de Alejandra, mismo como Bruno, que quiere por medio de su investigación comprender el comportamiento de madre de Alejandra, Georgina. Fernando está sumergido en la investigación de ciegos.

El aspecto de investigación se transmite hasta los lectores que tienen por sus propios esfuerzos componer los acaecimientos pasados. La complicación de niveles narrativos, tanto como múltiples focalizaciones, dificultan, por una parte, la comprensión de la historia gracias a numerosas digresiones que aparecen en el texto. Estas digresiones se intercalan a propósito, para demorar la revelación del enigma. Por otra parte, distintas focalizaciones pueden servir como la fuente de posible interpretación de los hechos. Por consiguiente, el autor usa suspensión narrativa que aparece ya desde la noticia preliminar de la novela. Falta añadir que el asesinato de Fernando por Alejandra funciona como catalizador de la investigación, mismo de los personajes de la novela, como de los lectores. La aportación principal vemos en el hecho que el autor exige participación activa de los lectores.

Tercero, hemos descubierto que el tema existencial que forma parte de muchos estudios sobre la obra sabatiana, está reflejado en la forma de la novela. Hablamos sobre el tema de abismo que resalta la soledad de cada ser humano. El estudio narratológico que hemos ejercido nos llevó a la conclusión de identificar partes, en las cuales el personaje no tiene su narratario, como estos abismos. En estos momentos los personajes están separados entre sí, no se pueden comprender por completo. La cosmovisión negativa de Sábato se proyecta a la forma.

Aparte de lo comentado, el tema de abismo aparece reflejado en la estructura de niveles narrativos. Hemos revelado que los niveles narrativos particulares como si formaran un edificio, con plantas correspondientes a su número, resultando así la

tercera parte como la parte más baja, de un solo nivel. Vemos en este también la materialización del abismo, en el cual el narrador de la tercera parte, Fernando, está devorado. Desde otra perspectiva, el hecho de tener solamente un nivel narrativo, junto con un solo narrador, hace de *Informe* una parte distinta a las demás. Hemos manifestado que la ruptura de la personalidad de Fernando permite la entrada de elementos no presentes en otras partes. Se trata de elementos sobrenaturales que a través de Fernando se incorporan en la historia.

Cuarto, hemos detectado que el narrador más importante de la novela es Bruno. Su función principal es relatar toda la historia, puesto que se encuentra en el nivel superior de la diégesis. Sin él, no se podría establecer ninguna historia. Su posición le permite a comentar a la realidad circunvecina, a veces comenta la situación por un comentario corto (desde el nivel extradiegético al nivel intradieгético) o, en cambio, sus comentarios se prolongan (si estamos solamente en el nivel extradiegético). En estos comentarios extensos vemos las opiniones del autor que a través de Bruno funciona como un autor implícito. Esta confirmación también asegura a Bruno su posición primordial.

¿Y el laberinto? El texto en su complicación puede resultar confuso. Sin embargo, al final hemos podido mostrar que los niveles narrativos están conectados mutuamente. Algunos de los caminos del laberinto se han aglutinado, otros se quedaron sueltos. Hemos visto, no obstante, que se trata de un sistema elaborado que intenta abarcar toda la realidad. Lo cierto es que Ernesto Sábato en su novela *Sobre héroes y tumbas* fue capaz de construir un mundo ficticio imponente. En su prosa llegó a unir el mundo interior que todos llevamos dentro, con el mundo externo que nos rodea. Por su variedad de temas, niveles narrativos, personajes focales/narradores y sus diversos puntos de vista y perspectivas, construyó la novela total verdadera.

Resumé

This work's main objective is to make a naratological study of Ernesto Sábato's novel *On Heroes and Tombs* (1961). The principal aim is to reveal the narrators, the narrative levels and their respective functions as according to their importance. The study has come to four conclusions. First, the novel can be considered as a so called total novel thanks to its use of narrators and narrative levels. Second, the narrative techniques used are close to those used in crime fiction. Third, existential theme of human solitude is presented by a metaphor of the abyss that is to be found in the form of the novel. Fourth, the main narrator is Bruno who shows signs of the author himself. The work parted mainly from Gérard Genette's study on naratology *Nouveau discours du récit* (1983).

Anotación

ANOTACIÓN

El objetivo de este trabajo es investigar la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de escritor argentino Ernesto Sábato, usando el método narratológico. El propósito principal es develar el uso de los narradores y niveles narrativos con el fin de averiguar sus funciones y su importancia en el contexto de la novela. La metodología del trabajo se basa sobre todo en el estudio narratológico *Nuevo discurso del relato* (1983) de Gérard Genette, del cual saca la terminología (narrador, narratario, focalización, niveles narrativos etc.). El estudio llegó a cuatro resultados. Primero, múltiples narradores junto con cuatro niveles narrativos ayudan a la creación de la novela total. Segundo, técnica narrativa usada por el autor se acerca a las técnicas utilizadas en la novela policíaca. Tercero, el tema existencial de la soledad del ser humano representado por la metáfora del abismo se refleja en la forma de la novela. Cuarto, el narrador más importante es Bruno, desempeña la función de autor implícito y se aproxima al propio autor.

Palabras clave: narratología, narrador, narratario, niveles narrativos, novela total, novela policíaca, abismo

ANOTATION

This work's aim is an investigation of Ernesto Sábato's novel *On Heroes and Tombs* (1961) by narratological methods. The main objective is to discover the usage of narrators and narrative levels and, therefore, to figure out their functions and importance in the context of the novel. The methodology is based most of all on Gérard Genette's narratological study *Nouveau discours du récit* (1983) from which the terminology is used (narrator, narratee, focalization, narrative levels etc.) The study has four outcomes. First, multiple narrators and four narrative levels help to create the total novel. Second, a narrative technique used by the author is close to the techniques used in detective fiction. Third, existential theme of human solitude that is represented by abyss metaphor is reflected in the novel's form. Fourth, Bruno is the most important narrator. His function is that of an implied author. He is very close to the author himself.

Key words: narratology, narrator, narratee, narrative levels, total novel, crime fiction, abyss

ANOTACE

Cílem této práce je zkoumání románu *Kniha o hrdínech a hrobech* (1961) argentinského spisovatele Ernesta Sábata, za použití naratologické metody. Hlavním záměrem je odhalení užití vypravěčů a úrovně vyprávění za účelem zjištění, jaká je jejich funkce a význam v kontextu románu. Metodologie práce vychází ze studie Gérarda Genetta, *Nouveau discours du récit* (1983), ze které se čerpá i ohledně terminologie (vypravěč, adresát, fokalizace, úrovně vyprávění). Práce dochází ke čtyřem závěrům. Za první, několikanásobní vypravěči společně se čtyřmi vyprávěcími úrovněmi napomáhají vzniku totálního románu. Za druhé, vyprávěcí technika použitá autorem se přibližuje technikám užívaným v detektivních románech. Za třetí, existenciální téma lidské osamělosti, které je v románu znázorněné metaforou propasti, se odráží i ve formě románu. Za čtvrté, nejdůležitějším vypravěčem je Bruno, který plní funkci implikovaného autora a je tím blízký samotnému autorovi.

Klíčová slova: naratologie, vypravěč, adresát, úrovně vyprávění, totální román, detektivní román, propast

Bibliografía consultada

BACHTIN, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

ČERVENKA, Miroslav: *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005.

ČERVENKA, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír: *Identita literárního díla*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.

DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Brno: Host, 2003.

GENETTE, Gérard: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

GARCÍA LANDA, José Ángel: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

CHATMAN, Seymour Benjamin: *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000.

CHATMAN, Seymour Benjamin: *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

LICHAČOV, Dmitrij Sergejevič: *Poetika staroruské literatury*. Praha: Odeon, 1975.

LUKAVSKÁ, Eva: *Ernesto Sábato: Cesta labyrintem*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2000.

PAPOUŠEK, Vladimír: *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004.

POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I, Zápletka a historické vyprávění*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění II, Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: OIKOYMENH, 2002.

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění III, Vyprávěný čas*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

RONEN, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.

SÁBATO, Ernesto: *Abaddón el exterminador*. Buenos Aires: Planeta, 2001.

SÁBATO, Ernesto: *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1992.

SÁBATO, Ernesto: *Entre la letra y la sangre: conversaciones con Carlos Catania*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SÁBATO, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.

SÁBATO, Ernesto: *Spisovatel a jeho přízraky*. Praha: Mladá fronta, 2002.

TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.

Revistas

FOŘT, Bohumil: «Fikční světy a Pražská škola», *Svět literatury* 36 (2007): 84-95.

Documentos de internet

CARRASCO, Iván: «Análisis de la narración literaria según Gerard Genette»,

Documentos Lingüísticos y Literarios 7 (1981): 8-15.

<http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=228>

«Evangelio según San Juan»

<<http://www.ungidos.com/juan.html>>

FORCAT, Julio: «Estudios en torno a “Sobre héroes y tumbas”, de Ernesto Sábato», *Anales de literatura hispanoamericana* 6 (1977): 125-150.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=51947>>

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. y NICKEL, Catherine: «Contemporary Poetics to the Rescue: The Enigmatic Narrator in Sábato’s “El túnel”», *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 40 (1986): 5-20.

<<http://www.jstor.org/stable/1566598>>

GONZÁLEZ MOLINA, Oscar Javier: «Memoria y la narración en la novela Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato», *Pensamiento y cultura* 12 (2009): 161-172.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3039791>>

HOLZAPFEL, Tamara: «Metaphysical Revolt in Ernesto Sábato’s “Sobre Héroes y Tumbas”», *Hispania* 52: 857-863.

<<http://www.jstor.org/stable/337645>>

SHAW, Donald L.: «La metáfora del abismo en “Sobre Héroes y Tumbas” de Sábato», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989): 985-992.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594369>>

SOUZA, Raymond D.: «Fernando as Hero in Sábato's "Sobre Héroes y Tumbas"», *Hispania* 55 (1972): 241-246.

<<http://www.jstor.org/stable/338310>>

URBINA, Nicasio: «Bibliografía crítica comentada sobre Ernesto Sábato, con un índice temático», *Hispania* 73 (1990): 953-977.

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12715753131277171865624/p0000007.htm>>