

Jorge Gustavo López Ruíz

La función simbólica y arquetípica del mito
en la novela ***Sobre héroes y tumbas***
de Ernesto Sabato

Asesora: Dra. Nora Elizabeth Rubín Montúfar



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, noviembre de 2010

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciado en Letras.

Guatemala, noviembre de 2010.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO CONCEPTUAL	4
1.1. Antecedentes del problema	4
• Referencias bibliográficas	4
• Antecedentes en torno a la gestación de la novela <i>Sobre héroes y tumbas</i>	5
1.2. Justificación	6
1.3. Determinación del problema de investigación	7
• Definición del problema	7
1.4. Alcances y límites de la investigación	8
2. MARCO TEÓRICO	9
2.1. La poética de la imaginación y la mitocrítica	9
• Antecedentes	9
• Finalidades	10
2.2. Conceptos, categorías y esquemas de la poética de la imaginación y la mitocrítica	13
2.2.1. El símbolo	13
2.2.2. Las funciones de la imaginación simbólica	18
2.2.3. Los esquemas y los arquetipos	19
2.2.4. Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario	20
2.2.4.1. El <i>Régimen Diurno</i>	21
2.2.4.2. El <i>Régimen Nocturno</i>	23
2.2.5. El mito	24
2.2.5.1. El mitema	27
2.2.6. La concepción mítica del mundo	28
2.2.6.1. Esquemas del mito cíclico	29
2.2.6.2. El arquetipo de la Gran Madre	30
2.2.6.3. Los mitos de Deméter y Perséfone	32
2.2.7. El héroe mítico	33

2.2.8. Esquemas de los mitemas del héroe	36
2.2.8.1. Las fases de la Tragedia Griega de Gilbert Murray	36
2.2.8.2. Las fases del Mito de la Búsqueda de Northrop Frye	37
2.2.8.3. Arquetipos de Héroes de Wilfred Guerin et al	41
2.2.8.4. Las fases del Monomito de Joseph Campbell	41
2.2.8.5. Tabla comparativa de los mitemas del héroe	42
3. MARCO METODOLÓGICO	43
3.1. Objetivos	43
• General	43
• Específicos	43
3.2. El método	43
3.2.1. Descripción del método	43
3.2.2. Pasos metodológicos de la poética de la imaginación y de la mitocrítica	46
I Contexto literario	46
II Estudio crítico de la novela	47
4. LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	48
PRIMERA PARTE	48
• Introducción	48
4.1. Ernesto Sabato y la mitificación de la novela contemporánea	50
4.1.1. La instauración del mito en la cultura contemporánea: representantes teóricos y los elementos mitocríticos del mito.	50
4.1.2. Fuentes arcaicas del mito y el proceso de la mitificación de la novela contemporánea	53
4.1.3. La descomposición de la estructura tradicional de la novela	56
4.1.4. La estructura de la novela tradicional y la estructura de la novela mítica	57
4.1.5. La facultad mitopoética de los escritores contemporáneos	60
4.1.6. La naturaleza de los grandes temas de la novela contemporánea	62

SEGUNDA PARTE	67
4.2. El autor y su obra	67
4.2.1. La <i>Weltanschauung</i> o cosmovisión sabatiana	68
4.2.2. El simbolismo de lo diurno y lo nocturno en el universo imaginario sabatiano	70
4.2.2.1. Los primeros indicios	70
4.2.2.2. Lo diurno en la obra ensayística	76
4.2.2.3. Lo nocturno en la novelística	78
4.2.2.4. La incursión en el mito	79
TERCERA PARTE	85
4.3. Análisis de la obra	85
4.3.1. El argumento	85
4.3.2. La estructura de <i>Sobre héroes y tumbas</i>	86
• La forma externa	86
• La realidad fragmentada	86
• La estructura mítica circular de la historia	88
4.3.3. Análisis de los símbolos y arquetipos en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	92
4.3.3.1. Análisis de los símbolos y arquetipos en el título	92
4.3.3.2. La casa de los Olmos en el barrio de Barracas	93
4.3.4. El Arquetipo de la <i>Madre</i> en la obra sabatiana	97
4.3.5. El arquetipo de la <i>Madre Terrible</i> en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	98
4.3.5.1. El simbolismo de la evolución de la conciencia y de la <i>Gran Madre</i>	98
4.3.5.2. El simbolismo de la <i>Gran Madre</i> en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	100
4.3.6. La aventura arquetípica del héroe en los personajes de Martín y Fernando	110
4.3.6.1. Los símbolos y arquetipos del viaje alegórico hacia el centro	110
4.3.6.2. La misión del héroe	112
4.3.6.3. El viaje arquetípico del héroe en el personaje de Martín del Castillo	114

• La separación, <i>el agón</i> o conflicto	114
• La iniciación sexual y <i>el pathos</i> o combate mortal entre el héroe y el dragón	120
• El <i>sparagmos</i> , la desaparición o desmembramiento	125
• El regreso y <i>la anagnórisis</i> . La apoteosis o reconocimiento del héroe	128
4.3.7. El Informe sobre ciegos	131
4.3.7.1. El viaje arquetípico del héroe en el personaje de Fernando Vidal Olmos	132
4.3.8. El espacio mítico del <i>Axis Mundi</i>	136
4.3.8.1. El simbolismo del <i>Axis Mundi</i> en la ciudad de Buenos Aires	136
4.3.8.2. El simbolismo del <i>Axis Mundi</i> en la casa de los Olmos	139
4.3.9. El mito cíclico y del progreso en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	144
4.3.9.1. Los elementos del mito cíclico y su desplazamiento en la literatura contemporánea	144
4.3.9.2. El mito cíclico en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	147
4.3.9.3. El mito del progreso en <i>Sobre héroes y tumbas</i>	149
5. CONCLUSIONES	154
6. BIBLIOGRAFÍA	157

0. INTRODUCCIÓN

El escritor argentino Ernesto Sabato (1911) es considerado uno de los precursores de la “nueva novela” latinoamericana. Forma parte de los escritores “rioplatenses” de la generación de la década de 1940-50 que incluye a los argentinos Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, y al uruguayo Juan Carlos Onetti. La guerra española y la segunda guerra mundial configuran el marco histórico de esta generación de escritores latinoamericanos.

Las obras más representativas surgidas en este período son los libros de cuentos: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942) y *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges; y las novelas: *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal; *La bahía del silencio* (1940) de Eduardo Mallea; *El túnel* (1948) de Ernesto Sabato; y *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti.

Estos escritores se caracterizan por la preocupación y el análisis de los problemas existenciales que acosan al hombre moderno: la soledad existencial, la angustia, el problema del mal y de la nada; y por la ruptura con las formas narrativas tradicionales. Se desinteresan en retratar la realidad exterior, y buscan, por el contrario, la recreación de una realidad propuesta como una entidad ficticia basada en una indagación interior metafísica, ontológica y fenomenológica.

El nihilismo nietzscheano parece ser uno de los puntos de referencia de su temática. Sus profecías y admoniciones respecto a una cultura caracterizada por la pérdida del sentido o del gran vacío parecen determinar a la sociedad moderna. La anunciada muerte de Dios cobra sentido. Este hecho significa la muerte y liquidación de cualquier principio unitario de sentido de la realidad.

El hombre ha perdido la coherencia de un mundo en armonía con el cosmos, parte esencial del hombre primitivo. En el hombre contemporáneo no hay principio ni fundamento para nada ni para nadie; tampoco para los sustitutos paliativos de Dios, llámense razón, humanidad, historia, justicia, proletariado, ideales, utopías, etcétera. La muerte de Dios significa la pérdida del orden.

La cultura occidental se enfrasca en una serie de dualismos: sujeto/objeto, fantasía/realidad, imaginación/razón, espíritu/materia, sagrado/profano, bien/mal, matriarcado/patriarcado, estructuras que han llegado a ser parte de las formas del pensamiento y la experiencia del hombre contemporáneo.

La crisis de la sociedad moderna impulsa la búsqueda de la reconciliación y síntesis entre la razón y la imaginación. Se busca unir las contradicciones entre el caos y el orden, lo racional y lo irracional, lo diurno y lo nocturno, la angustia y la esperanza.

La imaginación, facultad por tanto tiempo subordinada a la razón, reclama una posición central, no solamente en el ámbito del arte o la literatura, sino también como

fuerza motriz de otros sistemas del conocimiento que gobiernan las relaciones entre el hombre y el mundo hasta llegar a constituirse en la clave misma de la realidad.

Las investigaciones científicas psicológicas del inconsciente de Sigmund Freud, la psicología profunda de C. Jung, las investigaciones de la antropología moderna encabezadas por Sir James Frazer y Ernst Cassirer, precedentes de la mitocrítica ritualista de Northrop Frye, la psicoanalítica jungiana de Joseph Campbell y Erich Neumann, y la Antropología de lo Imaginario de Gaston Bachelard y Gilbert Durand (teorías denominadas en conjunto como Antropología Literaria), han despertado en el hombre la conciencia de un plano de la realidad que se extiende más allá del universo sensible y racional. Son los mundos del inconsciente individual y colectivo; los del rito, el sueño, el mito y la poesía, estratos más profundos de la subconsciencia.

Por su lado, Ernesto Sabato, preocupado ante la compleja paradoja humana, también insiste en la reconciliación y la síntesis instintiva y racional del hombre. Esta contradicción le lleva a dividir su obra en diurna y nocturna. Para él, la novela contemporánea es el producto de la gran síntesis entre lo racional y lo irracional, y es el único medio que puede reflejar un nuevo conocimiento: “el irracional misterio de la existencia”.

Partiendo de estos cuestionamientos, identificar el proceso de la mitificación de la novela contemporánea; rastrear los símbolos, arquetipos, esquemas y estructuras del imaginario del autor que prefiguran la base de los motivos constantes en su obra; y comprobar la función simbólica y arquetípica del mito cíclico de la fertilidad y sus elementos en los personajes, acciones, y espacios en la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) del escritor argentino Ernesto Sabato, por medio de los métodos de la poética de la imaginación y de la mitocrítica, son los objetivos primordiales de esta investigación.

Puesto que la creación novelística se nutre de factores circunstanciales autobiográficos y se inserta tanto en el contexto cultural de una época determinada, como en el ámbito histórico-social que la engloba, no se pueden desatender los procesos de la articulación textual, sobre todo, el proceso creador del escritor que llega a convertir incidencias personales, preocupaciones ontológicas o sociales en expresiones artísticas. Por tal razón, para apreciar mejor la complejidad tanto del proceso de creación como de las características de la novela *Sobre héroes y tumbas*, ha sido necesario analizar la obra completa del autor. Por ello, se ha esbozado un itinerario biográfico, ideológico y artístico de Ernesto Sabato, fundamentado en la lectura de sus propias obras, tanto ensayísticas como narrativas, con el fin de destacar los procesos de configuración de los que se vale dicho autor para transformar sus obsesivos y recurrentes temas dominantes (la soledad, el mal, la muerte) en una entidad artística, y determinar, a la vez, la función que estas preocupaciones cumplen dentro de su novela.

Debido a la complejidad del tema, la presente investigación utiliza una redacción expositiva para que el lector no tenga que acudir constantemente al marco teórico y pueda apreciar mejor la relación de la teoría con la obra.

Para la conformación del marco teórico se han consultado algunas obras en inglés. Las citas traducidas al español son propias del autor de esta investigación.

Por otro lado, se ha adoptado la ortografía italiana del apellido Sabato, desechando la versión esdrújula utilizada en el ámbito hispanoamericano. Se respeta la voluntad del autor, como él mismo lo ha reflejado en su novela *Abaddón el exterminador* (1974), donde el personaje Sabato se identifica directamente con el autor Sabato. La versión italiana del apellido Sabato sin tilde ha sido también adoptada en la mayoría de estudios críticos respecto al autor.

Asimismo, en la bibliografía citada del autor se transcribe fielmente la versión ortográfica del apellido adoptada por los editores en las diversas publicaciones de las obras del escritor argentino.

También se respeta la ortografía de ciertos términos escritos en cursivas con mayúsculas iniciales por los autores consultados. Ejemplo de ellos son: los *Regímenes Diurno* y *Nocturno* de la teoría de las Estructuras Antropológicas del Imaginario de Gilbert Durand; los términos de la *Gran Madre* o la *Madre Terrible* entre otros; y el *Mirador de la casa de los Olmos*, ámbito esencial de la novela en estudio.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. Antecedentes del problema

La obra literaria de Ernesto Sabato es una de las más representativas de Hispanoamérica. Las diferentes obras que conforman su producción literaria han sido reconocidas desde su publicación, y objeto de estudio a nivel internacional por medio de reseñas, estudios monográficos y tesis académicas. Sin embargo, en Guatemala, excluyendo a círculos literarios especializados, en las nuevas generaciones de estudiantes de letras, dicho autor es desconocido y casi no existen trabajos de análisis. Esto es debido, por una parte, a la poca atención que se le ha dado a su novelística, y por otra, a la dificultad de obtener textos referentes al autor en el ámbito guatemalteco.

Entre los antecedentes referentes al autor, localizados en el contexto guatemalteco, se citan:

Referencias bibliográficas en la Biblioteca Central de la Universidad de San Carlos

- La tesis: *Sabato y el universo, dos mundos extraños* de Helen Elizabeth Umaña Portillo. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras. 1976.
- La tesis: *Lo trágico en **El túnel*** de María del Carmen Meléndez Morales. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras. 1979.
- *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sabato* de Nicasio Urbina. Ediciones universal, Miami, Florida, 1992. Este estudio cita una vasta referencia bibliográfica acerca de la obra de Ernesto Sabato.

Referencias bibliográficas en la Universidad del Valle de Guatemala

- La tesis: *La incomunicación en **El túnel*** de Thelma Zully González Cabrera de Dubón. Universidad del Valle de Guatemala. Facultad de Humanidades, Departamento de Letras. 1985.
- La tesis: *Realidad e irrealidad en la novela **Sobre héroes y tumbas** de Ernesto Sabato* de Arturo Higueros García. Universidad del Valle de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras. 1992.
- La tesis: *Ernesto Sabato, ensayista* de María Isabel Prado Cobos de Bolaños. Universidad del Valle de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras. 1995.

Referencias electrónicas

- Artículos en Internet (www.google.com)
- Casatella, Francisco. *La letra de la bestia*
- Sarmiento Vásquez, Conchi. *Aspectos Comparativos en la obra novelística de Ernesto Sabato.*
- Woscoboinik, Julio. *Primeros tiempos y grandes decisiones*
www.me.gov.ar/efeme/sabato/enlaces

Antecedentes en torno a la gestación de la novela *Sobre héroes y tumbas*

- Los mitos griegos y cristianos
- La tragedia griega
- El romance
- La crisis del peronismo en Argentina. (1955)
- El psicoanálisis, el surrealismo y el existencialismo.
- La novelística de David Viñas (1929) que trabaja la zona de la historia de Argentina
- *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal
- La nueva novela hispanoamericana
- *Uno y el universo* (1945), *El túnel* (1948), *Hombres y engranajes* (1951), y *Heterodoxia* (1953) de Ernesto Sabato

1.2. Justificación

En las últimas décadas del siglo XX, tras la superación del cientificismo, ha surgido un marcado interés por las interpretaciones no racionales del ser humano y de la realidad, sugeridas en algunas expresiones artísticas. Entre otros fenómenos inquietantes, se revela un resurgimiento de lo mágico y lo religioso. Para abordar estas profundidades de la naturaleza humana, se considera como las herramientas más adecuadas el conocimiento del símbolo y el mito.

Esta postura implica comprender que tanto el mito como el símbolo forman parte trascendental de la condición humana. Aunque se haya intentado erradicarlos en épocas marcadamente racionalistas o se les haya desacreditado casi al extremo de negarles una categoría ontológica, su presencia ha permanecido en la conciencia mitopoética del hombre, y ha sido renovada en la práctica de la novela contemporánea.

En la actualidad, la interpretación literaria se ha desarrollado dentro del marco del positivismo científico llevada a cabo por las corrientes estructuralistas y lingüísticas. La enorme utilidad de este marco se muestra, en su mayor parte, en la práctica del análisis textual. Las teorías estructuralistas y formalistas han sido vertebrales para el análisis crítico al requerir el enfoque textual intrínseco y el estudio sistemático de las modalidades textuales. El mayor acierto del estructuralismo radica en el análisis del código simbólico, específicamente señalado en el método empleado por Roland Barthes en su obra *S/Z*, lectura crítica que divide la novela *Sarrasine* de Balzac:

(...) en cierto número de pequeñas unidades o "lexias", a las que aplica cinco claves o códigos: el código "proairético" o narrativo, el código "hermenéutico" relacionado con los enigmas que se desenvuelven en el relato, el código "cultural" que examina el acervo de conocimientos sociales a que recurre la obra, el código "sémico" referente a la connotación de personas, lugares y objetos, y un **código "simbólico"** que representa **las relaciones sexuales y psicoanalíticas contenidas en el texto.** (17:168)

Dentro de esta ampliación, y gracias tanto a los aportes precedentes del formalismo y el estructuralismo como de los psicoanalíticos y antropológicos, ha surgido el interés por el estudio de las imágenes del hombre expresadas en el texto literario poético dentro de las cuales se encuentra los elementos simbólicos del mito restaurados en la novela contemporánea.

Por tales razones, la presente investigación propone una nueva perspectiva de estudio sobre la naturaleza y la función del mito en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, enfocada desde los planteamientos teóricos y analíticos de la poética de la imaginación y de la mitocrítica, métodos denominados en conjunto con el término: "antropología literaria". Esta tendencia, considerada como un resultado de la síntesis metodológica de las teorías, sociológicas, psicoanalíticas, lingüísticas y estructuralistas, busca la interpretación del imaginario cultural expresado en el arte. Este enfoque no desplaza o contradice los análisis estructuralistas y formalistas de tipo textual. Por el contrario, toma en cuenta las aportaciones de estas investigaciones con el fin de orientar mejor la identificación de las intenciones del autor y de las imágenes

antropológicas y literarias actualizadas en la creación literaria. Estos estudios adicionan los códigos de tiempo y de espacio, categorías intrínsecas que forman parte de toda narración, así como el código del autor-narrador, basamento ideológico insustituible, y, por el último, parte del estructuralismo, el código de la historicidad entendido como vínculo significativo entre el fenómeno literario y la evolución cultural.

1.3. Determinación del problema de investigación

- **Definición**

La proyección de la relación conflictiva del hombre con el mundo y la revelación de los misterios intrínsecos del alma han sido objeto de investigación literaria, especialmente desde la perspectiva mitológica y psicoanalítica. Ambos enfoques metodológicos se enriquecen mutuamente.

Puesto que uno de los rasgos característicos de la novela mítica contemporánea del siglo XX consiste en hacer que el lector se de cuenta “que tras lo que el narrador le está contando, hay –en virtud de misteriosos símbolos o alegorías—un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca” (4:76), la función cognoscitiva inherente del mito es considerada el enfoque más adecuado para interpretar la complejidad de la realidad y la evolución de la conciencia humana. Por ello resulta conveniente abordar esta temática con el apoyo metodológico sustentado en las teorías literarias antropológicas de la poética de la imaginación y la mitocrítica.

De esta problemática surge el interés por identificar la función simbólica y arquetípica del mito cíclico en la narrativa de Ernesto Sabato, en su obra más representativa: *Sobre héroes y tumbas*. Con base en la anterior se formula para la presente investigación la pregunta siguiente:

¿Cuál es la función simbólica y arquetípica del mito cíclico en la novela ***Sobre héroes y tumbas*** del escritor argentino Ernesto Sabato?

En síntesis, el propósito de esta investigación consiste en describir el imaginario de la ficción sabatiana, de su facultad mitopoética, y de los elementos míticos en la estructura narrativa de la novela, a través del análisis de los símbolos, arquetipos y mitemas presentes en ella.

1.4. Alcances y límites de la investigación

Dentro de la producción literaria de Ernesto Sabato se seleccionó la novela *Sobre héroes y tumbas* por dos razones: la primera, por considerársele la más representativa en la identificación de la figura arquetípica de la *Gran Madre* y del héroe mítico, elementos principales del mito cíclico ancestral de la fertilidad; y la segunda, por ser, a la vez, la obra exponente de las ideas estéticas y ontológicas del autor en cuanto al mito en general, considerado, por él, parte inherente de la estructuración del arte, y específicamente de la novela contemporánea.

De esta manera, la presente investigación se concretará en tres focos de atención:

- El primero se enfoca en el análisis de la evolución histórica del mito en la literatura; en la determinación de las características y principios del proceso de la mitificación de la novela contemporánea; en la comparación entre la novela tradicional y la novela mítica; y en la naturaleza de los temas de la novela contemporánea.
- El segundo se basa en la caracterización de las imágenes recurrentes en el imaginario sabatiano, por lo que se esboza un itinerario biográfico y cultural del autor con el objeto de establecer que tanto su infancia solitaria y traumática, el apego obsesivo a su madre, así como el abandono de la ciencia y su elección por la literatura, han sido las vivencias trascendentales que han impulsado el proceso creativo del escritor argentino. Este perfil biográfico, ideológico y artístico se fundamenta en lo expresado por el propio autor en sus obras ensayísticas: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963) *Apologías y rechazos* (1979), y *Antes del fin* (1999); así como en sus tres obras narrativas: *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961), y *Abaddón el exterminador* (1974). La lectura de estas obras ha permitido ahondar y develar los arquetipos centrales del universo imaginario sabatiano que han influido en la mitificación de la novela en estudio, así como también han aportado la ubicación y trayectoria de ciertos símbolos, arquetipos e ideas constantes en su narrativa.
- El tercero se enfoca en la identificación de los arquetipos, fases y mitemas del héroe del *mito cíclico matriarcal*, denominado por las diferentes corrientes mitocríticas como: el Mito del Eterno Retorno (Mircea Eliade), el Drama Agrolunar (James Frazer y Gilbert Durand), el Monomito (Joseph Campbell), el Mito de la Búsqueda (Northrop Frye), y el Mito de la Tragedia Griega (Gilbert Murray).

2. MARCO TEÓRICO

En este marco se describe la teoría metodológica que se aplicará en el presente trabajo de investigación.

2.1. La poética de la imaginación y la mitocrítica

- **Antecedentes**

La crítica literaria anglosajona marxista Terry Eagleton (1943) señala que el origen de la crítica simbólica, la poética de la imaginación y la mitocrítica han de rastrearse en el tematismo de la Escuela de Ginebra y en sus investigaciones de marcada orientación fenomenológica. La Escuela de Ginebra se separa del formalismo ruso y del estructuralismo, ambos preocupados por la forma de la estructura narrativa, partiendo de la premisa que el texto literario es un discurso de la conciencia autorial y su estudio se ciñe fundamentalmente a la cuidadosa recomposición de ésta a través de los temas recurrentes que el escritor va plasmando en su obra literaria (17:134 ss). El objetivo de la Escuela de Ginebra es reconstruir el espíritu del autor a través de la lectura de sus obras completas con el auxilio de los análisis socio-históricos y mítico-antropológicos en la búsqueda de la cosmovisión del autor, su *Weltanschauung*.

Paralelamente a estas corrientes el método fenomenológico también se enmarca dentro de esta premisa:

El tipo de fenómenos “puros” en los cuales se interesa Husserl son más particularidades individuales aleatorias. Constituyen un sistema de *esencias* universales, pues la fenomenología modifica cada objeto en la imaginación hasta descubrir lo que en él es invariable. Lo que se presenta al conocimiento fenomenológico no se reduce, pongamos por caso, a la experiencia de los celos o del color rojo; se presentan los tipos universales o esencias de las cosas, de los celos o de lo rojo como tales. Aprender verdaderamente un fenómeno es aprender lo que en él hay de esencial e inmutable. Como en griego forma o tipo se dice *eidos*, Husserl dice que su método realiza una abstracción “eidética”, junto con una reducción fenomenológica. (17:74)

En este contexto la filosofía de W. Dilthey (1833-1911) representa el precedente más importante de la visión de la experiencia del mundo como modelo formativo primario de la obra poética. Dilthey fundamenta, desde un punto de vista de la psicología estructural, el concepto de interpretación, viendo en la personalidad del poeta y en su estilo la síntesis del espíritu de una época o de la cosmovisión del mundo (29:296 ss). La estética diltheyana concibe la creación poética como una interpretación de la vida, como una *Weltanschauung*, y es en las raíces vitales de la obra literaria donde se ha de buscar la mundanidad formativa que prefigura la experiencia genuina de lo poético. Basándose en la idea antropológica de la “vivencia” (*Erlebnis*), la concepción hermenéutica de la obra poética propuesta por Dilthey incluye tanto los

contenidos materiales de la existencia como los procesos intelectuales de la imaginación y del pensamiento racional.

Desde esta misma perspectiva, García Berrio afirma lo siguiente:

El principio expresivo y comunicativo de la literatura no es otro que la experiencia artística de la alteridad. Es decir, el arte y la literatura redoblan y completan, desde su propio punto de vista y con sus instrumentos específicos sentimental-imaginarios, el proceso de inquisición de la realidad que lleva a cabo el conocimiento comenzando por la conciencia de nosotros mismos como primera articulación misteriosa e íntima de lo real constituido en un mundo. La tendencia humana de descubrimiento y comunicación de la alteridad es común por tanto en el conocimiento y en el arte; ambos difieren sólo en las capacidades puestas a contribución en cada caso, en consecuencia, por sus resultados: las *imágenes* artísticas y los *conceptos* intelectuales. (22:451)

Dentro de esta concepción se ubican los estudios de la poética de la imaginación fundada por Gaston Bachelard sobre las interpretaciones sistemáticas de los arquetipos simbólicos e imaginarios de la cultura, la ampliación literaria mítico-antropológica de Gilbert Durand, la mitocrítica ritualista de N. Frye, y la psicoanalítica jungiana de Joseph Campbell y Erich Neumann.

Estas corrientes son consideradas, en su conjunto, como modalidades consecuentes de la poética de la imaginación: enfoques que estudian específicamente las constelaciones imaginarias y su dinamización en los relatos literarios.

- **Finalidades**

La literatura ha sido considerada como una valiosa fuente antropológica, filosófica y social puesto que ha ejercido la función primordial de expresar simbólicamente las experiencias profundas del hombre. Ésta es una de las razones por la que muchas obras literarias han sido objeto de estudio para conocer al hombre en un tiempo dado, y aprender sus particulares relaciones con el mundo. El objeto de su interpretación ha dado como resultado una variedad de corrientes teórico-literarias que la estudian desde sus propios enfoques metodológicos.

El balance metodológico sobre la teoría literaria moderna planteado por Antonio García Berrio (22:13-48) determina que los estudios críticos literarios publicados en las últimas décadas se pueden agrupar en dos grandes categorías: por un lado, se ubican los enfoques de tipo formalista, especialmente los relativos a la lingüística, la semiología y el estructuralismo, y por el otro, los estudios temáticos y mitocríticos, orientados principalmente a mostrar el contenido, la intencionalidad y la significación del hecho literario. El balance de estos dos bloques establece que las investigaciones temáticas han sido mucho menos numerosas que las que se refieren a los análisis formalistas descriptivos del texto por parte de la poética lingüística.

Sin embargo, para García Berrio esta *desajustada superproducción* (22:42) de los estudios crítico-lingüísticos ha dado resultados positivos, como cabe señalar:

(...) el establecimiento casi definitivo de una teoría y descripción de la obra literaria en el nivel de la constitución de su *esquema textual* como estructura diferenciada de *materiales verbales*. La crisis pudo venir, entre otros factores positivos, de la conciencia satisfecha por el grado de resultados en ese nivel. Por ejemplo, (...) en el análisis estructural de la novela se ha pasado en pocos años de un vacío absoluto de categorías, métodos críticos y estrategias analíticas, a una normalización general de resultados tal, que un análisis narratológico correcto puede ser actualmente de una práctica universitaria para alumnos de iniciación. (22:42)

Este mismo autor sostiene también que debido a la concentración metodológica en el estudio del material textual, la poética formalista ha desatendido otros niveles constitutivos que forman parte también del sistema literario, cultural y artístico. Por lo que resulta necesaria:

(...) la reflexión proporcionada, (...) en torno a los constituyentes psicológicos, antropológico-imaginarios y sentimentales del significado textual. El conocimiento del trabajo de la imaginación en símbolos y esquemas de representación es fundamental en la constitución total del texto literario y poético. (22:43)

En consecuencia a esta nueva perspectiva sobre la reflexión poética:

Aparece por tanto la necesaria profundización en el componente psicológico de la actividad imaginaria del texto artístico como un dominio de *exploración* todavía abierto a la investigación literaria. (22:15)

Reconociendo la importancia de la orientación positivista de la poética lingüística, la cual ha dado frutos considerables, ha sido oportuno recurrir a otra corriente teórica que permita estudiar las obras literarias con el fin de explorar las imágenes primordiales del hombre expresadas en ellas.

Como resultado de esta búsqueda, la poética de la imaginación es uno de los métodos teórico-crítico literarios más decisivos en el enriquecedor proceso de ampliación que sufre el objeto de la poética lingüística, al estar en aquélla implicadas la síntesis tanto de la construcción del ámbito imaginario extralingüístico como la de la articulación artística de los elementos imaginarios en el espacio de la obra de arte verbal.

Antonio García Berrio establece tres propiedades fundamentales del texto literario o tres modos específicos o formas posibles de poeticidad con el objeto de ubicar tanto la tarea de la poética de la imaginación como de la mitocrítica: a) la expresividad poética, de naturaleza sintáctico-semiótica, que se funda en el poder desautomatizador de la poesía respecto a las capacidades más comunes de construcción significativa del lenguaje; b) la capacidad de movilización fantástica por el efecto ficcional de índole extensional puesto que atañe al referente de la *mímesis* poética, reconocida ya por Aristóteles en su *Poética*; y, c) la construcción imaginaria del texto poético, de carácter pragmático ya que se da un proceso de comunicación entre el autor y el receptor, de la que participan en mayor o menor medida las otras dos propiedades.

La construcción imaginaria es definida como:

(...) la fuente definitiva y genuina de poeticidad, alude al trabajo poético de estilización simbólica de la imaginación. A través de estos alcances la poeticidad se instala en sus abismos constitutivos más absolutos, allí donde el mito responde a los cuestionamientos sin respuesta de la razón. La estructura simbólica de la poesía, el recurso a la representación mítica de los contenidos más radicales e inefables, es connatural en último término a la poesía de todas las épocas y modalidades de la poeticidad. En mayor de los casos, bien buscada, la estructura simbólica de la imaginación late bajo el manto de la expresividad poética o de la ficción mimética. (22:329)

Así, la poética de la imaginación y la mitocrítica se caracterizan como métodos de crítica literaria cuyos modelos teóricos presentan hondas raíces románticas e indudables proximidades con el tratamiento tradicional, filosófico e histórico, enriquecidas, a la vez, con el aporte de la hermenéutica y las teorías del psicoanálisis y la psicología de las profundidades.

Estos enfoques engloban una serie de propuestas y sistematizaciones de la creación artístico-mitológica a través de las épocas históricas. Su objeto es constatar en qué formas concretas o símbolos se ha ido plasmando la imaginación creadora y determinar cuál es su arraigo antropológico. Las bases de estas orientaciones se encuentran en la teoría jungiana de los “arquetipos” –entendidos como expresión de los grandes anhelos e inquietudes del inconsciente colectivo-, y la ampliación antropológica y literaria planteada por Gaston Bachelard, Sir James Frazer, Northrop Frye y Gilbert Durand.

La sistematización y caracterización de la teoría de la poética de la imaginación ha sido llevada a cabo en la obra: *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético* (1989) (22:327-477) de A. García Berrio; y el de la mitocrítica, en las obras: *El héroe de las mil caras* (1949) de Joseph Campbell, *Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye, y *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (1979) de Gilbert Durand.

2.2. Conceptos, categorías y esquemas de la poética de la imaginación y la mitocrítica

2.2.1. El símbolo

El símbolo resulta de la imposibilidad de la consciencia semiológica, del signo, de expresar la parte de felicidad o de angustia que siente la consciencia total frente a la ineluctable instancia de la temporalidad.

G. Durand

Toda investigación del mito se inicia en el ámbito del símbolo. El constructivismo mítico encuentra en el símbolo los elementos fundamentales de los que surge el mito. Desde el punto de vista del conocimiento, el símbolo remite a un ámbito del pensamiento indirecto, el cual se opone a un supuesto conocimiento presentacional o perceptivo sin mediaciones.

Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo judío-alemán, autor de *Filosofía de las formas simbólicas* (1925) y *Antropología filosófica* (1944), fundador de la escuela de Marburg y representante del neokantismo, describe la naturaleza del símbolo no como signo indicador de objetos, sino como parte fundamental de la función espiritual, organizadora e instauradora de la realidad:

Ella (la función espiritual) no expresa en forma pasiva algo presente, sino que encierra una energía del espíritu que es autónoma y a través de la cual la simple presencia del fenómeno recibe una "significación" determinada, un contenido ideal y peculiar. Esto vale para el arte tanto como para el conocimiento; para el mito tanto como para la religión. Todos ellos viven en mundos de imágenes peculiares, en los cuales no se refleja simplemente algo dado empíricamente sino se le crea con arreglo a un principio autónomo. De este modo crea también cada uno de ellos, sus propias configuraciones simbólicas que, si bien no son iguales a los símbolos intelectuales, sí se equiparan a ellos por razón de su origen espiritual. Ninguna de estas configuraciones se reduce sin más a otra o puede derivarse de ella, sino que cada una de ellas indica una modalidad determinada de comprensión espiritual y constituye a la vez en y por ella un aspecto propio de "lo real". Si se conciben en este sentido el arte y el lenguaje, el mito y el conocimiento, surge al punto el problema común que da acceso a una filosofía de las ciencias del espíritu. (10:18)

De acuerdo a Cassirer, la función espiritual del hombre es dinámica, ya que es el ser mismo del hombre el que establece una "nueva dimensión de la realidad". Frente a las reacciones de los estímulos sensoriales hay una respuesta directa e inmediata al estímulo externo. Mientras que la respuesta del espíritu es mediatizada tanto por el pensamiento como por la elaboración de las formas simbólicas, que constituyen, en cierto sentido, una reversión del orden natural al instaurar el *universo simbólico*:

(...) ya que (el hombre) no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esa red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, e imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Su situación es la misma en la esfera teórica que en la práctica. Tampoco en ésta vive en un mundo de crudos hechos o a tenor de sus necesidades y deseos inmediatos. Vive, más bien en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medios de sus fantasías y de sus sueños. (11: 47-48)

Por lo tanto, Cassirer sostiene que "(...) en lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*" (11:9).

Al respecto, G. Durand indica:

Cassirer llama *pregnancia simbólica* a esta impotencia constitutiva que condena al pensamiento a no poder jamás intuir objetivamente una cosa sin integrarla de modo inmediato en un sentido. Pero esta impotencia no es sino el reverso de un inmenso poder: el de la presencia ineluctable del *sentido*, que hace que para la conciencia humana nada sea jamás simplemente *presentado*, sino todo *representado*. (14:70)

Según Durand, el hombre percibe el mundo de dos maneras radicalmente diferentes: por un lado, posee una percepción *directa* por los sentidos, "la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación" (14:9), y por otro, un sistema de conocimiento indirecto que hace que "el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una *imagen*, en el sentido más amplio del término" (14:10).

Así de esta manera, hay tres formas del conocimiento indirecto.

En primer lugar el símbolo se define como una categoría perteneciente al signo:

Pero la mayor parte de los signos son sólo subterfugios destinados a economizar, que remiten a un significado que puede estar presente o ser verificado. De esta manera, una señal se limita a prevenir de la presencia del objeto que representa. (14:10)

En este caso el signo es la imagen representativa más clara y económica de representación. En el signo, el significante va indisolublemente asociado al objeto – significado-, de tal forma que el primero indica al segundo arbitrariamente, establecido con anterioridad por una convención social que exige un conocimiento directo previo.

En general el signo propiamente dicho tiene como características fundamentales su arbitrariedad y máxima adecuación a su significado, pues no existe una relación entre ambos que vaya más allá de la elección arbitraria de los significantes, siempre y cuando estos permitan mantener su naturaleza funcional de analogías de abreviación

que economicen y simplifiquen el significado. Su finalidad es, pues, la designación abreviada de aquello a lo que refieren.

En segundo lugar, cuando el signo significa abstracciones, realidades complejas, *cualidades espirituales*, el lenguaje utiliza el recurso de la *alegoría*:

(...) los signos *alegóricos*, que remiten a una realidad significada difícil de presentar. Estos últimos deben *representar* de manera concreta una parte de la realidad que significan. (14:12)

Con la alegoría el signo pierde su arbitrariedad, pues al elegir una cualidad o rasgo que resume o aquellas nociones o conceptos de naturaleza abstracta y, que por tanto resulta complejo expresar de forma sencilla, su relación con el significado se establece por virtud de una cierta participación cualitativa con el mismo, pasando a figurar en el significante algún elemento concreto del significado.

Así Durand afirma:

La alegoría es traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple." (14:12)

De este modo:

Una figura de mujer con los ojos vendados y sosteniendo una balanza y una espada es ya una imagen codificada de la Justicia. (30:20)

En tercer lugar se llega al símbolo creado por la imaginación simbólica cuando:

(...) el significado es *imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido* y no a una cosa sensible. Por ejemplo, el mito escatológico con que culmina el *Fedón* es simbólico, porque describe el dominio cerrado a toda experiencia humana, el más allá después de la muerte. (14:12-13)

La imagen, en el símbolo, pasa a formar parte del sentido, el cual, al contrario de lo que ocurría con el signo, no llega a anularse. Se caracteriza fundamentalmente porque su significado completo es imposible de captar por el pensamiento denominado *directo*. Al encerrar en sí un sentido asociado a la imagen, éste termina por trascenderla, reflejando, de ese modo, realidades ausentes o superiores. El símbolo actúa por tanto de mediador entre lo trascendente y lo inmanente, esto es, entre lo consciente y lo inconsciente.

Según este autor tres caracteres delimitan la comprensión de su noción:

Primero, el aspecto concreto (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter optimal; es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado; y, por fin, este último es "algo imposible de percibir" (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo. (16:18)

La no inmediatez del símbolo lo convierte en algo extraño y lejano, en una suerte de revelador de misterios; en palabras de Jung, el símbolo:

Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. (27:20)

El símbolo ya no es en modo alguno arbitrario en la medida en que su significado es imposible de presentar por otro medio que sea el símbolo mismo.

Por lo que Carl Jung define al símbolo como:

La mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica." (14:13).

A. Lalande afirma al respecto:

Se puede definir al símbolo como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir (...) (14:13)

De esta manera el símbolo crea o instauro un sentido, un ámbito de significación que emerge a través de él:

Precisamente, al posibilitar la aparición de lo que no es posible presentar, decir o expresar de otro modo, constituye una *epifanía* o aparición de lo inefable por medio del significante. (14:14)

Para Durand el dominio específico del simbolismo es:

(...) lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. (14:14)

La función del símbolo es, además, la de lograr una conjunción de los contrarios, responsable de que la antinomia resulte profundamente fructífera para referirlo. Esa oposición antinómica lo ubica en el límite entre lo concreto y lo difuso, lo consciente y lo inconsciente, lo presente y lo presentido.

Durand sostiene que el símbolo:

Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es *transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio. La parte visible del símbolo, el "significante", siempre estará cargado del máximo de concretez, y como bien dijo Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo "cósmico" (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), "onírico" (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que

constituyen, como lo demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último “poético”, o sea que también *recurre* al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto. Pero la otra parte del símbolo, esa parte de lo invisible e inefable que construye un mundo de representaciones indirectas de signos alegóricos siempre inadecuados, constituye igualmente una especie lógica muy particular. Mientras que en un signo simple el significado es limitado y el significante, por su misma arbitrariedad, infinito; mientras que la simple alegoría traduce un significado finito por medio de un significante no menos limitado, los dos términos del *Symbolon* son infinitamente abiertos. El término significante, el único conocido concretamente, remite por “extensión”, digámoslo así, a todo tipo de “cualidades” no representables, hasta llegar a la antinomia. Es así como el signo simbólico “fuego” aglutina los sentidos divergentes y antinómicos de “fuego purificador”, “fuego sexual”, “fuego demoníaco e infernal”. Pero, paralelamente, el término significado, en el mejor de los casos sólo concebible, pero no representable, se difunde por todo el universo concreto: mineral, vegetal, astral, humano, “cósmico”, “onírico”, o “poético”. (14:15-16)

Asimismo para Jung:

(...) la función simbólica es *conjunctio*, unión, donde los dos elementos se fundan sintéticamente en el pensamiento simbolizante mismo, en un verdadero “hermafrodita”, en un “Hijo divino” del pensamiento. En efecto, este simbolismo es constitutivo del *proceso de individuación* mediante el cual se conquista el yo por equilibración, por “síntesis” de los dos términos del *Sinn-bild*: la conciencia clara, que es parte colectiva, formada por las costumbres, hábitos, métodos, idiomas inculcados por medio de la educación a la psiquis y el inconsciente colectivo, que no es otra cosa que la libido, esta energía y sus categorías arquetípicas. Pero este proceso de individuación recurre a elementos arquetípicos (inconsciente colectivo) que difieren, por supuesto, según el sexo que informa a la libido: de este modo, en el hombre, la gran imagen mediadora que contrabalancea la conciencia clara es la del *Anima*, la Mujer etérea, élfica, mientras que en la mujer es la imagen del *Animus*, del “galán joven”, héroe de múltiples aventuras, que equilibra la conciencia colectiva. (14:74-75)

El *Anima* y el *Animus* son los dos arquetipos rectores del psiquismo en que se funda el inconsciente colectivo formulado por Jung.

Durand, por el contrario, amplía este modelo e identifica un conjunto de imágenes matrices arquetípicas denominadas *lo imaginario*, que se define como:

(...) el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens*—se nos aparece como el gran denominador fundamental donde van a ordenarse todos los métodos del pensamiento humano. (15:21)

El símbolo recorre así lo que Durand denomina Trayecto Antropológico, que es definido como:

(...) *el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social.* (15:43)

Este recorrido es la función del simbolismo que consiste en mantener un equilibrio dinámico entre las tendencias instintivas y las coerciones sociales.

El Trayecto Antropológico queda establecido, por consiguiente, por la dialéctica de estos dos polos –pulsiones subjetivas e intimaciones objetivas—que emanan del ambiente social y que constituyen *lo imaginario*. Así:

La pulsión individual tiene siempre un “lecho social en el que discurre fácilmente o, por el contrario, en el que se empecina contra obstáculos, aunque proyectivo de la libido no es una mera creación del individuo, una mitología personal. En ese encuentro es donde se forman estos “complejos de cultura” que van a revelar los complejos psicoanalíticos. De este modo, el trayecto antropológico puede partir indistintamente de la cultura o de la naturaleza psicológica, estando contenido lo esencial de la representación entre estos dos límites reversibles. (15:45)

2.2.2. Las funciones de la imaginación simbólica

La imaginación, considerada como un factor restaurador de equilibrio que está omnipresente en la actividad y en la vida humana en general, juega el papel de mediador entre esos dos polos opuestos que tienen su reflejo en la denominada dualidad del símbolo.

Durand señala, además, que el pensamiento simbólico se manifestará en cuatro sectores fundamentalmente que, a su vez, constituirán las cuatro funciones básicas de la imaginación.

El primer sector, el biológico o vital, tendría sentido por la lucha de la fuerza contra la certeza racional de la ineluctabilidad de la muerte. Esta función sería la función eufemizadora de la imaginación simbólica:

La eufemización constitutiva (...) de la imaginación es un procedimiento que todos los antropólogos han observado y cuyo caso extremo es la antífrasis, en la que una representación se debilita utilizando el nombre o el atributo de su contrario. (15:120)

Su propia caducidad, la muerte, es el motor que impulsa este sistema simbólico del hombre. Esta función es una interpretación simbólica del hombre en relación con el sentido de la contingencia de la muerte. Para Durand la función de la imaginación es entonces:

(...) ante todo una función de eufemización, aunque no un mero opio negativo, máscara con que la conciencia oculta el rostro horrendo de la muerte, sino por el contrario, dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del hombre en el mundo. (14:127)

La segunda función de la imaginación es un factor de equilibrio psicosocial que se lleva a cabo en dos niveles: en el individual en donde el símbolo es “un medio terapéutico directo” para mejorar la enfermedad por la pérdida de la función simbólica en los pacientes depresivos; en el de la cultura, el equilibrio se realiza en el desarrollo de las artes, la evolución de los sistemas religiosos, de pensamiento, políticos, económicos, entre otros.

La tercera función de la imaginación simbólica, --“el equilibrio humanista”—, pretende unir la dicotomía entre lo racional y lo irracional del pensamiento. La función antropológica de la imaginación permitiría nivelar ambos focos de pensamiento sin exclusión de ningún tipo.

Como indica G. Durand:

La razón y la ciencia solo vinculan a los hombres con las cosas, pero lo que une a los hombres entre sí, en el humilde nivel de las dichas y penas cotidianas de la especie humana, es esta representación afectiva por ser vivida, que constituye el reino de las imágenes. (14:133)

Y finalmente, la cuarta función sería la que se ha denominado como “función teofánica”, cuyo nivel o sector se corresponde con el cosmos que aprehende el hombre, y que pretende equilibrar el mundo material, temporal, mediante un ser eterno, sin principio ni fin —detrás de lo puramente fenoménico, biológico— el hombre siempre proyectará su imaginación hacia la presencia de un espíritu, de esa alma que los románticos preconizaban, por lo que Durand llega a esta inevitable comprobación:

(...) tanto el régimen diurno como el nocturno de la imaginación organizan los símbolos en series que siempre conducen hacia una trascendencia infinita, que se erige como valor supremo. Si el simbolólogo debe evitar cuidadosamente las querellas de las teologías, no puede esquivar de ningún modo *la universalidad de la teofanía*. (14:136)

2.2.3. Los esquemas y los arquetipos

Aparte de la descripción de las cuatro funciones básicas de la imaginación, Durand describe el Trayecto Antropológico del símbolo desde un nivel psicobiológico. Durand observa tres grandes series de gestos o reflejos innatos en el recién nacido: la dominante postural erecta, la digestiva o de nutrición, y la copulativa o de gestos rítmicos. Esta división vincula el estudio del arquetipo con la fisiología, ya que se funda en los estudios sobre reflexología de los neurofisiólogos M. Minkowski y Vladimir M. Betcherev (15:50). Así:

(...) el primer gesto, la dominante postural, exige las materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas. El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, suscita las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentes, las copas y los cofres; y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento. Por último, los gestos rítmicos, cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda y el torno, la mantequera y el eslabón; y finalmente, sobredeterminan todo frotamiento tecnológico mediante la rítmica sexual. (15:57)

En consecuencia, por un lado si el Trayecto Antropológico concilia una concepción simbólica psicoanalítica y una concepción simbólica social o cultural, en el nivel imaginativo se establece una dialéctica entre los reflejos dominantes, la naturaleza humana y la cultura. Estas actividades se interrelacionan mediante los símbolos, arquetipos y esquemas.

Para Durand, el esquema es:

(...) una generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye la facticidad y la no sustantividad general del imaginario. (...) Él (esquema) hace la unión, no ya como lo quería Kant, entre la imagen y el concepto, sino entre los gestos inconscientes de la sensoriomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Son precisamente estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el boceto funcional de la imaginación. (15:62)

De ese modo, a la dominante postural corresponden los esquemas –llamados por él--, diairéticos, a la dominante digestiva, los esquemas del descenso y del acurrucamiento, refugio de la intimidad, y a la dominante copulativa, los esquemas rítmicos. Seguidamente, los arquetipos son los mediadores entre los esquemas – subjetivos—y las imágenes dispuestas por la percepción, constituyéndose así en una suerte de imágenes primordiales y unívocas que se adecuan perfectamente al esquema; según Durand:

Al contacto del entorno natural y social, los gestos diferenciados en esquemas van a determinar los grandes arquetipos, más o menos como los definió Jung. Los arquetipos constituyen las sustantificaciones de los esquemas. (15:62)

Sirviendo de punto de unión entre lo imaginario y lo racional, los arquetipos de la cima, el cielo, el héroe o la espada, se corresponden con los esquemas diairéticos, los arquetipos, por ejemplo, del hueco, la noche, la caverna, el vientre del monstruo o el laberinto se corresponden con los esquemas del descenso, y los arquetipos de la moneda, el árbol y el bastón se corresponden con los esquemas rítmicos, cíclicos o progresivos.

Por último, el mito sería la ilustración de los esquemas y de los arquetipos, puesto que aparece cuando los arquetipos, al realizarse en relatos, las imágenes muy diversas pueden integrarse en varios esquemas a la vez.

2.2.4. Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario

Durand organiza el universo de la imagen en dos grandes *Regímenes* que denomina respectivamente *Diurno* y *Nocturno* los cuales se sustentan en las tres dominantes descritas anteriormente.

El *Régimen Diurno* concierne a la dominante postural, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de la elevación y de la purificación; el *Régimen Nocturno* se subdivide en las dominantes digestiva y cíclica: la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia; la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola así como de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos. (15:60)

Ambos *Regímenes*, además, son considerados por Durand como los dos aspectos del símbolo de la libido, los cuales se corresponden con el instinto de vida (Eros) y el instinto de muerte (Tánatos) de la teoría freudiana. Según Durand:

La libido aparece de este modo como la intermediaria entre la pulsión ciega y vegetativa que somete al ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal reservorio de energía que el deseo de eternidad utiliza o contra el cual, por el contrario, se ofusca. (15:202)

A este esquema bipolar de la imagen, el cual se conforma por dos polos antitéticos, Durand introduce un polo más que crea cierta heterogeneidad. El esquema bipolar se torna en esquema tripartito en el que se distinguen tres clases de estructuras. Así, al *Régimen Diurno* corresponden “las estructuras esquizomorfas” o “heroicas” y al *Régimen Nocturno* “las estructuras místicas” y “las sintéticas”.

2.2.4.1. El Régimen Diurno

El primer *Régimen* de la imagen que se desarrolla es el *Diurno*, consecuencia de la dominante postural regida por los esquemas ascensionales y diáiréticos, y constituida por los arquetipos de la luz y del héroe. Puesto que, ya en un principio, debido al reflejo dominante de erguirse, este régimen presupone un potencial de distinción y de análisis cuyo símbolo más determinante será la espada, que a su vez, desembocará en el conocimiento racional y científico.

El *Régimen Diurno* se caracteriza sobre todo por este afán definitorio, e instaura un mecanismo de dicotomías y antítesis tras las que se afirmará por completo. Frente a la muerte, frente a la temporalidad, el *Régimen Diurno* reacciona con una actitud ascensional, atemporal, celeste, forjando alrededor de todos sus arquetipos las muestras de lo positivo, en contraposición a lo negativo, que queda reservado para la angustia, lo telúrico, el devenir y el destino. Lo negativo queda así estructurado bajo tres tipos de símbolos: los teriomorfos –símbolos de la animalidad: los monstruos contra los que el héroe diurno o solar debe combatir--, los nictomorfos –el bosque en su sentido no-iniciático, los engendros de la noche, la oscuridad de cualquier recinto donde habita el enemigo—y los catamorfos –que simbolizan la caída, el abismo--. Semejante tripartición es observada por Durand como una estructuración en base a lo femenino:

(...) la Luna –lo femenino—aparece como la gran epifanía dramática del tiempo mientras que el Sol –lo masculino—permanece semejante a sí mismo, salvo durante raros eclipses, y que no se ausenta más que un corto lapso de tiempo del paisaje humano, la Luna es un astro que crece, decrece, desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte. (15:106)

Durand relaciona el principio fisiológico que rige las imágenes catamorfos con la experiencia traumática del nacimiento. En esta constelación simbólica se ubican todas las imágenes de la feminidad amenazante que conforman el arquetipo nocturno de la *Madre Terrible*. Estas imágenes están relacionadas con las aguas nocturnas y lustrales y coinciden con el ciclo inexorable y regenerativo de la vida y la muerte.

El héroe, espada en ristre, deberá matar al monstruo, símbolo, imagen de Cronos, el tiempo mortal. Ya que la mayoría de veces este símbolo de Cronos aparece caracterizado como algo atractivo a los sentidos, seductor, sonriente, Durand advierte aquí un proceso de eufemización que consistirá en disfrazar los rostros del tiempo. Sin embargo, y al contrario de cómo actúa el *Régimen Nocturno*, esta eufemización no llegará hasta el extremo de caer en la antífrasis –donde, mediante una doble negación, la temporalidad cobra una nueva apariencia benigna, formadora, celeste--, sino que fiel al combate que se debe establecer entre el héroe solar y el oscuro monstruo, éste, a pesar de su posible apariencia de mujer hermosa, de manzana, de flor de la inmortalidad, exagerará hiperbólicamente todas sus connotaciones maléficas.

De esta manera el héroe del *Régimen Diurno* simboliza la huida ante el tiempo, la victoria sobre la muerte, ya que las figuraciones acerca del tiempo y de la muerte no son más que exorcismos donde se pone de relieve la terapia por medio de la imagen: imaginar un mal, dibujarlo, pensarlo, supone su dominación completa. Por ello, el tiempo, materializado en el dragón, en la serpiente, posibilita su derrota.

El *Régimen Diurno* encerrará, por consiguiente tres tipos de símbolos clave: los símbolos ascensionales –la montaña sagrada, el ave, la flecha, el gigantismo, el rey, la corona, las torres, los cuernos, el talismán, etc.-, en los que predomina el arquetipo del cetro, representativo del poder, de la conquista y reconquista, del Padre Universal, del viaje más allá del tiempo; los símbolos espectaculares –lo celeste, la blancura, la luz, el Sol ascendente o levante, el ojo, el verbo, las runas, etc.-, que provendrían del arquetipo de la antorcha, representativa de la visión de lo celeste, del conocimiento, del desvelamiento; y, por último, los símbolos diaréticos –las armas de los héroes, la coraza, las ordenes de caballería, el cuchillo de circuncisión, el agua bautismal, el fuego purificador, el éter, etc.-, en los que predomina el arquetipo de la espada, definitoria, distinguidora, victoriosa, pero también purificadora, rejuvenecedora, y redentora. Durand señala al respecto:

Cetro y espada son los símbolos culturales de esta doble operación mediante la cual la psiquis más primitiva anexa el poder, la virilidad del Destino; separa su traidora feminidad, reeditando por su propia cuenta la castración de Cronos; castra a su vez al Destino, y se apropia mágicamente de la fuerza del tiempo, que abandone, vencida y ridícula, el despojo temporal y mortal. (15:130)

2.2.4.2. El Régimen Nocturno

El *Régimen Nocturno* sintético o diseminatorio de la imagen se caracteriza por la *coincidentia oppositorum* (15:256), la conciliación de los opuestos, que resuelve toda incompatibilidad mediante la intervención del mismo factor que desencadena la imaginación: el tiempo. Sin embargo, aparece ilustrado por el mito de Ícaro. Ese afán de ascender del héroe solar corre el riesgo de frustrarse en el momento en que se acerque demasiado al Sol. Por ello, *lo imaginario* adopta formas reparadoras y, si no contrarias a lo puramente heroico, sin alternativas, fruto de una evolución en la aprehensión que el ser humano posee del mundo.

Bien sabe el mismo Platón que uno debe volver a descender a la caverna, tener en cuenta el acto mismo de nuestra condición y, en la medida de lo posible, hacer buen uso del tiempo. (15:199)

Es esta recuperación y reconsideración del tiempo lo que define al *Régimen Nocturno*. La imaginación ya no busca antídotos contra la temporalidad, sino que se sume en ella, tratando de ver en la materia —repudiada por el héroe puro y ascensional— una suerte de tranquilizador de la angustia. En cierto sentido, hay un regreso al hogar, al cálido fuego que humea como promesa de descanso. El *imaginario* del hombre ya no busca huir del tiempo, sino que es organizado por medio de ciclos y calendarios que se pueblan de mitos y leyendas a fin de que sirvan de consuelo frente a la muerte. La eternidad se halla en este devenir, forma parte de él, pues todo es muerte y renacimiento, y semejante cadena se perpetúa *ad infinitum*.

Durand lo explica de la siguiente manera:

Frente a las caras del tiempo, por lo tanto, se dibuja otra actitud imaginativa, consistente en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos mortíferos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar a la ineluctable movilidad del tiempo, finalmente, las tranquilizadoras figuras de constantes, de ciclos que en el propio seno del devenir parecen realizar un designio eterno. (15:199)

Aquí radica, precisamente, el sentido primordial del *Régimen Nocturno*: la eufemización que anteriormente se ha denominado antifrásica. En ella, la negación de la temporalidad-materialidad, establecida por el *Régimen Diurno*, se prolonga transmutada en una negación de la negación, de la que saldrán beneficiados —por medio de la consiguiente subversión de los valores— los símbolos que otrora resultasen negativos. Las imágenes de la muerte, de la carne, de la noche quedan así reconvertidas en función de su carácter reconfortante, añadiendo, a su aspecto femenino, un rasgo maternal del que son deudoras las *Grandes Diosas Madre* —símbolo característico de este régimen—.

El *Régimen Nocturno* agrupará dos grandes familias de símbolos: una compuesta por pura inversión —esbozada a partir de una eufemización antifrásica— del valor afectivo atribuido a los rostros del tiempo, estará regida por lo que Durand denomina “estructuras místicas”; la otra, centrada en el descubrimiento de las

constantes del tiempo sintetizando el deseo de eternidad con el devenir inevitable, queda delimitada por “las estructuras sintéticas”.

Las primeras reciben el nombre de “místicas” porque son consideradas por Durand como un reflejo del deseo de unión conjugado por el ansia de intimidad. El héroe, en este caso, ya no buscará su tesoro en altas cimas, sino que tendrá que bajar a las profundidades de la tierra misma para dar con él. Este descenso supone, en el *Régimen Nocturno*, una caída hacia un abismo que, ahora, se habrá de convertir en caverna, en imagen del origen transformador, del vientre fecundador y digestivo, de la *Magna Mater, la Madre Tierra*. Los símbolos que se observan en semejante estructura serán, por ello, susceptibles de una división más. Por un lado se encuentran los “símbolos de la inversión” –el vientre del monstruo, los héroes pequeños como Pulgarcito, como el menor de los tres hermanos, los Dáctilos, los gnomos, y, además, símbolos como el pez tragador, la noche oscura, el velo, la *Gran Madre*, etc.--, por otro lado, “los símbolos de la intimidad” –la tumba, la cámara secreta, la caverna, la cripta, la casa, la cabaña, el centro, el templo, el bosque sagrado, la barca, el huevo, el vaso, la leche, el jarro de leche, el brebaje mágico o sagrado, el vino, el oro, etc.--. De entre todos ellos, sobresaldrá un arquetipo, consecuencia de la eufemización de la caída en el abismo del *Régimen Diurno: la copa*.

El segundo tipo de estructuras, “las sintéticas” o “diseminatorias”, agrupan a los símbolos que se caracterizan por hallarse unidos con el tiempo para vencerlo, y funcionan a partir de relatos que intentan reconciliar la antinomia subyacente al devenir.

La polémica del *Régimen Diurno* queda, así, sustituida por una co-implicación de los opuestos que desemboca en una suerte de *coincidentia oppositorum* o lucha de contrarios.

“Las estructuras sintéticas” se dividirán, a su vez, en dos grandes constelaciones de símbolos: por un lado, los “símbolos cíclicos” –la Luna y sus fases, la aritmología, el círculo, la *coincidentia oppositorum*, el andrógino, el Hijo mediador, el Mesías, Hermes Trismegisto, la iniciación, los ritos, la orgía, la serpiente, el *uroboros*, la crisálida, el huso, el torno, la rueca, la cadena, la rueda, el caduceo, etc.--, instaurados, todos ellos a partir del sobreviviente arquetipo de la moneda; y, por otro, “los símbolos del progreso” o de “la maduración” dentro del mismo ciclo –la cruz, el encendedor, el fuego, el ritmo musical, el tambor, la columna, etc.--, de los que descollará el arquetipo del árbol o bastón.

2.2.5. El mito

Durand establece tres dimensiones del símbolo para ubicar al mito dentro del contexto de la Antropología de lo Imaginario: en primer lugar observa una “dimensión mecánica”, compuesta por la construcción simbólica de la imaginación expuesta en los apartados anteriores. Esta construcción, formada por las nociones de símbolo, arquetipo y esquema, configura la realidad estática del símbolo, más allá de la cual sólo existe el signo (16:19-22).

La segunda dimensión es “la genética” (16:23-25), donde se pone de relieve la evolución que el aparato simbólico lleva a cabo en el hombre. Durand advierte que el hombre es el único que posee pensamiento indirecto, esto es, un conocimiento no inmediato del mundo, en contraposición a la univocidad del instinto. Por lo que cualquier efecto sobre la conciencia de toda la actividad humana, no es sino:

(...) el conjunto de las formas simbólicas diversificadas. Dicho de otro modo, “el Universo simbólico” ¡no es nada menos que el universo humano entero! (16:23)

De ese modo, los símbolos, desde una perspectiva genética, aparecerán en tres niveles diferentes de la conciencia: un nivel bajo, que sería el pavloviano, en el que el símbolo se muestra como un conjunto de señales; un nivel intermedio, el de la imaginación restringida, propio del niño, donde el imaginario aparece estereotipado y reprimido por las trabas psicofísicas propias de la inmadurez, y en el que evoluciona ese distanciamiento simbólico a partir de los procesos de aprendizaje, los juegos o la presencia de los padres; y, por fin, un nivel cultural (16:25-26), correspondiente a la plena madurez del individuo y su inmersión a la urdimbre social y simbólica que lo rodea. Este último nivel sería el nivel más elevado, más complejo, y en él se darían, desde la simple “derivada” simbólica y mítica de las literaturas y construcciones utópicas, hasta el compromiso, en el tejido del intercambio cultural.

Es con el arte, la filosofía, la religión (...) con lo que la conciencia simbólica alcanza su más alto nivel de funcionamiento. La obra de arte, el sistema filosófico, el sistema religioso --y podemos añadir el sistema de las instituciones sociales--, constituyen unos paradigmas de alta frecuencia simbólica. Es decir, que las figuras que acarrearán y que los constituyen pueden ser “recogidas” (...), “interpretadas”, traducidas (¡e incluso a veces traicionadas!) sin que se agote el sentido. (16:25-26)

Es aquí donde aparece el mito, que se supone, además, es la puesta en marcha del estatismo del símbolo como ejemplo de una primera emergencia de la conciencia, el inicio de la derivación cultural en la que se muestra y actualiza la naturaleza humana.

El mito supone, por tanto, la última dimensión en el desarrollo constitutivo del símbolo y su dinámica, y desde él se instaura cualquier despliegue de sentido posterior, ya sea en el lenguaje natural, en el filosófico, en el artístico, etcétera.

“Las estructuras sintéticas” o “diseminatorias” del *Régimen Nocturno* de la imagen son las que establecen un hilo conductor, y por ende una *narratio*, que unen el entramado de símbolos —convertidos en sintemas (estructuras narrativas o mitemas que dinamizan el estatismo de los símbolos y arquetipos) —otorgándoles forma de mito.

(...) el mito aparece como un esfuerzo para adaptar el diacronismo del discurso al sincronismo de los encastres simbólicos o de las opciones diairéticas. Por eso, todo mito tiene fatalmente como estructura base —como infraestructura— la estructura sintética que intenta organizar en el tiempo del discurso la intemporalidad de los símbolos. Esto es lo que hace que al lado de la linealidad profunda del *logos* o del *epos*, el *mythos* siempre aparezca como el dominio que paradójicamente escapa a la racionalidad del discurso. La sinrazón del mito, como la del sueño, sólo proviene de la sobredeterminación de sus motivos explicativos. La razón del mito es no sólo “hojaldrada” sino tupida. Y la fuerza

que agrupa a los símbolos en “enjambres” escapa a su organización. Al ser el mito síntesis, de ese modo es “imperialista” y concentra en sí mismo la mayor cantidad de significaciones posibles. Por eso, es en vano querer “explicar” un mito y convertirlo en mero lenguaje semiológico. (15:380)

Así el mito está compuesto por tres niveles: el diacrónico, el sincrónico y el simbólico. En este último nivel convergen el semantismo de los símbolos y arquetipos culturales.

Dentro del contexto del Trayecto Antropológico del símbolo, Durand ubica y define al mito de la siguiente manera:

En la prolongación de los esquemas, los arquetipos y los simples símbolos, se puede seleccionar al mito. (...) Entendemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. (15:64-65)

Desde un punto de vista ontológico, el mito es la respuesta a un mitologema. De acuerdo a Durand, el término comprende aquellas preguntas que se plantea el ser humano y que no tienen respuesta desde el punto de vista de la ciencia positiva:

(...) el aparato dilemático del metalenguaje mítico se aplica con predilección a aquellas grandes cuestiones a las que la ciencia positivista no puede contestar y que Kant ya había clasificado entre los sistemas de respuestas “antinómicas”: ¿qué es de nosotros después de la muerte? ¿De dónde venimos?, ¿por qué el mundo y el orden del mundo?, ¿por qué el sufrimiento? (16:37)

Los mitologemas son, por lo tanto, temas existenciales que aquejan al hombre como la creación, el orden del universo, el mal, el tormento, la muerte, entre otros.

El mito surge de la necesidad cognoscitiva innata en el hombre. Su esencia es el relato de la respuesta a un misterio, por ejemplo, el misterio de los orígenes (del universo, del hombre o simplemente de un pueblo o una ciudad); misterio de los fenómenos naturales (ya sean astronómicos, climáticos o biológicos); misterio de la condición humana, sobre todo en sus aspectos irracionales (el amor, la violencia); misterio, por último de la muerte y lo que, tal vez siga a la muerte.

Durand sostiene que el mito es:

(...) un relato que, de modo oximorónico, reconcilia, en un *tempo* original, las antítesis y las contradicciones traumatizantes o simplemente molestas en el plano existencial. (16:188-189)

En síntesis, la función principal del mito es expresar verdades a su manera, que no son las de la ciencia o la filosofía, pero que constituye un medio de conocimiento.

Por consiguiente, Durand concluye que toda creación literaria sería, pues, una especie de reminiscencia poética del mito ya que:

(...) en el caso de la obra maestra, el texto mismo de la obra se convierte en lenguaje sagrado restaurador e instaurador de la realidad primordial constitutiva del mito específico. (16:189)

2.2.5.1. El mitema

El mito estructura el relato de los mitologemas a través de sus mitemas:

El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) (...) (16:36)

El mitema se entiende como la unidad significativa más pequeña del discurso mítico:

(...) este “átomo” mítico tiene una naturaleza estructural (“arquetípica”, en el sentido jungiano; “esquemática”, según G. Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un “motivo”, un “tema”, un “decorado mítico” (G. Durand), un “emblema”, una “situación dramática” (E. Souriau). (16:344)

El mitema designa una situación fundamental constitutiva del mito. Por ejemplo, el mitema de la aventura o de la iniciación. Son motivos arquetípicos presentes en la mitología y aparecen metamorfoseados o desplazados de alguna manera en los contenidos literarios y culturales. Entre ellos, están por ejemplo, el descenso al infierno, la prueba del laberinto en la que un héroe debe encontrar el camino a seguir en un espacio inextricable, aparece como motivo central en el mito de Teseo, pero también se encuentra en el cuento de Pulgarcito, que debe encontrar su camino en un bosque igualmente inextricable, y subyace como motivo articulador en el conocido juego de la rayuela. El tema de la mujer auxiliadora, que ayuda al héroe a escapar de la muerte, como en el caso de Medea que salva a Jason o en el de Teseo salvado por Ariadna.

De acuerdo a la arquetipología del imaginario de Durand, son los esquemas diaréticos los que desarrollan la naturaleza heroica a través del héroe arquetípico. En estos esquemas es donde se encuentra la naturaleza narrativa. Durand articula el destino mítico del héroe en tres grandes estructuras solidarias o mitemas, que suelen sucederse, construyendo así al personaje en su devenir narratológico y vivencial:

La primera consiste en el anuncio del destino excepcional a través de todos los prodigios del nacimiento heroico y las fantasías de reduplicación que, con sus repeticiones, refuerzan el valor del héroe. La segunda corresponde a los trabajos del héroe y su victoria sobre múltiples peligros. Por fin, la tercera señala el final de la búsqueda del héroe mediante la revelación del tesoro o del secreto guardado. (16:196-197)

En términos análogos a los de Durand, Mircea Eliade, historiador de las religiones, señala que “el cuento maravilloso”:

(...) presenta la estructura de una aventura extraordinariamente grave y responsable, pues se reduce a un escenario iniciático: se reencuentran siempre las pruebas iniciáticas (luchas contra el monstruo, obstáculos aparentemente insuperables, enigmas a resolver, trabajos imposibles de efectuar, etc.), el descenso a los Infiernos o la ascensión al Cielo, o incluso la muerte y la resurrección, (lo que por otra parte, reinvierte en lo mismo), la boda con la Princesa. (18:209-210)

2.2.6. La concepción mítica del mundo

De acuerdo a Mircea Eliade:

(...) el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento; una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales. (18:12-13)

El mito, ocurre según la concepción de Mircea Eliade, en un pasado remoto (*in illo tempore*) que, frecuentemente, se idealiza y se considera muy diferente del presente histórico. Este tiempo es un presente eterno; éste es un tiempo que se vive ahora mismo, pero distinto del tiempo cotidiano e histórico.

En relación con el hombre, el tiempo que relata el mito cosmogónico suele derivar de procesos de vida-muerte-vida (o de muerte-vida-muerte, si se comienza el ciclo en otro punto). En relación con la naturaleza, acentúan el retorno anual de las estaciones. El tiempo es, pues, repetible, cíclico.

Los actos, las hazañas y el tiempo en los relatos míticos son repetibles. La idea de la repetición se conoce, en la mitocrítica, como Eterno Retorno, concepto popularizado por Nietzsche, pero vigente desde los comienzos de la conciencia mítica. El Mito del Eterno Retorno se clasifica bajo la idea de la circularidad representada por la imagen del *uroboros*.

Mircea Eliade concluye que:

(...) en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos, que se encuentran en un sistema más vasto, el de las purificaciones periódicas (purgas, ayunos, confesión de los pecados, etc., al consumir la nueva cosecha) y de la regeneración de la vida. (19:57-58)

Por consiguiente, el historiador de las religiones, considera que la función principal del mito es:

(...) revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría. (18:14)

El mito, por tanto, es el relato de un acontecimiento caracterizado por tres aspectos: primero, es un acontecimiento cuyo desarrollo se considera enmarcado en un tiempo “primigenio”, un tiempo anterior al tiempo presente; segundo, es un acontecimiento considerado explicativo ya que proporciona la descripción o análisis de una realidad, natural o humana, cuya existencia es constatable en la actualidad; por último, los protagonistas no fueron seres humanos, sino seres sobrehumanos, dioses en la mayoría de los casos, a veces animales, o bien hombres de una “esencia” particular.

2.2.6.1. Esquemas del mito cíclico

Los mitólogos han basado sus estudios y han creado esquemas de análisis en esta concepción cíclica del mito cosmogónico descrito por Mircea Eliade. A este perpetuo ciclo natural, Frazer lo trata en los ritos asociados a los dioses ctónicos de la muerte y el renacimiento de la vegetación. Los ritos centrales que Frazer trata en su obra, *La rama dorada*, son aquellos destinados en honor a los dioses mortales, Adonis, Atis y Osiris.

De acuerdo a Durand, la Luna es el símbolo cíclico, por excelencia, del Drama Agrolunar, cuyo argumento “está constituido esencialmente por la ejecución y la resurrección de un personaje mítico, la mayoría de las veces divino, hijo amante a la vez de la diosa Luna” (15:308-309). El Hijo-héroe engendrado por la diosa lunar representa el papel de fecundador, mediador y redentor. La naturaleza ambigua de este héroe es un arquetipo recurrente en la mitología, la religión y la literatura.

Ya descienda del cielo a la tierra o de la tierra a los infiernos para mostrar el camino de la salvación participa de dos naturalezas: varón y mujer, divino y humano. Así aparece Cristo, como Osiris o Tammuz; así también el “redentor de la naturaleza” de los prerrománticos y del romanticismo. (15:309)

Al igual que Frazer para Durand el esquema del Drama Agrolunar es de sacrificio, muerte, tumba y resurrección (15:315).

Gilbert Murray se basa en las investigaciones de Frazer para elaborar el esquema de la tragedia ática. Además de Frazer, la teoría de Northrop Frye revela una evidente influencia de Gilbert Murray y Ernst Cassirer. Frye elabora con estos enfoques el esquema del Mito de Búsqueda y Joseph Campbell identifica a este mito central con el nombre del Monomito, que describe las fases de los ritos de iniciación.

El estudio del rito como fuente principal del mito se debe a la influencia del Mito del Eterno Retorno de Nietzsche, a la teoría antropológica de Sir James G. Frazer, a la antropología filosófica de Ernst Cassirer y a las teorías psicológicas de Freud y de Jung.

2.2.6.2. El arquetipo de la *Gran Madre*

Las antiguas fabulaciones míticas matriarcales, configuradas por una concepción animista y panteísta, trataban de explicar el movimiento de los astros y de su influencia sobre las condiciones de la vida humana: estaciones del año, lluvias, tormentas, inundaciones y sequías. Tales fenómenos se hallaban personificados por divinidades del día y de la noche, solares y lunares. La alternancia entre la aparición del Sol y de la Luna fue imaginada como la consecuencia de un combate que las divinidades libraban entre sí con el fin de ayudar o dañar a los hombres. La estación de las cosechas, que precede al invierno tanto como el comienzo de la primavera y los solsticios, se señalaban por fiestas. El hombre se dirigía a la divinidad para agradecerle o implorarlo. En estos festivales, el iniciado se ofrecía como tributo a una diosa de la fertilidad con el objeto de agradecerle o implorarlo por el bienestar de sus comunidades.

El mito matriarcal representa en efecto el origen, la personificación de la naturaleza como *Madre* bajo la advocación de la *Gran Diosa* o *Magna Mater*. Así, la mitificación antropomórfica de la tierra se simboliza en la mujer. El psicólogo jungiano alemán Erich Neumann en su obra, *The Great Mother: an Analysis of the Archetype* (1955), ha destacado la cercanía lingüística entre mito y madre cuya relación en alemán la describe como mitos-mythe y meter-mutter. De esta manera, tanto en las mitologías orientales como occidentales, la *Diosa Madre* se personifica en el cuerpo de la tierra entera y cuyos miembros son la naturaleza y el hombre. De este análisis se interpreta el significado de Deméter como diosa de la tierra.

Para Jung el arquetipo de la *Gran Madre* es una imagen primordial que se encuentra en el interior de la psique. Su expresión simbólica proyecta una visión del mundo tanto en los mitos como en los rituales, religiones, filosofías y manifestaciones artísticas. Su significado se refiere más a un estrato estructural de la conciencia que al de una época histórica.

Para Jung:

El concepto de “Gran madre” proviene de la historia de la religión y abarca las más distintas configuraciones del tipo de una diosa madre. (...) Evidentemente, ese símbolo es un derivado del *arquetipo de la madre*. Por eso, si queremos intentar una investigación del fondo de la imagen de la Gran Madre, debemos tomar necesariamente como base de nuestro examen el arquetipo de la madre, que es mucho más general. (26:69)

Durand destaca que la Luna es el origen y la naturaleza de esta imagen primordial. La Luna es un símbolo cíclico, ctónico y funerario que inspira “las estructuras sintéticas” del imaginario y su simbolismo aparece estrechamente ligado a la obsesión del tiempo y la muerte.

(...) la Luna no sólo es el primer muerto sino también el primer muerto que resucita. Por lo tanto, la Luna es simultáneamente medida del tiempo y promesa explícita del *eterno retorno*. La historia de las religiones subraya el inmenso papel representado por la Luna en la elaboración de los mitos cíclicos. Mitos del diluvio, de la renovación liturgias del nacimiento y el crecimiento, mitos de la decrepitud de la humanidad, todos se inspiran siempre en las fases lunares. (15:303-304)

La lección dialéctica del simbolismo lunar no es ya polémica y diáirética como la que se inspira en el simbolismo uraniano solar, sino por el contrario sintética; ya que la Luna es a la vez muerte y renovación, oscuridad y claridad, promesa en medio de las tinieblas, y no ya búsqueda ascética de la purificación, de la separación. No obstante, la Luna tampoco es un simple modelo de confusión mística, sino escansión dramática del tiempo. (15:304)

Por tanto para este autor, la naturaleza del arquetipo de la *Gran Madre* está conformada por la unión de los símbolos de la Tierra y de la Luna. Ambos símbolos son representantes de la vida y la muerte. Por eso:

(...) la Luna es clasificada entre las divinidades ctónicas, al lado de Deméter y Cibele. La divinidad lunar siempre es al mismo tiempo divinidad de la vegetación, de la tierra, del nacimiento y de los muertos. (15:306)

También sostiene que este arquetipo está compuesto por la unión triádica de las diosas: Artemisa, Selene y Hécate. Su ser es ambivalente. Significa lo propicio y lo nefasto, lo fascinante y lo terrible, lo positivo y lo negativo, lo destructor y lo resucitador, lo fecundo y lo baldío, por lo que, desde este punto de vista, es nombrada también como la *Madre Terrible* o la *Madre Devoradora*.

Para Durand el animal lunar que mejor personifica la naturaleza antropomórfica de estas diosas lunares es el dragón o la serpiente.

(...) el animal lunar por excelencia será el animal polimorfo por excelencia: el Dragón. El mito agrolunar rehabilita y eufemiza al propio Dragón, que es el arquetipo fundamental que resume el Bestiario de la Luna: alado y valorizado positivamente como potencia uraniana por su vuelo, acuático y nocturno por sus escamas, es la esfinge, la serpiente emplumada, la serpiente con cuernos o el “coquatrix” (el cocodrilo). (15:322)

La imaginación antropomórfica simboliza la totalidad del poder fasto y nefasto del devenir.

En la animalidad, la imaginación del devenir cíclico va a buscar un triple simbolismo: el del renacimiento periódico, el de la inmortalidad o la inagotable fecundidad, prenda del renacimiento, para abreviar a veces, el de la dulzura resignada al sacrificio. (15:322-323)

Para Jung la naturaleza de este arquetipo posee tres características fundamentales:

La filosofía sankhya ha expresado el arquetipo de la madre bajo la forma del concepto de la prakrti, adjudicándole a ésta como características fundamentales las tres *Gunas*: bondad, pasión y tiniebla (...) Esos son tres aspectos esenciales de la madre: su bondad protectora y sustentadora, su emocionalidad orgiástica y su oscuridad inframundana. (26:76)

Este enfoque del arquetipo de la *Gran Madre* se torna en fatum (lo fatal o fatídico) del destino del hombre. Un destino ya no sólo fatal, mortífero o negativo (regresivo) sino regresivo-progresivo, por cuanto la *Diosa Madre* simboliza la muerte y la vida, o sea, la metamorfosis y el proceso del devenir.

La polaridad de este arquetipo crea dos tipos de diosas, por un lado, las diosas del destino, Parcas, Moiras, Hécates, Gorgonas y por el otro, las diosas de la fertilidad, Perséfone o Deméter.

2.2.6.3. Los mitos de Deméter y Perséfone

Los mitos cíclicos son aquellos que simbolizan el nacimiento anual de la vegetación y de la cosecha. Estos mitos agrarios relacionan los ciclos naturales con un conjunto complejo de creencias sobre la vida y la muerte, el cual tienen como rito el sacrificio en honor a una de las diosas de la fertilidad.

En las primeras culturas agrarias de origen matriarcal la *Gran Madre* simbolizaba la fertilidad primigenia. Los ritos agrarios en su honor exigían la muerte de una víctima, masculina, dios, rey, o hijo de la diosa, cuya desmembración y sangre era ofrecida para fertilizar la tierra. Este acto es una vinculación de la *Gran Madre* con la fecundidad. Ejemplo de estos mitos son los de Deméter y Perséfone.

El sacrificio del dios, hijo o héroe, es para fecundar a la *Magna Mater*, muriendo tras su acto de fertilización y renaciendo para volver a fecundarla. Dionisio, es el dios más famoso en su función de hijo-amante de la *Diosa Madre* (Deméter), tal y como aparece en la religiosidad cretence. Por eso no es un dios celeste o sideral sino ctónico, telúrico, subterráneo y oscuro, cuya figura trágica es celebrada en la tragedia griega como dios toro o chivo (fecundador) y dios del vino y de las mujeres (inspirador y fertilizador): un dios patético hijo natural de Zeus y de la princesa Sêmele que se contrapone al dios lógico Apolo, el auténtico hijo olímpico de Zeus y de la titanesa divina Leto o Letona.

Otro ejemplo asociado con este mitema es el de la Diosa Babilónica Istar, el cual es aún más dramático. Es el tema del asesinato de Tammuz, dios agrario de la fertilidad, quien es el hijo de esta gran diosa, y de su resurrección, renacimiento y regreso. Según Durand, el argumento de este drama es que Tammuz en su edad viril:

(...) se convierte en el amante de su madre, luego es condenado a muerte, y baja a los infiernos durante el verano tórrido de la Mesopotamia. Entonces los hombres y la naturaleza hacen duelo e Istar desciende al país del "no retorno" para buscar a su hijo querido. (15:310)

En la antigua Grecia, este mismo asunto era representado en el festival ritual de los Misterios Eleusinos celebrados en la región ática. Estos ritos simbolizaban el renacimiento anual de la vegetación y la cosecha a través de la escenificación del rapto de Core/Perséfone, perpetrado por Hades, dios de la muerte y soberano del mundo subterráneo. Deméter, diosa de la vegetación y madre de Perséfone, triste y furiosa por la desaparición de su hija, deja el Olimpo y disfrazada bajo la apariencia de una anciana, viaja errante por el mundo, hasta que llega a Eleusis en donde recibe la hospitalidad del Rey Céleo y de su esposa. El resultado es una masiva hambruna para la humanidad que finaliza únicamente cuando se permite a Perséfone regresar con su madre cada seis meses. De esta manera, Perséfone se caracteriza como diosa ctónica de la muerte, quien abandona la tierra periódicamente, haciéndola padecer de hambre, y diosa de la fertilidad y de la vida con el regreso de la vegetación.

Este acontecimiento mítico explicaba el fenómeno de la alternancia de las estaciones, el misterio de la germinación y el ciclo de la vegetación que afirmaba al mismo tiempo el estrecho vínculo entre el alimento, fuente de vida, y la muerte.

La revelación que recibía el iniciado en los solemnes Misterios Eleusinos acerca de la estrecha relación que había entre la alternancia de los ciclos de la naturaleza, el destino del hombre, y el acceso a la vida eterna, constituía el elemento esencial del culto a las diosas, Deméter y Perséfone.

2.2.7. El héroe mítico

Los estudiosos del mito han observado que la naturaleza del héroe arquetípico literario se origina en la sacralidad de las iniciaciones de los mitos de la fertilidad de las primeras culturas matriarcales. Sin embargo, con la expansión de las culturas agrarias, la psicología humana evoluciona hacia una complejidad bastante alejada del primitivismo, animismo y del alegorismo cósmico característico de las sociedades arcaicas. La imaginación se torna expresiva y simbolizante. Es capaz de crear imágenes de significación más precisas que tienen por finalidad el destino del hombre. De tal manera surge la contemplación metafísica y moral. La significación simbólica que sustituye al sentido alegórico es de orden psicológico y existencial por el hecho de implicar la actividad intencional de las divinidades antropomorfizadas.

Las actividades esenciales del hombre, como el combate heroico y la purificación de sus intenciones, son imaginadas como recompensas otorgadas por la

divinidad; las acciones injustas, los motivos desordenados provocan hostilidad del hombre frente al hombre y producen de este modo los males terrestres, imaginados como castigos enviados por la divinidad. Las intenciones impuras se encuentran finalmente figuradas por los monstruos que el hombre-héroe debe combatir.

La figuración mítica, que en su origen, trataba sobre los astros y de sus evoluciones imaginarias como la lucha entre las divinidades, termina por explicar los conflictos reales y psíquicos del alma humana.

Así, los avatares del héroe mítico originados en los ritos de la fertilidad, como el descenso al laberinto, el *descensus ad inferos* o el camino hacia el mundo subterráneo de los muertos (*la katabasis*), la búsqueda de un tesoro, la aventura y la iniciación forman parte de los motivos permanentes en las diferentes formas literarias y, sobre todo, en el relato novelesco.

Desde la psicología psicoanalítica jungiana de los arquetipos, la concepción heroica es la manifestación de la libido considerada como la energía que anima todos los procesos de la psique, con sus manifestaciones simbólicas y motivantes. Jung identifica el arquetipo heroico en la mitología, en los sueños y en las narraciones literarias.

El arquetipo se constituye en la tendencia a formar representaciones de un motivo, variables en detalle, pero con un modelo esencial. Procedente probablemente de la base colectiva de la psique, el arquetipo permite reconsiderar las manifestaciones instintivas y numinosas o espirituales, que se hacen presentes por medio de imágenes simbólicas, dinamizadas en el relato mítico, que conforman un núcleo primario de formas universales, "cuyo conjunto constituye la estructura de lo inconsciente" (28:240). Jung señala una cierta:

(...) disposición innata a la formación de representaciones paralelas o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique. "Esas estructuras" corresponden al concepto biológico de las "pautas de comportamiento" (28:171)

Según Jung, el héroe aparece como quien aspira a volver a la madre (lo inconsciente, el origen); viaja para hundirse en la fuente y renovarse a imagen del Sol; manifiesta la energía psíquica vital en continuo flujo, y encarna el proceso de la libido, desligándose del puro instinto (la tendencia incestuosa), en transformación a nuevas representaciones y claves analógicas. Jung señala que:

El mito solar prueba claramente que la base fundamental del deseo "incestuoso" no es la cohabitación, sino la peculiar idea de volver a ser niño, de volver a la protección de los padres, de introducirse en la madre para ser parido de nuevo por ella. (28:236)

Jung aclara que esta batalla del héroe solar no es buscar tener una relación incestuosa con la madre, sino el descender al centro de la madre significa un nuevo renacer, una liberación del yo centrado en el sí mismo.

El hombre se separa de la madre, origen de su libido, y es impulsado y movido por la eterna sed de encontrarla nuevamente, y beber de sus fuentes renovadoras; en esta forma completa su ciclo y regresa nuevamente al seno materno. Cada obstáculo que obstruya su camino, y amenace este ascenso, tendrá las sombrías características de la "madre terrible", que paraliza sus energías con el destructor veneno de su escondido, pero vehemente anhelo de retroceder. En cada conquista él gana nuevamente la sonrisa amorosa y vivificadora de la madre, imágenes que pertenecen a la intuitiva profundidad del sentimiento humano, cuya configuración y características han quedado mutiladas e irreconocibles a través del desarrollo progresivo de la parte superficial (consciente) de la mente humana. La imperiosa necesidad de adaptación a la realidad trabaja constantemente para obliterar, borrar, las últimas trazas de estos primitivos eslabones en la etapa original de la mente humana, y reemplazarlos por líneas directrices y por una conducta que revele cada vez más claramente la naturaleza de sus objetos reales. (28:236)

En este sentido, la condición heroica representa la vida misma y sus procesos fundamentales, y las relaciones del héroe con sus padres constituyen, a nivel simbólico, los movimientos de la libido. De esta manera, para Jung, "una concentración de la libido es la imagen de Dios", y "los símbolos funcionan como transformadores, puesto que transfieren la libido de una forma "inferior" a otra superior" (28-245). Así, lo que se constata es el poder transformador de la imaginación simbólica, revelado en la fuerza psíquica que anima el arquetipo. El héroe reconocido lumínica y simbólicamente dentro de una realidad mítica, deja de ser figura (fantasía) para tornarse arquetipo, en condición o tendencia, por lo que Jung destaca de esta manera el poder del mito:

El mito religioso es una de las mayores creaciones de la humanidad. Procura a los hombres seguridad y fuerza para no ser agobiados por lo enorme del universo. "Además" los símbolos, considerados desde el punto de vista del realismo, no constituyen verdades exteriores; son psicológicamente verdaderos, pues sirvieron y sirven de puente que conduce a todas las grandes conquistas de la humanidad. (28:244)

La mitocrítica, por su lado, ha elaborado esquemas sobre las estructuras subyacentes en los ciclos rituales de los mitos de la fertilidad, caracterizados como los mitemas del héroe. La arquetipología de las acciones míticas del héroe ha sido elaborada en conjunto, desde los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud, Carl Jung, y Erich Neumann, de la antropología de James Frazer, y de la mitocrítica ritualista encabezada por Gilbert Murray, Joseph Campbell y Gilbert Durand.

2.2.8. Esquemas de los mitemas del héroe

2.2.8.1. Las fases de la Tragedia Griega de Gilbert Murray

Gilbert Murray declara que la tragedia griega nació de una danza ritual o mágica, que representaba la muerte de la vegetación durante el dramático período de un año, y su posterior renacimiento triunfal con el nuevo año. Este espíritu de la naturaleza está representado por los rituales de la fertilidad en honor a los dioses mortales: Dionisos, Atis, Adonis y Osiris.

Murray señala que:

El ritual de este Espíritu de la Vegetación está ampliamente difundido por toda la tierra, y puede estudiárselo en *La rama dorada*, de Frazer, capítulo titulado “El Dios Moribundo”. Dionysos, el demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris. (32:43)

Basado en el ritual a Dionysos, Murray establece las siguientes etapas de la tragedia griega:

El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un *agon* o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual—por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado—puede identificarse con él mismo; 2) un *pathos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *sparagmos* o Descuartizamiento, el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Renacimiento del Dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria. (32:43-44)

2.2.8.2. Las fases del Mito de la Búsqueda de Northrop Frye

La influencia de Frazer y Jung en Frye es evidente. El objetivo de Frye es conciliar el mito y el rito con la psicología para entender mejor la literatura. Este autor considera que *La rama dorada* de Frazer y los trabajos de Jung sobre los símbolos constituyen un tipo de crítica literaria y son lecturas necesarias para los críticos.

Para Frye no hay diferencia fundamental entre el mito y el rito, y entre el mito y el arquetipo; el mito es narración, y el arquetipo es el significado de un texto. La génesis de un motivo literario empieza con la creación de una línea narrativa centrada en un estado de conciencia que es definida por un deseo.

El mito es una fuerza central organizadora que comunica un significado arquetípico al ritual. Si el drama deriva del rito, la narración mítica y el lirismo se encuentran en estos sustratos, y al final, en el análisis de los sueños. El rito tiende a la narración pura. Con su secuencia precisa de acciones definidas, el rito es la fuente del género narrativo. Es el mito el que confiere el elemento narrativo y el sueño el elemento significativo.

El mito más importante que ha sobrevivido en la literatura, según Frye, es el Romance de la Búsqueda heroica. El tema central de esta historia es la matanza del dragón:

The central form of the quest-romance is the dragon-killing theme exemplified in the stories of St. George and Perseus, (...) A land ruled by a helpless old king is laid waste by a sea-monster, to whom one young person after another is offered to be devoured, until the lot falls on the king's daughter; at that point the hero arrives, kills the dragon, marries the daughter, and succeeds to the kingdom. (...) The ritual analogies of the myth suggest that the monster is the sterility of the land itself, and that the sterility of the land is present in the age and the impotence of the king, who is sometimes suffering from an incurable malady or wound, like Amfortas in Wagner. His position is that of Adonis overcome by the boar of winter, Adonis's traditional thigh-wound being as close to castration symbolically as it is anatomically. (20:189)

[La forma central del romance de la búsqueda es el tema de la matanza del dragón que se ejemplifica en las historias de San Jorge y de Perseo, (...) Un país gobernado por un viejo rey indefenso es asolado por un monstruo marino, al que uno tras otro se le ofrecen jóvenes para ser devorados, hasta que la suerte recae en la hija del rey; en este punto, llega el héroe, mata al dragón, se casa con la hija y sucede en el trono. (...) Las analogías rituales del mito sugieren que el monstruo es la esterilidad de la tierra misma y que la esterilidad de la tierra está presente en la vejez e impotencia del rey, quien, a veces, sufre una enfermedad o herida incurable, como Amfortas en Wagner. Su posición es la de Adonis vencido por el jabalí del invierno, por estar la tradicional herida de Adonis en el muslo tan cerca de la castración de modo simbólico como lo está anatómicamente.] (20:189)

Northrop Frye identifica en los elementos de esta historia los conceptos de las teorías de Frazer, Freud y Jung, y formula el Romance de la Búsqueda o el Mito de la Búsqueda (The Quest-Myth), --en este estudio se utiliza el término del Mito de la Búsqueda, que es el más conocido de la teoría fryeriana sobre el mito--.

The quest-romance has analogies to both rituals and dreams, and the rituals examined by Frazer and the dreams examined by Jung show the remarkable similarity in form that we should expect of two symbolic structures analogous to the same thing. Translated into dreams, the quest-romance is the search of the libido or desiring self for the fulfillment that will deliver it from the anxieties of reality but still contain that reality. The antagonists of the quest are often sinister figures, giants, ogres, witches and magicians, that clearly have a parental origin; and yet redeemed and emancipated paternal figures are involved too, as they are in the psychological quests of both Freud and Jung. Translated into ritual terms, the quest-romance is the victory of fertility over the waste land. Fertility means food and drink, bread and wine, body and blood, the union of male and female. The precious objects brought back from the quest, or seen or obtained as a result of it, sometimes combine the ritual and the psychological associations. (20:193-194)

[El romance de la búsqueda tiene analogías tanto con los ritos como con los sueños, y los ritos examinados por Frazer y los sueños examinados por Jung muestran la extraordinaria semejanza en la forma que se puede esperar de dos estructuras simbólicas análogas de lo mismo. Traducido en términos del sueño, el romance de la búsqueda es la exploración que hace la libido, o el yo deseante por una realización que ha de liberarle de las angustias de la realidad pero que no por eso deja de contener esa misma realidad. Los antagonistas de la búsqueda son a menudo figuras siniestras, gigantes, ogros, brujas y magos, cuyo origen es a las claras de carácter paterno; y, no obstante, se encuentran implicadas también figuras de carácter paterno redimidas o emancipadas, tal como se dan en las investigaciones psicológicas tanto de Freud como de Jung. Traducido en términos de rito, el romance de la búsqueda es la victoria de la fertilidad sobre la tierra baldía. La fertilidad significa comida y bebida, pan y vino, cuerpo y sangre, la unión del varón y la hembra. **Los valiosos tesoros** que se traen al regreso de la búsqueda, o que se ven o se obtienen como resultado de ella, combinan a veces el rito y las asociaciones psicológicas.] (20:193-194)

Las investigaciones sobre la imaginación simbólica determinan que tanto las pruebas que franquea el héroe como la búsqueda del “tesoro escondido no son”:

(...) un don gratuito del cielo, más bien se descubre al término de largas pruebas, lo cual confirma su naturaleza moral y espiritual. También las pruebas, los combates con los monstruos, con las tempestades y con los salteadores de los caminos son, como esos mismos obstáculos, de orden moral y espiritual. El tesoro escondido es el símbolo de la vida interior y los monstruos que lo guardan no son sino aspectos de nosotros mismos. (12:987)

Para describir las fases del Mito de la Búsqueda, Frye utiliza los términos griegos empleados por Gilbert Murray, como él mismo lo indica en una nota de su libro *Anatomy of Criticism* (20:361). En Murray, los términos se refieren a los elementos rituales de la tragedia griega (mencionados en el apartado 2.2.8.1., de este estudio). En Frye, estos términos se refieren a los elementos del romance en la literatura occidental.

Primeramente, Frye presenta tres elementos del Mito de la Búsqueda:

The complete form of the romance is clearly the successful quest, and such a completed form has three main stages: the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero. We may call these three stages respectively, using Greek term, the *agon* or conflict, the *pathos* or death-struggle, and the *anagnorisis* or discovery, the recognition of the hero, who has clearly proved himself to be a hero even if he does not survive the conflict. (...) The central form of the romance is dialectical: everything is focused on a conflict between the hero and his enemy, and all the reader's values are bound up with the hero. Hence the hero of romance is analogous to the mythical Messia or deliverer (...) (20:187)

[La forma completa del romance es claramente la búsqueda exitosa y esta forma tan consumada tiene tres etapas fundamentales: la etapa del viaje peligroso y de las aventuras menores preliminares; la lucha crucial, por lo común una especie de batalla en la que o bien el héroe o su enemigo o ambos, deben morir; y la exaltación del héroe. Podemos denominar a estas tres etapas, respectivamente, usando términos griegos, el *agon* o conflicto, el *pathos* o la lucha mortal, y la *anagnorisis* o descubrimiento, el reconocimiento del héroe, quien claramente ha demostrado serlo aunque no sobreviva al conflicto. (...) La forma central del romance es dialéctica; todo se enfoca en un conflicto entre el héroe y su enemigo, y todos los valores del lector están comprometidos con el héroe. Razón por la cual el héroe es análogo al mítico Mesías o redentor (...)] (20:187)

Luego en la página 192, agrega un elemento más: “*the sparagmos* or tearing to pieces”, “*el sparagmos* o desmembramiento”, elemento contenido dentro del segundo elemento ritual en el esquema de Murray, el *pathos* (la muerte) o el desastre.

Por tanto, Frye aclara que el Mito de la Búsqueda no tiene tres sino cuatro etapas:

There are thus not three but four distinguishable aspects to the quest-myth. First, the *agon* or conflict itself. Second, the *pathos* or death, often the mutual death of hero and monster. Third, the disappearance of the hero, a theme which often takes the form of *sparagmos* or tearing to pieces. Sometimes the hero's body is divided among his followers, as in Eucharist symbolism: sometimes it is distributed around the natural world, as in the stories of Orpheus and more especially Osiris. Fourth, the reappearance and recognition of the hero (*anagnorisis*), where sacramental Christianity follows the metaphorical logic: those who in the fallen world have partaken of their redeemer's divided body are united with his risen body. (20:192)

[No hay así tres sino cuatro aspectos discernibles del mito de la búsqueda. Primero, el *agon* o conflicto mismo. Segundo, el *pathos* o muerte, a menudo la recíproca muerte del héroe y del monstruo. Tercero, la desaparición del héroe, tema que, con frecuencia, adopta la forma del *sparagmos* o desmembramiento. A veces, el cuerpo del héroe se divide entre sus seguidores, como en el simbolismo de la Eucaristía; otras, se distribuye por todo el mundo natural, como en las historias de Orfeo y, más especialmente, de Osiris. Cuarto, la reaparición y el reconocimiento (*anagnorisis*) del héroe, en que el cristianismo sacramental obedece a la lógica metafórica; quienes en el mundo caído hayan compartido el cuerpo en trozos de su redentor quedan unidos a su cuerpo resucitado.] (20:192)

Por lo tanto, el Mito de la Búsqueda, cuya lógica se deriva del rito cíclico de la fertilidad, tiene cuatro fases: el *agon*, el *pathos*, el *sparagmos*, y la *anagnorisis*. Según Frye, cada una de estas fases constituye el núcleo de las tramas arquetípicas o *Mythoi* de cada uno de los cuatro géneros de la narrativa occidental: el romance, la tragedia, la ironía o la sátira y la comedia.

Así, el *agon* o conflicto correspondiente al romance consiste en la secuencia de las aventuras realizadas por el héroe; el *pathos* o sufrimiento, a la muerte mutua del héroe y el monstruo en la tragedia; el *sparagmos* o desmembramiento, a la desaparición del héroe en la ironía o la sátira; y la *anagnorisis* o descubrimiento, al reconocimiento del héroe resucitado en la comedia, quien se eleva triunfalmente con el nacimiento de una nueva sociedad formada, por él, después de su redención.

Desde el punto de vista fryeriano, la lógica de las estructuras narrativas, de las estructuras de la imágenes y de las convenciones literarias se deriva de la forma completa de este mito central, hallado en una variedad de formas en las mitologías occidentales y manifestada siempre en la misma forma general: la desaparición y el regreso de un ser divino que viene a restablecer el orden en un mundo caído.

Esta explicación de Frye acerca del romance, publicada en *Anatomy of Criticism*, comparte claramente el modelo de Frazer en *The Golden Bough (La Rama Dorada)*: “el rito de los tres días de muerte, desaparición, y resurrección que se encuentra en el mito de Adonis y de otros dioses mortales” (20:187).

Los mitemas del Mito de la Búsqueda, la caracterización de sus personajes, y las fases del romance de la arquetipología de Frye son representados en el siguiente esquema (20:186-206).

Mitemas del Mito de la Búsqueda	Personajes	Fases del romance
<p>La aventura heroica o el Mito de la Búsqueda tiene los siguientes mitemas:</p> <p>--<i>Agon</i> o Conflicto (Viaje peligroso y batalla).</p> <p>--<i>Pathos</i> o Catástrofe (Fin de la lucha y muerte).</p> <p>--<i>Sparagmos</i>, Confusión (desmembramiento o desaparición).</p> <p>--<i>Anagnorisis</i> o Reconocimiento (Exaltación del héroe).</p>	<p>Ethos dialéctico:</p> <p>--<i>Enemigo</i> (Leviatán, oscuridad, esterilidad, Satán, serpiente edénica, dragón inframundano, laberinto, vientre monstruoso).</p> <p>--<i>héroe</i> (fertilidad, vigor, orden)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nacimiento del héroe. 2. Juventud inocente bajo protección materna. 3. Inicio de la búsqueda. 4. Integridad del mundo inocente frente al acoso de la experiencia. 5. Retiro contemplativo o erótico (punto de epifanía: escaleras, montañas, faros, islas y torres). 6. Fin de la aventura.

2.2.8.3. Arquetipos de Héroes de Wilfred Guerin et al

Wilfred Guerin y otros autores en *Introducción a la crítica literaria* establecen los siguientes Arquetipos de Transformación y Redención del héroe:

- a) La Búsqueda: el Héroe (Salvador o Liberador) emprende algún largo viaje durante el cual deberá realizar tareas imposibles, luchar con monstruos, resolver enigmas sin respuesta y vencer obstáculos insuperables para poder salvar el reino y tal vez casarse con la princesa.
- b) La iniciación: el Héroe soporta una serie de penosísimas pruebas al pasar de la ignorancia y la inmadurez a la edad adulta social y espiritual, es decir, para alcanzar la madurez y convertirse en un miembro cabal de su grupo social. La iniciación consta, por lo común de tres etapas o fases: 1) separación, 2) transformación, y 3) retorno. Como la Búsqueda, ésta es una variante del arquetipo de Muerte y Renacimiento.
- c) La Víctima Propiciatoria para el Sacrificio: el Héroe, con quien se identifica el bienestar de la tribu o de la nación, debe morir para purgar los pecados del pueblo y restaurar la fecundidad de la tierra. (23:141)

2.2.8.4. Las fases del Monomito de Joseph Campbell

Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* analiza, desde un punto de vista psicoanalítico, el proceso de los ritos de iniciación y construye el Monomito, una historia universal de la figura prototípica del héroe, quien atraviesa por ciertas etapas establecidas hasta alcanzar su retorno o resurrección.

El Monomito es definido como:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. (9:35)

- **Las etapas de la aventura mítica**

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales debe permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elíxir). (9:223)

2.2.8.5. Tabla comparativa de los mitemas del héroe

De los esquemas narrativos o patrones cíclicos del mito central unificador tratado, en lo particular, por cada uno los mitólogos expuestos, se elabora a continuación una tabla comparativa de los mitemas del héroe, formas arquetípicas latentes en todas las formas literarias, y resurgidos actualmente en la novela contemporánea.

Tabla comparativa de los mitemas del héroe

Frazer	Murray	Frye	Campbell
Combate	<i>Agon</i> o combate	El conflicto entre el héroe y el enemigo (<i>agon</i>)	La partida
	<i>Pathos</i> o combate	El combate mortal (<i>pathos</i>)	
	Un mensajero		
Muerte	Una lamentación	La desaparición o desmembramiento (<i>sparagmos</i>)	La iniciación
	Descubrimiento o Reconocimiento		
Resurrección	Epifanía o Resurrección	El descubrimiento o reconocimiento del héroe (<i>anagnorisis</i>)	El regreso

En síntesis, los mitólogos estudiados han descubierto semejanzas entre centenares de historias, vidas heroicas y míticas, las que han sido reducidas a una sola estructura, a un solo ciclo. Esta historia central manifestada en los ritos de la fertilidad es correlativa con el proceso de nacimiento, muerte y resurrección del ciclo de la naturaleza y de las estaciones.

Sin embargo, ya que el mito y el ritual han desaparecido en la sociedad moderna, ambos han permanecido en la imaginación, en el sueño y en el arte. De esta manera, en la literatura mitopoética, la imaginación sustituye a la magia del ritual y a la estructuración mitológica.

Para concluir, Mircea Eliade acota lo siguiente, en cuanto al desplazamiento de estas estructuras míticas en la novela contemporánea:

Lo que hay que subrayar es que la prosa narrativa, especialmente la novela, ha tomado en las sociedades modernas el lugar ocupado por la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. (18:198)

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. Objetivos

De acuerdo con el planteamiento del problema, el objetivo de la presente investigación se formula de la siguiente manera:

General

- Comprobar la función simbólica y arquetípica de los mitos cíclicos ancestrales y sus elementos en la novela *Sobre héroes y tumbas* del escritor argentino Ernesto Sabato con la intención de develar las causas de la complejidad humana expresadas en la obra, con el apoyo de los métodos de la poética de la imaginación de Gilbert Durand y el de la mitocrítica de Northrop Frye, Joseph Campbell y Gilbert Durand, entre otros.

Objetivos específicos:

- Identificar los símbolos, arquetipos, esquemas y estructuras míticas del imaginario en la novela *Sobre héroes y tumbas* para descubrir su función simbólica.
- Fundamentar con las acciones de los personajes, los espacios y los niveles estructurales de la novela con el fin de demostrar su naturaleza mítica.
- Relacionar el contenido de *Sobre héroes y tumbas* con los elementos de los mitos ancestrales, para documentar las causas inconscientes de la conducta humana.

3.2. El método

3.2.1. Descripción del método

Debido a la naturaleza y complejidad de la novela de Ernesto Sabato, se seleccionaron los postulados teóricos de la poética de la imaginación y la mitocrítica para la elaboración del método de análisis que permita el alcance de los objetivos propuestos en esta investigación. Dentro de la crítica contemporánea, ambas corrientes se ubican dentro del método temático.

De acuerdo con Wilfred L. Guerin y sus colaboradores, el reconocimiento de símbolos e imágenes simbólicas “cargadas de significado más allá de sus denotaciones habituales” y la identificación de la forma en que éstas se “entretejen artísticamente” en “motivos” o “temas” son los pasos básicos aplicados para la apreciación de una obra literaria del enfoque exponencial, simbólico o temático de crítica literaria (23:173-174).

Según los críticos literarios A. Marchese y J. Forradellas, el tema es “el centro de organización” y “es precisamente el motivo fundamental de una obra literaria, que puede ser definido por una descripción del contenido (“fondo”) o psicológica”, y concluyen que el tema es:

(...) un universal en que se articulan activa y pasivamente la “idea oscura” de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa, modulándose mutuamente, condicionándose y constituyendo así la unicidad irreductible de cada una de las obras literarias. (30:398)

El análisis del código simbólico, referente a “las relaciones sexuales y psicoanalíticas contenidas en el texto”, encuentra su precedente más inmediato en el método estructuralista de Roland Barthes aplicado a la novela corta de Balzac, *Sarrasine* (17:168).

La ampliación del estudio del código simbólico se ha realizado por medio de las teorías de la poética de la imaginación y de la mitocrítica.

De acuerdo con García Berrio:

La Poética de la imaginación, que tiene en la psicología junguiana de los arquetipos sus principios más sólidos, y en la Poética de los símbolos de Bachelard una mediación literaria clara y ejemplar, revela sus capacidades de ilustración poética cuando alcanza y gana la generalidad expresiva y comunicativa de los **universales antropológicos**. Bajo esa dimensión la han presupuestado los exhaustivos atlas simbólicos de Gilbert Durand. Las formas literarias plasmadas en el material verbal del texto, lo mismo las más regulares de la convencionalidad como las menos previsibles de la expresividad protopoética, se orientan para ser cauce expresivo de ese otro nivel de imaginación poética, más universal, que realiza en los mejores casos la transfiguración poética del mensaje expresivo, a términos de revelación, inédita y ejemplar. (22:328)

Gilbert Durand basa sus estudios de mitocrítica, desarrollados en su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis* (1979), en dos hipótesis:

Mircea Eliade había sido el primero en formular netamente la hipótesis según la cual nuestros relatos culturales, y particularmente la novela moderna, son reinventiones mitológicas más o menos confesadas, mientras que C. G. Jung descubría paralelamente que determinados personajes mitológicos, determinadas configuraciones simbólicas, determinados emblemas, lejos de ser el producto evemerista de una circunstancia histórica precisa, son especies de universales llenos de imágenes—los arquetipos y las imágenes arquetípicas—capaces de dar cuenta de la universalidad de determinados comportamientos humanos, normales o patológicos.

Pero esta hipótesis de la continuidad entre el imaginario mítico y el positivismo histórico se reduplica en seguida con otra hipótesis de perspectivas más ricas, que nuestra época, que es la de los surrealistas, presintió hace tiempo. Hay más en el sueño o en el deseo mítico que en el acontecimiento histórico que a menudo lo hace realidad, porque los comportamientos concretos de los hombres, y precisamente el comportamiento histórico, repiten tímidamente, y con mayor o menor acierto, los decorados y las situaciones dramáticas de los grandes mitos. (16:11-12)

El resurgir del mito como procedimiento de conocimiento es uno de los aspectos de la nueva crítica literaria, la mitocrítica. Gilbert Durand define a la mitocrítica como una síntesis de las diferentes “críticas literarias y artísticas, antiguas y modernas”, que resumen una “especie de “triedro” del saber”:

La mitocrítica pretende constituir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas antiguas y nuevas, que hasta ahora se enfrentan estérilmente. Se pueden resumir las distintas intenciones “críticas” en una especie de “triedro” del saber que estaría formado en primer lugar por las “antiguas” críticas, que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács (la sociocrítica) basan la explicación en “la raza, el entorno y el momento”; en segundo lugar, por la crítica psicológica y psicoanalítica (Ch. Baudoin, A. Allende, Ch. Mauron, etc.) y hasta por el psicoanálisis existencial (S. Doubrowsky), que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor; y, por último (la crítica textual)—en la recién nacida de las “nuevas críticas”--, la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y de sus estructuras (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.). (16:341-342)

Para el análisis de las entidades que conforman el relato simbólico, --imágenes arquetípicas y mitemas--, la mitocrítica durandiana propone integrar de manera “centrípeta” los métodos sociológicos, psicoanalíticos y estructuralistas.

Por ello, este autor sugiere que, metodológicamente, “la aproximación a una obra literaria puede hacerse en tres tiempos que descomponen los estratos mitémicos”:

- 1) En primer lugar, una relación de los “temas”, es decir de los motivos redundantes u “obsesivos”, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.
- 2) En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados.
- 3) Finalmente se utiliza un tipo de tratamiento “a la americana”, como el que Lévi-Strauss aplica al mito de Edipo, mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado. (16:343)

Como ejemplos de esta metodología aplicada, Gilbert Durand señala sus propios trabajos, y a los de Vladimir Propp, Gaston Bachelard, Northrop Frye, y C. Bremond (16:342-343).

Tanto a los estudios literario-antropológicos encabezados por Gaston Bachelard, Lévi-Strauss, y Gilbert Durand como a los mitocríticos de Northrop Frye y Joseph Campbell se les ha denominado con el término de Antropología Literaria (16:342).

Esta tendencia alude al doble aspecto de crítica metodológica que tiene por objeto el estudio de los símbolos y arquetipos, identificados en la conciencia de los escritores como parte de su proceso creador, o como parte significativa y estructural de una narración a través de un mito director del relato.

Desde el punto de vista de la mitocrítica de Durand, el mito es un sistema dinámico que a través de un esquema imaginario (diarético, de descenso o sintético) organiza los símbolos y arquetipos en un relato. Los símbolos se materializan en palabras y los arquetipos en ideas. El espacio narrativo de un mito se realiza a través

de la semantización de sus símbolos y arquetipos. Estos se refieren a aquellos temas, motivos o símbolos insertos en la obra literaria, pero que ya han existido en el contexto cultural del hombre, con otro significado, con otra forma, fuera de ella, en otras obras o en otros ámbitos, y que vuelven a reaparecer, aunque desplazados y metamorfoseados en otros textos. Los símbolos y arquetipos como motivos temáticos son entendidos fundamentalmente como entidades literarias de carácter repetitivo, evolutivo e histórico.

Estas unidades semánticas antropológicas recurrentes determinan no sólo la índole de la conciencia individual del autor sino también las de una época o período cultural. Por ello, este estudio toma en cuenta el imaginario del autor, plasmado en las obras que revelan con mayor claridad su influencia mítica.

Los símbolos y arquetipos son, por una parte, un componente fundamental tanto del mito como de la estructura narrativa (aspecto sincrónico), y por otra, son motivos o temas que evolucionan intertextualmente (aspecto diacrónico), a lo largo de la historia de la literatura, a través de transformaciones y desplazamientos.

Así la tarea de la mitocrítica consiste en identificar los símbolos y arquetipos impulsados por los esquemas imaginarios que desarrollan la estructura narrativa de los relatos literarios.

3.2.2. Pasos metodológicos de la poética de la imaginación y de la mitocrítica

El alcance de los siguientes pasos metodológicos se sustenta con la aplicación de los conceptos, categorías y esquemas de las teorías psicoanalíticas de los arquetipos de Carl Jung y Erich Neumann, de la poética antropológica de la imaginación de Gilbert Durand, Gaston Bachelard y Mircea Eliade, y de la mitocrítica de Northrop Frye, Joseph Campbell y Gilbert Durand.

Con el fin de escudriñar la novela *Sobre héroes y tumbas* para identificar la presencia de estas teorías y su aplicación estética a las obras literarias, se diseñó el siguiente procedimiento dividido en dos partes: la primera basada en el contexto literario de las novelas míticas y en el simbolismo del imaginario sabatiano, y la segunda, en el análisis, interpretación y valoración de la novela.

I Contexto literario

1. Descripción de la evolución, características y principios del proceso de la mitificación de la novela contemporánea.
2. Comparación de la estructura de la novela tradicional y de la novela mítica.
3. Descripción de las características de la conciencia mitopoética de los escritores contemporáneos y la naturaleza de los temas de la novela contemporánea.

4. Análisis del simbolismo diurno y nocturno en el imaginario sabatiano por medio de la aplicación de la teoría antropológica de lo imaginario de G. Durand con el fin de determinar el origen de los símbolos y arquetipos recurrentes en el proceso creativo del escritor argentino manifestados tanto en su obra ensayística como novelística.

II Estudio crítico de la novela

5. Identificación de símbolos arquetípicos de los mitos cíclicos ancestrales manifestados en la complejidad psicológica de los personajes, en las acciones, y en las categorías del tiempo y el espacio novelado, por medio de la aplicación de las teorías metodológicas de la crítica psicoanalítica simbólica de los arquetipos, de la poética antropológica de la imaginación y de la mitocrítica.
6. Identificación de las fases míticas del héroe en los personajes de la novela por medio de la aplicación de los mitemas formulados por Northrop Frye y Joseph Campbell.
7. Identificación de los esquemas mítico-narrativos de la novela a través de la aplicación de las Estructuras Antropológicas del Imaginario de la teoría de Gilbert Durand.
8. Identificación del mito cíclico ancestral subyacente en la estructura narrativa de la novela por medio de la aplicación de las teorías antropológicas y mitocríticas de Mircea Eliade, Gilbert Durand, Northrop Frye, Erich Neumann y Joseph Campbell.
9. Redacción de las conclusiones.

4. LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

PRIMERA PARTE

- **Introducción**

La profunda desolación que sufre el hombre a partir de la ausencia de Dios proclamada por Nietzsche parece cifrar una de las facetas predominantes del pensamiento del hombre moderno.

Si la armonía y el orden permanecen ajenos al hombre, el novelista contemporáneo se esfuerza en implantar un orden dentro de un universo carente de él, en restaurar, aunque sólo sea en términos estéticos, la unicidad original perdida de su ser en armonía con el cosmos.

Es en esta dimensión donde mejor se aprecia el aporte renovador de la obra sabatiana a la novelística contemporánea. Su novela pretende dar testimonio real del absurdo del mundo y de la ambigüedad de la realidad. Es la creación de una literatura que lucha por salvar al hombre del caos y la angustia. Dentro de este marco vital, su novela se torna en una indagación de índole metafísica como consecuencia de semejante experiencia angustiante.

Por ello Sabato concibe a la literatura actual como:

(...) esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de ese trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo. Nuestra literatura será la expresión de esa compleja crisis o no será nada. (42:38), (43:65)

Ernesto Sabato es considerado uno de los indiscutibles fundadores de la nueva narrativa hispanoamericana. El crítico norteamericano Donald Shaw en su obra *Nueva narrativa hispanoamericana* lo ubica en una época de transición entre 1940 y 1950, y dentro del grupo de los "Rioplataenses" al lado de escritores como Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea y Juan Carlos Onetti (48:33-64).

De acuerdo con Rodríguez Monegal en su ensayo *Tradición y renovación*, la generación de escritores latinoamericanos del 40 tuvo como marco histórico la guerra española y la segunda guerra mundial (21:139).

Las obras de los escritores extranjeros Fiodor Dostoievski, Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner y Jean-Paul Sartre figuran dentro de los antecedentes y fundamentos indiscutibles de esta generación de escritores latinoamericanos (21:157-158).

La narrativa sabatiana se sitúa específicamente dentro de la tendencia irracionalista, mítica y simbólica del siglo XX. Sabato es un representante indiscutible de la novela urbana que empieza a perfilarse en los años treinta y precursor de

concebir a la novela como la síntesis de las dos caras escindidas de la naturaleza del alma humana, la diurna racional y la nocturna irracional. Esta dualidad mítica simbólica se manifiesta coherentemente en todos los niveles de su obra: en los discursos ensayísticos, en las imágenes, en las acciones y en los planteamientos que encarnan los personajes de sus novelas. Es un eje bipolar constituido por la luz y la oscuridad, por la visión y la ceguera. En el ámbito de lo ciego y lo nocturno se ubica su concepción de la maldad en el hombre. Como Strindberg, Kafka, Faulkner, Céline y Onetti, Sabato, en su obra, representa al mal existencial con los símbolos de las tinieblas y la ceguera.

La temática sobre la violencia y el mal ha sido predominante en la literatura latinoamericana. A partir de 1940, surgen novelas que narran, con los recursos del mito, la violencia producida por la explotación, el caciquismo, las dictaduras y la revolución. Ejemplos de ello se encuentran en las obras: *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos, *El siglo de las luces* (1961) de Alejo Carpentier, y *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas.

Sin embargo, en este mismo contexto, entre muchas otras obras latinoamericanas, esta temática no se manifiesta como una denotación social o política, sino que es percibida como una atmósfera maléfica nocturna que abarca toda la realidad. La narración se torna en un recorrido mítico y onírico hacia los arcanos remotos del ser. Los individuos interiorizan el mal existencial y así surgen, sobre todo en la novela, una serie de personajes rebeldes existenciales, cuya agresividad física y moral es más el producto de la ira, el odio, los celos o el incesto que la del deseo de liberación social.

Este tipo de personaje puede hallarse en las novelas de Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez entre otros. En su mismo orden, por ejemplo, es evidente la agresividad de los personajes de Eladio Linacero en *El pozo* (1939); de Juan Pablo Castel en *El túnel* (1948) y de Alejandra y Fernando Vidal en *Sobre héroes y tumbas* (1961); de Oliveira en *Rayuela* (1963); entre los jóvenes cadetes de *La ciudad y los perros* (1963); y de Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* (1967).

En consecuencia, para Sabato, el novelista está inmerso en una doble problemática dramática. Por un lado, es partícipe de la crisis que atañe a la civilización occidental; y por otro, sufre la existencia de un mundo angustiante, desolado y violento. Su obra se torna así en una aventura de índole metafísica imaginativa y mitopoética.

En este mundo de oscuridad y maldad, frente a la vasta escisión del hombre, según Sabato, la indagación novelística actual debe estar constituida por un doble acto: el primero, por la inmersión a “las regiones inmemoriales de la raza”, a los territorios de la infancia, del mito y del sueño, “allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas”, y el segundo, encontrar el camino de “retorno hacia el mundo luminoso” de la unidad primordial perdida por medio del proceso creador (42:263).

La escritura sabatiana se devela entre la visión y la ceguera, que desde el cuerpo negado y escindido emprende la búsqueda del difícil y dramático retorno al sí mismo.

La importancia de su obra se revela así en dos cualidades distintivas: la profunda vinculación de su arte con las inquietudes de la época moderna, con el radical desamparo del hombre, y la concepción de la novela como un acto de salvación y recuperación de “la unidad primigenia”.

En los apartados siguientes se intenta develar el problema de situar al mito tanto como parte estructural y funcional de la novela de Ernesto Sabato como también parte inherente de la narrativa contemporánea.

4.1. Ernesto Sabato y la mitificación de la novela contemporánea

4.1.1. La instauración del mito en la cultura contemporánea: representantes teóricos y los elementos mitocríticos del mito

Lo que hay que subrayar es que la prosa narrativa, especialmente la novela, ha tomado en las sociedades modernas el lugar ocupado por la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares.

Mircea Eliade

Porque en el principio de la literatura está el mito, y así mismo en el fin.

Jorge Luis Borges
(*Parábola de
Cervantes y del
Quijote*)

La desolación existencial generada por las dos guerras mundiales y el estallido de la bomba atómica en el siglo XX sumergen al ser humano en una lucha entre el pensamiento racional y el mítico, hechos que despiertan el interés por lo arcaico y mágico iniciado por el Romanticismo.

Disciplinas como el psicoanálisis, encabezadas por Freud y Jung, y la antropología filosófica tratada por Ernst Cassirer y James Frazer, se interesan por el estudio del ritualismo arcaico, simbólico y mítico. Las teorías modernas, psicoanalíticas y antropológicas buscan una reconciliación entre las manifestaciones racionales e irracionales del hombre, y se crean estudios y arquetipologías que buscan

esquematar y sistematizar las imágenes ancestrales con las que ha representado su realidad interior y exterior.

Dentro este contexto surge el estudio del imaginario del hombre sistematizado en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) de Gilbert Durand; y la tarea de la mitocrítica propuesta en: *El héroe de las mil caras* (1949) de Joseph Campbell, y *Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye, obras influenciadas por *The Golden Bough* (*La rama dorada*) (1922) de James Frazer.

Estos estudios han determinado que tanto el hombre de la antigüedad como de la era moderna siempre se ha planteado preguntas ontológicas o metafísicas acerca de su ser y del mundo que lo rodea. Antes del pensamiento científico, el hombre arcaico contaba historias mitológicas para explicarse el misterio de lo inexplicable. El mito nace, por lo tanto, como función organizadora del pensamiento para responder a las preguntas existenciales que encierran un misterio como lo son el misterio de los orígenes del universo, del hombre o de un pueblo; misterio de los fenómenos naturales, ya sean astronómicos, climáticos o biológicos; misterios de la conducta humana, sobre todo acerca de sus aspectos irracionales, el amor, la violencia; y por último el misterio de la muerte o qué es mas allá de la muerte.

La ciencia, por otro lado, ha buscado satisfacer esta misma ambición. Ante fenómenos de esta naturaleza, sin embargo, el pensamiento científico adopta otro procedimiento: propone hipótesis explicativas, cuya validez es verificada a través de la experimentación, que desembocan en la creación de teorías. Por el contrario, el pensamiento mítico no propone teorías sino relatos que ponen en escena personajes y acciones con el objeto de plantear explicaciones ante estos problemas.

En teoría del mito a estos grandes temas existenciales se les denomina mitologemas. La conciencia mitopoética semantiza estos mitologemas a través de imágenes primordiales o arquetipos. Estas imágenes primordiales han sido estudiadas y esquematizadas por las teorías psicoanalíticas y antropológicas modernas. Entre ellas se encuentran el arquetipo de la *Gran Madre* y de la *Madre Terrible*, imagen propia de los mitos agrolunares cíclicos. Los arquetipos son dinamizados a través de los mitemas, o temas comunes presentes en la mitología como lo son la prueba del laberinto, el descenso al infierno, el rescate de la princesa cautiva por un dragón mitológico o el de la mujer que ayuda al héroe a escapar de la muerte.

La mitocrítica ha identificado símbolos, arquetipos y acciones típicas recurrentes en los relatos literarios. De acuerdo al ritualista Northrop Frye, las imágenes literarias se basan en la organización imaginaria del ciclo natural del mundo físico en relación con el ciclo de las estaciones y de los cuerpos celestes como el Sol y la Luna. El simbolismo cíclico del cambio de las estaciones, de los días, de los períodos de la vida y de la muerte ha sido representado por las figuras mitológicas conocidas como los dioses mortales, entre los cuales se encuentran Adonis o Perséfone y sus innumerables formas antropomórficas.

El simbolismo literario también ha creado dos dimensiones: un mundo inferior y uno superior representado por el cielo y el infierno que representan las fronteras de un ser estático, no cíclico. De acuerdo a estas dos dimensiones, las imágenes se dividen en diurnas y nocturnas. Las diurnas van a estar representadas por los arquetipos de la luz. Entre ellos están el Sol y el héroe. En las nocturnas se encuentran los arquetipos de la Luna y la Madre, con sus connotaciones bondadosas y nefastas.

Este simbolismo dual crea tres movimientos de la búsqueda del héroe en los relatos literarios. El mundo superior es alcanzado a través de un movimiento ascendente, y es el mundo de los dioses y de las almas felices. Las imágenes ascendentes más frecuentes son la montaña, la torre, la escalera, la escalera de caracol, y el árbol de dimensiones cosmológicas.

El mundo superior es a menudo simbolizado también por los cuerpos celestes, entre los cuales el más cercano es la Luna. El movimiento hacia el mundo inferior es el de un viaje de descenso hacia un mundo laberíntico subterráneo, una cueva o el agua subterránea, lugares que representan el tormento y el castigo.

El tercer movimiento, el de progreso, tiene connotaciones mesiánicas: el héroe victorioso, después de haber librado las batallas de descenso y ascenso, plantea un cambio en un mundo caído, restablece un nuevo orden, y promueve la resurrección de una nueva sociedad. En su aspecto mítico-ritualista simboliza la fertilidad de la tierra después de un período de sequía.

Este simbolismo mitológico central tanto arquetípico como narrativo ha sido estudiado por una diversidad de mitólogos. Estos teóricos han establecido que todas las historias literarias consisten en la instauración de elementos arquetípicos estructurales encontrados universalmente en los mitos, cuentos folclóricos y sueños.

Ellos son conocidos colectivamente como los arquetipos y mitemas del mito de *la aventura del héroe*. Los estudiosos del mito se han dado a la tarea de esquematizar este mito central unificador, conformado por los elementos míticos de la *Gran Madre*, el héroe, el tiempo circular y el espacio mítico.

Cada uno de los teóricos del mito consultados en esta investigación, le han asignado un nombre a este mito central, pero en su esencia contiene los mismos arquetipos y mitemas. Joseph Campbell lo denomina el Monomito, Northrop Frye, el Mito de la Búsqueda, Mircea Eliade, el Mito del Eterno Retorno, y Gilbert Durand, el Drama Agrolunar.

4.1.2. Fuentes arcaicas del mito y el proceso de la mitificación de la novela contemporánea

El hombre ha vivido su devenir bajo la lejana, pero siempre presente, nostalgia de una época anterior al tiempo de la historia. De una forma de vida plena, armónica, en que las distancias entre la Tierra y el Cielo, el hombre y los dioses no eran insondables. Estas imágenes han permanecido en la conciencia mitopóetica de los escritores.

Son repetidos los intentos del hombre por trascender los límites del mundo imperfecto y fragmentado de la realidad moderna. El hombre sufre de una necesidad ancestral de traspasar las fronteras interiores, de detener los relojes que dibujan implacable y monótonamente el declive de su existencia, para acceder a esa realidad edénica —que tiene la certeza de que fue posible—y librarse definitivamente de la contradictoria temporalidad. El hombre no se siente hecho para la finitud. Íntimamente se sabe un ser expulsado, proscrito, que ha perdido la posibilidad de sentirse parte activa y concordante del Universo. En un momento esa existencia unitaria se derrumbó. La caída tuvo lugar. El hombre fue arrojado al tiempo, a la muerte. Expulsado de la unicidad a la contradicción, sometido al deterioro de su cuerpo y de su pensamiento se sintió diferente de los objetos que lo rodeaban, comenzó a percibir lo que existe detrás de las cosas, a reconocer su sentido abstracto y particular, a tener conciencia de su existencia efímera e incompleta. Esa ruptura impuso una distancia insuperable entre el hombre y el mundo.

Se acentúan en su psiquis con particular nitidez las nociones de causalidad, tiempo y espacio. Esta revelación determina, por la constante evocación de su anterior existencia, el nacimiento del mito como el único medio para reintegrar el tiempo sagrado, ese que precedió al mundo y que se mantiene en el mundo de los dioses, en el espacio donde habita y es la eternidad.

El mito constituye, por lo tanto, la única revelación válida de la realidad, ordena la vida y define el lugar del hombre en el mundo abstrayéndolo del tiempo cronológico, profano, que en su insensato sucederse lo lleva a la destrucción. Para evitar la historia, la incertidumbre del futuro, es preciso volver a empezar, y es tan sólo mediante la reactualización de la creación del mundo, el eterno retorno que, para el hombre primitivo, se hace posible recuperar el tiempo primordial, capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad. Esta imagen ancestral prevalece en la memoria del hombre. Ya que no se expresa mediante ritos y ceremonias, toma diferentes formas, se alberga en símbolos e imágenes degradados. Todo acto de creación tiene ese acto primordial como trasfondo. Es innegable el paralelismo existente entre esa necesidad ancestral y las expresiones literarias como la poesía, y en particular la manifestación de la novela mítica contemporánea.

Por lo tanto, la literatura es el testimonio de la pérdida de la supuesta e ideal unidad esencial entre el hombre y el mundo, y de la certeza del alejamiento entre los dioses y los hombres. A la vez, es la evidencia de la conquista del hombre por él

mismo: la expresión de sus pasiones y temores, de sus hazañas y fracasos, de su vida y de su muerte.

Los orígenes del mito en la novela se rastrean en las primeras expresiones literarias creadas desde los comienzos de las sociedades. Este proceso descubre que la literatura, especialmente en su forma narrativa, es descendiente de dos géneros folclóricos: el cuento y la epopeya heroica. A través de los siglos, muchas aventuras y epopeyas monumentales han continuado su evolución como formas independientes, que han emergido bajo las convenciones de las distintas formas literarias. Así, los rituales, los festivales, y los misterios religiosos han asegurado que el drama y, en parte, la lírica han tenido sus orígenes mitológicos, así lo demuestra la estructura de la búsqueda iniciática, motivo permanente en los relatos literarios de la tradición literaria.

Esta interpretación primaria identifica que el cuento, la epopeya heroica, y otras formas de teatro han preservado los elementos míticos. De esta manera dichas formas artísticas intermedias han asegurado que la literatura alberga una cierta cantidad de material mítico en forma embrionaria, a través de las ideas y motivos proveídos por las fuentes arcaicas. Entre estos trabajos se pueden citar: el *Rig-Veda*, el *Bhagavad-Gita*, los primeros escritos de la *Biblia*, la *lírica épica del Gilgamesh*, la literatura griega desde *Los trabajos y los días* de Hesíodo, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, hasta los *Mitos* de Platón, *Los cuentos de hadas* rusos e ingleses, *Las mil y una noches*, y las *Cosmogonías* y leyendas del nuevo mundo como el *Popol Vuh*.

En la literatura contemporánea, el mito ha sido un recurso literario imprescindible para una vasta lista de poetas, dramaturgos, ensayistas, cuentistas y novelistas. En poesía, el mito es utilizado por autores como William Butler Yeats, T.S. Eliot, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, William Blake, Federico García Lorca, Rubén Darío y Octavio Paz. Es manifiesto en el teatro de Brecht, Sartre y Beckett. Muchísimos ensayistas se han servido del mito para analizar la cultura moderna, en especial la hispanoamericana, entre ellos se cuentan, por ejemplo, a José Enrique Rodó, a José Vasconcelos, a Alfonso Reyes, y a Octavio Paz entre otros.

En los géneros del cuento y de la novela, entre los autores hispanoamericanos que han sido particularmente atraídos por el mito, se encuentran Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, José Donoso, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes y por supuesto el autor de este estudio, Ernesto Sabato. En Hispanoamérica los autores extranjeros más influyentes en cuanto a la creación mítica han sido James Joyce y William Faulkner quienes a la vez han contribuido enormemente a la creación de la novela mítica hispanoamericana.

La reivindicación del mito en la literatura sintetiza la problemática contemporánea sobre la unión dialéctica entre el pensamiento racional y el pensamiento mágico, que es también el pensamiento arcaico. El escritor utiliza los elementos del mito como un recurso poderoso para expresar la opresión y la alineación de la humanidad y la crisis espiritual de la sociedad moderna. Esta tendencia ha modificado la estructura de la novela tradicional decimonónica y de la denominada

objetiva de la época contemporánea. La novela mitológica moderna ha llegado a sustituir el tiempo histórico u objetivo, ya que la acción y los acontecimientos, no importando cuán tan específicos se encuentren en el tiempo, son presentados como manifestaciones de eternos arquetipos. El tiempo universal de la trama es metamorfoseado dentro de un tiempo mítico, cíclico y progresivo, que llega a ser expresado en términos espaciales. Estos modelos han sido retomados del ritualismo cíclico practicado por las antiguas culturas matriarcales en honor a las diosas de la fertilidad: Istar entre los asirio-babilonios, Deméter y Perséfone entre los griegos, Isis entre los egipcios, Astarté para los fenicios y los iberos, y Káli entre los hindúes.

El escritor contemporáneo incorpora los elementos de estos mitos cíclicos en la novela. El tiempo en la narración, representado por medio del simbolismo circular del *uroboros*, en vez de ser lineal se torna cíclico, y el espacio novelado es representado a través del concepto simbólico del *Axis Mundi*.

Las instancias anteriores referidas a la aplicación de los símbolos y arquetipos de los mitos cíclicos han sido identificadas en las obras de Joyce, Eliot, Pound, Faulkner y Proust. En el ámbito latinoamericano esta tendencia artística se ha manifestado en obras de escritores tan representativos como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, y Juan Carlos Onetti.

En la literatura guatemalteca, el mito de la fertilidad es tema importante de la obra *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias. En los cuentos: *La signatura de la Esfinge* (1933), *El hechizado* (1933), y *La Farnecina* (1933), de Rafael Arévalo Martínez, se identifica el arquetipo central femenino de la *Madre* arquetípica.

Teóricos del mito como Northrop Frye asumen que la novela contemporánea retorna hacia los temas arquetipos de los mitos cíclicos. Los escritores identifican los símbolos y arquetipos de estos mitos ancestrales, proveídos por los estudios por la psicología analítica y la antropología, y los reelaboran y actualizan en la novela a través de la narración mitopoética.

Por ello, la mitificación de la novela contemporánea se basa en los siguientes principios:

- La creación de mitos, la facultad mitopoética, es inherente al proceso de pensamiento y a la necesidad básica humana de interrogarse así mismo en cuanto a su entorno y existencia.
- El mito es el núcleo o la matriz de donde surge la literatura histórica y mítica. Como resultado de ello, las tramas literarias, los personajes, los temas, y las imágenes son básicamente complicaciones y desplazamientos de elementos similares en mitos y cuentos folclóricos. La manifestación del mito en la literatura ha sido explicada diversamente por la memoria racial jungiana de los arquetipos ancestrales.

- El mito no sólo puede estimular la actividad creativa del artista, sino también provee de conceptos y modelos de los que el crítico se vale para interpretar las obras literarias. A través del conocimiento de la gramática del mito se realiza una apreciación más precisa sobre la lectura del lenguaje literario.

4.1.3. La descomposición de la estructura tradicional de la novela

La narrativa latinoamericana manifiesta, a fines de la década de los años treinta del siglo XX, una ruptura definitiva con las formas tradicionales de narrar y asume un nuevo modo de representar la realidad, función poética que desde entonces constituye una de las modalidades dominantes de la narrativa contemporánea. Sabato comparte con los principales escritores del siglo veinte una tendencia afín: revelar por medio de la novela la condición problemática del hombre moderno. Ante el quebranto espiritual y la desolación que testifica el abandono más que la presencia de Dios, la literatura se compenetra con la crisis que afecta a la humanidad, repercute en ella directamente, y despierta en el hombre un profundo anhelo de transmutar la realidad inmediata; de allí que la reiteración de una preocupación ética se haya convertido en una de las notas más frecuentes de la literatura moderna. Ya desde 1882, año en que el Zarathustra de Nietzsche resumiera con su célebre sentencia, --“Dios ha muerto”—las inquietudes espirituales de una época conmovida por transformaciones profundas de todos los sistemas tradicionales de orden, la literatura refleja la desintegración y el vacío espiritual de una época desprovista de valores establecidos que orientan al hombre en su camino. Frente al desquebrajamiento de la civilización contemporánea, el mundo no es más que incertidumbre y condena.

De esta precariedad existencial nace el sentimiento de desamparo en un mundo caótico donde no se encuentra justificación ulterior ni explicación lógica de la vida. No obstante, el novelista persiste en la búsqueda de sentido y armonía, en la búsqueda de un ideal de plenitud que ilumine su propia existencia.

Sabato concibe la creación novelística como un acto de salvación. Desde este punto de vista su narrativa se halla firmemente vinculada con la obra de los grandes renovadores de la literatura del siglo veinte, quienes consideran la literatura como una gran aventura artística. La novela de Sabato se ubica indudablemente entre la categoría de las obras de Kafka, Joyce, Proust, Mann y otros, que con sus posibilidades míticas de totalidad, coherencia y disolución temporal, son una defensa contra el caos y el derrumbe del mundo.

Si la novela tradicional describía una realidad preexistente, el novelista contemporáneo, en cambio, concibe la literatura como una actividad imaginativa que revela los estratos más profundos del hombre.

A la inversa de los escritores del siglo pasado, que se proponían fundamentalmente la descripción objetiva del mundo externo, el novelista de hoy se vuelve en un primer movimiento hacia el misterio primordial de su propia existencia (subjektivismo) y en un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia (fenomenología). (42:82)

En el descenso al yo no sólo tenía que enfrentarse el novelista con la subjetividad a que ya nos tenía acostumbrados el romanticismo (...) sino con las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente. Esa sumersión en zonas tenebrosas produce muy a menudo una tonalidad fantasmal, esa tonalidad nocturna que recuerda el sueño o la pesadilla y que revela la común raíz de novelas como *El Proceso* y cuadros como los de Van Gogh, Chirico o Roualt. ¿Cómo pedirle a estas novelas aquellas figuras bien delineadas, precisas y “reales” a que nos tenía acostumbrados la vieja novelística? En ese subsuelo no rige la ley del día y la razón sino la ley de las tinieblas.

(...) Acaso porque, como decía Kierkegaard, alcanzamos la universalidad indagando nuestro propio yo, en virtud de esa dialéctica existencial, se empezó a advertir la existencia del Otro en la medida en que más el hombre parecía hundirse en sus propios abismos. (42:82-83)

En la narración estos nuevos escritores se desprenden del realismo documental, y en cuanto a los temas, se independizan de la mera exposición de lo social o político para abrirse a la ficción.

El nuevo lector, en oposición al lector pasivo tradicional, se vuelve un “lector cómplice”. Se adentra por narraciones donde los personajes se encuentran desintegrados entre el plano real y el de la imaginación. Expresa sus opiniones sobre el contenido y la estructura de la novela. El lector de este tipo de obras trata de organizar las partes diseminadas del texto.

Aunque el tema sea simple, las técnicas son complicadas, porque se entrecruzan espacio y tiempo, haciendo de la novela un montaje cinematográfico. *Rayuela* (1963) de Cortázar y *Cambio de piel* (1967) de Fuentes son ejemplos representativos de este nuevo modo de novelar.

Si la novelística anterior era una crónica de la sociedad, la nueva novela no narra las circunstancias reales, sino que crea ámbitos, lugares y personajes. Anteriormente estuvieron delimitados los campos de la novela realista de los de creación fantástica. Pero a partir de esta generación, los novelistas mezclan los distintos planos (mítico, real y simbólico) en una entidad totalizadora. Ejemplo de este tipo es la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sabato.

4.1.4. La estructura de la novela tradicional y la estructura de la novela mítica

De acuerdo al método de la mitocrítica, y para los propósitos de esta investigación, se establece que la estructura de una novela está compuesta de tres estratos: la anécdota, el tema y la ideología del autor.

La anécdota o la historia es el estrato de superficie. Son los acontecimientos que el autor narra al lector y cuya sucesión forman la historia de la novela. La narración de

esta historia o anécdota puede ser de dos tipos: lineal y no lineal. La anécdota lineal es la historia en su sentido más auténtico y tradicional: los acontecimientos relatados tienen un principio, un desarrollo y un final, y marcan así tres etapas bien definidas de la historia contada, muy cercana a la propuesta aristotélica en la *Poética*. El desarrollo de la anécdota lineal produce en el lector la impresión del transcurso de un tiempo real. En este sentido a este tipo de temporalidad se le puede denominar “temporalidad objetiva”. Mariano Baquero Goyanes le llama “clásica”:

En la que podríamos llamar clásica, la estructura más frecuente era la lineal y ordenadamente cronológica, aquella en la que se daba un perfecto ajuste entre la sucesión de los capítulos, de los episodios, de las páginas, y la secuencia temporal. Se caminaba siempre hacia delante, y de producirse algún retroceso, algún salto hacia el pasado, éste quedaba más que justificado y enmarcado dentro de las necesarias aclaraciones, precedido de algún preámbulo anterior. (4:137)

Para Paul Conrad Kurz los sucesos en la novela tradicional:

(...) se cuentan uno tras otro. El narrador estructura la situación del héroe, prepara el conflicto, conduce la acción hacia una conclusión feliz o desgraciada, pero resuelta. El lector sabe siempre lo avanzada que está la acción y dónde se encuentra. Este narrar cronológico no excluye ocasionales informaciones complementarias sobre la infancia del héroe, añadiduras de la vida familiar. (4:147)

En la anécdota o historia no lineal, los acontecimientos no siguen el rígido orden de causa-efecto propio de la historia lineal. La historia contada ya no tiene un principio, un *climax* y un final, sino que se compone de pequeñas anécdotas a veces con poca relación entre sí. Esto se debe a que el novelista ya no trata de dar la sensación de paso de tiempo real, y la única cronología que existe es la cronología del autor de la obra (o de su protagonista): una cronología subjetiva. Sabato en este sentido se opone rotundamente a la novela objetiva. A simple vista se observa que *Sobre héroes y tumbas* se corresponde a esta segunda clasificación.

En la búsqueda de la significación simbólica en el proceso de lectura se halla un estrato subyacente, el estrato temático. Para conocer el tema de una novela, se deben considerar los símbolos que la novela ofrece en su conjunto. La reiteración de un símbolo (o de un número de símbolos parecidos) en el transcurso de la novela, se conoce con el nombre de *leitmotiv*. La coherencia temática obedece por lo tanto a la coherencia simbólica, y la coherencia simbólica al símbolo recurrente, al *leitmotiv* (23:173-174).

De acuerdo a la mitocrítica de Durand, el tercer nivel y el más profundo de la estructura de la novela es la cosmovisión del autor (su *Weltanschauung*). En esta categoría se incluyen todas aquellas ideas sobre el mundo del hombre en general y sobre el mundo que el autor recrea por medio del arte y que se hace patente de alguna forma en la anécdota y en el tema de la novela (ideas, por consiguiente, de tipo filosófico, artístico, religioso, político, social, etc.). Este nivel es uno de los más ambiciosos de acuerdo a la mitocrítica, ya que pretende estudiar las relaciones problemáticas entre tres elementos conjugados: el autor, la obra y la época con el

objeto de determinar los mitos directores y sus transformaciones significativas puesto que tiende a alcanzar las preocupaciones socio o histórico-culturales (16:347).

Los recursos anecdóticos de la intriga, el suspense o la sorpresa, característicos de la novela tradicional, gratuita en términos de Sabato, sirven para atraer la atención del lector quien en estos casos suele pronosticar el desenlace después de haber leído las primeras páginas, y en algunos otros el mismo autor empieza por exponer el desenlace para relatar la acción retrospectivamente como sucede con la novela policial (4:152).

La efectividad de la narración mítica de la novela contemporánea, por el contrario, no depende de estos recursos anecdóticos utilizados por la novela tradicional clásica, sino del rescate y la instauración, en la historia, de motivos temáticos que forman parte de las estructuras míticas universales pertenecientes al inconsciente colectivo.

En la novela tradicional clásica “objetiva”, los motivos están basados en escenas verosímiles, que se integran perfectamente en la anécdota de la vida. Las imágenes míticas, en cambio, suelen estar basadas en imágenes inverosímiles en donde el autor deforma la realidad anecdótica para que sirva con más eficacia al tema de fondo existencial metafísico: la soledad, la muerte, el sexo, la ausencia de Dios, etcétera. Esta deformación suele consistir inicialmente, en un proceso fenomenológico de personificación del mundo exterior. Los personajes parecen transmitir su personalidad y sus problemas a los objetos que les rodean. Los mismos personajes se percatan a veces de este proceso que está relacionado con el rito, el mito, el sueño, la poesía, y el arte en general:

Hasta que poco a poco fue embargándolo un pesado sopor y su imaginación comenzó a desenvolverse en esa región ambigua. Entonces (Martín) creyó oír lejanas y melancólicas campanas y un impreciso gemido, tal vez un indescifrable llamado. Paulatinamente se convirtió en una voz desconsolada y apenas perceptible que repetía su nombre, mientras las campanas tañían con más intensidad, hasta que por fin golpearon con verdadero furor. El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo los labios como si angustiada y mudamente repitiera aquél llamado. **¡Alejandra!**, gritó Martín, despertándose. Al encender la luz, temblando, se encontró solo en su pieza. (41-453)

Este proceso de deformación va en búsqueda de las imágenes primordiales contenidas en la función cognoscitiva del mito. Una vez que los escritores han transmitido su vitalidad a los objetos, éstos adquieren vida propia. Tanto el tiempo, el espacio como los personajes van a sufrir esta deformación.

R.M. Albéres, citado por Goyanes, opina que las obras de Proust, Joyce, Musil, Faulkner, entre otros, “descubren las significaciones de una gran obra casi onírica” como la de un Virgilio o la de un Milton (4:76).

Para Albéres:

En autores como estos “la realidad novelesca se vuelve mítica por estar sobresaturada de significaciones”. Todo lo que sucede tiene un sentido, más o menos oculto. Todo hecho realista se articula allí a un contexto simbólico, y la intriga se confunde con una leyenda tácita. (4:76)

Albéres señala que este tipo de escritores “se empeñan en elevar la novela a la condición de una obra de arte” considerándola de esta manera el equivalente a un poema o cualquier otra forma de expresión artística (4:74). *Sobre héroes y tumbas* se puede incluir dentro de esta ambición, ya que ésta es exponente de la visión sabatiana de la novela, considerada como un “poema metafísico”, que explora los abismos y cuevas del alma del hombre.

4.1.5. La facultad mitopoética de los escritores contemporáneos

Una de las características de los escritores mitopoéticos del siglo XX, entre ellos, Ernesto Sabato, ha sido el hacer descender al lector al ámbito del mundo mítico desplazado desde un mundo cotidiano.

Ernst Cassirer ubica al mito dentro de la “capa más baja” del “estrato original” de la experiencia humana. Cassirer considera al ámbito del mundo mítico no sólo como el más primitivo, la forma simbólica original del conocimiento humano, sino que también la más profunda. El “mundo mítico” se postula en contraste con el punto de vista ofrecido por la ciencia. Para Cassirer:

Estamos acostumbrados a dividir nuestra vida en las dos esferas de la actividad práctica y la teórica y al hacer esta división olvidamos que existe, junto a las dos, otra capa más baja. (11:127)

Por el contrario, el “hombre primitivo” no divide la vida entre teoría y práctica ya que para él:

(...) sus pensamientos y sus sentimientos continúan encauzados en este estrato original. Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica; es *simpatética*; si descuidamos este punto no podremos abordar el mundo mítico. El rasgo fundamental del mito no es una dirección especial del pensamiento o una dirección especial de la imaginación humana; brota de la emoción y su trasfondo emotivo tiñe sus producciones de su propio color específico. (11:127)

En la naturaleza de este fondo primordial mítico, propio del “hombre primitivo” y reivindicado en el arte contemporáneo, es donde se produce la noción del arquetipo jungiano que alude a dos sustratos: uno producto espontáneo de la psique, y, el otro, resultado de un largo proceso de elaboración consciente de las culturas.

Tanto para Cassirer como para Jung, el artista es creador de arquetipos ancestrales. Y este rescate de la unidad primigenia del mito es expresado por los símbolos “oníricos”, “cósmicos” y “poéticos” manifiestos en la estructura profunda de la literatura. Un escritor mitopoético va a ser aquél que es capaz de restaurar estos símbolos ancestrales.

Los arquetipos son al mismo tiempo, dice el psicoanalista Carl Jung, “imágenes y emociones”, y se entiende a un arquetipo cuando ambas se producen en la psique simultáneamente. Jung define y compara las imágenes poéticas con los arquetipos psíquicos de esta manera:

The primordial image, or archetype, is a figure—be it a daemon, a human being, or a process—that constantly recurs in the course of history and appears wherever creative fantasy is freely expressed. Essentially, therefore, it is a mythological figure. When we examine these images more closely, we find that they give form to countless typical experiences of our ancestors. (...) In each of these images there is a little piece of human psychology and human fate, a remnant of the joys and sorrows that have been repeated countless times in our ancestral history, (...) The moment when this mythological situation reappears is always characterized by a peculiar emotional intensity; it is as though cords in us were struck that had never resounded before, or as though forces whose existence we never suspected were unloosed, (...) At such moments we are no longer individuals, but the race; the voice of all mankind resounds in us. (...) Whoever speaks in primordial images speaks with a thousand voices; (...) He transmutes our personal destiny into the destiny of mankind, and evokes in us all those beneficent forces that ever and anon have enabled humanity to find a refuge from every peril and to outlive the longest night. That is the secret of great art, and of its effect upon us. The creative process, so far as we are able to follow it at all, consists in the unconscious activation of an archetypal image, and in elaborating and shaping this image into the finished work. By giving it shape, the artist translates it into the language of the present, and so makes it possible for us to find our way back into the deepest springs of life. (24:319-321)

[La imagen primordial o arquetipo, es una figura—ya sea un demonio, un ser humano, o un proceso—que constantemente se repite en el curso de la historia y aparece dondequiera que la fantasía pueda expresarse libremente. Es, pues, esencialmente una figura mítica. Si examinamos estas imágenes más de cerca, hallaremos que dan forma a innumerables experiencias típicas de nuestros ancestros. (...) En cada una de estas imágenes se halla una pequeña pieza de la psicología humana y del humano destino, un resto de las alegrías y las penas, que se han repetido infinidad de veces en nuestra historia primitiva. (...) El momento en que reaparece algo de esta situación mitológica se caracteriza siempre por una peculiar intensidad emocional: es como si se pulsaran en nosotros unas cuerdas que nunca hubiesen sonado antes, o como si se liberaran fuerzas internas de cuya existencia nunca hemos sospechado. (...) En estos momentos nosotros ya no somos individuos, sino la raza: la voz de toda la humanidad resuena en nosotros. (...) Quienquiera que hable con imágenes primordiales habla con mil voces; (...) Transforma nuestro destino personal en el destino de la humanidad y evoca en todos nosotros aquellas fuerzas benéficas que siempre han posibilitado a los hombres hallar un refugio ante cada peligro para sobrevivir, a través de la más larga de las noches. Este es el efecto del gran arte y de su efecto en nosotros. Todo proceso creativo hasta donde seamos capaces de seguirlo consiste en la activación inconsciente de una imagen arquetípica y en la elaboración y confirmación de esta imagen en la obra de arte determinada. Al darle su forma, el artista ha trasladado al lenguaje del tiempo presente y con ello nos permite acceder a las más profundas fuentes de la vida.] (24:319-321)

Las teorías mitocríticas que representan o apoyan esta vertiente señalan que estos arquetipos identifican a la obra maestra. García Berrio denomina a este estrato como la propiedad de la universalidad poética en donde:

Los mensajes llegan a alcanzar condición de poéticos cuando poseen la virtualidad de constituir un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a todos los seres humanos. (22:439)

Para los autores de la novela mítica la unidad primigenia del mundo mítico, perdida en la sociedad contemporánea, es rescatada por medio de los sueños y la creación literaria.

4.1.6. La naturaleza de los grandes temas de la novela contemporánea

No hay ni "espíritu", ni razón, ni pensamiento, ni alma, ni voluntad, ni verdad: todo son ficciones que resultan inútiles.

Nietzsche

En una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas, sabias y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos ni misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de los sueños nocturnos y la catarsis a través de las ficciones (. . .)

Ernesto Sabato

El tipo de novela que Sabato propone es aquella que pretende abrir los ojos del hombre, sacudirlo y confrontarlo consigo mismo y con su circunstancia. La literatura es desde este punto de vista un medio de conocimiento, y el escritor, un explorador de la condición humana.

Si la razón, el reino de la luz, en parte ilumina lo que debe ser el hombre, las pasiones, el reino de la sombra, descubren lo que en realidad es el hombre, escondido en la región inconsciente. Desde el punto de vista jungiano, el descenso al inconsciente significa el reconocimiento del arquetipo de la sombra que, a su vez, es sólo posible cuando se reconocen los aspectos oscuros y bajos de la personalidad como presentes y reales. Para Jung, en efecto, la sombra es el símbolo de ese aspecto de la maldad que siendo parte de la personalidad del hombre, éste se resiste a reconocerlo como propio y verdadero. La sombra representa la maldad del hombre, rostro opuesto al del bien. Este tema de la personalidad doble del ser humano ha sido ampliamente desarrollado por la literatura occidental, sobre todo a partir del Romanticismo. Tal es el caso del relato de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hide* (1886). En la literatura contemporánea se manifiesta, por ejemplo, en el poema narrativo *Elogio de la sombra* (1969) de Borges. Este reconocimiento de la sombra, según Jung, exige un gran esfuerzo moral y resulta en una experiencia tremenda porque pone al hombre cara a cara con el mal absoluto (24:148), entendido como los conflictos internos, las fuerzas del mal descritas por el cristianismo y la realidad adversa para los seres humanos.

Sabato se suma a esta tendencia y como gran explorador del mundo subterráneo insiste en que:

La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. El hombre no existe sin el Demonio: Dios no basta. La literatura no puede pretender la verdad total sobre esta criatura, pues, sin ese censo del Infierno. (43:184)

Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír si no me poseyera el pavor. (41:301)

De modo que no eran las ideas las que salvaban al mundo, no era el intelecto ni la razón, sino todo lo contrario: aquellas insensatas esperanzas de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio. Y si la angustia es la experiencia de la nada, algo así como la prueba ontológica de la nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un sentido oculto de la existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa por sobre ella, porque si no todos nos habríamos suicidado) ¿no sería que ese sentido Oculto es más verdadero, por decirlo así, que la famosa Nada? (41:233)

Para Sabato el único medio que responde a tales problemas existenciales del hombre, —el mal, el amor, la soledad, la muerte, la esperanza y el destino—, es la *novela*, que retoma el papel que estaba reservado al mito y a la magia en la antigüedad.

Sabato considera que este “género híbrido”, tal como él lo denomina, es el único instrumento capaz de expresar la escisión del hombre contemporáneo a través de la restitución del sentido ancestral de lo trágico. Sabato asume un compromiso maniqueo al elegir la literatura en vez de la ciencia para expresar la condición esencial del hombre.

Dicho “compromiso”, por tanto, no se limita a lo social o a lo político:

Escribir en grande —dice Sabato— simplemente es, sin mas atributos, pues si es profundo, el artista inevitablemente está ofreciendo el testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y circunstancia. (43:97)

El restablecimiento de lo trágico es la concepción de la literatura que Sabato expone en sus entrevistas, ensayos y narrativa. Así por ejemplo en *Abaddón el exterminador* retoma la idea de Jaspers sobre los trágicos griegos como “educadores de su pueblo”:

(...) los grandes dramaturgos griegos ofrecían un saber trágico, que no sólo emocionaba a sus espectadores sino que los transformaba, convirtiéndose así en educadores de su pueblo. (45:131)

Sabato reconoce como Nietzsche que “el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y sólo a él” (43:24).

Según Nietzsche, la tragedia:

(...) fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y el optimismo de la ciencia, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción "teórica" y la concepción "trágica" del mundo; y solamente cuando el espíritu científico, habiendo llegado a límites que le es imposible franquear, tuviese que reconocer, por la comprobación de estos límites lo necio de su pretensión a una validez universal, podría esperarse un renacimiento de la tragedia; (...) (35:102-103)

Para Sabato esta división no es posible y eso explica su visión de la novela como el único género que nunca separó lo inseparable: la razón y la pasión, un todo indisoluble. Esta labor integradora constituye una de las misiones esenciales de la novela como la concibe Sabato: un baluarte en contra de la escisión, y por el contrario, a favor del hombre total.

El ascenso del racionalismo y de la metafísica secular marca el punto de no retorno en el camino hacia la escisión. Después de Shakespeare, la creencia en las fuerzas que trascienden al hombre se debilita, los videntes y los profetas son reemplazados por las nuevas mentalidades científicas. Los románticos, herederos inmediatos de ese cambio, no están preparados ni dispuestos a aceptarlo como irremediable y de ahí su permanente ansia por recuperar la unidad perdida: la armonía del hombre con el hombre, y a fin de cuentas, con todo el universo. Como parte del diálogo entre las edades, la rebelión en contra del racionalismo se intensifica después de los románticos.

La evolución de esta tendencia en la literatura por la recuperación de la esencia vital de la humanidad es identificada por Sabato en los siguientes autores:

(...) la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievsky, la metafísica comenzó a hacerse literaria con Kierkegaard. (43:83)

Debido a este desplazamiento de la filosofía hacia el yo profundo (43:32), hacia el hombre de carne y hueso, surgen la fenomenología y el existencialismo en tanto estudio de los problemas del hombre como totalidad concreta. Sin embargo, Sabato precisa que el existencialismo, paradójicamente, representa otra forma de racionalismo, y por tanto, sólo la obra de arte, y en particular la novela, puede conocer a fondo el abismo de la condición humana.

Este trayecto que va de la rebelión romántica a la existencialista, fundamenta el concepto que resume la visión sabatiana de la novela: un "neorromanticismo fenomenológico", síntesis del espíritu, concepción integral donde el énfasis radica en la metafísica. Al respecto Sabato dice que:

(...) el punto de vista metafísico es quizá el único que permite conciliar la totalidad concreta del hombre, y en particular la sola forma de conciliar lo psicológico con lo social. Totalidad en que el hombre queda definido por su dimensión metafísica, por ese conjunto de atributos que caracterizan a la condición humana: su ansia de absoluto, la voluntad de poder, el impulso a la rebelión, la angustia ante la soledad y la muerte. (43:141-142)

El propósito de la novela es abarcar la complejidad humana. La búsqueda de esa verdad se lleva a cabo a través de la integración de técnicas, estilos y géneros; testimonio de la realidad externa y de los territorios más ocultos del ser. La novela es el espacio donde se conjugan el mito, la poesía y el sueño como mecanismos que rescatan aquella unidad perdida; exposición de ideas, pero encarnadas en personajes que las transforman en ideas-pasión, en ideas-fuerza, en símbolos. Esta urdimbre de fuerzas conforma lo que Sabato caracteriza como *novela total*:

La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la consciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. (43:20)

Paralelo al concepto de *novela total*, Sabato emplea el de *novela rompecabezas*, que en su afán por concentrar la diversidad del hombre y su mundo, este tipo de novela es la que ofrece de manera más concreta la “confusa realidad” y representa la vida como simultaneidad constante. Para Sabato este tipo de novela no:

(...) es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores, es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra. (43:107)

En contraposición a Eliot que afirmaba la crisis y el final de la novela, Sabato por el contrario invierte estos términos y precisa el papel contemporáneo de la misma a la cual denomina *novela de la crisis*.

La novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación son temas perennes de toda la gran literatura. (43:93)

Al momento cuando los valores de la civilización occidental se resquebrajan, la novela adquiere dignidad filosófica y cognoscitiva. De manera que las catástrofes consecutivas llevan al hombre a retomar los grandes temas pascalianos y a recuperar una cosmovisión que el racionalismo se había propuesto sepultar: la conciencia trágica.

Así, símbolos, arquetipos y mitos encuentran un refugio subterráneo en la tradición romántica, cuya simbología remite al inconsciente, la noche, el sentimiento y la muerte. La obra de Ernesto Sabato se ubica en la gran tradición del romanticismo trágico:

Frente al problema de la esencia de las cosas se planteó el problema de la existencia del hombre. Y frente al conocimiento objetivo se reivindicó el conocimiento del hombre mismo, conocimiento trágico por su misma naturaleza, un conocimiento que no podía adquirirse con el auxilio de la sola razón, sino además —y sobre todo— con la ayuda de la vida misma y de las propias pasiones que la razón descarta. (43:125)

El hombre necesita de ficción, porque es la única manera de proyectar sus fantasmas y demonios, y si no se la da la gran novela el hombre la buscará en la pequeña novela, en el cine, en la televisión, en la historieta. La antinovela realiza una buena labor que podríamos llamar de profilaxis, pero está siempre destinada a ser remplazada por una nueva novelística. Además, hay autores, entre los que me encuentro, que experimentan la necesidad personal de esa catarsis. En suma, creo en el surgimiento de un neorromanticismo. (44:573)

La constante de toda la novelística, la que va a perdurar, es la constante romántica. La palabra romántico, ya se sabe, viene de *roman*=novela. Decir que la novela es romántica es como decir que la novela es novelesca. (44:574)

SEGUNDA PARTE

4.2. El autor y su obra

Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de los hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno-mismo.

Ernesto Sabato

Terry Eagleton y Gilbert Durand indican que tanto el método temático como la mitocrítica deben tomar en cuenta la conciencia autorial en el análisis literario de una obra. En el caso del estudio de la novela sabatiana es imprescindible examinar una serie de factores como la vida del autor, la sociedad, la historia y el contexto cultural e ideológico circundante a la gestación de su obra. Por ejemplo, el mismo autor señala en la siguiente cita la estrecha relación entre los personajes de *Sobre héroes y tumbas* con ciertas fases de su vida:

(...) he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipóstasis tienen en mi propio corazón. Y muchas de las (candorosas) dudas o ilusiones que el adolescente Martín expone al maduro Bruno son las mismas que mi propia existencia me ha opuesto entre esas dos terribles edades. En cuanto a Fernando, creo que representa mi parte peor, mi lado nocturno. Le puse a él mi propia fecha de nacimiento, (...). Quizá por un acceso de humildad, elegí para eso al peor de los cuatro. O acaso por esa tentación diabólica que todos sentimos alguna vez en nuestra conciencia. Una mezcla de autotortura, de menosprecio hacia uno mismo, de liberación. (42:22)

Bruno Bassán es el personaje más autobiográfico de Sabato en cuanto a los sucesos externos de su vida. Bruno ha nacido, como Sabato, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires (Capitán Olmos-Rojas); ha sido enviado a estudiar a una gran ciudad (La Plata); ha militado sucesivamente en el anarquismo y el comunismo.

Por lo anterior, es necesario esbozar un panorama de ciertos rasgos biográficos, ideológicos y artísticos sobre el autor con el objeto de identificar su visión del mundo así como las imágenes, símbolos y arquetipos recurrentes reflejados tanto en su vida como en su obra. Esta sección se divide en las siguientes partes:

- La *Weltanschauung* o cosmovisión sabatiana.
- El simbolismo de lo diurno y lo nocturno en el universo imaginario de Ernesto Sabato.
- La incursión sabatiana en el mito

4.2.1. La *Weltanschauung* o cosmovisión sabatiana

El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a otra en su interior.

G. Bachelard.

La obra de Ernesto Sabato pretende restaurar la imaginación mítica perdida por el desarrollo científico y tecnológico contemporáneo. La imaginación ha sido denominada como facultad inferior del pensamiento racional, estigma que debe ser superado si se quiere alcanzar el nivel conceptual propio del auténtico conocimiento.

La forma mítica de concebir la existencia fue quedando relegada e, incluso combatida y perseguida, con el desarrollo de la humanidad en Occidente.

Las primeras críticas a la imaginación fueron hechas por los filósofos griegos. Sabato coincide con Jung que tanto el Cristianismo con su conciencia problemática e intranquila y su noción de tiempo histórico y lineal, de un comienzo y un final, como la noción de la búsqueda clásica de la simetría y medida propia del Renacimiento y la objetividad de la ciencia occidental terminaron de desencantar la concepción unitaria entre el cosmos y el ser del hombre de la conciencia mítica arcaica.

De ahí, el ser del hombre ha estado dividido por una distinción radical entre el cuerpo y el espíritu, entre la clara conciencia racional y el resto de los tenebrosos fenómenos psíquicos subjetivos. El racionalismo ha marginado estos oscuros estratos de la conciencia hasta tal punto que sólo se contempla al hombre a través de la concepción aristotélica del hombre racional. El hombre contemporáneo ha perdido su unidad con el cosmos, privilegio de la conciencia mítica del hombre primitivo, y su ser se encuentra ahora escindido entre estas dos fuerzas: lo racional y lo irracional. Sabato también coincide con Jung en que el proceso cultural de Occidente ha consistido en:

(...) una dominación progresiva de lo animal en el hombre, un proceso de domesticación que no puede llevarse a cabo sin rebeldía por parte de la naturaleza animal, ansiosa de libertad. De tiempo en tiempo, una especie de embriaguez acomete a la humanidad, que ha ido entrando por las vías de la cultura. La antigüedad experimentó esa embriaguez en las orgías dionisíacas, desbordadas de Oriente, y que constituyeron un elemento esencial y característico de la cultura clásica. (39:30), (42:189)

Sabato expone en su obra las consecuencias de la represión de la vida instintiva que se revela en la vida humana en manifestaciones violentas. Las dos guerras mundiales y el estallido de la bomba atómica, han sido el resultado de esa represión. La pérdida de los instintos es una fuente de errores sin fin, y es la responsable de la confusión actual y del poder destructivo del hombre, tanto de las furias masivas como de las individuales. Sabato enjuicia una sociedad dura y abstracta, que al dar predominio a ciertas facultades, ha dejado de lado otras y ha pervertido los instintos naturales al reprimirlos y negarles el lugar que les corresponde dentro de la naturaleza

humana. La historia del hombre es precisamente el resultado de la síntesis de esas fuerzas antagónicas que se oponen y se unen mutuamente.

Sabato padece la nostalgia del mundo perdido de la conciencia del hombre arcaico quien estaba en unísono con el universo y añora la recuperación de la entrañable unión que había entre las comunidades primitivas con los hechos esenciales de la existencia como el nacimiento y la muerte, la salida y la puesta del sol, las cosechas y el comienzo de la adolescencia, el sexo y el sueño:

En las comunidades arcaicas, mientras el padre iba en busca de alimento y las mujeres se dedicaban a la alfarería o al cuidado de los cultivos, los chiquitos, sentados sobre las rodillas de sus abuelos, eran educados en su sabiduría; no en el sentido que le otorga a esta palabra la civilización científicista, sino aquella que nos ayuda a vivir y a morir; la sabiduría de esos consejeros, que en general eran analfabetos, pero, como un día me dijo el gran poeta Senghor, en Dakar: “La muerte de uno de esos ancianos es lo que para ustedes sería el incendio de una biblioteca de pensadores y poetas.” En aquellas tribus, la vida poseía un valor sagrado y profundo; y sus ritos, no sólo hermosos sino misteriosamente significativos, consagraban los hechos fundamentales de la existencia: el nacimiento, el amor, el dolor y la muerte. (47:18-19)

La novela contemporánea es “el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores de una comunidad sagrada” (46:147).

Sabato señala que la gran novela contemporánea es producto de la visión del hombre:

En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Así, Camus, con razón, puede afirmar que los novelistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una *Weltanschauung*, aunque más justo sería decir una “visión del mundo”, una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su solo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, *significa algo*, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre. No nos da una prueba, ni demuestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia: nos ofrece *una significación*. (43:201-202)

Este tema de la revalorización de la imaginación es de actualidad. La presencia de lo pre-racional en la determinación de la función simbólica del hombre ha sido objeto de estudio por varios autores: lo Dionisíaco y lo Apolíneo en Nietzsche, la Razón Histórica en Hegel, Dilthey y Gadamer, el Inconsciente Colectivo de Carl Jung, la Función Simbólica en Cassirer, lo Imaginario de Jean-Paul Sartre, el Mito del Eterno Retorno de Mircea Eliade, lo Cultural Enciclopédico de Northrop Frye, la Poeticidad Universal de García Berrio, la Razón Poética de María Zambrano, la Razón Polémica de Gaston Bachelard, el Trayecto Antropológico de Durand, y la polaridad de lo Diurno y lo Nocturno del proceso creativo de Ernesto Sabato son un evidente testimonio de variados estilos y categorías a este acercamiento.

4.2.2. El simbolismo de lo diurno y lo nocturno en el universo imaginario sabatiano

Creo haberle dicho que perdí tempranamente a mi madre y que, para colmo, me mandaron a estudiar a una gran ciudad tan alejada de mi casa. Estaba solo, era tímido y por desgracia tenía una sensibilidad desdichada. ¿Qué podía parecerme el mundo sino un caos lleno de maldad, de injusticia y de sufrimiento? ¿Cómo no iba a refugiarme en la soledad y en esos mundos lejanos de la fantasía y de la novela?

Ernesto Sabato

4.2.2.1. Los primeros indicios

Las fuentes del imaginario sabatiano se pueden rastrear en su infancia, en su legendario abandono de la ciencia, y en la obsesiva elección por la literatura como el único medio que puede expresar tanto el mundo racional como el mundo irracional del hombre.

Por ello, la totalidad de sus exploraciones no son sino el testimonio de un solo viaje, de una obsesiva y particular historia. Este viaje es el ingreso al universo de lo nocturno comprendido como parte del mundo de lo femenino, de la pasión y de los instintos expresados por el arte. Para Sabato la realidad, ya sea comprendida como dios, hombre o naturaleza, es solo aprensible a partir de la propia subjetividad:

(Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de los hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno-mismo.) (37:13)

Uno-mismo representa los instintos, los sueños, las bajezas y la esperanza de la especie entera. Descubrir esa zona común, el túnel del yo, es la misión del artista según lo concibe Sabato: un explorador del mundo subterráneo.

¿Cuál ha sido el origen de la creación de este universo dual de imágenes diurnas y nocturnas en este autor? Estas imágenes se pueden rastrear desde el nacimiento de Sabato y la experiencia traumática de la muerte de su hermano, “el otro Ernesto”, como él mismo lo llama, y en los sentimientos de tristeza y nostalgia expresados por su madre, doña Juana. A los 86 años, en su testamento espiritual, *Antes del fin* (1999), Sabato rememora:

Me llamo Ernesto, porque cuando nací, el 24 de junio de 1911, día del nacimiento de Juan Bautista, acababa de morir el otro Ernesto, al que, aun en su vejez, mi madre siguió llamando Ernestito, porque murió siendo una criatura. “Aquel niño no era para este mundo”, decía. Creo que nunca la ví llorar –tan estoica y valiente fue a lo largo de su

vida—pero, seguramente, lo haya hecho a solas. Y tenía noventa años cuando mencionó, por última vez, con sus ojos humedecidos, al remoto Ernestito. Lo que prueba que los años, las desdichas, las desilusiones, lejos de facilitar el olvido, como se suele creer, tristemente lo refuerzan.

Aquel nombre, aquella tumba, siempre tuvieron para mí algo de nocturno, y tal vez haya sido la causa de mi existencia tan dificultosa, al haber sido marcado por esa tragedia, ya que entonces estaba en el vientre de mi madre; y motivó, quizá, los misteriosísimos pavores que sufrí de chico, las alucinaciones en las que de pronto alguien se me aproximaba con una linterna, un hombre a quien me era imposible evitar, aunque me escondiera temblando debajo de las cobijas. O aquella otra pesadilla en la que me sentía solo en una cósmica bóveda, tiritando ante algo o alguien —no lo puedo precisar—que vagamente me recordaba a mi padre. Durante mucho tiempo padecí sonambulismo. Yo me levantaba desde el último cuarto donde dormíamos con Arturo, mi hermano menor y, sin tropezar jamás ni despertarme, iba hasta el dormitorio de mis padres, hablaba con mamá y luego, volvía a mi cuarto. Me acostaba sin saber nada de lo que había pasado, sin la menor conciencia. De modo que cuando a la mañana ella me decía, con tristeza -- ¡tanto sufrí por mí!--, con voz apenas audible: “Anoche te levantaste y me pediste agua”, yo sentía un extraño temblor. (47:21-22)

En estas confesiones aparecen las obsesiones recurrentes en la narrativa de Sabato: la tumba asociada con el vientre materno, la omnipresencia de la *Madre* considerada como el opuesto a la *Muerte*, la naturaleza nocturna del arquetipo de la *Gran Madre*, y la ambivalencia de sus atributos: bondad, pasión y tiniebla, descritos por Jung; y la infancia entendida como el origen de los recuerdos del porvenir.

Sabato señala la naturaleza sobreprotectora de su madre en la siguiente cita:

Mi madre era poderosa, y a nosotros dos, los últimos, a Arturo y a mí, nos agarró, por decirlo así. Casi nos encerró. Se puede decir que vi el mundo a través de una ventana. (45:192)

En este trauma del nacimiento emparentado con la figura de la *Madre* es donde se pueden rastrear el origen de las imágenes diurnas y nocturnas del universo imaginario sabatiano. Así sus personajes femeninos, María, Alejandra, la madre de Martín y Ana María, transmutan en su obra la *imago* de la *Gran Madre*, el gran receptáculo creador mítico, la madre tierra, primera entraña, morada última, desconocido principio y fin; en suma, lo inconsciente o fuente de creación.

Es notoria la presencia obsesiva de la madre y su mundo uterino en la obra sabatiana.

Sabato lo reconoce así:

Creo que un escritor tiene una sola obsesión que expresar en su obra. A tumbos un poco, a través de su vida, en borradores, probablemente cada vez menos imperfectos, toda su vida intenta encarnizadamente ahondar en ese secreto de su propia existencia. Creo que cuanto más obsesivo es un tema me parece que es más importante para expresar algo que sea de trascendencia. (...) Es significativo que el primer libro se llame *El túnel* y que en *Sobre héroes y tumbas* aparezcan las cavernas y los ciegos. Es decir, siempre se trata de un mundo nocturno, (...) un mundo, (...) tal vez uterino. (44:577)

En una entrevista con Sabato, Severo Sarduy observa que: “la palabra tumba designa un útero al revés. También es una suerte de túnel” (44:577).

Para Sabato una de las raíces de la ficción es:

(...) esa ansia de eternidad que tiene la criatura humana; otra ansia incompatible con su finitud. La búsqueda del tiempo perdido, el rescate de alguna infancia o alguna pasión, la petrificación de un éxtasis. (43:174)

El pensamiento puro de un escritor es su lado estrictamente diurno, mientras que sus ficciones participan también del monstruoso mundo de sus tinieblas. (43:151)

Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obra de un creador verdadero (...) (45:117)

Sabato siempre ha cargado con la ventana de su infancia enclaustrada y ha dejado la puerta abierta de su inconsciente provocado por las imágenes nocturnas de esa experiencia traumática. Ese malestar ha sido uno de los síntomas de su obsesión por la literatura.

Para Erich Neumann, el origen de la conciencia se lleva a cabo de la siguiente manera:

The beginning (of the consciousness) can be laid hold of in two “places”: it can be conceived in the life of mankind as the earliest dawn of human history, and in the life of the individual as the earliest dawn of childhood. The self-representation of the dawn of human history can be seen from its symbolic description in ritual and myth. The earliest dawn of childhood, like that of mankind, is depicted in the images which rise up from the depths of the unconscious and reveal themselves to the already individualized ego (34:6)

[El comienzo (de la “conciencia”) es comprensible en dos “lugares”: en la vida de la raza humana ocurre en el tiempo primordial de la historia; en la vida del individuo, en el tiempo primordial de la infancia. Nuestra representación personal del tiempo primordial de la historia humana puede descifrarse por medio de su descripción simbólica en el rito y en el mito. El tiempo primordial de la infancia, como el de la historia humana, se manifiesta en las imágenes que surgen del inconsciente y que se revelan a un ego ya individualizado.] (34:6)

Para Gaston Bachelard, el origen de la conciencia mítica se encuentra en el arquetipo de la infancia (2:164).

De acuerdo con este autor, el escritor, precisamente porque nunca rechaza los sueños y ensueños de la infancia y de la juventud, vive y revive su niñez más intensamente. Mientras “más grande” se sueña, “más abarcadoras” serán las imágenes de esos sueños. Las imágenes cósmicas abarcan mundos enteros, universos inmensos. Por ser raras, es difícil para un escritor convertir estas imágenes prelingüísticas en literatura.

Las imágenes de cosmicidad ocurren con más frecuencia en la niñez que en la vida adulta. Los sueños de los niños son más grandes, más universales, que los de los adultos. Para Bachelard:

(...) la infancia está en los orígenes de los mayores paisajes. Nuestras soledades de infancia nos han dado las inmensidades primitivas. (2:155)

Así que todo autor lleva en su corazón, durante toda su vida, la cosmicidad de los sueños de su niñez, y todos tratan de recobrarla y revivirla. Para esto se requiere de la soledad, sentimiento de vital importancia en la infancia de Ernesto Sabato.

Ernesto Sabato nace en Rojas, provincia de Buenos Aires, el 24 de junio de 1911. Este día es, como él mismo lo dice, “uno de esos días del año en que se reúnen las brujas”, según doctrinas ocultistas, y así parece ya anunciarse su destino de *vate*, de poeta, de investigador de los estratos más ocultos de la realidad, pero en su nacimiento hay otro hecho infausto que despierta su obsesión por la muerte: la muerte de su hermano Ernesto:

(...) leyendo uno de esos libros de ocultismo supe que el 24 de junio era un día infausto, porque es uno de los días del año en que se reúnen las brujas. Consciente o inconscientemente mi madre trataba de negar esa fecha, aunque no podía negar lo del crepúsculo: hora temible.

No fue el único hecho infausto vinculado a mi nacimiento. Acababa de morir mi hermano inmediatamente mayor, de dos años de edad. Me pusieron el mismo nombre! Durante toda mi vida me obsesionó la muerte de ese chico que se llamaba como yo y que para colmo se recordaba con sagrado respeto, porque según mi madre y doña Eulogia Carranza, amiga de mi madre y allegada a don Pancho Sierra, “ese chico no podía vivir”. ¿Por qué? Siempre se me respondió con vaguedades, se me hablaba de su mirada, de su portentosa inteligencia. Al parecer, venía marcado con un signo aciago. Estaba bien, pero ¿por qué entonces habían cometido la estupidez de ponerme el mismo nombre? Como si no hubiese bastado con el apellido, derivado de Saturno, Ángel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros. (45:23)

Sin embargo, sus incursiones tempranas en el mundo de la ciencia parecen contradecir tal predicción.

Ernesto Sabato fue el penúltimo hijo de un matrimonio de inmigrantes italianos. Su padre, Francisco Sabato, poseía un pequeño molino harinero que el autor evoca, a través de Bruno Bassán, en la cuarta parte de *Sobre héroes y tumbas*. En el episodio que narra el retorno de Bruno a su pueblo natal en *Abaddón el exterminador* hay ecos de la muerte de su progenitor, ocurrida en 1953.

(Bruno) Se dirigió a la estación Chacarita, lugar de Buenos Aires que había evitado dolorosamente, siempre, desde aquel año 1953 en que murió su padre. Y ahora, otros veinte años más tarde, se sentía impulsado a volver a su pueblo. (45:470)

La madre de Sabato, Juana María Ferrari, muere años después, en 1964. La severidad del hogar regida por su padre y la sobreprotección de su madre dejarón una huella profunda en el espíritu del autor:

Durante mucho tiempo padecí de sonambulismo. Yo me levantaba desde el último cuarto donde dormíamos con Arturo, mi hermano menor y, sin tropezar jamás ni despertarme, iba hasta el dormitorio de mis padres, hablaba con mamá y luego, volvía a mi cuarto. Me acostaba sin saber nada de lo que había pasado, sin la menor conciencia. De modo que cuando a la mañana ella me decía, con tristeza—¡tanto sufrió por mí!--, con voz apenas audible: “Anoche te levantaste y me pediste agua”, yo sentía un extraño temblor. Ella temía ese sonambulismo, me lo dijo muchas años más tarde, cuando me enviaron a La Plata para hacer los estudios secundarios, y ya ella no estuvo para protegerme. Pobre mamá, no comprendía, ni yo tampoco en aquel entonces, que ese tormento en gran parte era el resultado de la convivencia espartana regida por mi padre. (47:22-23)

El aislamiento y la soledad son una de las obsesiones recurrentes en Sabato. Recuerda, así, el trauma de la primera separación de su madre y de su pueblo cuando es enviado en 1924 a la Plata a estudiar la escuela secundaria y la universidad:

Cuando me enviaron desde mi pueblo al Colegio Nacional de La Plata para hacer el secundario, en el instante en que me pusieron en el ferrocarril, sentí resquebrajarse el suelo incierto sobre el cual me movía, pero al que aún le aguardaban peores hundimientos. Durante un tiempo, seguí soñando con aquella madre que veía entre lágrimas, mientras me alejaba hacia qué infinita soledad. Y cuando la vida había marcado ya en mi rostro las desdichas, cuántas veces, en un banco de plaza, apesadumbrado y abatido, he esperado nuevamente un tren de regreso. (47:23)

Sin embargo, en esta crisis de infancia hay dos momentos cruciales en donde Sabato encuentra la luz y el orden revelado por el mundo matemático. El primero es cuando estudia bachillerato en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata entre los años de 1924 a 1928:

Yo había sido patológicamente introvertido, mis noches estaban pobladas de pavorosas pesadillas y alucinaciones, y todo ese tumulto interior y nocturno permanecía dentro de mí, disimulado por mi timidez. Al encontrarme en un mundo más duro, esos males se agravaron hasta un grado que es difícil suponer, y pasaba largas horas cavilando y llorando. Y entonces, de pronto, encontré ante mí el mundo matemático. Todavía ahora recuerdo el éxtasis que experimenté en la primera demostración de un teorema; todo el orden, toda la pureza, todo el rigor que faltaba en mi mundo de adolescente, y que desesperadamente anhelaba, se me revelaba en ese orbe transparente de las formas geométricas; en ese universo platónico y perfecto que fascinaba al vicioso Sócrates. Por primera vez, también, aunque de modo casi inconsciente, me sentí disputado por dos fuerzas encontradas: la que me arrastraba hacia un abismo oscuro, la que intentaba rescatarme mediante los poderes del orden y la luz. (42:10)

Tuve una madre tierna y un padre durísimo, mi infancia fue triste, de angustias y de pesadillas, desarrolló una introversión que encarnizadamente me llevaba a escrutar mis ideas, mis presunciones, mis sentimientos. Esto se intensificó cuando me enviaron a seguir los estudios secundarios en una ciudad que para mí era remota. Allí añoré con melancolía a mi madre, al mismo tiempo que me sentía sucio y culpable, ansiando un orden límpido que no tenía. Y entonces tuve una revelación portentosa, cuando nuestro profesor de matemáticas demostró por primera vez ante nosotros un teorema de geometría. No lo supe, claro, pero acababa de descubrir el universo platónico, el perfecto

orden de los objetos ideales, eternos y purísimos. Aquel milagro marcó buena parte de mi existencia. Seguí cometiendo mis torpes intentos en pintura, pero aquel universo me subyugó porque estaba exento de los defectos que me atormentaban, atributos de un mundo nocturno que sin embargo ejercía sobre mí otro tipo de fascinación. Puedo decir ahora que mi vida entera fue una pugna de esas dos inclinaciones, que aumentó cuando con los años los fantasmas que se agitaban en mi inconsciente trataban de manifestarse. (44:593-94)

El primer día de clase aconteció una portentosa revelación. En un banco no demasiado visible, asustado y solitario chico de un pueblo pampeano, vi a don Edelmiro Calvo, aindiado caballero de provincia, alto y de porte distinguido, demostrar con pulcritud el primer teorema. Quedé deslumbrado por ese mundo perfecto y límpido. No sabía aún que había descubierto el universo platónico, ajeno a los horrores de la condición humana pero sí intuí que esos teoremas eran como majestuosas catedrales, bellas estatuas en medio de las derruidas torres de mi adolescencia. (47:43)

Terminado el bachillerato en 1928, Sabato ingresa en la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas. Pronto se verá arrastrado por las crisis que sufre el país, acontecimientos que evoca en *Sobre héroes y tumbas*. El año 1930 marca el comienzo de una grave conmoción económica y social en Argentina; el golpe militar del 6 de septiembre de ese año pone fin a la presidencia de Hipólito Yrigoyen. Es la época de los golpes de estado, característico en los países latinoamericanos, una clase dirigente, militarista y conservadora controlará el país argentino. En todo este tumulto político, nace el régimen de Juan Domingo Perón.

Sabato se deja absorber por el anarquismo reinante y aun por el terrorismo encauzando sus desasosiegos espirituales y anhelos de justicia a través del comunismo; trabaja en la Federación Juvenil Comunista de la cual llega a ser uno de los dirigentes; perseguido, tiene que vivir con un nombre apócrifo y acabará enfermo por el constante sobresalto en que vive. En 1934 es elegido para participar en el congreso antifascista de Bruselas desde donde iría a Rusia a completar su formación en las escuelas leninistas. Pronto comienza a resquebrajarse la fe en la doctrina que había abrazado con pasión: todo totalitarismo es incompatible con la libertad esencial del hombre. No desaparecen sus anhelos de justicia social, pero los va a concretizar sin asumir posiciones partidistas.

Durante ese tiempo y en ese caos, se da el segundo acercamiento al mundo límpido de las matemáticas, en 1935, siendo todavía militante del comunismo, viaja de Bruselas a París donde, en medio de la angustia, el frío y la miseria—es recogido por un portero de la “Ecole Normale Supérieure”—redescubre, en la lectura de un libro de matemáticas, como años antes en la Plata, la posibilidad de escapatoria del caos. Sabato recuerda:

En una segunda encrucijada de mi vida, en otro momento de caos y desesperación, volví a acercarme a las matemáticas. Aunque más exacto sería decir que corrí hacia las matemáticas. En 1935 yo había ido, siendo estudiante, a un congreso comunista de Bruselas. Ya iba en plena crisis, mi cabeza era un pandemonio, mis ideas estaban revueltas, nada me parecía claro ni convincente. De Bruselas debía seguir hacia Rusia, pero lo que hice fue fugarme a París, sin autorización, naturalmente de mis superiores. Allá, sin dinero, sin amigos, sin ánimo para nada, enfrenté una tremenda crisis. Durante

un tiempo pude dormir en la pieza de un portero comunista de la Ecole Normale Supérieure, que me hacía entrar de noche por una ventana, que creo daba a la Rue d'Ulm. Comía con algunos francos que me daba ese maravilloso ser humano, que me obligaba a aceptar; hasta que conocí a unos estudiantes venezolanos que me acogieron fraternalmente. Un día de máxima desesperación fui a la librería Gibert robé un libro de Análisis Matemático, de Borel. Volví a la pieza del amigo en que dormía y a la luz de una lámpara (era invierno, no había casi luz natural) empecé a leer su primera página. Pocas veces en mi vida sentí una tal paz interior, un confortamiento tan hermoso. (42:10-11)

En París, se adhiere al movimiento surrealista el cual fomenta su decidida inclinación por lo irracional, y alienta su afán de penetrar las potencias invisibles del universo. Para él, los experimentos de los surrealistas contribuyen a abrir las puertas del mundo secreto y a dejar los demonios en libertad. El surrealismo le parece ético en cuanto intenta recuperar la unidad original. La ciencia es considerada básicamente amoral ya que fragmenta y enajena al hombre a la vez que amenaza convertirse en instrumento de destrucción. Su estadía en París, en 1938, significa la resolución de una crisis personal y, a la vez, la concientización de un apocalipsis posible para la humanidad, tema de su última novela, *Abbadón el exterminador*.

Sabato retorna a Argentina, obtiene su doctorado en Física en 1937 y más tarde la obtención de una beca lo hará retornar a París. Allí, finalmente sucumbe a su destino: triunfan los demonios y se rinden ante la fuerza orgiástica de Dionisio. Abandona la ciencia definitivamente para dedicarse a las letras.

4.2.2.2. Lo diurno en la obra ensayística

La inconformidad de Sabato con el racionalismo se manifiesta en su legendario y decisivo abandono de la ciencia representado por el símbolo “altas torres”. En 1945, cuando Ernesto Sabato deja la ciencia para consagrarse de lleno a la escritura, este crucial símbolo aparece en la advertencia de su primer libro *Uno y el universo*:

La ciencia ha sido un compañero de viaje, durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver algunas de las altas torres que divisé en mi adolescencia y me atrajeron con su belleza desposeída de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que ésta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana.

De todos modos, reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres — donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura. Montaigne mira con ironía a los hombres, porque son capaces de morir por conjeturas. No veo nada que merezca la ironía: en eso reside la grandeza de estos pobres seres. (37:14-15)

En este contexto la aparición del símbolo “altas torres” en la vida y obra de Sabato es una imagen diurna. De acuerdo a la teoría de la imaginación de G. Durand, la imagen de las torres sería una eufemización de la luz, una imagen diáirética. Para Durand la eufemización de la imaginación es en caso extremo la antífrasis, “en la cual una representación es debilitada ataviándose con el nombre o el atributo de su contrario” (15:120). Así mismo, Durand define al *Régimen Diurno* de la imagen como “el régimen de la antítesis” (15:69).

Por lo tanto “las altas torres” es un símbolo de luz, una imagen de la antítesis luz-tinieblas. Esta imagen es antitética porque Sabato ve a las torres (la ciencia) como símbolo de claridad, seguridad y orden, y ve a la literatura como un reino de oscuridad y conjetura. Sin embargo este camino representa la búsqueda de la verdad absoluta, de la luz. Esta rebelión lo convierte en un héroe solar. Durand dice al respecto:

El héroe solar siempre es un guerrero violento, y en esto se opone al lunar, (...), es un resignado. En el héroe solar, más que su sumisión a un destino, lo que más cuenta son las hazañas. La rebelión de Prometeo es el arquetipo mítico de la libertad de espíritu. De buena gana el héroe solar desobedece, rompe sus juramentos, no puede limitar su audacia, como Hércules o el Sansón semita. Podría decirse que la trascendencia exige ese descontento primitivo, ese movimiento de contrariedad que traduce la audacia del gesto o la temeridad de la empresa. (15:165)

El símbolo sabatiano de las “altas torres” también describe la visión de lo que N. Frye denomina “el punto de epifanía”. Este arquetipo imaginario es la fase crucial que se manifiesta como visión trascendental al final del periplo de la aventura mítica del héroe. Para Frye los ámbitos más comunes donde sucede esta visión son “la cumbre de una montaña, la isla, la torre, el faro, y la escalera o la escalinata” (20:203).

Para precisar más esta imagen epifánica pertenece a la fase anagógica de la clasificación que hace Frye del simbolismo la cual tiene connotaciones místicas y religiosas:

Apocalypse means revelation and when art becomes apocalyptic, it reveals. But it reveals only on its own terms, and in its own forms: it does not describe or represent a separate content of revelation. When poet and critic pass from the archetypal to the anagogic phase, they enter a phase of which only religion, or something as infinite in its range as religion, can possibly form an external goal. (20:125)

[Apocalipsis significa revelación y cuando el arte se vuelve apocalíptico, revela. Pero revela sólo en sus propios términos y en sus propias formas: no describe ni representa un contenido aparte de la revelación. Cuando el poeta y el crítico pasan de la fase arquetípica a la anagógica entran en una fase a la que solo la religión, o algo tan infinito en su alcance como la religión, pueden proporcionar en lo posible un fin externo.] (20:125)

El punto de epifanía es una imagen cósmica. Esta imagen es aplicable en la vida de Ernesto Sabato como su visión crucial en el momento trascendental de dejar quizá la vida decorosa que el trabajo científico le podría otorgar y la incertidumbre por optar por la práctica de la literatura, género impuro por excelencia como él lo suele llamar; para una persona, éste es el momento antes de morir; para una civilización, el último momento apocalíptico. En tales momentos, la visión epifánica es cósmica, estática, eterna, total; quizás mística y sumamente mítica.

En efecto, Sabato dejó la ciencia, más no la nostalgia de orden y seguridad. A partir de ese momento emprende el viaje hacia el reino del misterio, la ambigüedad, la frágil condición humana, pero en el fondo de sí mismo, siempre permanece el anhelo de volver a la clara ciudad de las torres, a la paz, a la fe en los valores absolutos. El resultado de este viaje da cuenta de su vasta obra como ensayista y tres novelas que, por la naturaleza esencialmente conflictiva de la ficción, constituyen el espacio donde

Sabato mejor expresa el estado de conflagración interior que lo caracteriza. En esta travesía, Sabato se enfrenta con “un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura”. Sabato contempla el universo, viaja con la angustia de un hombre que paulatinamente se desbarranca hacia la nada, pero siempre regresa a sí mismo, a los conflictos y obsesiones que radican en su propio ser.

4.2.2.3. Lo nocturno en la novelística

La trayectoria sabatiana desde su nacimiento hasta las incursiones en la ciencia esquematiza “las estructuras esquizomorfos” o “heroicas” dentro del *Régimen Diurno* en la clasificación antropológica de lo Imaginario de Durand. Subsecuentemente, Sabato, héroe de su propia historia, ya no buscará su tesoro en las altas cimas (“altas torres”) que simbolizan la ciencia, sino que tendrá que bajar a las profundidades de la tierra misma para dar con él. Este descenso supone en el *Régimen Nocturno* del imaginario, una caída hacia un abismo que ahora, se habrá de convertir en caverna, en imagen del origen transformador, del vientre fecundador y digestivo, de la *Madre Tierra*: el ingreso al mundo desconocido del inconsciente, región ambigua donde habitan el símbolo, el mito y el sueño.

Para Erich Neumann, según lo explica en su obra *The Origins and History of Consciousness* (1949), la naturaleza del imaginario humano posee una connotación mitológica totémica del mundo que, regida por una energía femenina, circula por todos lados de la realidad. De acuerdo a la teoría arquetípica de Neumann, esta figura está representada por el *uroboros*, la *Gran Madre*, por lo que:

To become conscious of oneself, to be conscious at all, begins with saying “no” to the Uroboros, to the Great Mother, to the unconscious.” (34:121)

[Para llegar a ser consciente de sí mismo, estar consciente de todo, se comienza por decir “no” al Uroboros, a la Gran Madre, al inconsciente.] (34:121)

Así en 1945 Sabato abandona la clara ciudad de las torres y entra al reino de la conjetura. El periplo de Sabato es una búsqueda de orden, de un pacto que pudiera restablecer la unidad del hombre y el universo. Sabato explora la indefinición y la complejidad del mundo en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, pero en realidad aspira al orden, a la luz que imponen los valores absolutos. De ahí que al final de su trilogía, en *Abaddón el exterminador*, llega a una exaltación que moraliza, a una renovada ciudad de las torres, a la claridad que impone una visión del mundo dicotómica: bien o mal, todo o nada, dualidades que simplifican las fuerzas o más bien, la variedad de matices que encierra el alma del hombre.

En su obra ensayística, tanto en *Heterodoxia* (1953) como en *El escritor y sus fantasmas* (1963), Sabato indica la dualidad diurna y nocturna de la práctica ensayística y novelística:

Ensayo y novela. Lo diurno y lo nocturno. (40:169)

La prosa es lo diurno, la poesía es la noche: se alimenta de monstruos y símbolos, es el lenguaje de las tinieblas y los abismos. No hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía. (43:158)

La dualidad de estos dos principios rectores de la psiquis del hombre también ordena la clasificación del arte:

Femenino-Masculino. Los dos principios coexisten en cada ser humano.

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

Masculino: día, orden, conciencia, razón, espíritu, recta, dureza, eternidad, lógica, definición, sentidos “intelectuales”—oído, vista—. Origen de lo clásico, lo esencial. (40:169)

Durand caracteriza a este proceso de ocultamiento, provocado por el malestar de las imágenes diurnas, sobre todo, aquellas creadas por la ciencia, por la búsqueda de otras más positivas que las sustituyan de la siguiente manera:

En el lenguaje místico todo se eufemiza: la caída se convierte en descenso; la manducación, en engullimiento; las tinieblas se suavizan en noche; la materia, en madre, y las tumbas, en moradas bienaventuradas y cunas. (15:281)

El régimen diurno, el de la antítesis; el otro nocturno, el de los eufemismos (...) (15:385)

Para G. Durand:

La mitología es primera en relación no sólo a la metafísica sino a todo pensamiento objetivo: la metafísica y la ciencia son resultados de la represión de lirismo místico. (15:402)

4.2.2.4. La incursión en el mito

En los caminos del retorno a la infancia (y al inconsciente) son tantos los viajeros como innumerables son las maneras de hacer el viaje. Para Sabato el sueño y el mito son el único camino. Para Freud el sueño es el “camino real” que conduce al inconsciente (17:188). En cuanto a Sabato, la novela sustituye al sueño. Mientras más profundiza su exploración y más asegura la conquista del mundo remoto de su infancia, más se convierte en un escritor mitificador. Aunque para Sabato la conexión entre el mito y la niñez podría ser inconsciente, para muchos antropólogos y psicólogos es evidente y obvia.

Sabato descubre que tanto el “arte”, como “el sueño y el mito son una ontofonía”, una revelación de la realidad del hombre tanto de su mundo racional como el irracional (45:180). Uno de los caminos para encontrar las esencias del hombre es el ingreso al propio inconsciente y es el artista quien:

(...) se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño, recorriendo para atrás y para dentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas. Es allí donde el artista encuentra los grandes temas de sus dramas. Luego, a diferencia del sueño, que angustiosamente se ve obligado a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, el arte retorna hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de ex-presión; momento en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya un hombre arcaico o mágico, sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas hechas, individuo con prejuicios ideológicos y con posición social y política. (43:203)

De acuerdo con la visión sabatiana de la historia, la civilización tecnócrata y científica ha despojado al hombre de sus mitos y misterios sagrados, de su antiguo sentido comunitario y de sus dioses:

En una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos y sin misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños, o la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera. La obra de estos creadores es una forma mitológica de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno. (46:176)

Por ello, el novelista contemporáneo asume el papel del poeta trágico, “sueña por la comunidad” y crea ficciones que están obligadas a cumplir una triple función: catártica, cognoscitiva e integradora:

Esos hombres (los escritores) sueñan un poco el sueño colectivo. Pero a diferencia de las pesadillas nocturnas, sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la ex-presión o presión hacia el mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean. (43:97)

En este fondo primordial de su inconsciente, el artista encuentra en los símbolos y motivos ancestrales, la urdimbre comunitaria de la creación literaria, por lo que todas las obras son consideradas como parte del universo imaginario de la literatura.

No es por pura casualidad que en un lapso de casi treinta años después de ser publicado *Uno y el universo* (1945), Sabato transcriba reiteradamente con apenas perceptibles variantes, tanto en el *Escritor y sus fantasmas* (1963) como en *Abaddón el exterminador* (1974), la siguiente idea recurrente manifestada en *Uno y el universo*, su primer libro:

Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y amaneceres semejantes, por ojos y rostros que retornan, ancestralmente. (37:21), (43:29), (45:117-118)

A través de la revalorización de la imaginación, Sabato pretende evitar el dualismo radical entre la razón y la imaginación, lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, proponiendo una concepción más unitaria y global en la que el alma, la totalidad de la psique, se integra en el seno de la función simbólica, facultad humana que puede relacionar la dicotomía existente entre lo racional y lo imaginario.

Sabato adopta este elemento importante en la configuración de la naturaleza del hombre y su destino:

(...) los seres humanos son ajenos al espíritu puro, porque lo propio de esta desventurada raza es el alma, esa región desgarrada entre la carne corruptible y el espíritu puro, esa región intermedia en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. (45:368), (46:22), (43:78)

Basado en estos supuestos, Sabato expone una de las convicciones fundamentales que le sirve para crear sus novelas:

Vuelvo al alma que viaja durante el sueño y puede ver cosas del futuro, ya que se libera del cuerpo, que es lo que en el hombre lo encadena en la prisión del espacio y el tiempo. Las pesadillas son las visiones de nuestro infierno. Y lo que logramos en el sueño, los místicos y los poetas lo alcanzan mediante el éxtasis y la imaginación. "Je dis qu'il faut être voyant, se faire VOYANT". (45:309-310)

El alma es una fuerza que se halla en entrañable vinculación con la naturaleza viviente, creadora de símbolos y mitos, capaz de interpretar los enigmas que se presentan ante el hombre y que el espíritu a lo más no hace sino conjurar. (43:146)

El alma tironeada hacia arriba por nuestra ansia de eternidad y condenada a la muerte por su encarnación, parece ser la verdadera representante de la condición humana y la auténtica sede de nuestra infelicidad. Podríamos ser felices como animal o como espíritu puro, pero no como seres humanos. (43:146)

Albert Béguin (1901-1957), filólogo y crítico literario suizo de lengua francesa, en su ensayo sobre el romanticismo alemán afirma que el alma fue el primer mito de la humanidad, que los artistas románticos recuperaron:

El primer mito fue el del Alma; mientras la razón descomponía al ser en facultades yuxtapuestas, ruedas de una maquina desmontable, una creencia inexplicable, pero ferviente, reafirmó la existencia de un centro interior; principio de nuestra vida, morada de nuestras certidumbres, entidad inalienable, el alma ya no es objeto de la curiosidad psicológica interesada en averiguar el funcionamiento de nuestro espíritu. Vuelve a ser una esencia viva, ocupada en su destino eterno y no en su mecanismo; sabe que viene de más lejos que sus orígenes conocidos, y que le está reservado un porvenir en otros espacios. (5:482)

Sabato percibe el mundo de manera muy similar a como él interpreta una obra de arte, y vislumbra que la verdadera tarea metafísica de comprender la realidad del ser humano es a través del fenómeno estético. El lenguaje retórico sabatiano es el producto del instinto artístico inconsciente. Así el modelo retórico sirve también para describir la actividad inconsciente, lo mismo que el arte; y revela, a la vez, que éste es uno de los procesos de la actividad inconsciente. El inconsciente se revela en la actividad artística por medio de las imágenes simbólicas. Tanto el mito como el arte son formas simbólicas de interpretación de la realidad. Los símbolos, el mito, el arte o la ciencia son formas simbólicas por medio de las cuales el hombre representa su experiencia de la realidad. La unión del mito y el arte se realiza a través del lenguaje retórico. La imaginación es la capacidad humana que representa la experiencia de la realidad mediante símbolos. En contraposición a la finalidad del lenguaje científico, Sabato considera a la metáfora como el único medio que tiene el hombre de expresar la existencia y las verdades del mundo subjetivo.

Al respecto resultan interesantes sus reflexiones acerca de la metáfora:

La misión de este lenguaje no es comunicar las abstractas e indiscutibles verdades de la lógica o de la matemática, sino las verdades de la existencia, vinculadas a la fe o a la ilusión, a la esperanza o a los terrores, a las angustias o a las convicciones apasionadas. (43:47)

Las metáforas son eficientes en la medida en que se alejan del objeto a que aluden. (37:134)

La metáfora es útil precisamente porque representa algo distinto. Pero no totalmente distinto; lo que quiere decir que hay un núcleo común, hundido y oculto por los atributos exteriores; y tanto más lejana es la metáfora, menor es el número de atributos comunes y más profundo es, por lo tanto, el núcleo idéntico. De ahí ese poder de alcanzar esencias profundas que tiene la poesía. (37:134-5)

Ya que los postulados del racionalismo resultan insuficientes e ineficaces para explicar y descubrir el ordenamiento del universo, la retórica del lenguaje resultaría ser el camino para aclarar la oscuridad del inconsciente y llegar a concebir una explicación de la compleja realidad de la experiencia humana.

Por lo que Sabato concluye:

Se ha argumentado repetidas veces que la metáfora tiene un valor psicológico, que actúa por deslumbramiento. Me parece, más bien, que tiene un valor ontológico, que actúa por alumbramiento de los estratos más profundos de la realidad. (37:135)

Para Durand la retórica es la intermediaria entre la imaginación y la razón ya que su riqueza semántica asegura la relación entre los símbolos y el formalismo lógico propio de los signos.

La retórica es en verdad esa prelógica, intermediaria entre la imaginación y la razón. Y ese papel de intermediario entre el lujo de la imaginación y la sequedad sintáctica y conceptual se manifiesta por la riqueza de la retórica. (15:423)

Para Frye el lenguaje retórico, producto de la imaginación, expresa la visión de un acto decisivo de la libertad espiritual, de la visión de edificación y recreación de un mundo mejor (20:94).

Justamente por lo anterior, se puede afirmar que la narrativa sabatiana es una forma de eufemismo, tanto en contra de los fantasmas que acechan al autor desde su infancia como de su inconformidad heroica y legendaria contra el racionalismo. Como producto de ambas fuentes está su novela a la cual caracteriza con el concepto de "género impuro" y "total". Para Sabato este tipo de novela es el producto de la síntesis del racionalismo y el irracionalismo. Esta novela tiene una doble función: por un lado es un medio de equilibrio psicosocial y por el otro tiene un fin teleológico ya que permite el mejoramiento del mundo.

Sabato al profundizar en las pulsiones que generan la creación de una obra literaria explica:

(...) la obra de arte es el intento de dar, en forma finita, la infinita realidad. (40:174)

Una de las raíces metafísicas de la obra de arte es la necesidad que el hombre tiene de eternizar: un amor, una ilusión, una niñez, un recuerdo. (40:185)

Sabato también se ocupa de los temas literarios y de comparar la función literaria con otros campos de la experiencia:

Y el gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y las cuevas de su propia alma. (43:33)

La creación artística se asemeja en ciertos aspectos a la contemplación mística, que puede ir también desde la oración confusa hasta las visiones precisas. (43:36)

Delacroix decía que el arte se asemeja a la contemplación mística, que va desde la confusa plegaria a un Dios invisible hasta las precisas visiones de los momentos teopáticos. (45:115)

En los conceptos anteriormente citados, se identifica la función cognoscitiva de la literatura y su relación, en este sentido, con la búsqueda del conocimiento de la verdad llevada a cabo por el mito. La búsqueda de la verdad de la esencia humana es en realidad el gran descubrimiento de este siglo y no los avances científicos y tecnológicos.

La función cognoscitiva del mito instaurada en el arte es el único medio de salvación de la unidad perdida entre el hombre y el universo. La novela, como producto de la síntesis entre el pensamiento puro y el irracional, expresa las imágenes de la angustia y de la inquietud existencial experimentadas por la conciencia frente al paso inexorable del tiempo, que en última instancia conduce a la muerte.

-Para el pensamiento ilustrado el hombre progresaba a medida que se alejaba del estado mito-poético... Pasó lo que tenía que pasar: expulsado por el pensamiento el mito se refugió en el arte, que así resultó una profanación del mito, pero al mismo tiempo una reivindicación. Lo que prueba dos cosas: primero que es imbatible, que es una necesidad profunda del hombre. Segundo, que el arte nos salvará de la alineación total, de esa segregación brutal del pensamiento mágico y del pensamiento lógico. El hombre es todo a la vez. Por eso la novela, que tiene un pie en cada lado, es quizá la actividad que mejor puede expresar al ser total. (45:198-199)

Por tanto Sabato enfatiza la reivindicación del mito en la literatura:

Expulsado del pensamiento puro, el mito se refugia en la literatura, que así resulta una profanación pero también una reivindicación del mito. En un plano dialécticamente superior, ya que permite el ingreso del pensamiento racional al lado del pensamiento mágico. (43:181)

TERCERA PARTE

4.3. Análisis de la obra

4.3.1. El argumento

El joven Martín del Castillo le cuenta su tormentosa relación amorosa a Bruno Bassán, un amigo de la familia de Alejandra Vidal. Ella es de una personalidad enigmática con quien Martín sostiene citas ocasionales. Sin embargo, Alejandra tiene la confianza de llevarlo a su casa y allí empieza él a conocer el ambiente misterioso en que ella vive. En estos encuentros Martín le confiesa a ella lo traumática que había sido su infancia, y sobre la mala relación con su madre, motivo que lo llevó a denominarla *madrecloaca*.

En cierta ocasión Martín ve a Alejandra encontrarse con un hombre de rasgos físicos semejantes a los de ella, para después concluir que se trata de Fernando, su padre.

En otra ocasión, de madrugada, Martín tiene la intuición de que Alejandra se encuentra en una situación difícil. Él se dirige a la casa de Alejandra y allí se da cuenta de que ha ocurrido un incendio y de que ella ha matado a su padre y se ha quemado viva.

En una conversación posterior con Bordenave, uno de los amantes de Alejandra, éste le cuenta a Martín más detalles sobre la vida de Alejandra, como el de las prácticas sexuales para obtener dinero, informaciones que lo sumergen en un deseo angustioso por suicidarse.

En este intento, Martín conoce a la prostituta Hortensia Paz quien le hace vislumbrar un cambio positivo en su vida. Finalmente viaja, con su amigo Bucich, a la Patagonia en búsqueda de paz y reconciliación consigo mismo.

Un manuscrito, titulado *Informe sobre ciegos*, es encontrado en el apartamento de Fernando Vidal después del incendio de la casa de los Olmos. El manuscrito es una crónica de la investigación de Fernando Vidal sobre la "Secta Sagrada de los ciegos", documento que revela también ciertos indicios sobre la relación misteriosa que éste sostenía con su hija.

4.3.2. La estructura de *Sobre héroes y tumbas*

- **La forma externa**

La novela está dividida en cuatro partes y cada parte en capítulos y una crónica policial que funciona como preámbulo. Cada parte tiene nombres simbólicos alusivos a las situaciones de los personajes y a la historia contada.

La primera parte, capítulos I al XX (*El dragón y la princesa*), comprende los encuentros fortuitos de Alejandra y Martín, el principio y desarrollo de su relación amorosa, y el relato sobre la infancia y la situación familiar de ambos personajes.

La segunda parte, capítulos I al XXVIII (*Los rostros invisibles*), trata sobre las personas reales con los que Alejandra se relaciona (Molinari, Bordenave, Fernando), que son rostros desconocidos para Martín, de las facetas ocultas de su personalidad, y el ingreso de ella al antro de los ciegos.

La tercera parte, capítulos I al XXXVII (*Informe sobre ciegos*), comprende la crónica de Fernando Vidal sobre sus investigaciones acerca de la "Secta Sagrada de los Ciegos", de su ingreso a ese mundo infernal, y la cópula con la ciega.

La cuarta parte, capítulos I al VI (*Un dios desconocido*), contiene lo que Sabato denomina "la metafísica de la esperanza". Se relatan los eventos sucedidos después del incendio de la casa de los Olmos, la desolación de Martín por la muerte trágica de Alejandra, el encuentro con Hortensia Paz, culminando con el viaje que éste emprende hacia el sur.

La crónica policial, (*Noticia preliminar*), es un recuento de la tragedia de Alejandra y Fernando. Se considera como una quinta parte, y fundamental para la comprensión de la historia.

- **La realidad fragmentada**

El principio compositivo fragmentario de la realidad presentada en la historia de *Sobre héroes y tumbas* está cifrado desde el inicio por la ambigüedad.

Al leer en la primera página de la novela, la crónica policial del asesinato de Fernando perpetrado por su propia hija, Alejandra, y el posterior suicidio de ella, las acciones obligan a establecer su semejanza con la novela *El túnel*. El efecto que los acontecimientos producen en los lectores es de encontrarse con un hecho definitivo:

NOTICIA PRELIMINAR

LAS PRIMERAS INVESTIGACIONES revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego.

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 que, con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto. Es, de acuerdo con nuestras referencias, el manuscrito de un paranoico. 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. Si esa inferencia es correcta, también se explicaría por qué Alejandra no se suicidó con una de las dos balas que restaban en la pistola, optando por quemarse viva.

[Fragmento de una crónica policial publicada el 28 de junio de 1955 por La Razón de Buenos Aires.] (41:9)

Con este recurso, el lector cae en una trampa. En efecto, cree dominar parte de la historia de la muerte de Alejandra, y también la de Fernando Vidal Olmos. Sabe de la nafta y de la pistola calibre 32. Sabe estos hechos concluyentes, pero ¿sabe la oscura realidad que está detrás de estos hechos? Al parecer, el lector se encuentra ante una novela policial: hay una noticia en el periódico de Buenos Aires, y para hacerlo más verosímil, Sabato indica una fecha determinada: 28 de junio de 1955. La noticia es atrayente, y sobre todo, porque debe aparecer en la sección de crímenes, sección predilecta de Castel, personaje de *El túnel*.

La crónica policial obedece al principio tradicional de suspenso de la novela policíaca y cumple dos propósitos: atraer la atención del lector por leer el desenlace, y a la vez le sirve al autor como medio para encausar la trama hacia los grandes temas metafísicos que reflejan la crisis del hombre contemporáneo como lo son la incomunicación, la soledad, la búsqueda de Dios, el amor absoluto, el mal y la esperanza.

Y en efecto, la *Noticia preliminar* hace creer al lector la logicidad de una novela policial. Se nombran lugares y cosas conocidas, pero al empezar a leer el primer capítulo el lector advierte desconcertado que no se plantea tal logicidad. Sin embargo, el periodista sugiere que un hecho más atroz y enigmático se vislumbra en el *Informe sobre ciegos*, lo cual transformaría el concepto que se tiene de un simple ataque de locura. A lo largo de la novela, el lector incrédulo se da cuenta de que no hay nada de concreto respecto a la hipótesis inicial, pero algunos rasgos sugerentes como la última noche que en que Martín ve a Alejandra, en la Plaza de la Inmaculada Concepción, en el barrio Belgrano, lugar en el que Fernando encuentra el pasadizo secreto para ingresar al tenebroso mundo de los ciegos, y donde sostiene relaciones sexuales con una mujer ciega y enigmática, justifican una tesis incestuosa y macabra.

La historia narrada se torna como un mosaico o un rompecabezas. Los diálogos entre Martín y Bruno se desarrollan como fragmentos narrativos que se van desmenuzando en la mente del lector a medida que éste avanza por las páginas constituyéndose en un mosaico de numerosas piezas y es el lector quien debe de ordenar y reordenar la trama a fin de componer las figuras musivas en forma completa e inteligible.

El lector, por lo tanto, al recomponer la ilación narrativa confirma que lo dicho desde las primeras líneas va surgiendo como consecuencia de las confesiones que Martín va haciendo a Bruno sobre la relación caótica y catastrófica de éste con Alejandra. Estos hechos son comentados después de la muerte de ella. Así, la forma narrativa de la historia cobra vigencia, desde las primeras páginas a través de los diálogos sostenidos entre ambos personajes. El diálogo inicial es una reiteración de la búsqueda de Martín por encontrar respuestas a la existencia de Alejandra por lo que el lector encuentra el relato *in media res*.

La narración está esencialmente concertada por dos secuencias narrativas circulares, concéntricas, enlazadas por el episodio de la muerte de Alejandra. La primera, la mayor, --partes primera y segunda y los primeros capítulos de la cuarta parte--, es el mayor tramo narrativo. Se inicia "Un SÁBADO de mayo de 1953" con el encuentro de Martín y Alejandra, episodio que comprende la consecuente relación infructuosa entre ambos personajes, la revelación parcial del secreto oculto que ella comparte con su padre, Fernando, culminando con el asesinato de éste por su propia hija y el suicidio de ella por medio del fuego. En esta primera secuencia, está incluida elípticamente la narración del *Informe sobre ciegos* de Fernando --tercera parte--.

La segunda secuencia narrativa, la menor, --cuarta parte--, gira en torno a los acontecimientos suscitados *después* de la trágica muerte de Fernando y Alejandra. Estos hechos posteriores comprenden la *cognitio* y la *apoteosis* de Martín, al encontrarse con Hortensia Paz, quien simboliza la esperanza y lo salva de un suicidio inminente. Este encuentro culmina con el viaje de Martín hacia la Patagonia, que representa la esperanza de vida y la búsqueda de un mundo límpido y puro, después de la trágica experiencia vivida con Alejandra.

- **La estructura mítica circular de la historia**

Así la realidad, que se creía advertir ordenada por la logicidad de una crónica policial, es antagónica: el lector asiste, y es testigo, de la existencia metafísica de los personajes. Ya desde las primeras oraciones de *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sabato indica una manera básica de cómo ordenará la realidad, aparentemente tan confusa del mundo de Martín y Alejandra. Las primeras oraciones indican la clave mítica de la novela. Es el principio de un testimonio de su *novela total*, la cual supone la relación entre el mundo instintivo irracional y el mundo luminoso racional.

En la primera escena narrada, se encuentra el centro del universo novelesco de toda la trama que es circular y mítico: en el principio está el final:

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. (41:13)

Estas primeras oraciones indican la época, el lugar, la soledad del individuo, la situación política, un estado del alma y una situación metafísica. La finalidad es infundir ambigüedad conforme a la técnica fragmentaria y circular de la composición. Este párrafo es una recreación de la frase inicial de los cuentos de hadas: “Érase una vez”.

El principio es, simultáneamente, concreto y simbólico, histórico y mítico. Aparentemente, por una parte, Ernesto Sabato describe un hecho histórico, es decir, un momento concreto (o mejor dicho, dos momentos) en la vida de un individuo particular.

Por otra, se sirve de estas primeras oraciones para presentar al lector el pensamiento mítico y las técnicas literarias características de la novela. Las oraciones funcionan como dos caras opuestas, como portales e inicios. Martín, así como el lector, por supuesto, se encuentra ante el umbral de una puerta, en un punto del presente histórico desde el cual puede mirar o no hacia el futuro (“cuando después de la muerte de Alejandra”), o hacia el pasado (“Un SÁBADO de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas”) a la misma vez. Desde el futuro mítico de la narración, que todavía no ha sucedido, Martín rememora los episodios en el pasado de su niñez, y posteriormente siendo ya un adolescente, de su relación con Alejandra.

Estas visiones totalizadoras acaecen un poco antes de la muerte. Se parecen, estructuralmente, a visiones apocalípticas. Es obvio que estas primeras frases de la novela no son apocalípticas; las visiones de Martín no son las del fin del mundo, sino de su propio pasado ya mítico. Son visiones epifánicas. Pero, lo que se intenta destacar en este momento del análisis es la circularidad fragmentaria del primer capítulo, técnica que se repite a lo largo de toda la novela.

La razón principal de analizar las primeras oraciones de *Sobre héroes y tumbas* es tan importante para la interpretación de la novela: estructuralmente, tales oraciones y experiencias son *circulares*. Así, la frase: “cuando, después de la muerte de Alejandra, Martín le contó (a Bruno), confusa y fragmentariamente, algunos de los episodios vinculados a aquella relación” se fusiona temporalmente con los acontecidos durante y después de la noche del incendio en la antigua casa de los Olmos, en el barrio de Barracas, al sur de Buenos Aires, acaecido el 24 de junio de 1955. En esa

* En *Abaddón el exterminador*, Sabato evoca, a través de Bruno, la muerte de su padre, don Francisco Sabato, acaecida en 1953. Véase nota en la página 73 de este estudio.

noche le era imposible a Martín conciliar el sueño. Recordaba la primera vez que vio a Alejandra en el parque Lezama, así como también todos aquellos instantes tiernos y terribles que compartió a su lado revivían en su memoria:

Volvía a ver a Alejandra como la primera vez en el parque, acercándose a él; luego, caóticamente, se le presentaba en la memoria momentos tiernos o terribles; y luego, una vez más, volvía a verla caminando hacia él en aquel primer encuentro, inédita y fabulosa. (41:453)

En esa noche, Alejandra ha matado a su padre, Fernando Vidal Olmos, precisamente en el día del cumpleaños de éste, para luego optar por quemarse viva, cerrándose así un ciclo de nacimiento y muerte. Después del incendio, Bruno escucha a Martín contarle “aquellos confusos pero maniáticos y a veces minuciosos detalles de la relación con Alejandra” (41:457). Se puede evidenciar que la historia de la anécdota empieza aquí ya que Bruno sabía o intuía que Martín sostenía cierta relación amorosa con Alejandra, pero ignoraba muchos detalles de tal relación.

La historia se une a partir de estos momentos como un círculo. Después del incendio, Martín busca en Bruno encontrar la clave de su relación enigmática con Alejandra.

El empleo de la oración circular también se da en el *Informe sobre ciegos*. En el principio está el final. Fernando se pregunta con feroz lucidez: “¿Cuándo empezó esto que va a terminar con mi asesinato?” (41:289). Se sabe arrastrado hacia un fin previsto pero no quiere morir impune, y se empeña en descubrir cuál es ese fin y el porqué de su destino, misterios que detenta “la Secta Sagrada de los Ciegos”, en el mundo inferior de la irracionalidad, de las furias que exigen la expiación de toda falla trágica.

Ambos inicios, tanto el de la historia de Martín como la de Fernando, están contruidos en base a una sola oración, que contiene los tiempos pasado, presente y futuro. La circularidad temporal es clara: estructuralmente funciona a nivel de oración, de capítulo, de sección, y a la vez, de la novela entera.

De acuerdo a Erich Neumann y otros mitólogos como Eliade o Frye, la imagen arquetípica que representa la idea de la circularidad universal de la historia del hombre es la del *uroboros*.

Para Neumann la imagen del *uroboros* es la perfección:

(...) which circles in itself, the circular snake, the primal dragon of the beginning, the self-begetting “*Uroboros*”. (34:10)

[(...) que se circunda a sí misma, la serpiente circular, el dragón primordial, auto-procreador, del comienzo de las cosas, el dragón que se muerde la cola.] (34:10)

Y de este símbolo antiguo de Egipto se ha notado lo siguiente: “*Draco interficit se ipsum, marital se ipsum, impraegnata se ipsum*” (El dragón se destruye a sí mismo, se casa consigo mismo, se impregna a sí mismo). (34:10).

Jung y Neumann han visto en el conjunto simbólico del círculo, la esfera, el huevo, el mandala, y el *uroboros*, los orígenes del conocimiento de sí mismo.

De acuerdo con Mircea Eliade, historiador de las religiones, desde el hombre primitivo hasta los estadios culturales contemporáneos siempre se ha registrado la pervivencia del mito de la evolución cíclica de la naturaleza y de la vida humana en particular:

(...) lo esencial es que en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, (...) y de la regeneración periódica de la vida. (19:57-58)

Desde el punto de la conciencia mítica, el tiempo es, pues, repetible, cíclico. Además, todo lo que había existido en algún tiempo puede existir otra vez y puede existir *ahora*. Así toda mitología se basa en los procesos cíclicos de la vida humana y de la naturaleza. Desde una perspectiva mítica, toda acción sucede como etapa en la evolución de un proceso de metamorfosis o de transformaciones que resulta siempre circular.

Según Frye, las imágenes geométricas circulares como la espiral, la cruz, el círculo y la serpiente urobórica simbolizan un destino apocalíptico y siniestro (20:150).

De acuerdo con Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

Este símbolo encierra al mismo tiempo las ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno. La forma circular de la imagen ha dado lugar a otra interpretación: la unión del mundo ctónico, figurado por la serpiente, y el mundo celeste, figurado por el círculo. (...) Significa por tanto la unión de dos principios opuestos, como cielo y tierra, bien y mal, día y noche, *yang* y *yin*, y de todos los valores de que tales opuestos son portadores. (12:791-792)

Circular es la novela. Martín después del viaje hacia el sur continúa repitiendo las conversaciones con Bruno acerca de su relación con Alejandra, y continúa visitando los mismos lugares que recorrió con ella. Circular es también la historia de Fernando, cuya muerte, éste había vislumbrado desde el inicio de su investigación acerca de “la Secta Sagrada de los Ciegos”. La figura del conocimiento, representado por la imagen del *uroboros*, el dragón que se muerde la cola, es identificada en las aventuras de los dos héroes de la novela. Ambas aventuras van a estar signadas por la circularidad temporal del Mito del Eterno Retorno y sus variantes, de los arquetipos de la figura ambivalente de la *Gran Madre*, de la búsqueda del héroe mítico, y del arquetipo espacial del *Axis Mundi*. Estos elementos serán examinados con mayor detenimiento en los apartados siguientes.

4.3.3. Análisis de los símbolos y arquetipos en *Sobre héroes y tumbas*

El símbolo es la cara visible de lo arquetípico.

El símbolo es el crisol en el que se cuece y se sublima sin cesar la energía psíquica.

C. G. Jung

Un símbolo o una imagen determinan la organización arquetípica central de la obra literaria. El símbolo es la concretización figurativa del arquetipo.

La imaginación interviene en la comprensión del mundo y es un “dinamismo organizador de las sensaciones” que interpreta los datos de la percepción y reorganiza la experiencia de la realidad. Este proceso de la función simbólica se lleva a cabo a través de los símbolos incrustados en las grandes imágenes arquetípicas ancestrales manifestadas en los relatos literarios. Las imágenes arquetípicas ancestrales creadas por la mitología, la antropología y la psicología profunda son estáticas, pero se dinamizan en los relatos literarios por medio de las “estructuras sintéticas”. En los mitos cíclicos agrolunares de la fertilidad estas estructuras forman parte de la dinamización y desarrollo de los arquetipos de la *Madre* y sus connotaciones simbólicas que desembocan en el arquetipo del árbol.

Este estudio trata de demostrar, a través del análisis mitológico arquetípico, que este mito cíclico subyace en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, tanto en su estructura latente como en la profunda.

4.3.3.1. Análisis de los símbolos y arquetipos en el título

La retórica profunda de *Sobre héroes y tumbas* se polariza con la figura del oxímoron, que desde los símbolos expresados en el título, establece las dicotomías arquetípicas: vida/muerte, luz/oscuridad, día/noche, femenino/masculino, nacimiento/renacimiento. Este dualismo es la manifestación recurrente de la *coincidentia oppositorum*: representa la dualidad del conocimiento entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte, entre el amor y el odio.

El isomorfismo de la polarización entre lo diurno y lo nocturno sustenta el decorado poético del relato en *Sobre héroes y tumbas*. El simbolismo binario del título sugiere la inevitable asociación entre la vida y la muerte. El símbolo “héroes” se asocia con los elementos arquetípicos del mundo diurno (“estructuras esquizomorfas”): el héroe, el Sol, el día, la vida, lo novelesco-romántico, lo masculino. El de “tumbas” con los elementos del mundo nocturno (“estructuras místicas y sintéticas”): la Luna, la noche, la muerte, lo trágico, lo metafísico, lo femenino. Ambos están íntimamente relacionados y no son contradictorios. Los elementos de la vida representados a través de los arquetipos del héroe, y los de la muerte, el cuenco materno y la sepultura, se

unen dialécticamente. El misterio de la muerte y de la vida se asocia, íntimamente, con el misterio de lo femenino. El símbolo de las “tumbas” también se asocia con el arquetipo de la *Gran Madre*.

En las imágenes asociadas con el arquetipo de la *Madre* hay elementos vinculados con la experiencia de la muerte, con lo nocturno, ctónico fúnebre, y de la vida, con lo diurno, la fecundidad, la fertilidad y el ciclo anual de las estaciones. En los arquetipos de los héroes y las tumbas se identifica la prefiguración, dinamización y recreación del proceso, destacado por Frazer, de las etapas rituales del mito de la fertilidad: combate-muerte-resurrección.

Mientras que la cadena semántica de las palabras clave: “*frío, limpieza, nieve, soledad, Patagonia*” (41:38) determinan la existencia de Martín, las palabras: “*padre, Dios, playa, pecado, pureza, mar, muerte*” (41:65) determinan la de Alejandra.

La polarización de esta serie de símbolos divide las imágenes arquetípicas y narrativas del texto en pares semánticos de opuestos: luz/oscuridad; muerte/vida; desesperanza/esperanza.

La polaridad arquetípica de estas palabras claves existenciales rige tanto la dialéctica del conflicto de búsqueda de los personajes de Martín y Alejandra como la configuración de los esquemas de ascenso, descenso y progreso del relato de la novela.

La dualidad simbólica del título alude a los elementos arquetípicos del mito cíclico de la fertilidad: el mundo ctónico maternal uterino asociado con el arquetipo de la *Magna Mater*, la *Gran Madre*, el viaje alegórico ancestral de descenso al inframundo sepulcral o la *katabasis*, el *uroboros* o tiempo circular, y el *Axis Mundi* o espacio cosmogónico.

4.3.3.2. La casa de los Olmos en el barrio de Barracas

La derruida casa de los Olmos, ubicada en el barrio de Barracas al sur de la ciudad de Buenos Aires, juega un papel protagónico, y es, a la vez, un símbolo arquetípico en la narración de *Sobre héroes y tumbas*. Representa la tumba de los héroes, y es también el espacio cosmogónico (*Axis Mundi*) maternal donde habita el personaje femenino, Alejandra Vidal.

La casa evoca la oscura persistencia de un pasado sublime y pintoresco del criollismo argentino colonial en ruinas. Su desolación proyecta una unión simbólica entre la decadencia del linaje criollo de la familia Olmos en contraste con el desarrollo tecnológico e industrial de la pujante ciudad de Buenos Aires de los años 50.

Alejandra y su familia representan la clase alta criolla en decadencia cuya historia se une con la del país de la Argentina. Por el contrario, la pujante burguesía acaudalada está representada por los empresarios Molinari y Bordenave.

Este marco de connotaciones romántico-históricas donde se desarrolla la novela no es casual. Sabato ha intentado en *Sobre héroes y tumbas* rescatar una Argentina criolla. Los Olmos son una familia criolla patricia con algo de mestizo. Alejandra tenía:

(...) una paradójica manera de ser argentina, ya que este tipo de rostros es frecuente en los países sudamericanos, cuando el color y los rasgos de un blanco se combinan con los pómulos y los ojos mongólicos del indio. (41:21)

El sur tiene connotaciones románticas para los escritores argentinos. El barrio de Barracas, situado al sur de Buenos Aires, se opone al norte de la ciudad. Es el lugar donde la burguesía florece. El sur es la vía de acceso de los gauchos a la ciudad, sitio de mataderos como el de la Convalecencia, que Esteban Echeverría maneja para escribir el primer cuento romántico argentino, *El matadero* (1838).

Barracas es el ámbito donde se lleva a cabo la acción de la primera novela del Romanticismo argentino, *Amalia* (1851), de José Mármol. Es el barrio de las quintas patricias que siguen al Alto de San Telmo, lugar preferido por los tenderos y burócratas del período colonial. Barracas señala el sur, y lo austral (ámbito simbólico de blancura y paz). Es el emblema del patriciado campesino. El barrio de Barracas es también el ámbito del cuento *El sur* de Borges.

En *Sobre héroes y tumbas*, el sur es la misma dirección que tomará Martín al final de la novela, al deshacerse de un pasado muerto y enfrentarse con las vicisitudes de un futuro renaciente.

En la siguiente nota Sabato destaca el proceso selectivo de la casa en donde sitúa la historia de la familia Olmos en *Sobre héroes y tumbas*:

Hay una casa en el barrio de Barracas que elegí después de buscar durante mucho tiempo una que me pareciera adecuada a la historia que estaba imaginando. Está en la calle Río Cuarto, tal como en mi obra, pero no tiene Mirador. El Mirador lo tomé de otra antigua mansión en ruinas, que está en H. Yrigoyen casi Boedo. (42:17)

El viejo caserón de los Olmos en la novela es descrito desde cuatro momentos cruciales en la existencia de los personajes: Bruno Bassán, Alejandra Vidal y Martín del Castillo.

La primera descripción surge desde los remotos recuerdos de Bruno, cuando siendo un adolescente, acostumbraba a rondar la casa en 1925 con el fin de ver a su gran figura maternal, Ana María, madre de Fernando Vidal:

El cuerpo principal de la casa se une al pequeño bloque en que está el Mirador por una galería cubierta, formando una especie de península. Este pequeño bloque está formado por dos piezas, que seguramente en otro tiempo fueron ocupadas por parte de la servidumbre, por la planta baja del Mirador (...) (era un depósito de trastos que se

comunicaba con la planta superior mediante una escalera de madera) y una escalera metálica de caracol, que subía por la parte externa hasta la terraza que daba al Mirador. Esa terraza cubría las dos grandes piezas (...) y estaba rodeada, como era habitual en muchas construcciones de aquel tiempo, por una balaustrada, en ese momento ya semiderruida. (41:480)

La segunda se realiza en febrero de 1955 cuando Alejandra lleva a Martín por primera vez a su casa. El estado ruinoso del viejo caserón de los Olmos es descrito minuciosamente:

Se sentía el intenso perfume a jazmín del país. La verja era muy vieja y estaba a medias cubierta con una glicina. La puerta herrumbrada, se movía dificultosamente con chirridos. En medio de la oscuridad, brillaban los charcos de la reciente lluvia. Se veía una habitación iluminada, pero el silencio correspondía más bien a una casa sin habitaciones. (Martín y Alejandra) Borearon un jardín abandonado, cubierto de yuyos, por una veredita que había al costado de una galería lateral, sostenida por columnas de hierro. La casa era viejísima, sus ventanas daban a la galería y aún conservaban sus rejas coloniales; las grandes baldosas eran seguramente de aquel tiempo, pues se sentían hundidas, gastadas y rotas. (...) Atravesaron un estrecho pasillo entre árboles muy viejos (Martín sentía ahora un intenso perfume de magnolia) y siguieron por un sendero de ladrillos que terminaban en una escalera de caracol. (...) subían lentamente con mucha precauciones, la escalera metálica, rota en muchas partes y vacilante en otras por la herrumbre (...) Y cuando llegaron a lo alto, mientras Alejandra intentaba abrir una dificultosa cerradura, dijo “esto es el antiguo Mirador”.

Por fin, con grandes esfuerzos, logró abrir la vieja puerta. Levantó su mano y encendió la luz. Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra. El techo no tenía cielo raso y se veían los grandes tirantes de madera. Había una cama turca recubierta con un poncho y un conjunto de muebles que parecían sacados de un remate: de diferentes épocas y estilos, pero todos rotos y a punto de derrumbarse. Sobre una pared había un espejo, casi opaco, del tiempo veneciano, con una pintura en la parte superior. Había también restos de una cómoda y un bargueño. Había también un grabado o litografía mantenidos con cuatro chinches en sus puntas. (41:50-52)

La tercera descripción está relacionada con los hechos posteriores al incendio de la casa de los Olmos, hechos acaecidos en junio de 1955. Después del suicidio de Alejandra, Martín, triste y solitario, ronda la casa por varios días en espera de que la vigilancia sea retirada. Mientras tanto es testigo de la muerte evidente de aquel caserón, denunciada por la iluminación alucinante de un foco de la esquina:

Y cuando anochecía, sobre las paredes apenas iluminadas por el foco de la esquina se abrían los huecos de la puerta y de la ventana como cuencas de una calavera calcinada. (41:525)

Deambulando a su alrededor, se limitaba, desde lejos, a ver aquel “Mirador” en donde una vez “había conocido el éxtasis y la desesperación” y ahora era “un esqueleto ennegrecido por las llamas” (41:525).

Hasta que por fin después de varios días de espera, Martín ingresa a la casa e intenta recorrer dentro de ella los caminos emprendidos una vez de la mano de Alejandra:

Con una linterna hizo el mismo recorrido que un milenio antes había hecho con ella por primera vez, en una noche de verano: bordeó el caserón y caminó hacia el Mirador. Todo aquel corredor, así como las dos piezas que estaban debajo del Mirador, y el depósito eran simples paredes negras y cenicientas. (41:525)

Al ingresar, Martín percibe que el interior de la casa está ahora envuelto en un ámbito fantasmal de oscuridad, de desorden, de sueño y de muerte:

Entró por el pasillo aquel, y a la luz de la linterna todo resultaba más disparatado, más semejante a una casa de remate. (41:526)

Le pareció estar ingresando 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. (41:526)

La cuarta descripción se entremezcla con las reflexiones de Bruno cuando éste retorna a Capitán Olmos, su pueblo natal, en el otoño de 1973. Deambulando sin rumbo fijo por las calles de Barracas, se encuentra de pronto con la casa de los Olmos, lugar que lo hace meditar sobre el pasado enigmático de aquella linajuda familia marcada por un destino aciago, recuerdos que lo inducen, al mismo tiempo, a cavilar sobre su propia existencia:

Anduvo sin rumbo, pero de pronto se encontró caminando por (la calle) Río Cuarto, hasta que divisó el Mirador rosado sobre el cielo gris de otoño: no sólo melancólico sino tan lúgubre y enigmático como Alejandra y Fernando. (...) Las grandes chimeneas y los puentes del Riachuelo contrastaban con aquella mansión de otro tiempo, como una dura realidad con imprecisos fantasmas. Pero si aquello era la realidad, ¿qué significaba ese leproso caserón en ruinas? Y, sobre todo, ¿qué era él mismo, ya que su espíritu se encogía contemplando la lepra de esos muros rosados y verdosos? Un hijo, un nieto, un architaranieto de rudos marinos y guerreros, era también un fantasma como don Pancho Olmos, como aquel Bebe con su clarinete disparatado, como aquella Escolástica con la cabeza de su antepasado. ¿Por qué, si no, sentía de tal manera el fin de aquel sombrío caserón y de sus ambiguos habitantes? ¿Por qué en ese otoño de Buenos Aires sentía que también para él se aproximaba un tiempo de calles desoladas y hojas secas? Toda su existencia la veía ahora como un vertiginoso viaje hacia la nada. (...) Había alentado a Martín, a tantos otros desamparados y perdidos en el caos y la oscuridad, ¿y él mismo? (45:449-50)

Las diferentes facetas de la vida de los personajes relacionadas con el motivo de la casa de los Olmos es un ejemplo de la visión de la *novela total* sabatiana. Este tipo de novela presenta la vida misma con sus anhelos, vicisitudes, y desencantos.

Los elementos arquetípicos de la casa de los Olmos se examinarán con más detenimiento en el apartado 4.3.8., de este estudio.

4.3.4. El Arquetipo de la *Madre* en la obra sabatiana

Todo hombre lleva en su interior la eterna imagen de la mujer, no la de esta o aquella mujer, sino una imagen femenina definida. (...) Lo mismo se puede decir de la mujer: ella también tiene su imagen innata del hombre.

Carl Jung

La asociación de la mujer con la madre está presente en toda la obra sabatiana. Para Sabato la mujer es creadora de vida y lleva la creación dentro de sí. En su obra ensayística, *Heterodoxia* (1951), se encuentran referencias a los mitos de la tierra, la fertilidad y la preponderancia de la maternidad, así como también las pistas para entender el significado de lo femenino en su producción novelística posterior. En esta obra menciona los mitos de las diosas ctónicas: Prithivia y Deméter como madres universales de la creación y de la vida.

(...) el hombre tiende al dinamismo, la mujer al estatismo. Siendo el espacio la dimensión estática y el tiempo la dimensión dinámica, podríamos afirmar que la mujer es espacial y el hombre temporal. No es asombroso, por lo tanto, que en todas las tradiciones y mitos la tierra, espacio por antonomasia, represente a la mujer: para los indios, la Tierra – Prithivia—es la madre del género humano; *Deméter* es a la vez la madre y la personificación de la Tierra; en casi todas las mitologías se habla de la “Madre Tierra”. En la tierra acontece la reproducción de la vida en sus formas más primitivas y la simbología arcaica vincula siempre la fecundidad terrestre a la fecundidad de la hembra, así como vincula el arado al hombre que rasga a la mujer y la abre para la maternidad: arar a la tierra es símbolo de cópula en los sueños y en los mitos. (40:140-141)

En esta obra, también se refiere a la concepción jungiana de que el hombre lleva en el inconsciente, con mayor o menor grado de represión, el sexo contrario, y sostiene que “las creaciones más vinculadas a la inconsciencia, como la poesía y el arte, serían la expresión de su feminidad” (40:136).

Tanto en la obra ensayística sabatiana como en la novelística aparece la fusión constante de símbolos que remiten al arquetipo de la madre, motivo recurrente manifestado ya desde su primera obra inédita *La fuente muda*, y que formará parte de sus obras posteriores: *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abbadón el exterminador*.

En estas obras se identifica el arquetipo constante de la omnipresencia de la *Madre*, considerada desde el punto de vista de la psicología jungiana, el opuesto de la *Muerte*. De esta manera se puede establecer que los títulos de la narrativa sabatiana y nombres de los personajes empleados por el autor son símbolos y arquetipos recurrentes asociados con lo femenino terrible.

Tanto en *El túnel* como en *Sobre héroes y tumbas* se destaca en primer plano la figura de la *Gran Madre*. En *El túnel*, a través de una escena clave en el cuadro “Maternidad”, Castel entra en contacto con María. En el cuadro se destaca “la gran mujer, en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño”, mientras,

(...) arriba, a la izquierda, a través de una ventanita (...) una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería... una soledad ansiosa y absoluta. (38:65)

En este caso la gran figura en primer plano anticipa el destino de Castel que quedará psicológicamente sometido a la figura matriarcal, y lo mismo sucederá en *Sobre héroes y tumbas* con el personaje Martín ya que el primer encuentro de éste con Alejandra se realiza enfrente de la estatua de Ceres, diosa de la fertilidad. Desde el inicio de la narración, Alejandra adquiere el simbolismo de Perséfone, la hija de esta diosa.

En *Abaddón el exterminador*, sentados en una banca del parque Lezama, Sabato personaje conversa con Gentile, una chica admiradora de su obra. Gentile le cuestiona a Sabato porqué tanto su novela *El túnel* como *Sobre héroes y tumbas* empiezan con el simbolismo de la maternidad. Sabato responde perplejo que cuando el escritor se abandona a sus propios impulsos, las obsesiones más profundas surgen como en el sueño. Sabato confiesa que su “madre era poderosa” y que tanto a su hermano Arturo como a él “casi (los) encerró” y vio “el mundo de su infancia a través de una ventana”. Sabato concluye que “quizá ha estado dando vueltas alrededor de la madre” (45:192).

Críticos literarios como Severo Sarduy han señalado la obsesiva naturaleza uterina sepulcral en los títulos de la obra sabatiana (44:577).

4.3.5. El arquetipo de la *Madre Terrible* en *Sobre héroes y tumbas*

4.3.5.1. El simbolismo de la evolución de la conciencia y de la *Gran Madre*

Lo siniestro es aquello que
debiendo permanecer oculto
se ha revelado.

Shelling

Según la teoría arquetípica del psicólogo jungiano Erich Neumann, el ser humano nace prematuramente, concepción que debe interpretarse como una situación de desvalimiento y total dependencia de los otros que lo rodean. El niño necesita de la madre, padre, familia, para poder subsistir biológicamente. A juicio de este autor, la “relación primordial” que se establece entre el recién nacido y su madre, o la figura que hace las funciones de ella, es de importancia capital en el desarrollo psíquico de la conciencia del “sí mismo”.

Erich Neumann en su obra *The Origins and History of Consciousness* establece que el desarrollo de la psique atraviesa por tres estadios arquetípicos (34:5-127):

1. El *prevalencimiento* del inconsciente matricial sobre la consciencia (*estadio urubórico*). Esta fase supone la conciencia en su estado fetal que contiene el inconsciente transpersonal.
2. La *separación heroica* de la consciencia del ego del inconsciente adherido a la protección de la madre y el despliegue de los aspectos masculino-paternos. (*estadios matriarcal y patriarcal*).
3. La *reconciliación* de la consciencia y del inconsciente en el conocimiento del *sí mismo*, la unión de los contrarios, masculino y femenino, muerte y vida (*estadio del desarrollo de la conciencia*). Esta fase simboliza un ciclo retornante de perfeccionamiento en donde se alcanza una especie de sabiduría o conocimiento. Es el estadio de la conjugación de la *conciencia matriarcal* y de la *conciencia patriarcal* en el sí mismo.

Según Neumann, cada individuo tiene que seguir este camino ya recorrido desde el hombre primitivo hasta el moderno. Este proceso se puede reconocer en la secuencia arquetípica de las imágenes mitológicas manifestadas en los relatos míticos.

Neumann expresa con el nombre del animal mítico egipcio que se muerde la cola, el *uroboros*, a la imagen simbólica del estado del niño en el vientre materno, y al arquetipo de la madre primordial. La fase *urobórica* de la conciencia expresa la relación primordial de la simbiosis madre-niño.

El *uroboros* simboliza tanto los orígenes de la creación cósmica como los del ser humano en el vientre materno. Este símbolo es el arquetipo de la *Madre Primordial*. Es la imagen de un estado psicológico de la humanidad y del inicio del ser humano. El *uroboros* simboliza también el impulso creativo de todo nuevo comienzo; el movimiento rotatorio de la espiral de la evolución. Es el principio creador, el dios primordial, *Madre* y *Padre* copulando y reproduciéndose, tal como lo muestran las culturas egipcia e hindú en variadas formas. Este simbolismo muestra así el lado oscuro y creativo del inconsciente que suele vincularse con el soplo, el viento, y el espíritu. El arquetipo urobórico representa el conocimiento original y todas las formas que remiten a un preconocimiento prenatal, de las ideas platónicas y del saber religioso.

Con la experiencia del nacimiento el recién nacido inicia el primer contacto con el mundo y el de la separación del *uroboros*. La conciencia se va separando lentamente del inconsciente, la *Gran Madre*, lo que mitológicamente se expresa como la diferencia entre el cielo y la tierra, entre la luz y la oscuridad, lo femenino y lo masculino.

La *Gran Madre* es un símbolo ambivalente que representa tanto la imagen de la tutela tierna y afectiva como la de una experiencia amenazante y terrorífica. En la conciencia del yo primitivo este símbolo está figurado por la sensación de amenaza de

la mala madre, la diosa sangrienta de la muerte, de las plagas, del hambre y de todas las miserias; o por la experiencia positiva de abundancia, placer, felicidad que sale del cuerpo o del seno materno de la *Madre Tierra*.

Esta experiencia ha quedado fijada en el inconsciente colectivo a través de los arquetipos. Este simbolismo es manifestado en la secuencia madre-tierra-naturaleza-inconsciente que corresponde al de niño-hombre-yo-conciencia. Hay numerosas versiones míticas religiosas de esta figura: la madre cretense que alimenta al niño Zeus y la Virgen María y el niño Jesús. Así mismo, por ejemplo, Horus y Dioniso son hijos amados y cuidados por la *Diosa Madre*.

El proceso de la conciencia por independizarse de la *Gran Madre*, el inconsciente, es escenificado mitológicamente mediante la figura del hijo-amante que es muerto y resucitado por ella. Las figuras de Atis, Adonis, Tammuz y Osiris reflejan mitológicamente las relaciones infantil-adolescentes del inconsciente con la conciencia. La *Gran Madre* juega el papel de la diosa terrible de la *Muerte*. La *Gran Madre* aparece ligada a la serpiente (el signo fálico fertilizante).

La *Gran Madre* es también el símbolo de la fertilidad primigenia. Aparece frecuentemente como *Madre Virgen*. La virginidad es el símbolo de la fecundidad en la etapa matriarcal de la humanidad.

La *Gran Madre* es también la *Madre Terrible*. Neumann toma el mito de Osiris e Isis como expresión de este arquetipo. Es la madre terrorífica con atributos de la destrucción. Deméter, la Gorgona, Medusa, la Esfinge, Hécate, Perséfone, las Furias, las Afroditas son figuraciones mitológicas de la *Madre Terrible*.

En Jung, la lucha a muerte en el seno de la *Gran Madre* es la imagen pictórica del tránsito del inconsciente hacia la conciencia. En este sentido una de las funciones del mito es expresar el aprendizaje del encuentro consigo mismo.

4.3.5.2. El simbolismo de la *Gran Madre* en *Sobre héroes y tumbas*

En *Sobre héroes y tumbas*, el joven Martín del Castillo desde el inicio está agitado por “corrientes profundas” que fluyen desde sus orígenes. Reflexiona sobre su vida y su destino, y piensa sobre su madre en frente de la estatua de Ceres, diosa de la fertilidad en la mitología grecorromana. La melancolía del joven personaje se torna en una enfermedad metafísica. En estos momentos de soledad, Sabato, citando a Martín Buber (1878-1965), filósofo austriaco existencialista y erudito judaico, señala que:

(...) la problemática del hombre se replantea cada vez que parece rescindirse el pacto primero entre el mundo y el ser humano, en tiempos en que el ser humano parece encontrarse como un extranjero solitario y desamparado. Son tiempos en que se ha dislocado una imagen del universo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino. (42:37), (43:63)

Martín tiene conciencia de que es un estorbo en el seno materno. Nació contra la voluntad de su madre, que “había hecho todo lo posible para abortar, menos el raspaje, porque odiaba el sufrimiento tanto como adoraba comer caramelos y bombones, leer revistas de radio y escuchar música melódica” (41:24); su desamor se expresa en constantes lamentos –“existís porque me descuidé” (41:14), “—Siempre grita: ¡porqué me habré descuidado!” (41:24), “Valor, sí señor, valor era lo que había faltado. Que sí no, habría terminado en las cloacas” (41:14). Estas palabras ominosas gravitan en sus recuerdos, peligro que lo identifica con el cuenco materno denominado *madrecloaca*, término que se asocia con la expresión “madre ciénaga”. Sabato en su obra ensayística, *Heterodoxia*, lo identifica así:

La Madre Ciénaga. La Madre es el barro original en casi todas las mitologías primitivas. El odio de Weininger a su madre se manifiesta en el odio a lo femenino en general y a lo que tiene de cenagoso, informe y sucio. *De allí su platonismo*. Aspira a estar lo más lejos posible de la ciénaga, el *topos uranos*. (40-108)

La ciénaga es el agua negra, espesa, pesada y pantanosa. Lo que se respira de pestilente inspira abominación y asco. Representa el inconsciente. También es el lugar del recuerdo, de las alucinaciones, que mira hacia el pasado de Martín, lugar confuso y caótico en los recuerdos del adolescente.

En esta fuerte obsesión con imágenes de agua, sobre todo de aguas estancadas y sucias, hay una fuerte alusión a la “expresión simbólica del nacimiento” de la inconsciencia hacia la conciencia propuesta en las teorías de Neumann y de Otto Rank:

Los hijos nacen del “agua”. La cesta, arquilla o receptáculo significan el vientre, de modo que el abandono representa directamente el proceso de nacimiento, si bien está representado por su opuesto. (36:88-89)

Así, el agua también representa lo inconsciente, lo femenino maternal.

Martín aparece como un objeto no deseado, como alguien que surge en un espacio donde no es esperado, como una vida nacida de la casualidad y no del deseo. Su madre lo manifiesta en los esfuerzos que hizo para hacerlo desaparecer. En el esquema familiar de Martín no hay fantasía edípica posible. La madre objeto de deseo en la mitología, se convierte en la historia de Martín en un lugar degradado. Así, el hijo que no se pare, es expulsado por la cloaca, es un hijo desechado.

Frente a esta situación tiene dos posibilidades: o seguir siendo una víctima de los recuerdos mortificantes de su *Madre Terrible*, dejarse vencer y suicidarse, o constituirse en héroe, dotarse de armas y empezar a luchar. Entonces se levanta y va en búsqueda de un amor absoluto (procedimiento antitético) que desata imágenes diátricas); mientras que la cloaca, sinónimo de derrota y vicio, vía y fuerza del mal, es abandonada.

Para la psicología jungiana una de las funciones del héroe es rescatar y liberar la dimensión femenina del sí mismo en el inconsciente con el objeto de lograr una relación madura con la mujer o lo femenino.

En la soledad, cuidando el sueño furtivo de Alejandra, en la penumbra del cuarto, Martín intuye el poder destructivo femenino de su madre, *la madre cloaca*, cuya naturaleza maligna se asocia con uno de los atributos de la *Madre Terrible*.

(...) ¿No había intentado ya suicidarse a causa de esa especie de albañal que era su madre? (41:32)

Su madre (pensaba), su madre carne y suciedad, baño caliente y húmedo, oscura masa de pelo y olores, repugnante estiércol de piel y labios calientes. Pero él (trataba de ordenar su caos), pero él había dividido el amor en carne sucia y en purísimo sentimiento y en repugnante, sórdido sexo que debía rechazar, aunque (o porque) tantas veces sus instintos se rebelaban, horrorizándose por esa misma rebelión con el mismo horror que descubría, de pronto rasgos de su madre-cama en su propia cara. Como si su madre-cama pérfida y reptante, lograra salvar los fosos que él desesperadamente cavaba cada día para defender su torre, y ella como víbora implacable, volviese cada noche a aparecer en la torre como fétido fantasma donde él se defendía con su espada filosa y limpia. (41:135)

Martín padece del miedo a su madre castradora (*la madre cloaca*) y busca en Alejandra el cariño maternal que le hace falta.

Al principio Martín cree que Alejandra es el refugio (la madre y la amante) que había estado buscando, pero descubre horrorizado el desengaño ya que no es su *madre cloaca*, sino es la misma Alejandra, quien lo enfrenta con la voluptuosidad misteriosa de una auténtica mujer-serpiente, experiencia que le permite considerar otras valoraciones que no reconocía en las mujeres antes que él conociera a Alejandra:

Hasta ese momento, las mujeres eran o esas vírgenes puras y heroicas de las leyendas, o seres superficiales y frívolos, chismosos y sucios, ególatras y charlatanes, pérfidos y materialistas (“como la propia madre de Martín”, pensó Bruno que Martín pensaba). Y de pronto se encontraba con una mujer que no encajaba en ninguno de esos dos moldes, moldes que hasta ese encuentro él había creído que eran únicos. Durante mucho tiempo le angustió esa novedad, ese inesperado género de mujer que, por un lado, parecía poseer algunas de las virtudes de aquel modelo heroico que tanto le había apasionado en sus lecturas adolescentes, y, por otro lado, revelaba esa sensualidad que él creía propia de la clase que execraba. (41:22)

La atmósfera irresistible, ambigua y premonitoria que Alejandra representa para Martín, es descrita con los siguientes términos: “abismo tenebroso”, “fuerza irresistible”, “pozo oscuro y lleno de telarañas y murciélagos”, “dragón-princesa”, “rosafango”.

Como una diosa ctónica de la fertilidad, Alejandra es a veces benéfica y otras veces maléfica. Es protectora y peligrosa –tentadora— a la vez. Su comportamiento enigmático tortura a Martín. Ella es viril, la mujer fálica posee el aspecto terrible de lo femenino, y ya que su linaje es mitológico, representa dos formas: dragón-princesa. Alejandra es una pitonisa, sibila, prostituta, amante y madre para Martín.

La caracterización de Alejandra como *dragón-princesa* remite al mito de Melusina, la mujer-serpiente devoradora, el origen del espíritu impuro representado por el símbolo arquetípico ancestral de la *Madre Terrible*.

De acuerdo con la mitología, Durand dice que Melusina, la esfinge, es hija de Equidna, monstruo mitad serpiente, mitad de pájaro palmípedo y de mujer (15:101).

Jung describe la genealogía de la esfinge:

(...) su madre Equidna era un ser híbrido, doncella hermosa hasta la cintura y desde aquí serpiente espantosa. Ese ser doble corresponde a la imagen de la madre: arriba, la mitad humana, amable atractiva; abajo, la mitad terrible, bestial, transformada en espantoso animal por la prohibición del incesto. Equidna es hija de la *Madre Universal*, de la madre tierra, Gea, fecundada por Tártaro, el mundo subterráneo personificado. Y es a su vez madre de todos los horrores: de la Quimera, de Escila, de la Gorgona, del espantoso Cerbero, del león de Nemea y del águila que devoró el hígado de Prometeo; además engendró toda una serie de dragones. Uno de sus hijos es Ortro, el perro del monstruoso Gerión, al que Heracles dio muerte. Es con este perro, su hijo, que Edquina procreó a la Esfinge en incestuosa cópula. Estos materiales pueden bastar para caracterizar el complejo simbólico de la esfinge. Por haber sobreestimado su inteligencia cayó en ella de modo genuinamente masculino y, sin saberlo, cometió sacrílego incesto. El enigma de la Esfinge era ella misma, esto es, la imagen de la madre terrible, que no atemorizó a Edipo. (28:195)

La caracterización ofidio palmípeda, y subterránea de Alejandra representa el símbolo andrógino del *uroboros*: la unión de contrarios: la luz y la oscuridad, el bien y el mal, lo femenino y lo masculino. La dualidad simbólica desatada entre los personajes de Alejandra y Martín divide el contenido semántico del texto en dos constelaciones imaginarias: lo diurno y lo nocturno.

Durand cita el siguiente ejemplo de la lucha arquetípica entre lo diurno y lo nocturno en donde se destaca la naturaleza simbólica de la Luna y el Sol y el énfasis de la naturaleza del símbolo lunar que representa el devenir:

(...) la Luna —lo femenino— aparece como la gran epifanía dramática del tiempo mientras que el Sol —lo masculino— permanece semejante a sí mismo, salvo durante raros eclipses, y que no se ausenta más que un corto lapso de tiempo del paisaje humano, la Luna es un astro que crece, decrece, desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte. (15:106)

Por su ciclo recurrente de nacimiento, crecimiento, plenitud, decaimiento y muerte, la Luna inspira más temores supersticiosos que el Sol. Por ello, se le asocia con fenómenos naturales con leyes semejantes: la lluvia, la savia de las plantas, la menstruación, la fertilidad y la reproducción.

La relación entre Martín y Alejandra se torna en una lucha simbólica entre la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. Arquetípicamente, Martín se tipifica como un héroe diurno-solar que combate con los monstruos nocturnos encarnados en la figura de Alejandra, quien representa *lo otro, lo negativo*. En Alejandra se estructuran los tres tipos de los símbolos de lo negativo: los teriomorfos –símbolos de la animalidad: los monstruos contra los que el héroe diurno o solar debe combatir—Alejandra, el dragón, la esfinge, la serpiente; los nictomorfos –el bosque en su sentido no-iniciático, los engendros de la noche, la oscuridad de cualquier recinto donde habita el enemigo (el “Mirador” de la casa de los Olmos)--, lado oscuro de Alejandra (Martín sospecha que ella gravita en un lugar oscuro, ominoso y secreto); y los catamorfos –que simbolizan la caída, el abismo ya que para Martín Alejandra es como “un oscuro abismo”.

En *Sobre héroes y tumbas*, el narrador destaca en letras cursivas el inconsciente de Alejandra, personaje que recuerda, al momento presente de la narración, momentos de su infancia cuando vivía en la casa de sus tías Carrasco. La siguiente cita evidencia los símbolos que asocian la figura de Alejandra con la Luna:

(...) y cuando está lejos de la casa, se echa sobre la hierba, abriendo todo lo que puede sus brazos y sus piernas. La luna le da de pleno sobre su cuerpo desnudo y siente su piel estremecida por la hierba. Así permanece largo tiempo; está como borracha y no tiene ninguna idea precisa en la mente. Siente arder su cuerpo y pasa sus manos a lo largo de sus flancos, sus muslos, su vientre. Al rozarse apenas con las yemas sus pechos siente que toda su piel se eriza y se estremece como la piel de los gatos. (41:76)

El mar y la luna hacen que Alejandra perciba la divinidad maligna que la acecha.

El rugido del mar y de la tempestad parece pronunciar sobre ella oscuras y terribles amenazas de la Divinidad. (41:80)

A la luz de su ascendencia lunar arquetípica cobra mayor significado la oposición luz/oscuridad que apunta hacia luna/noche, característica de muchos símbolos que a Alejandra atañen. Su figura queda metonímica y metafóricamente vinculada a la Luna, a las estrellas y al mar y se convierte en la mente de Martín, en un medio personal de sublimación y salvación. Otros atributos de la divinidad lunar son también la demencia y la extravagancia que singularizan la conducta de Alejandra. Incluso la belleza superlativa que Martín le atribuye a Alejandra considerándola como “portentosa” (41:27). Alejandra encarna los atributos de la voluptuosidad y de la generación, y en su calidad de divinidad lunar y ctónica, envuelve la muerte y el mundo subterráneo. Tales atributos ratifican la ascendencia lunar de Alejandra. Su simbolismo se sintetiza en tres diosas lunares bajo una misma trinidad arquetípica: Artemisa, diosa del parto, de la fecundidad y de la sexualidad; Selene, personificación de la luna, diosa del cielo nocturno y de la belleza; y Hécate, diosa de la brujería, y de la oscuridad de los caminos (15:298).

De acuerdo con el narrador de *Sobre héroes y tumbas*, Alejandra:

(...) había nacido madura, o había madurado en su infancia, al menos en cierto sentido; ya que en otros sentidos daba la impresión de que nunca maduraría: como si una chica que todavía juega con las muñecas fuera al propio tiempo capaz de espantosas sabidurías de viejo; como si horribles acontecimientos la hubiesen precipitado hacia la madurez y luego hacia la muerte sin tener tiempo de abandonar del todo atributos de la niñez y la adolescencia. (41:27-28)

Cobra entonces más de un sentido las palabras de Martín: Alejandra no era mujer de este mundo, y se pregunta:

¿De dónde venía el alma de Alejandra? Parecía sin edad, parecía venir desde el fondo del tiempo. "Su turbia condición de feto, su fama de prostituta o pitonisa, sus remotas soledades. (41:182)

Estas interrogantes inscriben a Alejandra como representante de un mito femenino contemporáneo que proviene de una vertiente mitológica y de una dimensión arquetípica universal.

El simbolismo matriarcal se identifica en la novela a través de la aparición de Alejandra cerca de la estatua de Ceres, figura que aparece al inicio de la novela. Ceres es la diosa itálica de la agricultura, y más específicamente de las cosechas, que los romanos identificaron con la Deméter griega.

La descripción fantasmal de Alejandra por Martín, aunada a su constante aparición/desaparición, no dejan duda del papel mítico que ella desempeña. De esta manera Alejandra es asociada con el linaje mitológico de una diosa lunar ctónica como Deméter o Perséfone. La promiscuidad de Alejandra destaca la dimensión arquetípica de la *Madre Terrible* amante.

La otra dimensión arquetípica que conjura Alejandra es la de la *Madre Tierra, la Magna Mater*. Alejandra representa tanto a la mujer universal como a la tierra, la madre patria de la Argentina:

Y de pronto le parecía (a Martín) como si ella (Alejandra) fuera la patria y no aquella mujer hermosa pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aunque Alejandra era mujer, podía haber esperado en ella, en alguna medida, de alguna manera, el calor de una madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes. Todo se mezclaba en su mente ansiosa y como mareada, y todo giraba vertiginosamente en torno a la figura de Alejandra, hasta cuando pensaba en Perón y en Rosas, pues en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y de opaco. (41:217)

Alejandra Vidal Olmos, aparece en la historia de *Sobre héroes y tumbas* como una pitonisa del mal, como Pandora, la primera mujer, la Eva de la mitología griega, que se llevo del cielo una caja que contenía todos los males. A su llegada a la tierra la abre esparciendo todos los males, dejando en la caja tan solo a la esperanza.

Ella representa la figura simbólica del *uroboros*: su personalidad es descrita con los atributos mitológicos de una mujer serpiente. La relación incestuosa entre Alejandra y su padre, Fernando Vidal Olmos, representan desde un nivel simbólico ritual, la unión andrógina urobórica entre la diosa lunar y el hijo develada en los mitos cíclicos de la fertilidad. Dentro del contexto narrativo de la novela, el sacrificio de Fernando Vidal Olmos ejecutado por su propia hija Alejandra, y la inmolación de ella por medio del fuego, simbolizan el cambio de una situación política conflictiva en el país de la Argentina sucedida en la década de los años 50. De esta manera, como en el mito de Pandora, Alejandra contiene en ella misma el símbolo de la esperanza renovadora a través de su propio sacrificio.

En este mismo contexto ritual, la acción protagónica del personaje Martín adquiere los matices mesiánicos de un héroe-amante de la diosa babilónica Istar. Su papel principal será el de mediador y restaurador de una nueva esperanza después de un ciclo de muerte y tragedia tanto a nivel individual como social.

La diosa lunar Deméter representa el simbolismo universal de la *Gran Madre* asociado con la *Tierra*. De acuerdo con Jung, Deméter quiere decir específicamente *Madre*. En esta diosa se manifiestan los atributos de las tres diosas: Deméter, Core, y Hécate. Core es hija de Deméter. Su nombre significa doncella. Core es llamada Perséfone, diosa de lo subterráneo, el inframundo, después de haber sido raptada por Hades, el dios del infierno. La tarea de Deméter es recorrer la tierra buscando a su hija, Perséfone. El tercer lado de este arquetipo es Hécate, considerada también hija de Deméter. Esta diosa está vinculada a un mundo nocturno. Es la diosa de la Luna y de la magia. Hécate es la diosa que indica a Deméter el paradero de Perséfone. Hécate representa la parte oscura de Perséfone y Deméter (28:348). Estas diosas ctónicas lunares poseen los atributos triformes de la voluptuosidad, la procreación y la muerte.

Erich Neuman describe en la nota siguiente los atributos triformes de esta diosa matriarcal de la antigüedad:

The "ancient goddess,"... is identified with the primordial goddess and with the earth goddess, who also bear the name "Our Ancestrees and Heart of the Earth." She is the goddess of voluptuousness and sin, but also the great genetrix and renewer of vegetation through the sexual act; as moon and earth goddess, she is the goddess of the west, of death of the underworld. (33:182)

[La "diosa Antigua,"... es identificada con la diosa primordial y con la diosa de la tierra, quien lleva el nombre de "Nuestros ancestros y Corazón de la Tierra." Ella es la diosa de la voluptuosidad y el pecado, pero también la gran procreadora y regeneradora de la vegetación a través del acto sexual; como la diosa de la tierra, ella es la diosa del oeste, de la muerte y del inframundo.] (33:182)

Jung dice:

Hécate es una diosa fantasma y nocturna verdaderamente espectral: una furia (*Mar*). (...) Es ella quien envía el horrendo fantasma nocturno de la angustia: la *Empusa* (espectro), de la cual dice Aristófanes que aparece en una vejiga hinchada de sangre. Según Libanio, también se llamaba Empusa la madre de Esquines, porque “desde rincones oscuros se precipitaba sobre niños y mujeres”. La Empusa tiene pies extraños: uno es de bronce, el otro de estiércol de asno. (...) Asimismo hay una Hécate Afrodísia, cuyos símbolos son la llave, el látigo, el puñal y la antorcha. Siendo madre de la muerte va acompañada de perros, (...) Como guardiana de la puerta del Hades y diosa de los perros, es triforme y puede decirse que se identifica con Cerbero. (...) Como “madre espiritual” envía la locura, el lunatismo. (...) Hécate, como furia, aparece en forma de Empusa, en un papel de vampiro, o en calidad de lamia, como devoradora de hombres; a veces, también en la forma más amable de la “novia de Corinto”. Es la madre de todos los encantamientos y de todas las hechiceras, la divinidad tutelar de Medea, pues el poder de la madre terrible es irresistible porque obra desde lo inconsciente. En el sincretismo griego desempeña un papel muy importante, confundándose con Artemisa, que lleva también el sobrenombre de *Ekath*, la “que alcanza desde lejos” o la “que alcanza como quiere”, otra alusión más a su fuerza superior. Artemisa es la cazadora acompañada de perros, Hécate, al confundirse con ella, se convierte en una feroz cazadora nocturna. (...) Se comprende entonces que, en cuanto madre subterránea, Hécate se identifique con Brimo, con Perséfone y con Rea, la primigenia madre universal. (28:373-375)

Por otra parte, también lo felino, lo lunar y lo lunático son atributos emparentados con la figura de Alejandra. En muchas tradiciones el gato simboliza la oscuridad y la muerte (12:525). De ahí que esta correlación de Alejandra con lo felino y con la demencia puede ser tan cuerda y de una equivocidad tan trascendente. Desde esta perspectiva, se explican las descripciones de los ojos de Alejandra ligados con el gato “sus ojos eran de un verde oscuro” (41:18), y también “grisverdosos” (41:217), los cuales tenían “cierto tenebroso brillo” (41:19). Tanto el color azul como el verde son atributos de las diosas marinas, lunares y del oeste. El oeste es la dirección arquetípica de la muerte, es el lugar donde se oculta el Sol y es asociado a la oscuridad, a la muerte y a la humedad. Neumann asocia también al oeste con la *Madre Terrible*:

The sun sinks down in the west, where it dies and enters into the womb of the underworld that devours it. For this reason the west is the place of death, and the hostile and rending “Old Woman in the West” is an image of the Terrible Mother. (33:158)

[El sol se hunde en el oeste, donde muere e ingresa al vientre del inframundo que lo devora. Por esta razón el oeste es el lugar de la muerte, y de la hostil y desgarradora “anciana en el Oeste”, es una imagen de la Madre Terrible.] (33:158)

Por otro lado, el aspecto benévolo de la función de la *Magna Mater* consiste en ser generadora de la vida. Ella hace que la tierra fructifique. Es la diosa, por tanto, de la *Tierra*, en su carácter de fertilidad, y de la salud y paradigmáticamente, de la mujer. A la vez, la *Magna Mater* es asimismo una diosa maligna: la misma que otorga la vida, igualmente la consume mediante inundaciones, sequías, plagas y epidemias, huracanes, terremotos y toda suerte de cataclismos; así es que el hombre no tan sólo nace de la diosa Madre y puede morir a manos de ella, sino que al morir retorna en su aspecto de *Tierra* mediante un movimiento circular de autoctonía. En este aspecto

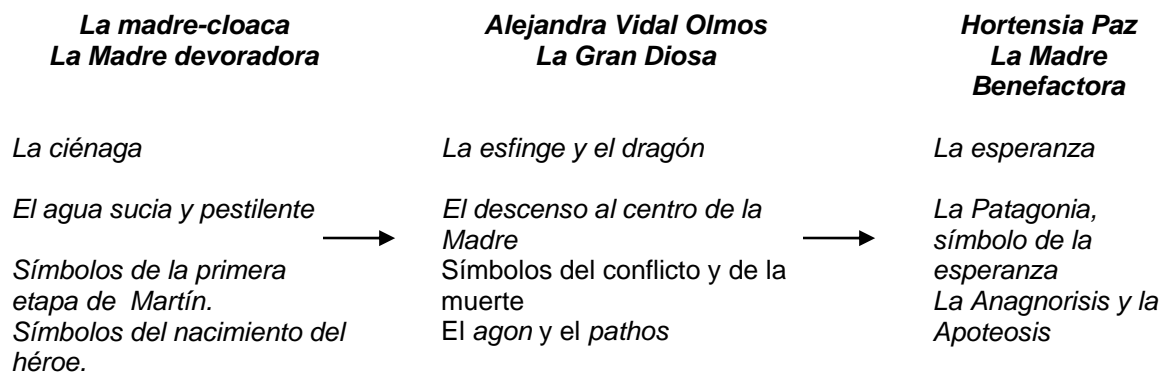
malévolo, ella es la diosa de la Tierra, la diosa de la Luna, las aguas y de la noche, la enemiga del Sol y de la vida. En fin, la *Magna Mater* combina al unísono la fuerza creadora y destructora. Desde las teorías que arrancan de Jung y continuadas hasta la actualidad por sus epígonos, el concepto de la *Magna Mater* deja atrás su carácter de creencia inherente a civilizaciones más o menos primitivas para actualizarse en el mundo contemporáneo por medio de la teoría de los arquetipos del inconsciente colectivo.

El arquetipo del héroe se supedita al de la *Magna Mater*. Las semejanzas entre las diosas maternas apuntan hacia la abstracción de un ser materno universal simbolizado por la *Magna Mater*, cuya existencia persistente se ha explicado por los mitólogos mediante la teoría de los arquetipos. Sin embargo, es necesario subrayar que dicho fenómeno de la *Madre Magna* es secular y que los antropólogos, etnógrafos, sociólogos, mitógrafos o psicólogos lo han estudiado y denominado de formas diferentes, ya sea como el mito de la *Madre*, matriarcado, complejo edípico, o como el arquetipo de la *Magna Mater*.

Jung resume la naturaleza del arquetipo de la Madre en tres aspectos: bondad, pasión y tinieblas:

Esos son los tres aspectos esenciales de la madre: su bondad protectora y sustentadora, su emocionalidad orgiástica y su oscuridad inframundana. (26:76)

Los símbolos mítico-arquetípicos del viaje de Martín hacia el centro de lo femenino, --concertado por el simbolismo de la *Gran Madre* (Alejandra)--, se clasifican a través del siguiente esquema tripartito basado en los personajes femeninos de la novela:



Martín simboliza la secuencia semántica: héroe-viaje-vida-luz-esperanza. Los personajes femeninos, la *madrecloaca* y Alejandra simbolizan la secuencia: mujer-madre-abismo-muerte-oscuridad.

Los símbolos significantes descritos son los arquetipos nucleares del imaginario de la novela. Estos se han dividido en dos categorías semánticas aplicando los términos de *las estructuras antropológicas del Imaginario* propuestas por la teoría de G. Durand.

1. Los arquetipos nocturnos que suscitan un problema o, más exactamente, el problema fundamental (en relación con la angustia del devenir del tiempo y la muerte): *la caída* y el *monstruo devorador del tiempo*. Estos arquetipos se identifican en los personajes femeninos de la novela que representan lo negativo: la madre de Martín, la *madrecloaca* y Alejandra, quienes encarnan el arquetipo de la *Madre Terrible*.
2. Los arquetipos diurnos destinados a cristalizar las respuestas de los héroes. Corresponden a las principales categorías de las creaciones de la función imaginante en contra de las fuerzas negativas del devenir y de la muerte. Estos arquetipos están representados a través de los personajes masculinos: Martín, Bruno y Fernando quienes simbolizan al héroe mítico. Y los símbolos de las madres benéficas representados por los personajes femeninos: Ana María, madre de Fernando, Georgina, madre de Alejandra, y la prostituta Hortensia.

De acuerdo con la teoría durandiana, estos arquetipos están representados por los siguientes símbolos tripartitos que desarrollan los esquemas imaginarios encargados de dinamizar los arquetipos en relatos.

- *La espada* (el héroe): idea de combate, de purificación, de distinción. Suscita los temas heroicos, las respuestas de “las estructuras esquizomorfas” o “heroicas”. Lo heroico se refiere a los temas pertenecientes a los esquemas diáiréticos, ascensionales y espectaculares (la búsqueda heroica de los personajes de Martín del Castillo y Fernando Vidal).
- *La copa* (la madre): idea de reposo, de intimidad, de vínculo. Suscita los temas “místicos” pertenecientes a “las estructuras místicas”. Estas estructuras determinan un esquema de descenso y de un retorno al centro simbolizado por la madre. Se realizan en particular por medio de los símbolos de “la inversión” y de “la intimidad” (el descenso de Martín y Fernando al centro de la *Diosa Madre* concitado por la figura de Alejandra Vidal).
- *Lo cíclico* (el árbol, la serpiente, y el *uroboros*): idea de reproducción, de progreso o de decadencia. Son esquemas de las estructuras “sintéticas”. Se manifiestan en esquemas cíclicos o progresistas y se actualizan por medio de relatos en los que se percibe una intención dialéctica, una tendencia a armonizar los contrarios y a buscar un sentido al devenir humano. Estas “estructuras sintéticas” se encuentran en los mitos Agrolunares y del Eterno retorno (el sacrificio de Fernando Vidal y la redención de Martín, motivos que tienen el fin de restablecer un orden).

4.3.6. La aventura arquetípica del héroe en los personajes de Martín y Fernando

4.5.6.1. Los símbolos y arquetipos del viaje alegórico hacia el centro

The hero travels perilously through a dark labyrinthine underworld full of monsters between sunset and sunrise.

El héroe viaja por un inframundo tenebroso y laberíntico, poblado de monstruos, entre la puesta y la salida del sol.

Northrop Frye

El acceso al “centro” equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz.

Mircea Eliade

¡Oh, Circe! ¿Quién nos guiará en ese viaje, ya que ningún hombre ha llegado jamás al Hades en negro navío?

La Odisea, X, 501

La concepción de la literatura como búsqueda, con todas sus variaciones y transformaciones, es uno de los esquemas narrativos más antiguos que con mayor frecuencia se repite en la literatura occidental. Desde la antigua épica hasta los relatos de viajes y las novelas de aventuras del siglo XIX, el descubrimiento de vastos mundos maravillosos está siempre en la imaginación del hombre. La novelística contemporánea posee ese mismo espíritu de búsqueda, pero en la época actual se intensifica la tendencia a explorar las profundidades del ser, “es la aventura del hombre que explora los abismos y las cuevas de su propia alma” (43:33). Es una búsqueda interior que ofrece un marcado contraste con la de la literatura precedente; se impone en el mundo una nueva concepción de la novela, una transformación que se inicia con *A la búsqueda de un mundo perdido* (1913) de Proust.

El relato del héroe arquetípico se construye sobre el modelo iniciático de los ritos de la fertilidad. La prueba mayor que el héroe mítico debe franquear es el “*descensus ad inferos*” o el viaje al “más allá” (*la katabasis*). La imagen de este viaje al mundo de los muertos aparece tanto en el onceavo libro de la *Odisea* como en el sexto libro de la *Eneida*. La visión del descenso es el ingreso a un mundo laberíntico de oscuridad y

misterio correspondiente a un rito de iniciación cuyo motivo central es la búsqueda de un tesoro. En esta búsqueda destacan las figuras femeninas. En la *Odisea* de Homero, la figura maternal es Circe, a quien Homero llama Potnia, la portentosa. En la historia de Virgilio, la *Eneida*, la figura maternal es la Sibila. La recompensa del descenso es el conocimiento oculto o prohibido para el héroe, que es a menudo el conocimiento del futuro o de la muerte.

La novela de Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, señala desde el título la imagen del viaje mítico de descenso al mundo del más allá conocido como el *descensus ad inferos* o *la katabasis*. Las acciones que ejecutan los personajes, Martín y Fernando, por descubrir el enigma de Alejandra configuran el viaje alegórico hacia el centro, denominado por Mircea Eliade con el término del *Axis Mundi*. Este viaje es concitado por la diosa madre, la *Magna Mater*. En *Sobre héroes y tumbas* esta figura matriarcal es personificada en el personaje Alejandra Vidal, figura que reviste con precisión el viaje arquetípico del héroe hacia el inframundo.

Martín intuye la ardua travesía que se le impone para llegar al centro de Alejandra.

Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el abismo del sueño sino otros) y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupciones, entre llamaradas y tinieblas. *Nunca*, pensó, *nunca*. (41:82)

El viaje de Martín se torna en el problema metafísico de alcanzar el amor absoluto de Alejandra, y en la búsqueda de una explicación a sus reticencias y ausencias con el fin de descubrir el secreto profundo que la embarga. La aventura mítica de Martín se transmuta en la realización de un descenso hacia el centro-enigma de Alejandra, búsqueda que se extiende, para él, aún después de su muerte.

Y aún entonces, ya muerta Alejandra, y después de haber mantenido con ella una relación tan intensa, no alcanzaba a ver con claridad en aquel gran enigma; (...) (41:22)

El viaje de Fernando es la búsqueda del enigma de su propia existencia. Tales viajes son el descenso hacia un centro: la madre personificada en la figura del personaje de Alejandra.

Para Eliade el viaje arquetípico es la búsqueda del centro. Es un viaje fundamental sagrado y su camino es:

(...) arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al "centro" equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz. (19:26)

Desde el punto de vista del ritual, el psicólogo jungiano Erich Neumann señala que el viaje hacia el inframundo, la misión arquetípica del héroe, es el descenso de éste hacia el centro de la *Madre Tierra*, la *Magna Mater*, con el fin de acoplarse con ella, engendrarla y devolver simbólicamente la germinación de la tierra después de un período de sequía. En su aspecto psicológico, el descenso al útero de la madre, simboliza el proceso de individuación del desarrollo psíquico de la conciencia del hombre moderno.

The labyrinthine way is always the first part of the night sea voyage, the descent of the male following the sun into the devouring underworld, into the deathly womb of the Terrible Mother. This labyrinthine way, which leads to the center of danger, where at the midnight hour, in the land of the dead, in the middle of the night sea voyage, the decision falls, occurs in the judgment of the dead in Egypt, in the mysteries both classical and primitive, and in the corresponding processes of psychic development in modern man. Because of its dangerous character, the labyrinth is also frequently symbolized by a net, its center as a spider. (33:177)

[El camino laberíntico es siempre la primera parte del viaje marino nocturno, el descenso del varón siguiendo al sol dentro del devorador inframundo, dentro del útero mortal de la Madre Terrible. Este camino laberíntico, conduce al centro del peligro, donde a la medianoche, en la tierra de los muertos, en medio del viaje marino nocturno, la providencia decae, sucede en el juicio de los muertos en Egipto, en los misterios clásicos y primitivos, y en el correspondiente proceso del desarrollo psíquico del hombre moderno. Por su carácter peligroso, el laberinto es frecuentemente simbolizado por una red, y su centro por una araña.] (33:177)

En la novela de Sabato, los viajes de descenso de los personajes de Martín y Fernando, odiseas, que van desde la desesperanza a la conciliación con el mundo y consigo mismo, desde el *agon* a la *anagnorisis*, se corresponden con un rito de iniciación, una ceremonia progresiva en la que los personajes franquean pruebas y enfrentan las fuerzas siniestras que los circundan con el fin de alcanzar la verdad, el conocimiento, la luz y el orden.

4.3.6.2. La misión del héroe

Desde la estructura narrativa profunda de las historias literarias, y a pesar de su infinita variedad, la historia del héroe es siempre un viaje alegórico hacia un mundo lleno de peligros cuya misión principal es la búsqueda de sí mismo. La jornada puede ser externa hacia un lugar real: un laberinto, un bosque o una cueva, una ciudad o un país extraño, ámbitos que llegan a ser el centro (*Axis Mundi*) de su conflicto en donde lucha contra fuerzas antagónicas para la realización de su objetivo.

Hay otro tipo de historias donde el héroe viaja hacia los terrenos internos de la mente, del corazón o del espíritu. En este tipo de historias el héroe crece y cambia (*Bildungsroman*). Su viaje se realiza de un modo a otro del ser: de la desesperación a la esperanza, de la debilidad hacia la fortaleza, de la insensatez a la sabiduría, del amor al odio.

El canon básico de las mitologías del héroe comprende el héroe, el dragón y el tesoro. El dragón tiene todos los rasgos del *uroboros*. El tesoro tiene diversos significados: la princesa cautiva, la perla valiosa, el agua de la vida, la hierba de la inmortalidad. La lucha contra el dragón significa la lucha a muerte contra el padre y la madre, es decir, contra los enemigos del inconsciente del yo. Desde el punto de vista de la psicología profunda, la misión del héroe es la búsqueda de sí mismo.

El primer estrato de esta lucha contra el dragón es, según Neumann, contra la madre-dragón (34:154). Esta lucha contra la dimensión del inconsciente, representada por el arquetipo maternal negativo—tras la división en parte maternal y paternal—, exige del héroe: la superación del miedo a lo femenino (la *Gran Madre*), la entrada en la caverna, el descenso al inframundo o ser devorado por el monstruo (incesto con la madre [34:156-171]), y el renacimiento o emergencia victoriosa. Su mejor expresión son los mitos solares con sus símbolos celestes como el Sol y los oscuros como la Luna. Es el mito mesiánico de Cristo como redentor que trae la luz al mundo —un nuevo estatus espiritual, una nueva conciencia— tras pasar por la muerte. El mito griego de Edipo, el babilónico de Tammuz y el egipcio de Horus son ejemplos de los mitos del héroe que triunfa sobre el inconsciente femenino negativo.

El segundo estrato de la lucha del héroe es contra el padre-dragón. El héroe tiene que superar la parte del *uroboros* paternal negativo: la dimensión inconsciente, negativa, de la cultura, que adopta figura arquetípica paterna. Frente a esta dimensión opresiva del yo se alza el héroe. Tiene que luchar contra el padre-dragón, contra la vieja ley y las costumbres establecidas, como lo hizo Abraham al escuchar la voz de Dios y destruyó los viejos ídolos y se marchó de su tierra para fundar un nuevo orden. El relato de Moisés y de Hércules son variaciones de este mismo tema.

La finalidad de la mitología del héroe y su lucha contra el dragón es el rescate de la princesa cautiva o la obtención de un tesoro. La princesa cautiva se refiere al mundo de las relaciones y dificultades entre el hombre y la mujer. Subjetivamente este mito señala la lucha de la liberación que tiene lugar en la psique entre el yo masculino y el alma.

El mito muestra que hay una parte femenina positiva que ayuda al héroe: el lado fraterno de la mujer o madre. Los héroes reciben la ayuda de Medea, Ariadna, Atenea, Beatriz, de la parte fraterna de Isis, es decir, de la dimensión femenina del alma= “ánima”, un ser espiritual, un ser espiritual que representa lo femenino como separado y distinto de lo femenino colectivo e inconsciente o “materno” amenazador (la *Gran Madre*).

Según Frye, el héroe mata al dragón y termina uniéndose con la cautiva fundando su propio reino (20:189). Despierta así y realiza las imágenes que dormían en su psique. Se hace creador de sí mismo al obtener el tesoro buscado.

La dimensión creativa del héroe responde al esfuerzo por consolidar y defender el tesoro del yo. Tiene su expresión mitológica en la conquista de la muerte, en la lucha

contra su poder. Para Neumann el mejor prototipo se encuentra en la cultura egipcia alrededor del culto y mito de la figura de Osiris que presenta las fases rituales de la muerte y la resurrección (34:220 ss).

En el siguiente análisis se examina la aventura heroica de Martín a través de la combinación de las etapas o mitemas del héroe propuestas por Joseph Campbell y Northrop Frye relacionadas con el simbolismo de las teorías psicoanalíticas y antropológicas de Carl Jung, Erich Neumann y Gilbert Durand.

4.3.6.3. El viaje arquetípico del héroe en el personaje de Martín del Castillo

Los términos de las siguientes etapas heroicas aplicadas a las acciones del personaje Martín corresponden a las teorías (señaladas en los apartados 2.2.8.2 y 2.2.8.4.) de los mitólogos: Nortrop Frye y Joseph Campbell.

- **La separación, el *agon* o conflicto**

La primera etapa del viaje del héroe es el inicio del viaje peligroso y de las aventuras preliminares. Joseph Campbell señala que:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales (...) (9:35)

Así, en un día cotidiano, “Un SÁBADO de mayo de 1953”, en su solitaria existencia, Martín, un adolescente puro que empieza a descubrir con horror el cadáver del absoluto, piensa en su *madrecloaca* justo enfrente de la estatua de Ceres, la diosa de la fertilidad, una blanca figura que conserva todos los atributos que él quisiera encontrar en los seres de carne y hueso, y específicamente en su madre: orden claridad, la pacífica indiferencia de un mundo marmóreo. Confuso, tímido, “como un bote a la deriva”, Martín tuvo la sensación de que alguien estaba a sus espaldas, mirándolo. Sintió algo *distinto*, algo inquietante. Se comprende que ese algo lo venía a sacar de su sueño. Por más esfuerzo que hizo para mantener la mirada sobre la estatua de Ceres, no pudo. Y es “atraído” por la presencia de Alejandra, “el mensajero”, y es “*llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura*” (9:223). Volver la cabeza y mirar a Alejandra, significó entonces, dejar un mundo sólido. Mirar a Alejandra fue dar la espalda a la tranquilidad de las estatuas, es decir a un orden inamovible, y ponerse frente a la imprevisibilidad del caos: “como si sintiese impulsado a saltar a través de un oscuro abismo “hacia el otro lado de su existencia” (41:16). Aunque volverá más tarde a la estatua: cada vez que el amor por Alejandra parece hacer crisis. Este llamado a la aventura, según Joseph Campbell, representa el advenimiento de la adolescencia. Esta iniciación es “un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es equivalente de una muerte y un renacimiento”. (9:55)

En este primer encuentro, Alejandra lo observa y durante un infinito silencio hay muchas cosas que se quieren decir, pero de repente se levanta y Martín la sigue, aunque pronto “se detuvo con miedo”. Cuando regresa al banco del parque comprende que ya no es el mismo; su existencia se ha transformado.

Esta imagen inicial es un artificio poderoso que crea la atmósfera mítica de la novela. Martín, el héroe, se encuentra con Alejandra (“la presencia de una sombra”) en el parque Lezama, frente a la estatua de Ceres. Desde ese momento abandona su mundo, su hogar (“choza, castillo”) y viaja con Alejandra, quien lo guía en el descenso hacia la tierra de la muerte, donde él es también testigo de la muerte: sus propios deseos de suicidio y el suicidio de Alejandra que se realizará posteriormente.

Pasan muchos días para que el segundo encuentro se produzca y como si supiera que aquella mujer va a regresar algún día al parque Lezama, le espera todas las tardes. Por fin un día la halla sentada en el mismo lugar de antes. Al verla ella le dice enigmáticamente: “—Te estaba esperando”. Martín tiembla y se sonroja y está a punto de desvanecerse; no sabe qué decir. Mientras él escucha y observa, la chica habla. Así sería siempre, tan inexplicable como la novela, como la vida misma. Hablan de la familia de Martín: el padre era un pintor fracasado y la madre, una mujer repudiada por el hijo. Ella nunca lo había querido; desde el vientre lo odió. Su destino era la cloaca, pero por el miedo a los dolores impidió el aborto; la llama *madrecloaca*.

En este segundo encuentro Martín se desconcierta cuando Alejandra le dice que tienen algo en común y que necesita de él. Martín no comprende cómo un ser tan insignificante podía ayudar a una deidad en todo su esplendor, puesto que la califica de “portentosa”. De acuerdo a la mitología, Perséfone posee el atributo de ser poderosa.

Luego tuvieron que separarse y ella prometió buscarlo. Y Alejandra, como en el mito de Perséfone, “parecía habérsela tragado la tierra”, desaparece por muchos meses, cuyo transcurrir es descrito líricamente con el paso de las estaciones:

¡Cuántos días desolados transcurrieron en aquel banco del parque! Pasó todo el otoño y llegó el invierno. Terminó el invierno, comenzó la primavera (aparecía por momentos, friolenta y fugitiva, como quien se asoma a ver cómo andan las cosas, y luego, poco a poco, con mayor decisión y cada vez por mayor tiempo) y paulatinamente empezó a correr con mayor calidez y energía la savia en los árboles y las hojas empezaron a brotar; hasta que en pocas semanas, los últimos restos del invierno se retiraron del parque Lezama hacia otras remotas regiones del mundo.
Y luego aquellas flores fueron secándose y cayendo, las hojas empezaron a dorarse y a ser arrastradas por los primeros vientos del otoño. Y entonces —dijo Martín— perdió definitivamente la esperanza de volver a verla. (41:30)

Bruno, el confidente de Martín, --amigo de Fernando Vidal, y enamorado también de Alejandra y de Georgina, la madre de Alejandra--, al escucharlo tan desesperadamente, se pregunta: “¿Y qué es la esperanza?”. Y se responde, así mismo, que es un sentimiento grotesco, que martiriza a seres que como Martín

caminan anónimamente y se cruzan con otros seres a diario, mientras luchan en su interior con fuerzas tan poderosas como la soledad (41:32).

Martín, poco tiempo después, abandona su casa y su familia y decide viajar con su amigo, el camionero Bucich, a la Patagonia. Sin embargo, esa madrugada no se marcha hacia el sur; pero tampoco regresa a su casa. De acuerdo con Joseph Campbell, en los ritos de iniciación, la ruptura o separación de las ligas familiares y las del pasado del iniciado son necesarias. Estos ritos se distinguen por ser:

(...) ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, ligas y normas de vida del estado que se ha dejado atrás. (9:16)

La separación de su familia significa un estado de madurez e independencia para Martín, aunque se enfrente a los problemas económicos que esa decisión conlleva. Martín pierde su trabajo en la imprenta y padece de hambre.

El tercer encuentro de Martín con Alejandra se realizó en febrero de 1955, casi dos años después del primer encuentro. El lugar fue el mismo parque Lezama, y los acontecimientos igual de fantásticos. Alejandra reaparece, como entre un halo de misterio, sumergida en el sueño de Martín:

Soñaba que iba en una barca, con su velamen destruido, por un gran río en apariencia apacible, pero poderoso y preñado de misterio. Navegaba en el crepúsculo. El paisaje era solitario y silencioso, pero se adivinaba que en la selva que se levantaba como una muralla en las márgenes del gran río se desarrollaba una vida secreta y colmada de peligros. Cuando una voz que parecía provenir de la espesura lo estremeció. No alcanzaba a entender lo que decía, pero sabía que se dirigía a él, a Martín. Quiso incorporarse, pero algo lo impedía. Luchó, sin embargo, por levantarse porque se oía cada vez con mayor intensidad la enigmática y remota voz que lo llamaba y (ahora lo advertía) que lo llamaba con ansiedad, como si estuviera en un pavoroso peligro y él, solamente él, fuese capaz de salvarla. Despertó estremecido por la angustia y casi saltando del asiento.
Era ella. (41:47)

Y así (explicó Martín) empezó la terrible historia. (41:48)

La presencia de Alejandra es un signo del poder del destino, un mensaje que él capta inconscientemente. Así se inicia una relación, movida por fuerzas extrañas que no comprende, pero que tampoco puede evitar. Casi tan desconcertantes como éste, serían los próximos encuentros, en los lugares menos imaginados y a las horas más absurdas.

Alejandra lleva a Martín a la derruida y fantasmal casa de los Olmos en el Barrio de Barracas, al sur de la ciudad de Buenos Aires, en donde en medio de la oscuridad:

Atravesaron un estrecho pasillo entre árboles muy viejos (...) y siguieron por un sendero de ladrillos que terminaban en una escalera de caracol. (41:50)

El ascenso de la escalera-caracol simboliza el pasaje de un modo de ser a otro. Esta escena se corresponde con la siguiente etapa mítica del héroe Martín denominada: “el cruce del primer umbral”. El ingreso de Martín en la casa de los Olmos forma parte del rito de su iniciación, y así, en medio de la oscuridad:

Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro (...) (9:77)

Tales custodios de este umbral parecen ser “los ciegos” y “Fernando”, palabras innombrables para Alejandra, que parecen referirse a una divinidad maligna. La aventura del héroe se convierte en un viaje hacia la oscuridad, hacia el centro del enigma de Alejandra, quien parece estar custodiada y acosada por las fuerzas invisibles, denominadas “los ciegos” y “Fernando”, su padre, la sombra que la acosa con la posibilidad del incesto. Martín se considera el elegido para rescatar a esa princesa acosada por el dragón:

Pero me necesita, me ha elegido, pensó también. De alguna manera lo había elegido a él, para algo que no alcanzaba a comprender. Y le había contado cosas que estaba seguro jamás le había contado a nadie, y presentía que le contaría muchas otras, todavía más terribles y hermosas que las que ya le había confesado. Pero también intuía que habría otras que nunca, pero nunca le sería dado a conocer. Y esas sombras misteriosas e inquietantes ¿no serían las más verdaderas de su alma, las únicas de verdadera importancia? Había tenido un estremecimiento cuando él mencionó a los ciegos, ¿por qué? Se había arrepentido apenas pronunciado el nombre Fernando, ¿por qué?

Ciegos, pensó, casi con miedo, Ciegos, ciegos. (41:83)

En esos momentos de soledad junto a ella, cuidándola, intuye también las fuerzas del mundo caótico donde Alejandra parece vivir, con las que él se deberá enfrentar, en algún momento, para poder rescatarla:

La noche, la infancia, las tinieblas, las tinieblas, el terror la sangre, sangre, carne y sangre, los sueños, abismos insondables, soledad soledad soledad, tocamos pero estamos a distancias inconmensurables, tocamos pero estamos solos. Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en aquel inmenso universo gigantesco. (41:83)

Y por medio de un sutil, pero fuerte, “¡no, no!” en el grito de Alejandra, mientras sufre una pesadilla, el narrador señala la sombra del incesto que la acosa hasta en sus sueños:

Y de pronto (Martín) oyó que Alejandra se agitaba, se volvía hacia arriba y parecía rechazar algo con las manos. De sus labios salían murmullos ininteligibles, pero violentos y anhelantes, hasta que, como teniendo que hacer un esfuerzo sobrehumano para articular, gritó “¡no, no!” incorporándose abruptamente. (41:83)

El momento en que Martín sube la escalera marca un giro en el desarrollo de los acontecimientos, pues se está enfrentando con una experiencia decisiva que lo convertirá en otro. La escalera-caracol simboliza el desarrollo interior que siempre es en espiral. Es un símbolo ascendente. Esta escalera es el ingreso al “Mirador” que sirve de dormitorio a Alejandra. Este espacio representa el simbolismo del *Axis Mundi* o mundo cósmico que será estudiado más adelante.

Para Durand dentro del simbolismo teriomorfo de la Luna se encuentran los animales más heteróclitos, de los cuales tres representan la identidad tripartita de Alejandra: el dragón monstruoso, la serpiente y el caracol.

Según Durand:

El caracol es un símbolo lunar privilegiado: no sólo es una caracola, o sea, presenta el aspecto acuático de la feminidad y tal vez posee el aspecto femenino de la sexualidad, sino que, además, es una caracola espiralada, casi esférica. (...) la forma helicoidal del caracol terrestre o marino constituye un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio. (15:323)

El diccionario de símbolos explica que el caracol simboliza:

(...) la regeneración periódica: el caracol muestra y esconde sus cuernos así como la luna aparece y desaparece; muerte y renacimiento, tema del perpetuo retorno. Significa también la fertilidad: la espiral, ligada a las fases de la luna, y el desarrollo del cuerno. (12:250)

Por otro lado, la caracola marina representa el arquetipo: luna-agua, gestación-fertilidad. Es un símbolo del mundo subterráneo (12:251).

El símbolo del caracol se asocia con el de la serpiente. Durand lo clasifica dentro de la constelación agrolunar. Es el triple símbolo de la transformación temporal, de la fecundidad y de la perpetuidad ancestral. Para la conciencia mítica, la serpiente dragón es el gran símbolo del ciclo temporal, el *uroboros* (15:325).

Durand agrega:

Para la mayoría de las culturas, la serpiente es el doble animal de la Luna porque desaparece y reaparece al mismo ritmo que el astro y contaría con tantos anillos como días cuenta la lunación. Por otro lado, la serpiente es un animal que desaparece con facilidad en las hendiduras del suelo, que desciende a los infiernos, y mediante la muda se regenera así mismo. (15:325-326)

Ya dentro de la casa, Alejandra lo lleva a ver a su abuelo, quien le cuenta la historia del país de la Argentina. Alejandra lo deja solo, y el miedo que padece Martín en ese escenario de locos y espectros es comparable con una guardia nocturna iniciática:

(Martín) estaba como inmovilizado por una especie de temor a atravesar aquellas regiones de la realidad en que parecía habitar el abuelo, el loco y hasta la propia Alejandra. Territorio misterioso e insano, disparatado y tenue como los sueños, tan sobrecogedor como los sueños. (41:100)

Joseph Campbell denomina al paso del “umbral” como el “vientre de la ballena”. En esta etapa el héroe “en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y pareciera que hubiera muerto” (9:88).

En este punto el viaje de Martín adquiere el matiz de un gran rito de iniciación, una ceremonia progresiva en la que el personaje trata de tomar conciencia de las siniestras fuerzas que lo circundan.

Campbell indica al respecto de esta etapa lo siguiente:

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. (9:94)

Callois dice:

(...) la ceremonia significa la vuelta al caos primordial y el establecimiento detallado de la legalidad cósmica: la llegada al mundo del orden no se realiza de golpe, se efectúa ella misma en orden. (8:117)

En su oscura ceremonia iniciática, Martín debe atravesar por diversas pruebas donde se cimbra todo su ser hasta alcanzar cierta paz interior.

Las pruebas que Martín atraviesa son las siguientes:

1. La prueba central en su iniciación es el amor y la experiencia sexual con Alejandra.
2. La búsqueda del enigma de Alejandra.
3. La cercanía de la muerte y del mundo infernal desatado por fuerzas ocultas que rodean a Alejandra.
4. El miedo en una ciudad rodeada de “sombras” enemigas, concentradas en la casona de Barracas, poblada de espectros y enfermos mentales.
5. El acceso a cierta sabiduría, a cierta paz interior, después de haber penetrado en el fango de la zozobra y el desconsuelo, con la ayuda de Bruno quien como buen contemplativo, racionaliza la experiencia de Martín.

- **La iniciación sexual y el *pathos* o combate mortal entre el héroe y el dragón**

En el inicio de la novela, Martín es un ser desamparado, con el alma mutilada, a quien la llegada de Alejandra le parece como una revelación, una epifanía: el encuentro con una mujer que le descubrirá regiones desconocidas pero que desde siempre habían estado en su interior. Ella, como una encarnación del destino, se transforma en la guía de Martín, una sacerdotisa, un mistagogo que lo conduce a través de las fuerzas negativas. Pero si él encuentra en Alejandra a su sacerdotisa, en la noche oscura de su adolescencia, ella, a su vez, busca en él un sortilegio que ahuyente sus demonios, la legión de poderes enigmáticos que la impulsa hacia su destino trágico: Fernando. De modo que esta relación amorosa cobra una dimensión simbólica, la presencia mítica que mira desde atrás, desde siempre: lo terrible femenino, la princesa-dragón enfrentada al héroe que encarna los ideales de renovación.

Así en una noche, en soledad, en ese ambiente ambiguo del Mirador, mientras Alejandra duerme a su lado, Martín tiene la siguiente revelación:

Como si el príncipe –pensaba--, después de recorrer vastas y solitarias regiones, se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como sí, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles sino, lo que era más angustiante, dentro de ella misma: como si fuera una princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago. (41:135)

Para Durand la serpiente:

(...) es el complemento viviente del laberinto, es el animal ctónico y funerario por excelencia. Animal del misterio subterráneo, del misterio de ultratumba, asume una misión y se convierte en el símbolo del instante difícil de una revelación o un misterio: el misterio de la muerte vencida por la promesa del nuevo comienzo. (15:329)

La serpiente es un símbolo positivo en la aventura del héroe. Representa el obstáculo, el enigma y el destino que el héroe debe vencer. Es la estructura arquetípica del drama escatológico de la victoria sobre la muerte.

Esta escena lleva a Martín al siguiente paso de la aventura del héroe mitológico: el encuentro con la Diosa Madre. Según Campbell:

Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado),... (9:223)

En este mismo episodio, mientras Alejandra dormía, Martín la observaba y sentía la presencia de un dragón dentro de esa princesa, una niña purísima con alucinaciones de reptil y murciélago. Una pesadilla la hizo despertar, y decidió bañarse para limpiar toda la basura y la suciedad que la agobiaba. Cuando volvió, él le recriminó el hecho de que lo trajera allí, al Mirador, --especie de buhardilla de la vieja

casa de los Olmos--, sólo para martirizarlo. Entonces Alejandra se desnuda para complacerlo.

En ese momento:

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

Cosa singular: los ojos de Martín se habían llenado de lágrimas y su piel se estremecía como con fiebre. La veía como un ánfora antigua, alta, bella y temblorosa ánfora de carne; una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a un ansia de comunión, (...) El mundo exterior había dejado de existir para Martín y ahora el círculo mágico lo aislaba vertiginosamente de aquella ciudad terrible, de sus miserias y fealdades, de los millones de hombre y mujeres y chicos que hablaban, sufrían, disputaban, odiaban, comían. Por los fantásticos poderes del amor, todo aquello quedaba abolido, menos aquel cuerpo de Alejandra que esperaba a su lado, un cuerpo que alguna vez moriría y se corrompería, pero que ahora era inmortal e incorruptible, como si el espíritu que lo habitaba transmitiese a su carne los atributos de su eternidad. Los latidos de su corazón le demostraban a él, a Martín, que estaba ascendiendo a una altura antes alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de atmósfera electrizada, a alturas inconmensurables sobre los pantanos oscuros y pestilentes en que antes había oído chapotear a bestias deformes y sucias. (41:140)

Frye denomina a esta visión el “punto de epifanía”; ocurre según él, como ya se indicó anteriormente, la mayoría de las veces en lugares como la cumbre de una montaña, torres, faros, escaleras o escalones (20:203), y otras veces puede presentarse en términos eróticos como en los momentos de éxtasis sexual (20:205). Esta experiencia tiene una connotación mística y religiosa. Esta es la primera epifanía que experimentará Martín en su viaje mítico de descenso hacia el mundo de la *Gran Madre*.

En los rituales arcaicos relacionados con la fertilidad, Neumann señala que la *Madre Terrible* domina por completo las vidas de los adolescentes; simboliza, a la vez, la angustia de la iniciación sexual y el dominio absoluto de la matriarca en la familia; y quizás representa, en su metamorfosis más temible, el vacío de la muerte (34:39-61).

The Terrible Mother is an enchantress who confuses the senses and drives men out of their minds. No adolescent can withstand her; he is offered up to her as a phallus. Either this is taken by force or else, overpowered by the Great Mother, the frenzied youths mutilate themselves and offer up the phallus to her as a sacrifice. (34:61)

[La Madre Terrible es una bruja que confunde los sentidos y enloquece a los hombres. No hay adolescente que la pueda resistir, porque él se le ofrece como un falo. Éste es tomado por la fuerza o por más, sobrecogido por el poder de la Gran Madre, los frenéticos jóvenes se mutilan así mismos y le ofrecen su falo como un sacrificio.] (34:61)

La iniciación de Martín en la sexualidad se corresponde en su estructura con el rito babilónico en honor a la diosa Istar, diosa vinculada con la fertilidad y el mundo subterráneo.

Durand señala que el Drama Agrolunar de Tammuz, el hijo de la gran diosa Istar, es una representación mesopotámica del Adonis fenicio y del Osiris egipcio. En este rito el héroe:

En la edad viril se convierte en el amante de su madre, luego es condenado a muerte, y baja a los infiernos durante el verano tórrido de la Mesopotamia. Entonces, los hombres y la naturaleza hacen duelo al país del “no retorno” para buscar a su hijo querido. (15:310)

Según Durand, los papeles del argumento del Drama Agrolunar “pueden estar invertidos, como en el contexto cristiano, en el cual es el Hijo, el Salvador, quien procede a la ascensión de la madre, o en el contexto gnóstico, en el cual el Hijo va a buscar a la Madre, Helena, Sofía o Barbelo, caída en las tinieblas exteriores.” (15:310).

Para Erich Neuman, por otro lado, el proceso simbólico de la iniciación en la sexualidad marca el fin de la adolescencia. Esta fase, según Neuman, señala la separación del yo del *uroboros*, la entrada del primero en el mundo, y el encuentro con la regla de la polarización del sexo opuesto en la conciencia individual del hombre y la mujer. Al respecto Neumann establece esta regla básica:

(...) even in woman, consciousness has a masculine character. The correlation “consciousness-light-day” and “unconsciousness-darkness-night” holds true regardless of sex, and is not altered by the fact that the spirit-instinct polarity is organized on a different basis in men and women. Consciousness, as such, is masculine even in women, just as the unconscious is feminine in men. (34:42)

[(...) aún en la mujer, la conciencia tiene un carácter masculino. La correlación “conciencia-luz-día” e “inconciencia-oscuridad-noche” se juzga verdadera a pesar del sexo, y no es alterada por el hecho de que la polaridad del espíritu-instinto sea organizada en una base distinta entre el hombre y la mujer. La conciencia, por lo tanto, es masculina aún en la mujer, así como el inconsciente es femenino en el hombre.] (34:42)

Sin embargo, este autor aclara que en el caso de la mujer:

This does not contradict Jung’s statement that the ego of a woman has a feminine character, and her unconscious, a masculine one. Woman fights part of the heroic struggle with the help of her masculine consciousness, or, in the language of analytical psychology, her “animus,” but for her struggle is not the only one and not the final one. (34:42)

[Esto no contradice la afirmación de Jung de que el ego de una mujer tiene carácter femenino, y que su inconsciente sea masculino. La mujer lucha parte de su batalla heroica con la ayuda de su conciencia masculina, o, en el lenguaje de la psicología analítica, su “animus”, sin embargo, para ella su batalla no es la única y tampoco la final.] (34:42)

En la novela de Sabato, Alejandra está poseída por demonios, metáfora de su conciencia dividida. Sus pesadillas y visiones manifiestan la batalla que libra contra el

destino, el incesto con su padre. Aunque sabe desde el principio que su relación con Martín le hará daño, Alejandra no se aleja de él, porque en la pequeña felicidad entrevista a su lado prevé la posibilidad, vana a fin de cuentas, de una especie de exorcismo que restituya la unidad de su conciencia:

¿y qué es la felicidad, al fin de cuentas?, ¿y por qué ella no habría de haberla sentido con aquel muchacho, por lo menos en los momentos de triunfo sobre sí misma, en aquel tiempo en que sometió su cuerpo y su espíritu a un duro combate para librarse de los demonios? (41:145)

Y no solo acudían a su memoria palabras significativas que desde el mismo comienzo llamaron su atención (los ciegos, Fernando), sino gestos e ironías respecto a terceros como Molinari, silencios y reticencias y, sobre todo, aquella enajenación en que parecía vivir días enteros y durante los cuales Martín tenía la convicción de que su espíritu estaba en otro lado, y en que su cuerpo quedaba tan abandonado como esos cuerpos de los salvajes cuando el alma les ha sido arrancada por el hechizo y vaga por regiones desconocidas. (41:145-146)

Ese “otro lado” es el mundo de los ciegos donde la *princesa-dragón* será sacrificada. Martín solo recibirá las sombras de la tragedia pero el lector, gracias al *Informe sobre ciegos*, sabrá que ese “otro lado” es el mundo infernal de los ciegos. Alejandra se ve arrastrada hacia ese reino que Fernando explora en su descenso, en su *katabasis*. Martín es la vida, la luz, el afán de pureza, en pocas palabras “un santo”, según Alejandra.

En el Evangelio según San Marcos (6:1-20), Jesús exorciza a un poseso y define la pluralización del espíritu impuro como los demonios son “Legión”:

Al ver de lejos a Jesús, corrió, se postró ante él y gritó con fuerte voz: “¿Qué tengo yo contigo, Jesús, Hijo de Dios Altísimo? Te conjuro por Dios que no me atormentes.” (Es que él le había dicho: “Espíritu inmundo, sal de este hombre.”) Jesús le preguntó: “¿Cómo te llamas?” Le contestó: “Me llamo Legión, porque somos muchos.” (6:1472-73)

Con el mismo sentido, en su novela *Abbadón el exterminador*, Sabato se refiere a la pluralidad del poder demoníaco. Dato que permite confirmar los símbolos del autor.

Como acabo de decirle, no hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso, y en particular de su máximo exponente: las matemáticas. El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo. (45:76)

La conducta del poseso remite a una gestualidad desgarrada. Martín, como Jesús con el geraseno, --gentilicio de la ciudad de Gerasa en el texto bíblico, ahora la actual Jarash, situada a 50 km del lago Tiberíades o Mar de Galilea en Israel--, trata de reintegrar la identidad de Alejandra, pero su intento es inútil.

El personaje de la novela de Sabato, Martín, por el contrario, es quien se tiene que enfrentar a la legión de demonios que acosan a Alejandra.

Otra de las grandes pruebas que el héroe mítico debe de librar puede consistir en resolver un enigma o, al final de la búsqueda, el encuentro del tesoro o de un secreto guardado. Alejandra como la esfinge de Edipo posee un enigma que Martín ha tratado ciegamente de descubrir desde que la conoció. Martín intenta descubrir el enigma de Alejandra a través de la carne, por medio de la sexualidad:

(...) así acometía el cuerpo de Alejandra, trataba de penetrar en ella hasta el fondo oscuro del doloroso enigma: cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente y tratando de percibir cada vez más cercanos los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladamente lejano. (41:204)

Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el abismo del sueño sino otros) y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas. *Nunca*, pensó, *nunca*. (41:82)

Martín, al fin descubre el misterio cuando la última vez que habla con Alejandra en el bar Adam, situado en la esquina de la boutique donde ella trabaja, salen del bar y caminan por un rato hasta que ella se despide de él. Percibiendo la sensación de perderla para siempre, Martín la sigue hasta que ella llega a un bar de aspecto macabro llamado Ukrania, donde la encuentra con un hombre tenebroso.

Su piel era oscura, pero tenía ojos claros, acaso grises. Su pelo era lacio y canoso, peinado hacia atrás. Sus rasgos eran duros y la cara parecía tallada con hacha. Aquel hombre no solo era fuerte sino que estaba dotado de una tenebrosa belleza. (...) Sus manos descarnadas y nerviosas parecían tener cierto parentesco con las garras de un halcón o de un águila. Sí, eso es: todo lo de aquel individuo tenía algo de un ave de rapiña: su nariz era fina pero poderosa y aguileña; sus manos eran huesudas, ávidas y despiadadas. Aquel hombre era cruel y capaz de cualquier cosa. (41:266)

Según la teoría de Campbell, la prueba decisiva del enfrentamiento del héroe contra su enemigo puede generar dos situaciones opuestas:

El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el dragón), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, (9:223)

Posteriormente, en la novela, el personaje Martín deambulando en una madrugada por las calles de Buenos Aires, de pronto, llega a la siguiente conclusión:

¡Aquel hombre se parecía a Alejandra! Instantáneamente recordó la escena del Mirador, cuando se retrajo de inmediato apenas pronunciado el nombre de Fernando, como si hubiese pronunciado un nombre que debe ser mantenido en secreto. (41:268)

El segundo punto de epifanía experimentado por Martín sucede en el momento cuando se le revela el verdadero dragón que estaba dentro de Alejandra.

La identificación del hombre que acompaña a Alejandra le permite a Martín descubrir el enigma. La última vez que habla con ella, refiriéndose a Fernando, sin saber la relación que los une, le dice: "Puede que no lo quieras, pero estas enamorada de él", a lo que Alejandra le grita: "—Imbécil, imbécil, imbécil! ¡Ese hombre es mi

padre!” (41:272). Este descubrimiento es el punto crucial de la trama en la novela de Sabato. Es lo que Aristóteles denomina como *la anagnorisis* o reconocimiento.

Aristóteles dice:

El reconocimiento, (...) es un cambio desde la ignorancia al conocimiento, que conduce o bien a la amistad o bien al odio de aquellos señalados para la buena fortuna o la mala fortuna. El mejor reconocimiento es aquel que tiene lugar junto con la peripecia, como sucede en el *Edipo*. (1:89-90)

Según Aristóteles, la secuencia de la trama tiene tres partes: la peripecia, el reconocimiento y el *pathos* o sufrimiento (1:90).

En el caso de Martín descubrir quien es la sombra que acosa a Alejandra ha sido uno de los motivos que han impulsado su peripecia, su búsqueda; y el otro, comprobar si Alejandra verdaderamente lo ama. En este punto, la logicidad de la trama, tiende a una resolución, que se desarrolla en forma descendente hasta el final.

- **El *sparagmos*, la desaparición o desmembramiento**

Una vez descubierta su relación incestuosa, Alejandra, como la Esfinge del mito de Edipo cuando su secreto ha sido develado, se suicida. El fuego del dragón que lleva dentro (su padre) la consume y se consume a sí mismo.

En este punto Martín, héroe prototípico, ha adquirido poderes onirománticos, -- término jungiano que se refiere a la habilidad del soñante de poder interpretar sus sueños y otorgarles un significado revelador--. Los sueños de Martín se vuelven admoniciones o profecías del futuro, eventos que están ligados sincrónicamente (término acuñado por Jung) entre la realidad y el sueño.

Según Jung, la etimología del término, se refiere al “tiempo”, y más preciso, a un tipo de simultaneidad. Jung aclara que:

Instead of simultaneity we could also use the concept of a *meaningful coincidence* of two more events, where something other than the probability of chance is involved. (25:505)

[En vez de simultaneidad, podemos usar el concepto de una *coincidencia significativa* de dos hechos, donde algo más que la probabilidad del azar tiene que ver.] (25:505)

Para Jung la “sincronicidad” es un término descriptivo que une dos eventos que están conectados a través de su significado, es una unión que no puede ser explicada a través de causa-efecto.

De acuerdo con Jung, la sincronicidad requiere la participación humana. Es una experiencia subjetiva en la que la persona le da un significado a “la coincidencia significativa”. El “significado” diferencia a la sincronicidad de un evento sincrónico. Un evento sincrónico requiere acciones coincidentes: hechos que ocurren simultáneamente. Los relojes están sincronizados, los aviones están programados para

despegar al mismo tiempo, varias personas ingresan a un auditorium en el mismo momento, pero nadie ve algo significativo en estas “coincidencias”. En la “sincronicidad”, sin embargo, la “coincidencia significativa ocurre dentro de un tiempo subjetivo. La persona une los dos acontecimientos, y los acontecimientos no necesitan ocurrir simultáneamente, aunque este sea a menudo el caso.

Jung describe tres tipos de sincronicidad:

1. The coincidence of a psychic state in the observer with a simultaneous, objective, external event that corresponds to the psychic state or content, (...) where there is no evidence of a causal connection between the psychic state and the external event, and where, considering the psychic relativity of space and time, such a connection is not even conceivable.
 2. The coincidence of a psychic state with a corresponding (more or less simultaneous) external event taking place outside the observer's field of perception, i.e., at a distance, and only verifiable afterward.
 3. The coincidence of a psychic state with a corresponding, not yet existent future event that is distant in time and can likewise only be verified afterward. (25:512)
-
1. [La coincidencia de un estado psíquico en el observador con un simultáneo, objetivo, y externo acontecimiento el cual corresponde al estado psíquico o contenido, (...) donde no hay evidencia de una conexión causal entre el estado psíquico y el acontecimiento externo, y en donde, considerando la relatividad psíquica del espacio y el tiempo, tal conexión no es concebible.
 2. La coincidencia de un estado psíquico correspondiente (más o menos simultáneo) con un acontecimiento externo, que puede llevarse a cabo, fuera del campo de la percepción del observador, por ejemplo, uno distante y únicamente verificable después.
 3. La coincidencia de un estado psíquico con la correspondencia de un acontecimiento futuro, el cual no es existente todavía en el tiempo distante y el cual puede ser únicamente verificado después.] (25:512)

El contexto del siguiente sueño del personaje Martín en la novela de Sabato puede ser ubicado en la segunda categoría de la sincronicidad descrita por Jung:

(...) Martín no podía dormirse. Volvía a ver a Alejandra como la primera vez en el parque, acercándose a él; luego, caóticamente, se le presentaban en la memoria momentos tiernos y terribles; y luego, una vez más, volvía a verla caminando hacia él en aquel primer encuentro, inédita y fabulosa. Hasta que poco a poco fue embargándolo un pesado sopor y su imaginación comenzó a desenvolverse en esa región ambigua. Entonces (Martín) creyó oír lejanas y melancólicas campanas y un impreciso gemido, tal vez un indescifrable llamado. Paulatinamente se convirtió en una voz desconsolada y apenas perceptible que repetía su nombre, mientras las campanas tañían con más intensidad, hasta que por fin golpearon con verdadero furor. El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo los labios como si angustiada y mudamente repitiera aquél llamado. *¡Alejandra!*, gritó Martín, despertándose. Al encender la luz, temblando, se encontró solo en su pieza. (41:453)

Martín se viste y corre hacia la casa de los Olmos. A lo lejos se entreveía en el cielo el resplandor de un incendio. Es 24 de junio de 1955. Alejandra mata a su padre y prende fuego a su casa de Barracas. Ejecuta la expiación de su culpa mediante la autodestrucción.

(...) "expiar", se interpreta etimológicamente como "hacer salir (de sí) al elemento sagrado (obios, pius) que la mancha contraída había introducido. (8:29)

Es decir, expulsa la mancha del incesto, la finalidad que obsesivamente persiguieron ella y su padre. Con ellos, ese 24 de junio, termina la degeneración de la familia Olmos.

Tomando en cuenta que Fernando nació un 24 de junio de 1911, la calidad mítica del tiempo en *Sobre héroes y tumbas* se hace evidente, --esta es la fecha de nacimiento de Sabato también--. Un ciclo trágico termina ese día: el orden degeneró en caos pero el fuego purificador hace que renazca, de entre las cenizas, el orden. Martín es testigo y partícipe de tal renovación; es un héroe solar que rompe las tinieblas.

Este fuego es considerado purificador, sin duda, pues Martín, aun en medio del infortunio, encuentra la esperanza, el camino hacia la renovación.

Mircea Eliade señala que:

Este mundo ya no es el cosmos atemporal e inalterable en que vivían los inmortales. Es un mundo vivo, habitado y desgastado por seres de carne y hueso, sometidos a la ley del devenir, de la vejez y de la muerte. Por eso reclama una reparación, un renovamiento, un fortalecimiento periódico. (18:52)

Como en la visión trágica del mundo, las conmociones de lo uno afectan el todo y viceversa, la noche del incendio de la casa de los Olmos en Barracas se da en el momento crucial que marcó la caída del régimen de Juan Domingo Perón, --la muerte trágica de Alejandra y Fernando cumple con la función del sacrificio de la víctima propiciatoria destinada a restablecer el orden en un momento de caos e incertidumbre, en un momento histórico de una determinada sociedad--, aspecto que se examinará más adelante en el apartado 4.3.9.2.

En plena noche de estallidos y con la imagen previa de la quema de las iglesias se verifican las profecías del loco Barragán:

(...) *si, riasén, pero ya van a ver lo que les digo, ya lo van a ver con sus propios ojos, porque es necesario que esta ciudad emputecida sea castigada y tiene que venir Alguien porque el mundo no puede seguir así (...)* (41:228)

En este fuego purificador de la novela, Sabato fusiona la ficción, la historia de Alejandra y Martín, con la realidad histórica del país de la Argentina. En lo individual representa el fin de Alejandra; en lo colectivo, el derrumbe del régimen del presidente argentino Juan Domingo Perón. En esta escena Martín se convierte en el símbolo de la esperanza. Como dice el mismo Loco Barragán, borracho predicador que anda

anunciado el fin de los tiempos, esa destrucción exime a Martín, ya que él representa el instrumento de la renovación: “pero vos, pibe, vos no, porque vos tenés que salvarnos a todos” (41:228).

Y con fulgor profético volvía a insistir:

Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita, esta nueva Babilonia, porque todos somos pecadores... (41:227)

- **El regreso y la anagnorisis. La apoteosis o reconocimiento del héroe**

La muerte de Alejandra completa el período de pruebas que Martín como héroe prometeico ha debido franquear. Cuando quiere suicidarse por la pérdida de Alejandra, otra figura femenina lo reconcilia con la vida: Hortensia Paz. La figura de Hortensia como Diosa Benefactora representa en la etapa final de la iniciación de Martín el poder benigno y protector del destino.

Para Campbell:

El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (Elixir) (9:224)

El fracaso del amor de Martín por Alejandra simplemente le comprueba la imperfección del universo, la ausencia de Dios en un mundo desolador y ambiguo. El suicidio se presenta como un acto de resentimiento y un salto hacia el vacío. La vida es injusta, el destino se ensaña con algunos y a Martín lo asalta una idea intempestiva, una idea que le da sentido a su suicidio:

Si el universo tenía alguna razón de ser, si la vida humana tenía algún sentido, si Dios existía, en fin, que se presentase allí, en su propio cuarto, en aquel sucio cuarto de hospedaje. ¿Por qué no? ¿Por qué había de negarse a ese desafío? Si existía, Él era el fuerte, el poderoso. Y los fuertes, los poderosos pueden permitirse el lujo de alguna condescendencia. ¿Por qué no? ¿A quién haría bien, no presentándose? ¿Qué clase de orgullo podría así satisfacer? Hasta la madrugada, se dijo con una especie de placer rencoroso: el plazo definido y fijo lo hacía sentir de pronto dotado de un terrible poder y aumentaba su resentida satisfacción, como si dijera ahora vamos a ver. Y si no se presentaba, se mataría. (41:538)

Este desafío desesperado da lugar al arribo de la esperanza. El episodio en que Hortensia Paz rescata a Martín de un suicidio eminente, producto de la desesperación por la muerte de Alejandra, concretiza la intuición de Bruno. La muchacha representa al “dios desconocido” pero siempre vigente, que devuelve al hombre la razón de existir.

¿Cómo había dicho Bruno una vez?, medita Martín, La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenece era algo absoluto. Estaba D’Arcángelo, por ejemplo. Estaba la misma Hortensia. Un perro, basta. (41:546)

La razón le había demostrado a Martín que el mundo es atroz, imperfecto y que acabar de una vez por todas no es más que responder absurdamente al absurdo. Sin embargo, Hortensia Paz lo enfrenta con el anhelo de vida, con el fondo irracional del corazón. Es una prostituta con su deseo de respirar por siempre, con su testaruda e injustificable esperanza, la que puede exclamar ante los ojos azorados de Martín: “¡Es tan lindo vivir!” (41:545).

Martín reconoce ante la presencia de Hortensia un signo sobrenatural, de la misma manera que antes, frente a la aparición de Alejandra, comprendió que ya no sería el mismo. Ahora comprende que Hortensia es madre y representa la vida, lo elemental, lo humano lo sencillo, lo que vive del milagro diario del amor de su hijo. El anillo que le da Hortensia es un acto simbólico que sella un pacto de continuidad de vida, elige vivir, sobrevive al cataclismo que para él ha sido su relación con Alejandra. El encuentro con Hortensia Paz, la *Madre Benefactora*, es la tercera epifanía experimentada por Martín.

Martín, ante la angustia motivada por la relación conflictiva con Alejandra, emprende, finalmente, el ansiado viaje hacia el sur. En el texto hay tres viajes: el primero, ya realizado, es el de la legión de Lavalle que implica una forma de salvación: encontrar una tumba para el héroe caído; el segundo, el de Fernando, es el viaje hacia las esencias del ser por los arcanos de la existencia en el inframundo de las cloacas de Buenos Aires: el tercero, es la búsqueda de la esperanza y la unidad realizada por Martín. El texto se cierra con el comienzo de esa aventura hacia un sur purificado:

Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado, mientras orinaban juntos, sintió una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada. (41:557-558)

Tanto el orinar junto con su amigo Bucich, el camionero, como el mirar las estrellas llenan a Martín de esperanza, que convierte a la angustia en recuerdo.

Esta escena de la novela culmina con el cuarto punto de epifanía: revelación que cierra un ciclo de angustia-esperanza en el que Martín deviene como héroe solar.

Así, la novela se cierra con la reminiscencia de la marcha de la legión de Lavalle, retirándose hacia el norte y con la imagen de Martín que mira hacia el cielo estrellado junto con su amigo Bucich, dirigiéndose hacia el sur, hacia un territorio puro y sin historia, para reiniciar su vida después de la muerte de Alejandra Vidal. Desde una circunstancia concreta, en suma, Sabato proyecta su visión intrahistórica en todas direcciones; trasciende la ciudad para abarcar el país.

También se traspasa el tiempo: la legión de Lavalle evoca el pasado; el viaje de Martín implica el porvenir. Una realidad subterránea, la del *Informe sobre ciegos* de Fernando Vidal, que empezó siendo el mundo de las cloacas de Buenos Aires termina revelándose como las fuerzas ocultas del universo. Otra realidad, fantasmal, superpuesta a la cotidiana, es revivida obsesivamente por el bisabuelo de Alejandra y ve reflejada en la “Marcha” de la legión.

Sobre héroes y tumbas encarna dos posturas vitales igualmente auténticas, que rescatan al hombre de la muerte espiritual y la ceguera: la absurda metafísica de la esperanza relativizada de Bruno Bassán y de Martín, y la trágica absolutista de Fernando y Alejandra.

Para Sabato el sentido oculto de la existencia humana es una odisea trágica y frustrante: al final de toda aventura está la muerte. Sin embargo, la absurda esperanza es lo que cuenta, por lo que la historia de Martín verifica la metafísica de la esperanza sabatiana expuesta en la voz de Bruno:

Y si la angustia es la experiencia de la Nada, algo así como la prueba ontológica de la Nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa sobre ella, porque si no todos nos suicidaríamos) ¿no sería que ese Sentido Oculto es más verdadero, por decirlos así, que la famosa Nada? (41:33)

Aunque el relato se cierra en esta última escena, la novela no tiene final. Se cierra en un círculo que recomienza nuevamente después que la memoria ha devorado la angustia de Martín. Dicha angustia fue despertada por la muerte de Alejandra y reconciliada con el encuentro de la prostituta Hortensia y, posteriormente se concretiza en el viaje que realiza hacia el sur con su amigo Bucich. Como el simbolismo urobórico que representa a la serpiente que se muerde así misma la cola, la novela de Sabato cierra un ciclo de caos y orden, de muerte y renacimiento. El texto evidencia que la novela es narrada después que Martín ha regresado del sur, por lo que el narrador insta al lector a regresar retrospectivamente a los hechos cruciales acontecidos en la relación conflictiva de los dos jóvenes personajes.

La mayor parte de los hechos decisivos (de la relación de Martín con Alejandra) (...) cuando Martín volvió de aquella región remota (del sur) en que se había enterrado, cuando el tiempo parecía haber asentado aquel dolor en el fondo de su alma, dolor que parecía volver a enturbiar su espíritu con la agitación y el movimiento que le trajo aquel reencuentro con los seres y las cosas que estaban indisolublemente unidos a la tragedia. Y aunque para ese entonces la carne de Alejandra estaba podrida y convertida en tierra, aquel muchacho, que ya era un verdadero hombre, seguía no obstante obsesionado por su amor, y quién sabe por cuántos años (probablemente hasta su propia muerte) seguiría obsesionado; lo que a juicio de Bruno, constituía algo así como una prueba de la inmortalidad del alma. (41:459)

El acto de escritura posee así una función catártica que Sabato ha insistido en declarar como su móvil escriturario fundamental.

Una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia. (43:200)

Esos hombres (los artistas) sueñan un poco el sueño colectivo. Pero a diferencia de las pesadillas nocturnas, sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la ex-presión o presión hacia el mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no solo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean. (43:97)

El héroe sabatiano concretiza la espiritualidad total del ser. En él se encarna y se resuelve:

(...) la contradicción y a la vez la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo temporal. Pues aunque el ser humano vive en su tiempo y es necesariamente un ser social e histórico, también subsiste en él el hecho biológico de esa mortalidad, su deseo absoluto y de eternidad. (41:21)

Y esta experiencia culmina en una suerte de *conocimiento* intuicional que en el poeta se manifiesta en la videncia. Esta luz interior es alcanzada por la aventura de Fernando Vidal, quien termina siendo ciego o cegado por las fuerzas que convocó.

4.3.7. El Informe sobre ciegos

La función del Informe dentro de la novela es el relato de la gran pesadilla de Fernando, la cual expresa, según Sabato: “lo más importante de su condición y existencia” (42:19).

El episodio anterior al *Informe* es el fin del deambular de Martín por las calles de Buenos Aires, frente a la Iglesia de la Inmaculada Concepción, en Belgrano, tras cuya fachada se esconde el reducto de los ciegos, lugar donde Martín ve entrar a Alejandra. La gran elipsis del texto, que obsesivamente se propone dar cuenta de la totalidad, es la salida de la iglesia a la casona de Barracas, el paso de Fernando y Alejandra, acciones que el texto no relata, pero donde solo el lector es testigo parcial del ingreso de Alejandra al mundo de los ciegos. El lector, sin embargo, no es testigo del incesto que se ha consumado en un plano simbólico, pero sutilmente postulado como real, a tal extremo que funciona como matriz explicativa del segundo incendio. Tras el Informe la novela retoma el incendio de la casa de los Vidal Olmos y la muerte de Alejandra y Fernando.

Este incendio marca un límite que cierra un ciclo y que es la única respuesta, una vez que se ha entrado al mundo de la ceguera a través del incesto.

Sabato anota en *El escritor y sus fantasmas*:

(...) la ceguera es una metáfora de las tinieblas, el viaje de Fernando es un descenso a los infiernos, o un descenso al tenebroso mundo del subconsciente y del inconsciente, es la vuelta a la madre o al útero, es la noche. (42:18)

Ese descenso a los infiernos (*la katabasis*) que de la mano de Alejandra, Fernando inició en su infancia, más tarde se convirtió en una búsqueda obsesiva tras la sociedad secreta de los ciegos, y que finaliza en el logro de un deseo original, se prolonga como marca familiar en Alejandra. Es el cierre endogámico de una clase social que fenece en su propio deseo de perpetuarse, en su propia imposibilidad de concebir, un deseo que trasponga los umbrales de su lugar social.

Las formas del deseo entre Alejandra y Fernando, no son las mismas que se llevan a cabo entre ella y Martín. Ésta es una de las entidades de la composición mítica de Alejandra quien sufre de un deseo histórico, un deseo que no se mitiga. En ese sentido se comprende la frigidez de Alejandra que no es sino una dimensión del deseo incestuoso (el deseo que está en otro lugar).

Paralelamente el episodio de la quema de las iglesias aparentemente marca otro límite pero tiene su origen en el incendio de los Vidal Olmos.

4.3.7.1. El viaje arquetípico del héroe en el personaje de Fernando Vidal Olmos

Así como se ha examinado anteriormente la acción mítica de Martín, la trayectoria de Fernando Vidal desarrolla también las tres etapas principales de la búsqueda del héroe arquetípico descrito en el “monomito” de Joseph Campbell: la separación, la iniciación y el retorno (9:35).

La primera se concretiza al comenzar sus investigaciones sistemáticas de las fuerzas del mal. La iniciación tiene lugar en un abandonado departamento del barrio de Belgrano. El retorno al seno de la comunidad está representado por la redacción del *Informe sobre ciegos*. La serie de visiones que lo arrebatan en el solitario departamento constituyen el momento crucial de su odisea. Allí se cumplen los tres pasos del rito iniciático: la ordalía, la muerte y el renacimiento o logro de la videncia. La visión del anciano y de la gruta alude al primer encuentro con los poderes nocturnos. El viejo, “pérfido oficial de ruta” (41:382), es la contraparte del guía benévolo de los mitos; la gruta sugiere, aparte la oscuridad y la ceguera, la entrada definitiva al mundo vedado. La segunda alucinación es la del descenso a los infiernos: a las cloacas de Buenos Aires primero, al centro de la tierra, después.

Místico del infierno, Fernando adquiere conciencia de ser “una especie de héroe al revés (...) negro y repugnante. Una especie de Sigfrido de las tinieblas...” (41:425). En ese centro, comarca gigantesca y desolada, Fernando enfrenta la visión de la enorme diosa, que lo atrae con el ojo fosforescente de su vientre y finalmente lo succiona, metamorfoseándolo en pez, alusión a la vuelta al origen y a la lucidez. Las últimas alucinaciones, como las de la copulación con la ciega lúbrica que reiteradamente lo devora y lo metamorfosea en seres monstruosos, culminan con la visión iniciada en el páramo de la deidad. Todo ello se resuelve en la imagen final de un universo desquiciado que sugiere la muerte mística y anuncia el logro del conocimiento:

(...) un gran incendio se desató, y propagándose con furia inicio la destrucción total y la muerte. (...) Manos sueltas, ojos que rodaban y saltaban como pelotas, cabezas sin ojos que buscaban a tontas, piernas que corrían separadas de sus troncos, intestinos que se enredaban como lianas de carne e inmundicia, úteros gimientes, fetos abandonados y pisoteados por la muchedumbre de monstruos y bazofia. El universo entero se derrumbó sobre mí. (41:446-447)

Fernando ofrece al mundo la verdad que ha develado y la expresa en forma simbólica en el *Informe sobre ciegos*, que se abre con una invocación lírica a los dioses de la noche:

¡Oh, dioses de la noche!
¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,
de la melancolía y del suicidio!
¡Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,
de los murciélagos, de las cucarachas!
¡Oh, violentos, inescrutables dioses
del sueño y de la muerte! (41:287)

Para luego centrarse en la figura solitaria del héroe trágico, mantiene un tono exaltado y culmina en territorios de exorbitante supremacía. Las metamorfosis del héroe aluden a su reintegración al caos primigenio y retorno a la unidad. Las siete puertas que ha necesitado franquear se cargan de valor simbólico: cifra mística que puntualiza las siete etapas hacia el centro del ser. De igual manera, la comarca en que se resuelve su odisea, un inmenso páramo enmarcado por los cuatro puntos cardinales, sugiere un mandala, un *Axis Mundi*: un círculo laberíntico que refleja la totalidad de la vida psíquica del individuo.

La profecía con la que se anuncia su muerte eminente es de estirpe épica:

De manera que si todo sueño es un vagar del alma por esos territorios de la eternidad, todo sueño, para quien sepa interpretarlo, es un vaticinio o un informe de lo que vendrá. Y así en aquel viaje supe, como Edipo lo supo de labios de Tiresias, cual era el fatal fin que me estaba reservado. (41:442)

Sabato concretiza en su narrativa la creencia de la “pérdida del alma” de los primitivos, tema estudiado por Jung y Frazer:

(...) tal como es habitual en todas las magias de las culturas primitivas: el cuerpo duerme o parece dormir, mientras el alma viaja por territorios remotos. ¿No era concebida el alma como un pájaro que puede volar hacia tierras lejanas? (41:442)

Tanto el *Informe sobre ciegos* como *Abaddón el exterminador*, son vastas metáforas del *descensus ad inferos* o *la katabasis*, del carácter premonitorio del sueño, y del viaje nocturno del alma. Estos son avisos del destino, son llamados que acosan al hombre hasta que lo obligan a encontrar la finalidad que, de manera obsesiva, siempre ha perseguido. En la obra de Sabato, el destino impera en todo sentido.

Para Sabato:

Uno encuentra lo que consciente o inconscientemente busca. (45:307)

Los sueños son avisos de la fatalidad, señales de alerta ante las catástrofes que se avecinan. Y si los sueños pueden prever posibles desgracias personales, los artistas prevén infortunios colectivos. El arte profundo revela verdades puras del mismo modo que lo hacen los sueños.

Por ello para Sabato:

Las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños tal vez sean como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo. Una comunidad que impidiera las ficciones correría gravísimos riesgos. (45:166)

Fernando ha perseguido por su propia voluntad el incesto con su hija Alejandra, aunque en toda la obra no se menciona ninguna vez la palabra incesto. En el momento en que la ciega lo toca, surge una vertiginosa revelación que lo sacude como si fuera una descarga eléctrica: ¡ERA ELLA! Entonces es partícipe de la más “tenebrosa de las cópulas” y de este caos surge un orden:

(...) perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo preciso de mi existencia real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad: porque lo ignoro y nunca lo sabré, cuánto tiempo duró aquel diabólico ayuntamiento, pues en aquel antro no había noche ni día y todo fue una única e infernal jornada. (41:444)

Esta imagen de desgarramiento y colapso de la conciencia simbolizada por el incesto con su hija Alejandra vuelve a aparecer en *Abaddón el exterminador*:

ELLA SE CONVIRTIÓ EN UNA LLAMANTE FURIA
y él sintió que el universo se resquebrajaba
sacudido por su furor y sus insultos
y no era sólo su carne que era desgarrada por sus garras sino su
conciencia
y allí quedó como un desecho de su propio espíritu
las torres derrumbadas
por el cataclismo
y calcinadas por las llamas. (45:406)

“ELLA” es Alejandra Vidal, imagen de lo nocturno y de lo irracional, quien reaparece en *Abaddón el exterminador*. Pero si el *Informe sobre ciegos* vaticina la muerte de su autor, *Abaddón el exterminador* anuncia el apocalipsis de toda una civilización y propugna también el advenimiento de una era espiritualmente superior centrada en el arte.

La trilogía sabatiana conforma, así, un periplo concéntrico novelístico que se inicia con la desesperanza, la incomunicación y la soledad del hombre que habita en las grandes ciudades (*El túnel*), atraviesa por un momento efímero, pero concreto en la vida del hombre, “la metafísica de la esperanza” (*Sobre héroes y tumbas*), y se cierra con el enfrentamiento de la esperanza contra la derrota (*Abaddón el exterminador*).

Bruno, a su regreso a Capitán Olmos, deambula por el cementerio de Buenos Aires en el otoño de 1972, cuando de pronto lee con asombro el epitafio de una tumba que dice:

Ernesto Sabato
Quiso ser enterrado en esta tierra
con una sola palabra en su tumba
Paz (45:472)

Al momento de leer la lápida de la tumba de Sabato personaje, Bruno reflexiona que la paz es lo que todo creador necesita y que éste es:

(...) alguien que ha nacido con la maldición de no resignarse a esta realidad que le ha tocado vivir; alguien para quien el universo es horrible, o trágicamente transitorio e imperfecto. Porque no hay una felicidad absoluta, pensaba. Apenas se nos da en fugaces y frágiles momentos, y el arte es una manera de eternizar (de querer eternizar) esos instantes de amor o de éxtasis; y por que todas nuestras esperanzas se convierten tarde o temprano en torpes realidades; porque todos somos frustrados de alguna manera, y si triunfamos en algo fracasamos en otra cosa, por ser la frustración el inevitable destino de todo ser que ha nacido para morir; y porque todos estamos solos o terminamos solos algún día; (...) (45:472)

El periplo novelístico sabatiano confirma la convicción del autor de que es el artista-creador-profeta como el único ente de redención en un mundo angustiante.

4.3.8. El espacio mítico del *Axis Mundi*

But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present. Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for Infinite greatness of Place.

Leviathan, IV, 46
Jorge Luis Borges
(*El Aleph*)

Pero ellos nos enseñarán que la Eternidad es la quietud del Presente. El Tiempo, es un *Nunc-stans* (como la academia lo llama); el cual ni ellos ni nadie lo entiende, más que lo hayan entendido, como un *Hic-stans*, un Lugar Infinito de grandeza.

Leviatán, IV, 46
Jorge Luis Borges
(*El Aleph*)

4.3.8.1. El simbolismo del *Axis Mundi* en la ciudad de Buenos Aires

Así como el tiempo mítico es paradigmático, en cuanto al espacio, un fundamento esencial del mito del eterno retorno reside en el simbolismo trascendental del *Axis Mundi* (el *Centro Cósmico*). Este centro puede estar constituido, por ejemplo, por un templo o por una ciudad y según Eliade: “siendo un *Axis Mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno.” (19:21). Frye denomina a este espacio como “el punto de epifanía”, centro donde “el mundo apocalíptico no desplazado y el mundo de la naturaleza se concilian uno con otro” (20:203).

La ciudad de Buenos Aires en la novela de Sabato parece cumplir con esta función del *Axis Mundi*: término cósmico y espiritual que une tanto el tiempo como el espacio en un punto considerado infinito.

En *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, es el ámbito que determina el viaje iniciático tanto de Martín como de Fernando. Para Mircea Eliade “una imago mundi” es un mandala, “un instrumento de iniciación que ayuda al neófito “a encontrar su propio centro” (28:221).

El mandala es una imagen circular de carácter simbólico que representa el universo. Para Jung este símbolo representa el sí mismo:

El término sánscrito *mandala* designa el círculo ritual o mágico que se emplea, particularmente en el lamaísmo, y también en el yoga tántrico, como *Yantra*, como instrumento de contemplación. Consiste en una serie de figuras redondas o cuadradas, dispuestas concéntricamente en torno a un centro, e inscritas en un cuadrado. (28:221)

Constituye un símbolo de conjunción, es decir, un símbolo que representa “los sistemas parciales de la psique integrados en el *sí-mismo*, en un plano superior trascendente, o, con otras palabras, la unificación de los diferentes pares contrarios en una síntesis superior”. (28:221)

En la novela de Sabato, la ciudad de Buenos Aires, en su papel protagónico, es descrita con las peores diatribas: “ciudad implacable”, “ciudad terrible de miserias y falsedades”, “ciudad inmunda”, “Babilonia”.

Este espacio se torna apocalíptico al comparar Buenos Aires con una Babilonia y su punto más terrorífico se sitúa en las cloacas, lugar ominoso donde Fernando realiza su *katabasis* hacia el mundo prohibido de los ciegos. La cloaca, espanto laberíntico y abismal, es el vientre eufemizado de la ciudad que contiene las imágenes del asco: las aguas negras, sucias y pestilentes. Lugar ominoso y macabro que acecha constantemente la existencia de Martín desde su nacimiento. Así, simbólica y arquetípicamente, la ciudad de Buenos Aires conjuga los espacios míticos y temporales de *Tierra e Infierno*.

En la novela de Sabato, hay otros lugares que representan el espacio simbólico del *Axis Mundi*: el parque Lezama, la estatua de Ceres, la Iglesia de la Inmaculada Concepción, núcleo de una fuerza misteriosa que arrastra a Fernando y a Alejandra; la Dársena del sur, los bares Adam y Ucrania. Estos espacios señalan las finalidades que obsesivamente persiguen los personajes sabatianos. El escenario atrae, tiene una misteriosa fuerza que los llama, y por tanto, los encuentros fortuitos no existen. El vínculo entre espacios, entre el hombre y su destino, habla de la relación entre el yo y el universo, el alma y el mundo.

Ya que cualquier espacio —la naturaleza, la ciudad, la habitación—refleja el alma de los personajes, Sabato recupera uno de los puntos clave de la concepción mítica del mundo rescatada por la conciencia romántica: las emociones, pesares y convulsiones tienen una estrecha relación con la conciencia del hombre y el mundo.

En el llamado pensamiento científico, el hombre se sitúa frente al mundo de manera socrática, es decir, interrogando y analizando todas y cada una de sus partes; en el pensamiento mítico, en cambio se da una suerte de empatía con el mundo del que forma parte.

La visión de la naturaleza en el hombre primitivo no es teórica ni práctica sino *simpatética*, transfondo emotivo donde brota el mito. El hombre primitivo veía al universo como algo rítmico que se balanceaba gracias a una gran fuerza cósmica: la consanguinidad entre el ser del hombre y la naturaleza es una de las características del mundo mitopoético planteado por Cassirer:

Lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica sino su sentimiento general de la vida. El hombre primitivo no mira a la naturaleza con los ojos de un naturalista que desea clasificar las cosas para satisfacer una curiosidad intelectual, ni se acerca a ella con intereses meramente pragmáticos o técnicos. No es para él ni un mero objeto de conocimiento ni el campo de sus necesidades prácticas inmediatas. Estamos

acostumbrados a dividir nuestra vida en las dos esferas de la actividad práctica y la teórica y la hacer esta división fácilmente olvidamos que existe, junto a las dos otra capa más baja. El hombre primitivo y sus sentimientos continúan encauzados en ese estrato original. Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica; es *simpatética*; si descuidamos ese punto no podremos abordar el mundo mítico. El rasgo fundamental del mito no es una dirección especial del pensamiento o una dirección especial de la imaginación humana; brota de la emoción y su trasfondo emotivo tiñe sus producciones de su propio color específico. En modo alguno le falta al hombre primitivo capacidad para captar las diferencias empíricas de las cosas, pero en su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias se hallan superadas por un sentimiento más fuerte: la convicción profunda de una solidaridad fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares. (11:127-128)

Los románticos, a través de la reinstauración del mito, buscan alcanzar esta concepción perdida en el hombre contemporáneo. Para ellos, la poesía, el mito, el inconsciente y el sueño, le permiten al hombre recordar sus comienzos, su unidad armónica perdida a causa de la tiranía del tiempo. La conciencia del hombre y el universo, en este sentido, forman un alma indisoluble.

Con el término “neorromanticismo fenomenológico (43:20-21), Sabato plantea una visión integral del mundo donde la realidad sólo existe a partir de la propia subjetividad. Con esta concepción Sabato intenta unir tanto las descripciones del mundo externo como las “del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano” (43:20).

(...) se trata en buena medida de retomar la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu. Pero apoyada ahora en una concepción más compleja, que si no fuera por la grandilocuencia de la expresión habría que denominar “neorromanticismo fenomenológico”. Pienso que esta doctrina puede resolver los dilemas en que se ha venido agotando la teoría: novela psicológica contra novela social, novela objetiva contra novela subjetiva, novela de hechos contra novela de ideas. Concepción integradora a la que corresponde un integralismo de las técnicas. (43:20-21)

La siguiente nota sintetiza las ideas de la concepción sabatiana de la *novela total*, la cual debe expresar lo racional y lo irracional del hombre concreto.

A partir de Husserl, ya no se centra la filosofía en el individuo, que es enteramente subjetivo, sino en la persona, que es síntesis de individuo y comunidad. La filosofía y la novelística actual representan esa síntesis de opuestos: algo así como la síntesis de la poesía lírica con la filosofía racionalista. (...) Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista? (43:84)

Así, para Sabato la realidad es invariablemente creada por el hombre. No se trata de mirar, sino de *ver*. Todo depende de la percepción del artista. Sabato plantea la identidad entre la belleza de la naturaleza y el infierno interior del hombre. El mundo físico sufre así de este modo un proceso de antropomorfización. El hombre impregna

con su ser el espacio que habita. Los personajes de Sabato sienten una atracción misteriosa por ciertos lugares. A veces llegan al extremo de tener la sensación de estar recordando, de haber visitado esos lugares con anterioridad. Esta concepción alude al fenómeno, común entre los primitivos de la “pérdida del alma”, examinado por Frazer y Jung entre otros: suerte de desdoblamiento por el cual “el cuerpo duerme o parece dormir, mientras el alma viaja por territorios remotos” (41:442). Esta misma atracción tiene identificación con los fenómenos de la reminiscencia, la reencarnación y el vago recuerdo de otra vida, temas recurrentes en el imaginario sabatiano. Tal atracción forma parte del destino de los personajes sabatianos.

En *Abaddón el exterminador*, Bruno, por ejemplo, años después de la muerte de Alejandra, se detiene repentinamente:

(...) en aquel lugar de la Costanera Sur donde quince años atrás Martín le dijo “aquí estuvimos con Alejandra. Como si el mismo cielo cargado de nubes tormentosas y el mismo calor de verano lo hubieran conducido inconsciente y sigilosamente hasta aquel sitio que nunca había visitado desde entonces. Como si ciertos sentimientos quisieran resurgir desde alguna parte de su espíritu, en esa forma indirecta en que suelen hacerlo, a través de lugares que uno se siente inclinado a recorrer sin exacta y clara conciencia de lo que está en juego. (45:14)

En estos espacios hay una correspondencia entre el micro y el macrocosmos. Por otra parte, el universo entero puede reducirse a un espacio pequeño como en la imagen borgiana del *Aleph*, que es “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (7:163). Al igual que el concepto paralelo de la concepción mítica del tiempo, *el uroboros*, referida con el término del eterno retorno, la idea del espacio mítico se le conoce por su término latino como el *hic-stans* (el estar allí). Por medio del *hic-stans*, un solo lugar puede funcionar como la representación arquetípica de una realidad mucho más extensa. Esta representación simbólica del espacio infinito situado en un punto ínfimo cerrado como un cuarto o un espacio inmenso como una ciudad, han sido representados en la ciudad de Dublín en el *Ulises* de James Joyce, Comala en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el municipio de Yoknapatawpha en las obras de William Faulkner, el pueblo de Santa María en las obras de Juan Carlos Onetti como aparece, por ejemplo, en el *Astillero*; y por lo tanto, el Buenos Aires en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato.

4.3.8.2. El simbolismo del *Axis Mundi* en la casa de los Olmos

El microcosmos no sólo se identifica con una región, con un pueblo o ciudad sino también puede ser una casa, un cuarto o un espacio más reducido. Cada espacio *Aleph* también posee su aura particular, su identidad. Como se ha mencionado anteriormente, varios espacios en *Sobre héroes y tumbas* cumplen con la función del *Axis Mundi*, el espacio mítico y simbólico, y en particular la casa de los Olmos en el Barrio de Barracas.

En este sentido, utilizando el término borgiano, tanto el mirador de Alejandra como la ciudad de Buenos Aires son un *Aleph*: un cuarto o una ciudad en la cual se reflejan todos los lugares o ciudades de la tierra.

El Mirador en la casona de Barracas no es simplemente un espacio físico, es la quintaesencia de los Olmos y de Alejandra, es el lugar que atrae a Bruno, a Martín y a Fernando: “Todo podía suceder en aquella atmósfera que parecía colocada fuera del tiempo y del espacio” (41:130). Sólo en aquella zona mítica podía verificarse la purificación mediante el fuego.

El Mirador con su escalera de caracol parece simbolizar la esencia del *Axis Mundi* de Alejandra. Esta imagen representada por la casa de los Olmos se identifica con el misterio de Alejandra.

Para Gilbert Durand lo ascendente de las escaleras hacia la buhardilla encierra el significado de un misterio:

Las escaleras de la casa siempre descienden, y subir a la buhardilla o a las habitaciones del piso superior sigue siendo descender en el corazón del misterio (...) (15:253)

Frye califica con el concepto de “el punto de epifanía” a la súbita manifestación espiritual, reveladora de un misterio trascendente, experimentada por el héroe en su recorrido iniciático (20:203). Según este autor, esta visión se realiza en lugares ascendentes como la cumbre de una montaña, torres, faros, escaleras o escalones y, algunas veces, se manifiesta en el éxtasis erótico (20:205).

En *Sobre héroes y tumbas*, la iniciación ritual de Martín en la sexualidad se lleva a cabo en el Mirador de la casona de Barracas que sirve de habitación a Alejandra. Este lugar adquiere el simbolismo de un *Axis Mundi*, de un *Aleph*.

El mundo exterior había dejado de existir para Martín y ahora **el círculo mágico** lo aislaba vertiginosamente de aquella ciudad terrible, de sus miserias y fealdades, de los millones de hombres y mujeres y chicos que hablaban, sufrían, disputaban, odiaban, comían. Por los fantásticos poderes del amor, todo aquello quedaba abolido, menos aquel cuerpo de Alejandra que esperaba a su lado, un cuerpo que alguna vez moriría y se corrompería, pero que ahora era inmortal e incorruptible, como si el espíritu que lo habitaba transmitiese a su carne los atributos de su eternidad. Los latidos de su corazón le demostraban a él, a Martín, que estaba ascendiendo a una altura antes nunca alcanzada, una cima donde el aire era purísimo pero tenso, una alta montaña quizá rodeada de atmósfera electrizada, a alturas inconmensurables sobre los pantanos oscuros y pestilentes en que antes había oído chapotear a bestias deformes y sucias. (41:134-140)

El hombre, en este caso Martín como personaje literario, llega al conocimiento a través de lo femenino en una suerte de recorrido iniciático. La mujer es la portadora de todas las revelaciones. La figura femenina como mediadora, como guía tiene su representación más completa en la Beatriz de Dante hacia las puertas del Paraíso con el fin de iniciarle en una forma de vida más elevada y espiritual. La mujer amada también se encuentra en relación con la idea gnóstica de una mediadora personificada

en Sofía, y en la valoración cántara del amor como una experiencia mística, la cual aparece en el mismo Dante, en la pintura pre-rafaelista y en los exaltados románticos (Novalis, Hölderlin y Wagner).

Los símbolos tradicionales del amor son símbolos de un estado todavía escindido pero en mutua compenetración de sus dos elementos antagonistas. La flor de loto, la rosa, el corazón, el punto irradiante son símbolos de ese centro místico que nace entre los amantes, a lo mismo que Borges describe *El Aleph* como: “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (7:167).

La esfera es el símbolo de la totalidad. Para los presocráticos equivalía al infinito, lo único igual a sí mismo. Platón, al referirse al hombre en estado paradisíaco, anterior a la caída, lo juzga andrógino y esférico, por ser la esfera la imagen de la perfección.

Pero el absoluto no puede conservarse. Como dentro de una cúpula (esfera), el narrador describe en la siguiente escena a Martín contemplando, en la soledad de la penumbra del mirador, el sueño furtivo de Alejandra. Junto a ella, descubre que está la otra realidad, fuera del tiempo y más allá de la muerte. Unido entonces al desmesurado propósito de consagrarse a un culto que intenta vencer a la muerte y crear para Alejandra una identidad fuera de ella misma, vislumbra que está el no menos desmesurado y fantástico encuentro con una *Imago Mundi*, un *Aleph*, que como un objeto prodigioso encierra, en un presente perpetuo la “serie infinita” de cambios que forman el universo.

La noche, la infancia, las tinieblas, el terror y la sangre, sangre, carne y sangre, los sueños, abismos, abismos insondables, soledad soledad soledad, tocamos pero estamos a distancias inconmensurables, tocamos pero estamos solos. Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio del silencio aterrador, solo en aquel inmenso universo gigantesco. (41:83)

Martín en el Mirador de Alejandra:

(...) estaba como inmovilizado por una especie de temor a atravesar aquellas regiones de la realidad en que parecía habitar el abuelo, el loco y hasta la propia Alejandra. Territorio misterioso e insano, disparatado y tenue como los sueños, tan sobrecogedor como los sueños. (41:100)

La visión apocalíptica que Fernando adquiere al principio de su periplo es también una imagen *Aleph*: es como un faro que ilumina todos los pliegues de su existencia. Fernando se pregunta:

¿Cuándo empezó esto que va a terminar con mi asesinato? Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria: veo caras, ratas en un granero, calles de Buenos Aires o Argel, prostitutas y marineros: muevo el haz y veo cosas más lejanas: una fuente en la estancia, una bochornosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo. Tal vez ahí, pero quién sabe: puede ser mucho más atrás, en épocas que ahora recuerdo, en períodos remotísimos de mi primera infancia. No sé. ¿Qué importa, además? (41:289)

La casa de los Olmos en el barrio de Barracas es un símbolo circular mandálico y maternal. La relación de Alejandra con esta casa es trascendental y significativa, ya que refleja las vicisitudes cruciales de su vida: su infancia y la prefiguración del incesto. Es en la misma cama donde ella duerme que encontró a su padre con otra mujer. Es también el recinto de la expiación por medio del fuego, y morada de la iniciación sexual de Martín.

En la intimidad de su Mirador, Alejandra le revela a Martín:

--Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Y cuando tuve once lo encontré a mi padre aquí con una mujer. Pero ahora pienso que vivía con ella mucho antes de que mi madre muriese.

Con una risa que se parecía a una risa normal como un criminal jorobado puede parecerse a un hombre sano agregó:

--En la misma cama donde yo duermo ahora. (41:58)

La casa de Barracas simboliza el vientre materno, la tumba, y la cavidad en general. El suelo familiar es una matriz. Hay una feminización de la casa, como la de la patria y la infancia.

El país, el hogar, buscar la cueva en las tinieblas, el hogar, el fuego caliente, el tierno y luminoso refugio en medio de la oscuridad... (41:171)

La casa, según escribe Bachelard, es "materna"; es decir representa a "la madre". El Mirador de la casa de Barracas es una matriz, un *Axis Mundi*. Toda la acción se desarrolla concéntricamente alrededor de esta casa. Por tal razón, se le denomina el *Axis Mundi* de la obra. Es el centro y el origen de la creación y del misterio de Alejandra. El concepto del *Axis Mundi* no solo se limita a esta casa sino que ésta se transmuta en la patria Argentina como centro de un universo.

Este espacio es la localización de los recuerdos de Alejandra. Según Bachelard, los espacios íntimos son:

(...) ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (3:38)

El espacio sirve a la función fantástica como reserva infinita de la eternidad contra el tiempo. Esta capacidad de coexistencia hace pasar el ser del campo de la existencia al de la esencia. Para los románticos el espacio es un ser viviente, un organismo animado, indivisible. La aparente multiplicidad es reductible a una unidad.

En relación con las categorías del tiempo y el espacio, la psicoanalista y escritora francesa, Marie Bonaparte, señala en su obra *Chronos, Eros, Thanatos* (1952), que:

El espacio es nuestro amigo”, nuestra atmósfera espiritual, mientras que el tiempo consume. (15:415)

Y en las siguientes notas, Gaston Bachelard explica la coexistencia del espacio en relación con el tiempo y la conciencia del hombre.

El tiempo y el espacio están... bajo el dominio de la imagen. La otra parte y el antaño son más fuertes que el hic et nuc. El ser-allí está sostenido por un ser de la otra parte. El espacio, el gran espacio es el amigo del ser. (3:246)

¡Qué concreta es esta coexistencia de las cosas en un espacio que nosotros duplicamos por la conciencia de nuestra existencia! El tema leibniziano del espacio, lugar de los coexistentes, encuentra en Rilke su poeta. Cada objeto investido de espacio íntimo se convierte, en este coexistencialismo, en el centro de todo el espacio. Para cada objeto lo lejano es lo presente, el horizonte tiene tanta existencia como el centro. (3:241)

Para Sabato la memoria es lo que resiste al tiempo y a sus poderes de destrucción, es el recuerdo lo que une al hombre con su existencia y con su infancia significativa:

(...) y es algo así como la forma que la eternidad puede asumir en ese incesante tránsito. Y aunque nosotros (nuestra conciencia, nuestros sentimientos, nuestra dura experiencia) vamos cambiando con los años, y también nuestra piel y nuestras arrugas van convirtiéndose en prueba y testimonio de ese tránsito, hay algo en nosotros, allá muy dentro, allá en regiones muy oscuras, aferrado con uñas y dientes a la infancia y al pasado, a la raza y a la tierra, a la tradición y a los sueños, que parece resistir a ese trágico proceso: la memoria, la misteriosa memoria de nosotros mismos, de lo que somos y de lo que fuimos. (41:220)

Para Gaston Bachelard:

Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares. (3:64)

Y citando a Erich Neumann, Bachelard aclara que la casa, siendo un “ser fuertemente terrestre”, sin embargo, registra,

(...) las llamadas de un mundo aéreo, de un mundo celeste. A la casa bien cimentada le gusta tener una rama sensible al viento, un desván con rumores de follaje. (3:84)

De esta manera Sabato rescata a través de la fenomenología del espacio, el sentimiento de simpatía del pensamiento arcaico entre la relación del ser del hombre y su mundo.

4.3.9. El mito cíclico y del progreso en *Sobre héroes y tumbas*

4.3.9.1. Los elementos del mito cíclico y su desplazamiento en la literatura contemporánea

La visión cíclica de la historia es tema de actualidad. Ha sido propuesta por Vico, Nietzsche y Mircea Eliade entre otros. Su estudio ha estado latente también en los ritos cíclicos de la fertilidad estudiados por Frazer y sus seguidores. Desde un punto de vista arquetípico mitológico, el tiempo de las ficciones literarias se ha manifestado en dos tipos: las apocalípticas y las cíclicas. Las primeras manifiestan en la narración un principio y un final. Esta temporalidad se manifiesta en el relato bíblico tradicional el cual tiene un principio en el *Génesis* y un final en el *Apocalipsis*. También se manifiesta en el relato de la *Eneida* de Virgilio cuya relación episódica está más cercana a la apocalíptica tradicional bíblica. La segunda clase es parte de los mitos cíclicos en donde la temporalidad es circular. Un ejemplo de este tipo de narración es la *Odisea* de Homero, obra relacionada con los rituales cíclicos descritos en el marco teórico.

Este tiempo circular cíclico ha sido adoptado en la novela contemporánea. Ha sido identificado, por ejemplo, en el *Ulises* de James Joyce, *El Astillero*, una de las obras de la saga de Santa María, de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato.

Frye observa que la temporalidad cíclica se manifiesta en la literatura a través del rol que juega el héroe quien se mueve desde un modo mítico o sobrenatural hacia un modo irónico o completamente humano.

Frye clasifica el poder de acción del héroe en cinco modos literarios: el mítico (poblado por dioses que mueren y renacen) precede al modo *romántico* (cuentos folklóricos, fábulas, leyendas y el romance medieval); el modo *mimético elevado* (literatura renacentista, epopeya y tragedia); el modo *mimético bajo* (comedia, realismo de los siglos XVIII y XIX); y finalmente, el modo *irónico* que se corresponde con la literatura contemporánea. Frye sostiene que la ironía, derivada del realismo, retorna a los orígenes míticos.

El mito, por lo tanto, no es sólo el principio sino que integra también la culminación del ciclo de los cinco modos fryerianos de la historia de la literatura occidental.

El modo irónico se caracteriza por una escena de caos, servidumbre, frustración o absurdo, es el mundo que se manifiesta en la sociedad contemporánea.

Según Frye, este modo literario:

(...) descends from the low mimetic: it begins in realism (...), it moves steadily towards myth, and dim outlines of sacrificial rituals and dying god begin to reappear in it. Our five modes evidently go round a circle. This reappearance of myth in the ironic is particularly clear in Kafka and in Joyce. (20:42)

[(...) desciende del modo mimético bajo: comienza en el realismo (...), se desplaza hacia el mito y vuelven a aparecer en ella velados perfiles de ritos sacrificatorios y de dioses mortales. Nuestros cinco modos giran evidentemente en círculo. Esta reaparición del mito en lo irónico es particularmente clara en Kafka y Joyce.] (20:42)

De acuerdo con Frye, las manifestaciones literarias cíclicas de la historia racionalizan la idea del Eterno Retorno y son, a la vez, típicas del modo irónico. En momentos de resquebrajamiento de una sociedad aquejada por la muerte y la destrucción, el hombre clama por la redención y el restablecimiento del orden perdido.

Sabato, como lo explica en las siguientes notas, ha observado el desplazamiento de las funciones del mito en los temas tratados por la novela contemporánea en momentos de crisis:

(...) el ciclo platónico retorna al punto catastrófico, el hombre dirige su atención a su propio mundo interior. (43:33)

La novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación son temas perennes de toda la gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible vigencia (...) (43:93)

Para Frye, la estructura original del mito se desplaza desde el romance, la tragedia, la comedia hasta el realismo contemporáneo.

Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into plots of tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fiction. (20:51)

[Los mitos de los dioses se convierten en las leyendas de los héroes; las leyendas de los héroes se convierten en las tramas de las tragedias y las comedias; las tramas de las tragedias y comedias se convierten en las tramas de la ficción más o menos realista.] (20:51)

Así, el ciclo mítico que empezó alrededor del año 500 a. de J. C., culmina su descenso en la novela contemporánea donde los típicos héroes son los creados por Kafka y Joyce en sus obras *El proceso* y el *Ulises* respectivamente.

Según Eliade, el mito cristiano es escatológico ya que tiene un final que se hace sinónimo del Juicio final, mientras que en otras religiones tribales como por ejemplo las órficas son cíclicas en donde hay un simbolismo de fertilidad que se encuentra en los

dioses que mueren como por ejemplo Osiris, Tammuz y Orfeo. Estos dioses presentan un ciclo de nacimiento divino o semidivino, florecen, mueren y resucitan.

Para Jung, estos dioses:

(...) pertenecen a las religiones cíclicas en las que la muerte y la resurrección del dios-rey era un mito eternamente repetido. (27:108)

En cambio Jung señala que la naturaleza temporal ritual del cristianismo es cerrada y lineal por lo que tuvo que recurrir a un simbolismo más arcaico que se encuentra en los mitos de la fertilidad para representar la repetida promesa de resurrección:

Pero la resurrección de Cristo en el domingo de Pascua es mucho menos satisfactoria desde el punto de vista ritual que el simbolismo de las religiones cíclicas. Como Cristo asciende a sentarse a la diestra de Dios Padre, su resurrección ocurre de una vez para siempre. Esta finalidad del concepto cristiano de la resurrección (la idea cristiana del Juicio Final tiene un análogo tema "cerrado") la que distingue el cristianismo de otros mitos de dios-rey. Ocurrió una vez y el ritual meramente lo conmemora. Pero este sentido de finalidad es probablemente una de las causas de que los primeros cristianos, influidos aún por las tradiciones precristianas, comprendieran que el cristianismo necesitaba suplementarse con algunos elementos de un ritual de fertilidad más antiguo. Necesitaban la repetida promesa de resurrección; y eso es lo que se simboliza con el huevo y el conejo de Pascua. (27:108)

Frye, por el contrario, subraya que el romance es el ámbito central de la literatura secular occidental que se encuentra continuamente afectada por el "mito cristiano" de la muerte y la resurrección de Cristo (20:185), y su opuesto con el "ritual del sacrificio del rey divino en Frazer" (20:148).

El motivo de la batalla del héroe y el dragón, forma típica del romance, está latente en las historias de Perseo y San Jorge. Un reino es asolado por un monstruo marino y la hija del rey es una de sus próximas víctimas. El héroe aparece y mata al dragón, se casa con la hija y funda un nuevo reino. En la *Biblia* también se encuentran alusiones a esta lucha entre el dragón y el héroe. El Leviatán, monstruo marino, enemigo del Mesías, es identificado con los reinos de Egipto y Babilonia, opresores del pueblo de Israel. Los aspectos rituales del mito asocian a los monstruos con la esterilidad natural del mundo caído, lleno de pobreza y enfermedad en donde Satanás ejerce el control (20:189).

Desde el ritual, la batalla del héroe solar y el dragón representa el proceso de germinación en contra de la tierra baldía; en su aspecto psicológico, es el proceso de búsqueda de la libido de una satisfacción que la libere de las angustias de la realidad (20:193).

La función dialéctica del Drama Agrolunar analizado por Durand converge en su esencia con el Mito de la Búsqueda de Northrop Frye. El Drama Agrolunar consiste en la manifestación de situaciones nefastas y valores negativos con el objeto de mostrar el progreso de los valores positivos. Esta dialéctica es simbolizada en la naturaleza

polivalente de una diosa lunar ctónica y acuática que representa a través del dragón monstruoso, el carácter periódico del devenir lunar. Entre las diosas lunares que pueblan este mito se encuentran: la asirio-babilónica Istar, las griegas Deméter y Perséfone, la egipcia Isis, la fenicia Astarté, la hindú Kali, y la azteca Xochiquetzal. El tema del Drama Agrolunar es la desolación de la diosa por la muerte de su hijo sacrificado (víctima propiciatoria) como tributo para el regreso de la fertilidad. El personaje central del Drama Agrolunar es el Hijo-héroe. Dentro de los héroes míticos más representativos derivados del Drama Agrolunar se encuentran: Tammuz, Osiris, Dionisio y Cristo.

4.3.9.2. El mito cíclico en *Sobre héroes y tumbas*

Los elementos simbólico-arquetípicos del mito cíclico agrolunar, el héroe, el dragón (la *Diosa Madre*), la princesa, el tesoro, el tiempo cíclico simbolizado por el *uroboros*, y el espacio cosmogónico por el *Axis Mundi*, han sido examinados hasta el momento en el relato de *Sobre héroes y tumbas*. Ahora en este apartado se busca identificar, en la novela sabatiana, las funciones del motivo ritual de la lucha del héroe contra el dragón, y la muerte de éste o del héroe mismo, simbolizado a través del sacrificio ritual de la víctima propiciatoria.

La repetición temporal característica de los mitos cíclicos implica un progreso y una trascendencia. A través de la muerte ritual del dragón, del hijo-héroe o de la víctima propiciatoria, se espera un restablecimiento del antiguo orden simbolizado por un tiempo de sequía, de caos y de la tierra baldía. En su aspecto psicológico, significa la liberación de la libido de las angustias de la realidad y el proceso de la individuación de la conciencia.

El renacimiento de una nueva era simbolizada a través de los motivos de la victoria del héroe sobre el dragón, el rescate de la princesa o el encuentro del tesoro perdido, instauran un mito mesiánico.

La primera secuencia narrativa de *Sobre héroes y tumbas* (que va desde el encuentro de Martín con Alejandra hasta la muerte de ella y de su padre, Fernando) plasma en su estructura profunda los elementos arquetípicos estructurales del Mito de la Búsqueda y del cíclico matriarcal del Drama agrolunar.

En *Sobre héroes y tumbas*, la inmolación de Alejandra y el asesinato de Fernando por su propia hija suponen el restablecimiento de un nuevo orden y el trayecto heroico de Martín adquiere un carácter mesiánico. En la teoría del mito cíclico a este hecho se le conoce como el ritual del sacrificio de la víctima propiciatoria y forma parte de la fase del Mito de la Búsqueda de Northrop Frye denominada el *sparagmos* o desmembramiento del héroe o del dragón. En *Sobre héroes y tumbas* hay un desplazamiento y reelaboración propia de este ritual, en el cual el héroe o heroína es sacrificada con la esperanza de restablecer la renovación de la vida comunitaria.

(Northrop Frye señala al restablecimiento de un nuevo orden con el término griego de *Nemesis*). Su muerte sirve para restablecer un orden en el caos. Como en las historias de Perseo, San Jorge o el de *La reina de las hadas* de Spencer, el dragón representa el mundo caído, en la novela de Sabato, Alejandra y Fernando, representan el sacrificio del dragón del mundo caído de la vieja historia de la nación de la Argentina: la caída del régimen de Perón. El asesinato de Fernando y el suicidio de Alejandra suceden paralelamente al cambio social político después de la caída de este régimen.

En efecto, para Frye:

In the rituals and myths the earth that produces the rebirth is generally a female figure, and the death and revival, or disappearance and withdrawal, of human figures in romantic comedy generally involves the heroine. (20:183)

[En los ritos y mitos, la tierra que produce el renacimiento es, por lo general, una figura femenina, y la muerte y resurrección, o desaparición y retiro, de las figuras humanas en la comedia romántica implican generalmente a la heroína.] (20:183)

El complejo ritual constituido por el sacrificio del monstruo dragón, cuya muerte temporal significa el cambio de un estado de sequía, maldad o perversión, y el orden, la renovación y la fertilidad realizadas como atribuciones del héroe solar que asemeja las relaciones entre la Luna, el Sol y el proceso cíclico de las estaciones es uno de los motivos ancestrales arquetípicos identificado en la estructura profunda del relato de *Sobre héroes y tumbas*.

En este sentido, tanto en el Mito de la Búsqueda como en el Drama Agrolunar, se da un proceso de desplazamiento de un mito solar-lunar, ya que las imágenes solares destacan entre las imágenes cíclicas. Martín, héroe solar, va a restablecer un cambio, un orden a través del sacrificio de Alejandra (la *Diosa dragón*) quien representa las fuerzas oscuras de la naturaleza. Puesto que Alejandra también es identificada con la tierra patria, estas fuerzas siniestras también representan a la nación argentina que está en crisis política. En la *Biblia*, el mar y el monstruo animal se representan en la figura del Leviatán, monstruo marino fantástico que se identifica con las tiranías sociales de Babilonia y Egipto. En *Sobre héroes y tumbas*, la Argentina es considerada una Babilonia.

Analógicamente, tanto el Mito de la Búsqueda como el Drama Agrolunar, en parte apocalípticos, y como ejemplos del Mito del Eterno Retorno, son representados a través del simbolismo circular del *uroboros*. Después de una destrucción total nace otro mundo nuevo, completándose el círculo e iniciándose otro que se corresponde con las “estructuras sintéticas” de un mito mesiánico de progreso. En el *Apocalipsis* cristiano, ese mundo nuevo es la Nueva Jerusalén, ciudad de piedra “resplandeciente como una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino”, con una plaza de “oro puro transparente como el cristal” (Apocalipsis, 21.11, 21) (6:1837-38).

Así el núcleo narrativo arquetípico de *Sobre héroes y tumbas*, en este punto, se identifica con el Drama Agrolunar. Durand lo describe como el:

(...) soporte arquetípico a una dialéctica que no es ya de separación, ni tampoco es inversión de valores, sino que, por disposición en un relato o en una perspectiva imaginaria, utiliza situaciones nefastas y valores negativos para el progreso de los valores positivos. (15-309)

En términos jungianos, la batalla entre el héroe y el dragón reproduce el conflicto entre el yo y las tendencias regresivas a la sombra del inconsciente representado por el símbolo de la *Madre Terrible*. Jung explica el mito de esta leyenda griega:

Tifón es un dragón, la lucha típica del héroe solar contra el “dragón-ballena”, y de éste sabemos que es un símbolo de la madre terrible, de las fauces voraces de la muerte en que el hombre es despedazado y triturado. Quien vence a ese monstruo gana una juventud nueva o eterna. (28:264)

Para Jung, el motivo de la batalla recurrente entre el dragón y el héroe simboliza la lucha por la victoria de la psiquis del hombre sobre las fuerzas coercitivas de su inconsciente y el alcance de un estado trascendental de conocimiento y armonía.

Martín no logra salvar a Alejandra pero si vislumbra las fuerzas que podrían aniquilarlo. Martín-héroe, así lucha denodadamente por rescatar a la princesa, pero el fuego del dragón que lleva dentro la consume. Fuego purificador, sin duda, pues Martín, aun en medio del infortunio, encuentra la esperanza, el camino hacia la renovación.

4.3.9.3. El mito del progreso en *Sobre héroes y tumbas*

Las fases, en su conjunto, del Monomito de J. Campbell: *la iniciación, separación-iniciación-retorno*; del Mito de Búsqueda de Northrop Frye: el *agon*, el *pathos*, el *sparagmos* y la *anagnorisis*; del Desarrollo de la Conciencia de E. Neumann: el Estadio Urobórico, el Matriarcal y el Patriarcal y la Conciencia de Sí Mismo; del *uroboros* o tiempo circular y el espacio mandálico del *Axis Mundi* del Mito del Eterno Retorno de Mircea Eliade; de las Estructuras Antropológicas del Imaginario de Durand: “diurnas o esquizomorfias”, “místicas” y “sintéticas”, --típicas del Drama Agrolunar--, que han sido examinadas y aplicadas hasta el momento, en el análisis del relato de *Sobre héroes y tumbas*, comparten, todas en común, un fin teleológico: identifican en el mito las fases del Desarrollo de la Conciencia Humana. El mito llega a ser, en última instancia, el lugar del aprendizaje del encuentro del héroe (la persona) consigo mismo.

El mito cíclico analizado en la primera secuencia narrativa de *Sobre héroes y tumbas* es la proyección simbólica de la cópula sexual con la *Diosa Madre*, motivo que se ha identificado en la relación sexual amorosa de Alejandra con Martín y en la relación sexual incestuosa de ella con su padre, Fernando Vidal Olmos.

La segunda secuencia narrativa (que se desarrolla a partir de la muerte de Alejandra, el intento de suicidio de Martín y el encuentro con la prostituta Hortensia, quien salva a Martín de la muerte y el viaje hacia el sur) está constituida por el motivo del encuentro con la *Madre Benefactora*. El re-encuentro con la *Madre*, parte del proceso de liberación de la persona, explica simbólicamente el encuentro de la identidad, la vuelta a los orígenes primigenios del hombre, como un intento de la renovación de la vida humana y de la naturaleza. Estas acciones representan la victoria sobre las fuerzas inconscientes opresoras y la adquisición de la sabiduría y el conocimiento, resultado de la última jornada del héroe.

Este proceso puede ser identificado en la pragmática individual de los personajes de *Sobre héroes y tumbas* y en el momento histórico político y social que la trama del texto recrea.

Por lo anterior, en este apartado se identifican en el relato de *Sobre héroes y tumbas* “las estructuras sintéticas” y “progresistas” de la Antropología del Imaginario de Gilbert Durand, así como el simbolismo del árbol, examinado desde las perspectivas analíticas tanto de Jung como de Durand y otros autores. El árbol es el símbolo del mito cíclico que representa la última fase del proceso de individuación de la conciencia.

Si en la primera secuencia narrativa, el Sol y la Luna son los arquetipos nucleares que articulan las estructuras *esquizomorfas* o diurnas y las *místicas* o nocturnas de la arquetipología del imaginario durandiano, en la segunda, después de la muerte de Fernando y Alejandra, el árbol es el arquetipo que desarrolla las estructuras *sintéticas* de un mito progresivo.

En *Sobre héroes y tumbas* el restablecimiento del orden que se da a través de la muerte de Alejandra y Fernando representa simbólicamente dos aspectos del renacimiento psicológico explicado por Jung a través del descenso a la Madre: la renovación espiritual del personaje Martín y el renacimiento de una nueva sociedad en el país de la Argentina después de la caída del régimen del presidente Perón.

El contexto de la obra de Sabato se sitúa entre una crisis política. En este marco, de una manera inconsciente a través del proceso de desplazamiento en su estructura profunda, la novela incorpora un cambio social en la Argentina de 1955.

Para Frye:

In every age the ruling social or intellectual class tends to project its ideals in some form of romance, where the virtuous heroes and beautiful heroines represent the ideals and the villains the threats to their ascendancy. (20:186)

[En todas las épocas, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales y los villanos las amenazas a su ascendiente.] (20:186)

Fernando y Alejandra representan este linaje de clase intelectual predominante.

En la novela de Sabato se da este proceso del desplazamiento del Mito de la Búsqueda, propuesto por Frye, en su estructura profunda, al señalar la crisis social del peronismo expuesta en el texto.

En la obra está presente el periodo de la crisis del peronismo con otros sectores de poder de la sociedad argentina (que estuvieron latentes ya desde el acceso de Perón a la vida política) cuyos puntos de expansión son el bombardeo a la Plaza de Mayo el 16 de Junio de 1955 y la contraofensiva peronista que culmina en el incendio de las iglesias. En esta zona de crisis, resistencia e inestabilidad está escrito el texto.

Pero Sabato no se conforma con solo esto. Sabato, siendo un escritor intrahistórico como Unamuno, busca crear una *novela total*, que Angela Dellepiane en su ensayo, *Sábato: un análisis de su narrativa*, la ha calificado como *novela-fresco*, ya que el periodo histórico novelado se remonta desde el siglo XVIII hasta 1955. Para esto Sabato crea un mito: el de los Olmos. Al examinar el proceso mitopoético del mito sabatiano de los Olmos, el árbol genealógico de los personajes se remonta hacia el periodo de las invasiones inglesas de 1807. Pancho, el bisabuelo de Alejandra, le cuenta a Martín los orígenes del primero de los Olmos:

--Olmos es la traducción de Elmtreees. Porque abuelo estaba harto de que lo llamaran Elemetri, Elemetrio, Demetrio y hasta capitán Demetrio. (41:87)

La creación de la genealogía de los Olmos en *Sobre héroes y tumbas* es un mito de los orígenes al igual que la de los Buendía en *Cien años de soledad*. La historia principia con un antepasado mítico: Patrick Elmtreees se realiza en un personaje novelesco cuando se convierte en Patricio Olmos. Y a través de la *hamartía* o falla trágica de un miembro de la familia (Fernando Vidal Olmos) se produce la caída y el comienzo de la decadencia.

El simbolismo etimológico del apellido se sitúa con la tierra y se hace la asociación: Deméter-Olmos. El apellido se relaciona con el árbol, símbolo de lo masculino y con Deméter, diosa de la tierra, símbolo de lo femenino, realizándose la unión andrógina de la *coincidentia oppositorum*, de los opuestos, de la luz y la oscuridad.

En el mito de la diosa frigia Cibele, en donde el hijo amante se castra y se convierte en pino (falo) que es regenerado de nuevo por la diosa, es una expresión mitológica de la secuencia: castración-desmembramiento, muerte, resurrección; correspondiente al ciclo natural de la fertilidad: siembra-cosecha-decadencia de la vegetación-muerte-nueva regeneración.

El símbolo del héroe mítico es la traducción del androginado primitivo de las divinidades solares. Este héroe mantiene los atributos masculinos a lado de los femeninos de la madre celestial. Estas dos mitades del andrógino primitivo no pierden su relación cíclica en la separación por la muerte ritual del hijo: la madre engendra al hijo y éste se vuelve amante en una suerte de *uroboros* heterosexual.

El Hijo-héroe manifiesta un carácter ambiguo, participa en la bisexualidad y el papel principal de su misión es de mediador y restaurador. Su descenso del cielo a la tierra o de la tierra a los infiernos muestra el camino de salvación y su naturaleza es dual: varón y mujer, divino y humano.

Para Durand la imaginación fálica del árbol determina los esquemas verticalizantes, ya que rompe progresivamente la mitología cíclica en la que se encerraba la imaginación estacional del vegetal. La fenomenología del árbol transforma el pasaje de los arquetipos meramente circulares a arquetipos "sintéticos" instaurados por los mitos mesiánicos, históricos y revolucionarios (15:347-48).

Durand describe en las siguientes citas la fenomenología del arquetipo del árbol:

El árbol representa un esquema diairético de ascensión. (15:20)

El árbol puede ser tanto símbolo del ciclo estacional como de la ascensión vertical; la serpiente está sobredeterminada por el engullimiento, el uroboros y los temas resurreccionales de la renovación del renacimiento: (15:56-57)

(...) el árbol es isomorfo del símbolo agrolunar. Por eso se carga con las mismas asociaciones simbólicas de los símbolos ofidios. (15:348)

El símbolo del árbol está asociado al del betilo el cual se trata de una imago mundi, de un jeroglífico símbolo de la totalización cósmica en el cual la piedra representa la estabilidad, mientras que el árbol significa el devenir. (15:349)

(...) el arquetipo del árbol es incesantemente frecuentado por las acepciones ascensionales de los betilos y las piedras fálicas... (15:350)

(...) el simbolismo del árbol reúne, entrecruzándolos, todos los símbolos de la totalización cósmica. Ya sea el árbol de la tradición india, el árbol lunar de los mayas o los yakutas, el árbol Kiskana babilónico, el Yaggdrasil de la tradición nórdica, el árbol lunar y el solar de la tradición alquímica, siempre el árbol es el símbolo de la totalidad del cosmos y en su génesis y su devenir. (15:350)

Para Mircea Eliade el árbol simboliza:

(...) el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas. El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra por su tronco y sus primeras ramas; las alturas por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. (12:118)

Para la tradición judaica y cristiana:

El árbol es un símbolo femenino porque surge de la tierra madre, sufre transformaciones y produce frutos. (12:118)

Para Carl Jung:

En el árbol se hallan todos los símbolos maternos reunidos: tierra, madera y agua. (28:259)

El árbol al igual que la madre tiene el *significado de origen*. En esta relación del árbol con la madre tierra se da un incesto simbólico. (28: 271).

En varios mitos el héroe no muere; en cambio, tiene que vencer al dragón de la muerte. El dragón como imagen negativa de la madre, expresa la *resistencia* contra el incesto o el miedo a cometerlo. El dragón y la serpiente son representantes simbólicos del temor a las consecuencias de infringir el tabú, es decir, de la regresión incestuosa. A la serpiente y al árbol les corresponde especialmente la significación de guardianes y defensores del tesoro. (28:272).

El árbol envuelto por la serpiente es también el símbolo de la madre protegida por el miedo al incesto (...) (28:273).

Cibeles, madre de los dioses y símbolo de la libido maternal, es andrógina tal como el árbol. (12:127).

Jung observa:

Del miembro viril del ancestro acostado, se eleva el tronco de un gran árbol. Los árboles tienen un carácter bisexual simbólico, pues en latín su desinencia es masculina, aunque sean femeninos. La higuera es el árbol fálico... Pero no se puede considerar el árbol como puramente fálico a causa de su forma; puede igualmente significar mujer, útero o madre, y es en buen número de ocasiones una imagen solar. (12:127)

En *Sobre héroes y tumbas*, la relación incestuosa de Fernando Vidal Olmos (el árbol) con su hija Alejandra (Perséfone), hija de Deméter (la tierra), y serpiente del inframundo, establece una relación andrógina entre el árbol y la madre explicada por Jung. Esta relación simbólica propone un cambio y un progreso de un estado caído hacia un nuevo renacer.

Desde el punto de vista del ritual, simboliza la fertilidad y desde el punto de vista del progreso de la libido, un cambio en la persona o en la sociedad. Este cambio es simbolizado con la figura redentora de Martín. Al final de su periplo, Martín ha vencido al dragón de su inconsciente y ha alcanzado cierta madurez y sabiduría.

Martín simboliza el final de la etapa mítica heroica: encontrar el tesoro, liberar a la princesa cautiva, casarse con ella y fundar un nuevo reino. Esta etapa representa el esfuerzo del héroe por consolidar y defender el tesoro de su propio yo.

La historia de *Sobre héroes y tumbas* finaliza con el viaje de Martín hacia el sur, hacia la Patagonia, símbolo de luz, paz y esperanza para sí mismo y la finalización de una crisis política en el país de la Argentina. Martín como héroe prototípico ha conquistado y vencido al poder de la muerte.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación sustenta la tesis de que la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato incorpora la función cognoscitiva del mito cíclico ancestral de la fertilidad y sus elementos simbólicos y arquetípicos, tanto en los motivos temáticos, acciones, y personajes, como en las categorías del tiempo y el espacio novelado. Al cotejar los aspectos anteriores con la práctica novelística llevada a cabo por Ernesto Sabato se llegó a las siguientes conclusiones:

- 5.1. La función simbólica y arquetípica del mito en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato coincide con la de los grandes mitos arcaicos y clásicos, orientales y grecorromanos: expresar de manera estética los grandes conflictos existenciales del ser humano.
- 5.2. Los elementos del mito identificados en *Sobre héroes y tumbas*: la permanente búsqueda de significado y orientación ante un mundo irredento; las estructuras simbólicas permanentes de la relación y de la oposición entre el mundo objetivo, exterior, y el mundo subjetivo, interior del hombre; y las fases de la aventura del héroe, forman parte, en su conjunto, de un mito nuclear central denominado por los mitólogos y sus diferentes escuelas como: el Mito de la Búsqueda, el Monomito; el Drama Agrolunar; y el Mito del Eterno Retorno. Los elementos de tal mito siguen estando vigentes en las actividades artísticas del hombre moderno y son coexistentes de la condición humana.
- 5.3. Entre los símbolos mitológicos identificados en la obra sabatiana se establecen los siguientes:
 - a. **Los diurnos: los ascensionales: las torres**, imagen dialéctica sabatiana, que aparece por primera vez en su obra *Uno y el universo*. Simboliza el abandono de la ciencia, considerada como un mundo límpido y ordenado, y la búsqueda de la condición humana en la literatura, viaje acosado de peligros en “donde domina la conjetura”; **la estatua de Ceres**, símbolo maternal. En *Sobre héroes y tumbas* configura los atributos de orden, claridad y limpidez ausentes en la vida tormentosa de Martín; ayuda al joven a meditar en momentos de crisis existencial; y es el lugar donde le aparece Alejandra como una deidad; **los espectaculares**: atributos de lo celeste, la nieve y la blancura que Martín vislumbra en la Patagonia; el conocimiento y el develamiento adquirido tanto por Martín como Fernando al final de su búsqueda; **los diáiréticos**: el héroe; las proezas ejecutadas por los personajes de Martín y Fernando se relacionan con los avatares típicos del héroe mítico; el fuego purificador: la inmolación de Alejandra por medio del fuego representa un cambio en la patria argentina.

b. Los nocturnos: *los teriomorfos*, los símbolos característicos de la animalidad, el dragón y la esfinge identificados en la naturaleza mitológica universal de Alejandra; *los nictomorfos*, la oscuridad, las tinieblas, la luna, la casa de los Olmos y el Mirador, recinto de Alejandra, las cloacas de Buenos Aires, lo femenino y lo oculto. Símbolos que revelan el ámbito nocturno de la novela; *los catamorfos*: el nacimiento de los héroes de Martín y Fernando, el abismo relacionado con la vida de Alejandra y la caída de la familia Olmos.

5.4. Las estructuras míticas identificadas en la obra se dividen en:

a. Temporales: *la separación*, propia de los ritos de iniciación, se inicia cuando Martín abandona su hogar y se enfrenta con su destino encarnado en la figura de Alejandra; *el agon* o conflicto, se refiere, en general, a la relación conflictiva que Martín lleva a cabo con Alejandra; los viajes arquetípicos de descenso (*katabasis*), realizados por Martín y Fernando. El del primero hacia el mundo desconocido de Alejandra, y el del segundo hacia el tenebroso mundo de la “Sagrada Secta de los ciegos”; *el pathos*, o combate mortal entre el héroe y el dragón, la lucha que Martín debe librar contra los poderes demoníacos y escatológicos relacionados con la figura de Alejandra; el simbolismo mítico del *sparagmos*, o sacrificio de la víctima propiciatoria manifestado tanto en el asesinato de Fernando Vidal y la inmolación de Alejandra por medio del fuego; y por último *la anagnorisis*, o la apoteosis y reconocimiento del héroe representada en el trayecto actancial de Martín: ingresa al mundo de los muertos, sobrevive a la muerte y surge como redentor en un mundo violento y caótico

c. Espaciales: el *Axis Mundi* o espacio cósmico articula las relaciones íntimas y fenomenológicas suscitadas entre los espacios, el tiempo y el alma de los personajes. En *Sobre héroes y tumbas* este concepto mítico está configurado en su conjunto por los símbolos maternos espaciales de la ciudad de Buenos Aires, la estatua de Ceres, la casa de los Olmos, y en el Mirador, habitación de Alejandra Vidal.

5.5. El tiempo circular de *Sobre héroes y tumbas* es representado por el concepto mítico del *uroboros* o **tiempo circular**, propio del mito cíclico de la fertilidad. Tal circularidad se manifiesta en la relación de las oraciones iniciales y finales de la novela, referentes a los relatos de las aventuras arquetípicas de Martín del Castillo y Fernando Vidal Olmos, y en las fases míticas del héroe aplicadas a las acciones de estos personajes, relacionadas tanto como elementos del mito cíclico de la fertilidad como del concepto del *Axis Mundi* o espacio cósmico.

5.6. Los aspectos anteriores identifican los siguientes esquemas arquetípicos de la novela:

a. De descenso (*estructuras místicas*): los personajes Martín y Fernando descienden al espacio del *Axis Mundi* concitado por la búsqueda de la madre, representada en la figura de Alejandra Vidal, viaje que se torna hacia el mundo de la muerte.

b. De ascenso (*estructuras diairéticas*): Martín y Fernando salen indemnes del viaje al mundo infernal de los muertos (*la katabasis*) alcanzando cierta sabiduría y conocimiento. Sin embargo, Fernando cumple el elemento del sacrificio de la víctima propiciatoria cuyo fin es el restablecimiento del orden en un mundo caído y el renacimiento de una nueva etapa.

c. De progreso (*estructuras sintéticas*): el incendio de las iglesias en la ciudad de Buenos Aires, la muerte de Fernando y la inmolación de Alejandra, héroes nocturnos, simbolizan el inicio de una nueva era donde Martín, héroe solar, se reviste de redentor, lleno de esperanza y renovación, después de un ciclo de maldad y muerte.

5.7. Los arquetipos principales, propios del mito cíclico ancestral de la fertilidad, identificados en la estructura semántica de la novela son:

La Madre Terrible, el héroe mítico, el uroboros o tiempo circular y el Axis Mundi o espacio cósmico: este conjunto de símbolos arquetípicos señalan, ritualmente, el viaje de descenso del héroe al mundo de la madre (la tierra), su acoplamiento con ella, su sacrificio, y con ello, la vuelta de la fecundidad. En la novela este simbolismo representa la esperanza, y la restitución del orden después de la caída de un régimen político opresivo; psicológicamente, representan las diversas etapas del proceso emancipador de la conciencia respecto al inconsciente (la *Gran Madre*), y llegar al final de tal proceso, (Martín y Fernando), al alcance del conocimiento y la sabiduría.

5.8. El simbolismo de los arquetipos de **la Madre Terrible** y **el héroe mítico** se manifiestan en *Sobre héroes y tumbas* en:

a. La caracterización mítica del personaje femenino, Alejandra Vidal (*la Diosa Madre*), se reviste de la naturaleza erótica, lunar y tanática de las deidades maternas del mito cíclico ancestral de la fertilidad: las griegas, Deméter y Perséfone, la asirio-babilónica Istar, la egipcia Isis, la fenicia Astarté, y la hindú Káli.

b. La naturaleza mítica de los personajes masculinos de Martín y Fernando, tienen su correlato con las de las figuras divinas de los héroes del mito cíclico de la fertilidad: los griegos Atis, Dionisio, y Adonis, el babilónico Tammuz y los egipcios Osiris, Horus y Seth, y el hindú Indra.

6. BIBLIOGRAFÍA

- 6.1. Aristóteles. **Poética**. Trad. Salvador Mas. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- 6.2. Bachelard, Gaston. **La poética de la ensoñación**. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- 6.3. Bachelard, Gaston. **La poética del espacio**. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- 6.4. Baquero Goyanes, Mariano. **Estructuras de la novela actual**. Madrid, Castalia, 2001.
- 6.5. Béguin, Albert. **El alma romántica y el sueño**. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- 6.6. **Biblia de Jerusalén**. Bilbao, Desclé de Brouwer, 1998.
- 6.7. Borges, Jorge Luis. **El Aleph**. México, Seix Barral, 1983.
- 6.8. Callois, Roger. **El hombre y lo sagrado**. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- 6.9. Campbell, Joseph. **El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito**, (1949). México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- 6.10. Cassirer, Ernst. **Filosofía de las formas simbólicas**, (1925). Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- 6.11. Cassirer, Ernst. **Antropología filosófica**, (1944). México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- 6.12. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona, Herder, 1991.
- 6.13. Cuyas, Arturo. **Diccionario Revisado Inglés-Español y Español-Inglés de Appleton**. 4ª edición. New York, USA, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956.
- 6.14. Durand, Gilbert. **La imaginación simbólica**, (1964). Argentina, Amorrortu, 2000.
- 6.15. Durand, Gilbert. **Las estructuras antropológicas del imaginario**, (1960). México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- 6.16. Durand, Gilbert. ***De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra***, (1979). Barcelona, Anthropos, 1993.
- 6.17. Eagleton, Terry. ***Introducción a la teoría literaria***. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- 6.18. Eliade, Mircea. ***Mito y realidad***. Barcelona, Labor / Punto Omega, 1985.
- 6.19. Eliade, Mircea. ***El mito del eterno retorno***. Madrid, Alianza, 1989.
- 6.20. Frye, Northrop. ***Anatomy of Criticism***, (1957). 15ª Edición. New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- 6.21. Fernández Moreno, César. ***América Latina en su literatura***. 11ª Edición. México, Siglo XXI, 1988.
- 6.22. García Berrio, Antonio. ***Teoría de la literatura. La construcción del significado poético***. Madrid, Cátedra, 1989.
- 6.23. Guerin, Wilfred et al. ***Introducción a la crítica literaria***. Trad. Daniela di Segni de Sagel. Buenos Aires, Marymar, 1974.
- 6.24. Jung, Carl. ***On the Relation of Analytical Psychology to Poetry***, (1922); ***Aion: Phenomenology of the Self***, (1951). ***The Portable Jung*** (Edited by Joseph Campbell). New York, Viking Penguin Inc., 1971.
- 6.25. Jung, Carl. ***On Synchronicity***, (1951). ***The Portable Jung*** (Edited by Joseph Campbell). New York, Viking Penguin Inc., 1971.
- 6.26. Jung, Carl. ***Arquetipos e inconsciente colectivo***. Barcelona, Paidós, 1970.
- 6.27. Jung, Carl. ***El hombre y sus símbolos***. España, Paidós, 1995.
- 6.28. Jung, Carl. ***Símbolos de transformación***. 3ra reimpresión. España, Paidós, 1993.
- 6.29. Kayser, Wolfgang. ***Interpretación y análisis de la obra literaria***. Madrid, Gredos, 1985.
- 6.30. Marchese, Angelo, y Forradellas, Joaquín. ***Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria***. Barcelona, Ariel, 1998.
- 6.31. Morris, William, Editor. ***The American Heritage Dictionary of the English Language***. Boston, Massachusetts, Houghton Mifflin Company, 1982.

- 6.32. Murray, Gilbert. *Eurípides y su época*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- 6.33. Neumann, Erich, *The Great Mother: an Analysis of the Archetype*, trad. Ralph Manheim, 2da. New Jersey, Princeton University Press, 1974.
- 6.34. Neumann, Erich, *The Origins and History of Consciousness*, trad. R. F. C. Hull. New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- 6.35. Nietzsche, Federico. *El origen de la tragedia*, (1872). México, Espasa-Calpe Mexicana, 1992.
- 6.36. Rank, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. México, Paidós mexicana, 1994.
- 6.37. Sábato, Ernesto. *Uno y el universo*, (1945). Argentina, Sudamericana, 1984.
- 6.38. Sábato, Ernesto. *El túnel*, (1948). Madrid, Cátedra, 1978.
- 6.39. Sábato, Ernesto. *Hombres y engranajes*, (1951). Madrid, Alianza, 2002.
- 6.40. Sábato, Ernesto. *Heterodoxia*, (1953). Madrid, Alianza, 2002.
- 6.41. Sabato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*, (1961). Barcelona, Seix Barral, 1983.
- 6.42. Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, (1963). 3ra Edición. Argentina, Aguilar, 1967.
- 6.43. Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, (1963). Barcelona, Seix Barral, 1983.
- 6.44. Sábato, Ernesto. *Por una novela novelesca y metafísica*, (1966). *Los novelistas como críticos*. Tomo 1. Compilado por Klan, Norma y Corral, Wilfredo H. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- 6.45. Sabato, Ernesto. *Abaddón el exterminador*, (1974). Barcelona, Seix Barral, 1985.
- 6.46. Sabato, Ernesto. *Apologías y rechazos*, (1979). Argentina, Seix Barral, 2003.
- 6.47. Sabato, Ernesto. *Antes del fin*, (1999). Barcelona, Seix Barral, 2002.
- 6.48. Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1988.

6.49. Referencias electrónicas

Artículos en Internet (www.google.com), (www.me.gov.ar/efeme/sabato/enlaces)

- Casatella, Francisco. *La letra de la bestia*
- Sarmiento Vásquez, Conchi. *Aspectos Comparativos en la obra novelística de Ernesto Sábato.*
- Woscoboinik, Julio. *Primeros tiempos y grandes decisiones*