

LA PROBLEMÁTICA ESPACIO-TIEMPO EN «SOBRE HEROES Y TUMBAS» *

Dentro de la estructura de la novela de Sábato, espacio y tiempo juegan roles principalísimos y mutuamente complementarios: sobre un único plano espacial se entreteje una madeja de tiempo vivo y plural regido no por un orden cronológico, sino por un orden estético que lo hace germinar y brotar como un pólipo que no sólo va a servir de base a la acción, sino que atraparé y comprometerá al lector cuya colaboración ha de ser indispensable para que, en definitiva, la novela «sea».

Sobre héroes y tumbas narra acontecimientos que se producen en poco tiempo: a) La relación de Martín con Alejandra (unos meses). b) Los sucesos posteriores a la ruptura de esa relación (dos años). c) La vinculación de Fernando con los hechos precitados, vinculación aparentemente fugaz y esporádica, pero, en el fondo, sustentadora de todo. Sin embargo hay años, vidas enteras, generaciones y más generaciones comprimidas dentro de otro tiempo, el adventicio, que se va desprendiendo de la acción, que va creciendo como un pólipo y anexionándose con sus tentáculos a ese tiempo previamente señalado, al que llamaremos actual o contemporáneo.

La obra se inicia con la aparición de Martín y se cierra con la misma imagen: primera simetría que, en el fondo, puede ser una interpretación simétrica de la vida humana o de su destino. Entre estos dos hechos hay toda una estrategia temporal que va a ir manejando las situaciones según un objetivo estético y entregándoselas al lector para que, en definitiva, las ubique en el lugar debido. Así, de la relación temporal contemporánea entre Alejandra y Martín brota la generación anterior, inmediatamente anterior, bifurcada: por un lado la historia de los padres del muchacho y, por otro, la de Georgina, Fernando, el Bebe, Bruno, cuando eran niños, a través de las evocaciones de Bruno. Pero, a renglón seguido, o superpuesto, irrumpen otras situaciones referidas a generaciones pasadas: la historia de

* E. Sábato: Buenos Aires, 1973.

Escolástica y la cabeza; la historia de la Legión, las historias sobre la Mazorca, sobre Hernandarias, sobre hechos vinculados a las invasiones inglesas por vía abuelo Pancho-Alejandra, hasta llegar al presente: el Gobierno peronista. Todo ese pasado familiar va a desembarcar en Alejandra, quien de esta manera viene a ser la depositaria y, de algún modo, la síntesis de una buena parte de la historia nacional.

Este tratamiento de las categorías tiempo-acción a la manera de un mosaico florentino que va componiendo un gran friso, tiene como objetivo y como resultado agrandar el ámbito de la acción.

Señalamos que la superposición de planos temporales diferentes no se efectúa sobre un mismo espacio: una casa de Barracas que es, a su vez, reflejo de Buenos Aires y reflejo de la Argentina. Es una casa que ha logrado sobrevivir a todas esas instancias que se le han ido agregando, inclusive desde la época de la conquista: «En la petaca del comandante hay papeles que algún día te mostraré», dice Alejandra a propósito de Hernandarias, su antepasado. Gracias a esa supervivencia la casa puede dar testimonio de todo un devenir histórico. Aunque el espacio sea el mismo, va siendo enfocado, recorrido, modificado por esas diferentes ramas de tiempo de las que va brotando, como pólipo, por todas partes la acción. Pero para que esta modificación se produzca, es necesario que en el punto de referencia —la casa— el tiempo permanezca estático, como recuperado en un viejo álbum de fotografías. Múltiples factores van a conjugarse en la novela para que esa casa cumpla su cometido: por un lado, el clima que impera en ella; por otro, sus tan particulares habitantes: Escolástica, presa en el pasado por su locura; el Bebe, preso en el pasado, ubicado en el perpetuo presente de sus cuatro-cinco años, o menos, mentales; abuelo Pancho, preso en el pasado por su senectud y dando muestras de él no sólo con las imágenes que guarda su memoria, sino por el lenguaje cargado de arcaísmos y ruralismos (1) con que las transmite; Alejandra, adherida al pasado por muchas razones y sobrellevando el peso de una tradición familiar que ha de ser en gran medida el factor detonante de su conducta. Porque Alejandra configura el estudio donde va a confluir no sólo todas las corrientes de acción que vienen del pasado y conforman la historia familiar («cuando yo era así —puso la mano en el suelo— el abuelo me contó la historia ciento setenta y cinco veces»), sino también las corrientes que provienen de épocas más o menos inmediatas —hechos recordados

(1) Tacconi, María del Carmen: «Niveles de lengua en la novela de Sábato». Primeras jornadas de dialectología de la Universidad Nacional de Tucumán. Tuc., 1977.

por Bruno— y las que corresponden al presente de la novela y que constituyen su totalidad: su propia vida de desorden, de desenfreno, encuadrada en un marco con bares, confiterías, boliches, una boutique de lujo, etc.

El tiempo, trabajado de esta manera, cobra perfiles vivientes o, un poco más allá, casi fantasmales y confiere polidimensión tanto a la casa como a la acción. Ahora bien, estos planos de tiempo, como en los cuadros superrealistas, no se ajustan adecuadamente unos sobre otros y va a ser este desajuste el que dé hondura y perspectiva a la imagen total y el que marque el dramático dinamismo de los sucesos. Así entramos en el ámbito de una realidad poliédrica, donde el espacio opera a modo de eje para que en su torno gire el tiempo y vaya mostrando una rica historia familiar que, además, refleja la historia nacional.

Sobre este tejido de tiempo hay que distinguir el paralelismo de tres series de acciones que han de ser las que nos den la clave de la unidad novelística:

- a) La que se ordena en torno a Alejandra.
- b) La que se ordena en torno a Fernando.

Ambas están estrechamente vinculadas y nos permiten señalar en Fernando el núcleo, a veces profundo e invisible, de todos los acontecimientos y en Bruno el espejo donde se proyectan muchos puntos ocultos de la acción, vinculados a padre e hija.

- c) Buenos Aires: su presente, su pasado.

Las tres series se integran y complementan unas con otras y hay una relación profunda, misteriosa, entre las dos primeras y la tercera, tal como si por debajo de todos los acontecimientos exteriores y visibles las uniera un destino común y secreto: en las dos primeras, al final del ordenamiento cronológico efectuado por el lector, surge una crisis que culmina en la incineración. En la tercera, una de las ramas temáticas se refiere a la dictadura de Rosas; otra, a la peronista, cuya crisis, que no se menciona como tal, pero que se conserva en la memoria de muchos, está también en el fuego: la quema de las iglesias. Después de ambas crisis puede verse que hay un triunfo de las reservas morales, de la fe, de la esperanza, y con él una nueva simetría:

a) y b) Martín, que es, en definitiva, el punto referencial de estas dos líneas de acción, «sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada» [465].

c) «—¿Quiere darme esas casullas?

—... ..

—¿Por qué no se irá a la... madre que la parió?

—Yo soy católica, dijo la mujer, impasible y sonámbula. Quiero esas casullas *para cuando se reconstruya la iglesia.*»

La quema de las iglesias señala el injerto de lo grotesco en la novela: una gran representación, una atroz representación en un gigantesco y múltiple escenario donde puede advertirse que diferentes elementos se superponen y conjugan para imprimir diversas tintas a un cuadro violento, cruel, lleno de confusión, de horror y de contrastes:

a) La plasticidad de las imágenes, desfiguradas tanto por las tormentas interiores como por el clima del momento; iluminadas por luces especiales que acentúan las líneas de sus rasgos:

...una mujer rubia y alta, con el pelo suelto y desgreñado, con un hachón de bronce que manejaba a modo de bastón, arrastraba una bolsa que llenaba con imágenes y objetos del culto [227].

b) Las connotaciones que ahondan la literalidad, ya cruel, del lenguaje:

Avanzaba con su gran bolsa y el hachón, con el que se defendía. Un muchacho le tocó *obscenamente* el cuerpo; otro le gritaba *porquerías*, pero ella avanzaba defendiéndose con el hachón y gritando «canallas» [227].

c) Los símiles irónicos que acentúan los efectos grotescos:

Una mujer aindiada, con un gran palo, vigilaba y atizaba el fuego, como en un gigantesco asado.

La soledad era lúgubre... Se oía un bombo como en un carnaval de locos [226].

d) La desmesura del lenguaje que crea un clima de delirio: «rugían, locamente, enloquecida, tumulto», etc.

e) La disonancia que, como un segundo plano de tono alucinante se encadena a lo largo del episodio y no deja de oírse dentro de la furia de los elementos desatados, configura el horror, la profanación y el sacrilegio, obra de los hombres. Por lo común, un mismo procedimiento, con variados enfoques, es el agente revelador: la antítesis violenta, de manera que este espectáculo gigantesco, del que hablamos a un comienzo, muestra, por otro lado, una cara carnavalesca: