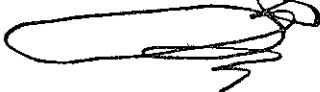


IGNACIO ARELLANO

ACERCA DE LA TÉCNICA DEL CONTRASTE  
Y CONTRAPUNTO EN "SOBRE HEROES  
Y TUMBAS"

*Miguel de Cervantes  
Saavedra*



MADRID

1981

# SEPARATA DE «REVISTA DE LITERATURA»

Tomo XLIII, N.º 85, Enero-Junio de 1981.—Págs. 167-171

Depósito legal: M. 549-1958

---

Musigraf Arabí - Cerro del Viso, s/n. - Torrejón de Ardoz (Madrid), 1981

## ACERCA DE LA TÉCNICA DEL CONTRASTE Y CONTRAPUNTO EN «SOBRE HÉROES Y TUMBAS»

Los comentaristas de *Sobre Héroes y Tumbas* han advertido la composición en contrapunto de la novela y la han estudiado sobre todo en lo referente al «contrapunto histórico» de la marcha de Lavalle, que aparece en dos ocasiones.

La profesora Dellepiane, por ejemplo, en el libro que dedica a estudiar la persona y la obra de Sábato (a mi juicio el más completo hasta hoy), intitula uno de los epígrafes destinados a *SHT* «Composición musical» y otro «Contrapunto histórico: La marcha de Lavalle»<sup>1</sup>.

El mismo Sábato explica que:

Por motivos sinfónicos y de contrastes rítmicos y estilísticos, concluí que era mejor imbricar los relatos de Bruno y de Lavalle con el resto del drama, y así, finalmente, la novela fue estructurada en cuatro movimientos, con temas y contrapuntos<sup>2</sup>.

La marcha de Lavalle es el caso más evidente de esta técnica, pero no el único. La alternancia de fragmentos históricos y el resto de la novela no es sino una manifestación más del procedimiento.

Hay un movimiento de ritmos contrastivos a lo largo de toda la novela, que abarca desde la construcción más general hasta la disposición de los capítulos y fragmentos de capítulos. No estamos, pues, de acuerdo con Dellepiane cuando afirma que la disposición en capítulos pertenece a la mera estructura externa de *SHT*. Sugiero someramente algunos rasgos en este sentido.

---

<sup>1</sup> DELLEPIANE, Angela: *Ernesto Sábato: el hombre y su obra*, New York, Las Americas Publishing Company, 1968. Dellepiane estudia con bastante detenimiento el contrapunto histórico. En cambio, sus observaciones sobre la «composición musical» resultan demasiado vagas.

<sup>2</sup> *Obras de ficción «Apéndice»*, cit. por Dellepiane, p. 281.

Si observamos la sucesión de los diferentes capítulos de la novela, vemos que se organizan con bastante claridad en dos tipos que van alternando: los de acción remansada, generalmente evocativos, y los que podemos llamar «activos», y que van elevando la tensión hasta el cenit del «Informe sobre ciegos». Desde este punto de vista podemos considerar que *SHT* está construida en tres (si se quiere cuatro, como señala el autor) grandes tramos:

1. Un primer tramo formado por las partes I y II («El dragón y la princesa» y «Los rostros invisibles»), cuyo tono dominante es el evocativo, melancólico y reposado, con los recuerdos de Martín y abundantes reflexiones de Bruno. El ritmo se acelera bastante, sin embargo, en «Los rostros invisibles», aceleración que se puede percibir claramente, por ejemplo, en el aumento de personajes que aparecen en esta parte. El tramo primero deja pendiente bruscamente la tensión cuando Martín ve entrar a Alejandra en la casa de Belgrano (final de la parte II).

2. Un segundo tramo es el constituido por «Informe sobre ciegos». Tiene cierta autonomía, pero se halla indisolublemente enmarcado en el resto de la novela y temáticamente unido a todo lo demás. La tensión se eleva hasta su cima. Esta parte constituye realmente el clímax de *SHT*. Las tres historias (paráfrasis de *El túnel*, la de la modelo ciega y los muertos en el ascensor) suponen la culminación del horror. La acción vuelve a quedar retenida al final, cuando Fernando se encamina hacia donde «ella está esperándole», es decir, a la misma casa de Belgrano donde ha entrado Alejandra al fin de la parte II.

Estos dos tramos anteriores tienen su desenlace en las líneas iniciales de la parte IV «Un Dios desconocido», que narran la muerte de Alejandra y Fernando.

3. El tercer tramo vuelve otra vez al carácter evocativo, remansado: se construye a base de los recuerdos de Bruno. Es la parte IV.

Se establece, pues, un contrapunto entre estos grandes tramos de la novela. Dentro de ellos, a su vez, se reproduce la alternancia de capítulos *activos* y capítulos *evocativos*. Muchos comienzan con las palabras «Reflexionó Bruno...», «Pensó Martín...» u otras parecidas (véase, por ejemplo, el III, o el V, VIII, etc., de la parte I). Son reflexiones y recuerdos que suelen referirse a hechos que han sido narrados en el capítulo precedente, con ritmo más rápido y de forma más activa. Tras la narración de los sucesos asistimos a la «contemplación evocativa» de los mismos desde la perspectiva melancólica del que recuerda una tragedia pasada. Tomemos un

ejemplo que no agota, por supuesto, los casos presentes en la novela: el capítulo II de la parte I narra el encuentro de Alejandra y Martín. El III comienza cuando Martín recuerda ante Bruno ese mismo encuentro y reflexiona sobre él. Los capítulos siguientes (IV y V) participan también del carácter evocativo. El VI cuenta en cambio las andanzas de Martín y su visita al bar de Chichín (hechos situados en la actualidad de los personajes). El siguiente (VII) vuelve a la evocación.

Naturalmente, esta alternancia no es rígida, capítulo a capítulo, pero sí muy apreciable. El paso de un tipo de capítulos a otro puede venir marcado por otros la transición que equivalen a un compás de espera (así, el XIV de la primera parte).

Distinto es el tipo de contraposición que se da entre el mundo exterior y el interior de los personajes. Puede establecerse entre los hechos de la realidad exterior y los pensamientos de un personaje (por ejemplo, lo que sucede en el bar de Chichín, las conversaciones de los parroquianos, etc., mientras Martín piensa en Alejandra y sólo a ráfagas oye a los demás, capítulo VI de la parte I). También se da entre la realidad y las diversas apreciaciones o sectores de la misma que captan varios observadores (en el capítulo X de la parte I, Alejandra narra sus recuerdos de infancia, mientras un narrador omnisciente comenta los mismos; el contraste se subraya mediante la impresión en cursiva de los fragmentos omniscientes y el cambio del tiempo verbal —presente el narrador, pasado Alejandra—).

Un caso muy claro de contraste que sirve para resaltar una situación es el que tenemos cuando Martín va al taller de Wanda a buscar a Alejandra y tiene que soportar la charla frívola de Quique mientras aguarda desesperadamente que Alejandra haga algo (capítulo VII de la parte II).

Un tipo especial y muy interesante es la oposición de dos mundos paralelos. Bruno, en un pasaje de la novela se refiere al hombre como «ser dual y desgraciado». Ser dual quiere decir sometido a dos fuerzas que vienen a tener la misma dirección pero sentidos contrarios. Toda la novela bascula sobre estas estructuras de fuerzas enfrentadas. No sólo los personajes están desgarrados entre su realidad y sus aspiraciones (Martín entre la vergüenza y dolor y la aspiración hacia la limpia Patagonia simbólica, Alejandra entre el mal y el bien, degradación y purificación, etc.), sino que la realidad entera es también dual: así, las cloacas de Buenos Aires son el envés de la ciudad, tan real o más que la parte de encima, y el retrete de la Antigua Perla del Once se presenta a Fernando como si fuera el revés del mundo y la verdadera realidad:

¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo interior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados /.../ imaginaba guardapolvos blancos y almidonados /.../ mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes /.../ la innumerable basura de Buenos Aires (Capítulo XXXIV, parte III).

El mismo título de la primera parte, «El dragón y la princesa» es otra manifestación de las dos realidades opuestas y paralelas, coincidentes y enemigas. También el universo de los ciegos es un universo oculto, pero real y paralelo al universo diurno, que quizá sea a su vez una mera apariencia, al menos para Fernando Vidal Olmos.

#### *El contrapunto histórico.—La legión de Lavalle*

Como uso más claro de las técnicas que venimos anotando, no se ha ocultado a los lectores de *SHT* la imbricación de esta huida de Lavalle en el resto de la novela. Los fragmentos referidos a ella aparecen en el capítulo XII de la parte I (nueve fragmentos intercalados) y en los capítulos IV a VII de la IV parte (doce fragmentos).

La impresión en cursiva permite un más fácil reconocimiento y subraya la función de los mismos.

En la primera parte, según han notado los comentaristas, sirven para unir la tragedia de los Olmos a la nacional, es decir, la historia de una familia que se presenta como símbolo del país, a la historia del propio país. Es la escena de la conversación de Martín con el abuelo Pancho. Estos fragmentos aclaran y completan la narración del abuelo, aportando además un tono épico y lírico. Los fragmentos referidos a Lavalle van en presente, mientras Pancho narra en pasado. El alma de Lavalle aparece reflexionando sobre el teatro de los hechos que se narran: los hombres huyendo y el coronel Alejandro Danel descarnando el cadáver de Lavalle en el río Huacalera. El fragmento ha prescindido del tiempo cotidiano. Este primer ciclo pertenece a la huida de la legión una vez que Lavalle ha muerto.

La segunda aparición del contrapunto histórico tiene lugar en el mismo escenario que la primera: Martín vaga tras la muerte de Alejandra y llega al Mirador. En la habitación de Pancho, mirando las ruinas humeantes, arrancan de nuevo los fragmentos históricos. La legión de Lavalle huye con su general a la cabeza. Se cuenta luego la muerte de Lavalle en los aldeaños

de Jujuy. Termina en el mismo punto en que terminaba la primera aparición: Danel se dispone a descarnar el cadáver de su general para librarlo del ultraje de Oribe.

La función de estos segundos fragmentos es muy distinta a la anterior. El personaje que va a establecer el paralelo no es ya Lavalle: se trata de establecer un paralelo entre el alferez Celedonio Olmos y Martín. Celedonio, enrolado en la legión, ha visto la derrota y la traición, y sus ideales se han derrumbado, como se ha derrumbado la vida de Martín con la muerte de Alejandra:

«el mundo se había convertido en un caos» (primer fragmento del capítulo V, parte IV, referido a Olmos).

«no tenía ningún objetivo ni creía ya en nada: un caos transportado con horarios exactos» (capítulo V, parte IV, referido a Martín, pocas líneas más abajo que lo transcrito para Olmos).

Cuando Pedernera afirma que antes morirán que dejar que Oribe ultraje el cadáver de Lavalle, Celedonio comienza a vislumbrar otra razón de existir, por la que merece la pena vivir y morir. Igualmente Martín halla una nueva razón de vivir después de la tragedia:

En medio de la destrucción de aquellas torres, el alferez adolescente empezaba a entrever otra /.../ Una sola. Pero por ella valía la pena vivir y morir (final del fragmento del capítulo VI, parte IV).

Estaba D'Arcangelo, por ejemplo. Estaba la misma Hortensia. Un perro, basta /.../ Desde la ventana, Martín vio a un chico que corría con los diarios de la mañana /.../ Un perro vagabundo /.../ revolvía un tacho de basura. Una muchacha como Hortensia iba a su trabajo. Pensó también en Bucich, en su Mack con acoplado. Así que puso sus cosas en la bolsa marinera y bajó las escaleras rotas (principio y final del capítulo VI, parte IV).

Y ambos, Celedonio y Martín, marchan, uno hacia el norte con el cadáver de Lavalle, pero ya con otro ideal, con otra alta torre levantada, y otro hacia el sur, el frío y limpio sur de la Patagonia, y las dos marchas conducen hacia la esperanza.

IGNACIO ARELLANO  
Universidad de  
Navarra