

ERNESTO SÁBATO E A MELANCOLIA

Oh, dioses de la noche!
Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen,
de la melancolia 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!
Ernesto Sábato

RAFAEL ANDRÉS VILLARI

Universidade Federal de Santa Catarina

No presente trabalho, nosso campo de análise limitar-se-á ao romance de E. SÁBATO *Sobre Héroes y Tumbas*. Não pretendemos debruçar sobre a obra em sua totalidade, mas servirmo-nos dela para através de recortes textuais aproximarmos-nos daquilo que, na construção narrativa, nos remete às particularidades do discurso melancólico. Dessa forma, partimos de uma apresentação inicial do romance, no intuito de poder localizar o lugar que ocupa esse recorte que privilegiamos.

Buscando determinar a posição do narrador em *Sobre Héroes y Tumbas*, deparamo-nos com o lugar destinado ao enigma e ao mistério na narrativa. Assim, diante da pergunta ‘quem fala em *Sobre Héroes y Tumbas*?’, encontramos-nos ante uma dupla possibilidade de, por um lado, determinar o nível e as características do narrador no romance — coisa que

faremos, buscando delimitar o lugar na narrativa onde se conforma o enigma no romance — e, por outro, dizer que quem fala em *Sobre Héroes y Tumbas* é o próprio E. SÁBATO. Lembremos o que o autor diz: “nunca escrevi nada autobiográfico, no sentido estreito da palavra. No sentido profundo e misterioso, toda obra de arte é autobiográfica” (SÁBATO, 1991: 16). Se associamos essa posição do autor em relação a seu escrito, podemos configurar a imbricação e o grau de compromisso entre o autor e sua obra. Lembremos esse problema em referência à exegese do texto literário. Assim, em relação à melancolia, onde a localizamos? Na narrativa? No autor? Propomos naquele momento tentar localizar o autor em cruzamento com sua obra, fazendo de ambos um corpo textual comum. Isto quer dizer que, em relação à melancolia, lemos tanto em *Sobre Héroes y Tumbas* quanto nos dizeres de E. SABATO, colocando o limite do autor no próprio romance, ou seja, na tentativa de encontrar o autor na obra, sem ir além da fronteira que o texto impõe. Dizemos: *Autorobra*¹. Também dizemos que essa forma de relação entre o escritor e sua obra depende do grau de compromisso; esse aspecto na narrativa sabatiana é claro: “Sábato, como esses criminosos que ajudam a polícia com indícios sutis, fez coincidir a data de nascimento de Fernando Vidal Olmos (personagem de *Sobre Héroes y Tumbas*) com seu próprio dia de nascimento: 24 de junho de 1911. Os anjos não escrevem romances; ao procurar fontes exegéticas na biografia de um escritor não tentamos exaltar uma personalidade demoníaca, mas avaliar seus mitos” (WATNERMAN, 1978: 16). É também uma forma de explicitar, de autorizar o jogo identificatório que nos permite encontrar, de alguma maneira, um pouco do autor em cada personagem. Isso não quer dizer que o personagem coincida com o autor, mas que, de algum modo, somos informados sobre o tipo de relação deste com seus personagens.

Ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados, perseguidos por las lanzas de Oribe, huyendo hacia el norte por la quebrada, siempre hacia el norte. El alférez Celedonio Olmos cabalgaba pensando en su hermano Panchito muerto en Quebracho Herrado, y en su padre, el capitán Patricio Olmos, muerto en Quebracho Herrado. Y también, barbudo y miserable, roto y desesperado, cabalga hacia el norte el coronel Bonifacio Acevedo. Y otros ciento setenta y dos hombres indescifrables. Y una mujer. Noche y día huyendo hacia el norte, hacia la frontera (SÁBATO, 1983: 88)².

Conhecendo parte da vida de E. SÁBATO — inclusive algumas lembranças infantis através de numerosos depoimentos em reportagens e ensaios, podemos associá-la facilmente aos personagens dos romances. Em *Sobre Héroes y Tumbas*, aparece todo tipo de personagens, não somente históricos ou contemporâneos. E. SÁBATO apresenta um caleidoscópio social, onde encontramos desde o humilde imigrante italiano até escritores enquanto personagens, como o próprio Jorge Luis Borges, passando pelo estudante anarquista e as prostitutas do porto de Buenos Aires. Esse é um dos sentidos da proposta do *romance total*, a apresentação nesse caso — de uma sociedade em toda sua complexidade, através de um retrato vivo,

sem maniqueísmos, onde a relatividade de cada um retrata as dificuldades de uma sociedade como a argentina.

“Mejor habría sido que me mataran en Quebracho Herrado”, piensa el coronel Bonifacio Acevedo mientras huye hacia el norte, pero por otra razón, por razones que cree horribles (esa marcha desesperada, esa desesperanza, esa miseria, esa derrota total) pero que son infinitamente menos horribles que las que podía tener doce años después, en el momento de sentir el cuchillo sobre la garganta, frente a su casa (SÁBATO, 1983: 92).

Assim, a cena do mundo montada em *Sobre Héroes y Tumbas* responde àquela janela pela qual uma criança olhava: “Yo me veía en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con ojos también alucinados” (SÁBATO, 1982: 18), diz o personagem de seu primeiro romance, *El Túnel*. Destacamos esses aspectos porque sabemos que essa cena autobiográfica — responde à forma contemplativa de estar no mundo. Assinala também a maneira pela qual o personagem masculino de *Sobre Héroes y Tumbas* nos oferecerá sua representação de mundo. Esse olhar apresenta Buenos Aires melancolicamente, cidade onde se desenvolve o romance. Ora, como veremos, o melancólico contempla uma cena, mas de que cena se trata?

Mejor habría sido que lo mataran también en Quebracho Herrado, como a tío Panchito y al Abuelo Patricio. Ya lo creo. [diz o bisavô de Alejandra] Cosa que también pensaba el coronel Acevedo mientras huía hacia el norte por la quebrada de Humauaca, con ciento setenta y cuatro camaradas (y una mujer), perseguido y roto, derrotado y tristísimo, pero ignorante de que aún viviría doce años, en tierras lejanas, esperando el momento de volver a ver a su mujer y a su hija (SÁBATO, 1983: 93).

Vejam as referências que o autor nos oferece em relação à melancolia. E. SÁBATO nasceu no dia 24 de junho de 1911, numa pequena cidade do interior da província de Buenos Aires, num sábado. Como diz P. CANCINA, isso “vem a dobrar a referência sabática que ele sublinha no nome. Sente-se um filho de Saturno” (1993: 125). Essas referências apontam para as marcas de nascimento, e a questão do nome, seu nome, carrega também um aspecto digno de destacar, na medida em que constitui uma significação particular. Como sabemos, Sábado tem como nome Ernesto. Esse nome corresponde ao de um irmão morto antes de seu nascimento. Isso quer dizer que ele carrega o nome de um irmão morto³. Vejamos o que ele nos diz sobre o dia de seu nascimento:

Era um dia infausto porque era um desses dias do ano em que se reúnem as bruxas. Consciente ou inconscientemente minha mãe tentava negar essa data, embora não pudesse negar o crepúsculo, hora terrível. Não foi o único fato infausto vinculado com meu nascimento. Tinha morrido meu irmão imediatamente mais velho, de dois anos de idade. Puseram-me o mesmo nome. Durante toda minha vida obcecou-me a morte dessa criança que se chamava como eu. Menino que lembravam com sagrado respeito... não se sabe bem por quê... algo assim como ‘Não podia viver’, por seu olhar, por sua portentosa inteligência. Ao que parece, estava marcado por um sinal aziago. Mas,

por que então fizeram a estupidez de me pôr o mesmo nome?, como se não tivesse alcançado com o sobrenome, derivado de Saturno, Anjo da Solidão na Cabala, Espírito do Mal para certos ocultistas, o Sabbath dos feiticeiros. (SÁBATO apud DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993:126).

A inscrição do nome próprio, dessa maneira, revela o caráter sógnico do mesmo: enquanto signo, o nome passa a ser um significante que representa algo para alguém⁴. Ou, de outra forma, o nome suporta uma significação tal que anula ou deixa sem espaço outras possibilidades de significação, limitando ou proibindo o ato de fazer, do nome, o nome próprio. Dessa forma, no caso de E. SABATO, o nome comemora o luto inconcluso de um filho morto. Como diz L. WAINERMAN, “se seguimos o fio condutor dos episódios mais significativos na vida de um autor poderemos aceder de alguma maneira ao sentido de seus mitos. Mas, uma vez que se encontra alguma correspondência entre o romancista e sua obra, não é legítimo deter-se nesse primeiro passo, mas deve-se seguir adiante com o sentido da obra em si mesma e seu significado para nós, que é, afinal de contas, o que importa.” (1978: 12).

E é na obra ficcional e ensaística que encontramos a significação das marcas singulares do autor. Nesse sentido, arriscamo-nos a dizer que a escrita constitui a possibilidade de o autor construir seu nome. Trazemos esses elementos referentes ao autor — de público conhecimento — para tentar configurar a proximidade entre E. SÁBATO e o discurso melancólico. Ou, de outra forma, podemos dizer que E. SÁBATO faz falar a melancolia.

— Ciento setenta y cinco hombres sí señor. *[diz o velho]*
Y una mujer. Pero el viejo no lo sabe, o no lo quiere saber. He ahí todo lo que queda de la orgullosa Legión, después de ochocientas leguas de retirada de derrota, de dos años de desilusión y de muerte. Una columna de ciento setenta y cinco hombres miserables, taciturnos (y una mujer) que galopan hacia el norte, siempre hacia el norte. ¿No llegarán nunca? ¿Existe la tierra de Bolivia, más allá de la interminable quebrada? El sol de octubre cae a plomo y pudre el cuerpo del general. El frío de la noche congela el pus y detiene el ejército de gusanos. Y nuevamente el día, y los tiros de retaguardia, la amenaza de los lanceros de Oribe.

El olor, el espantoso olor del general podrido.

La voz que ya canta en el silencio de la noche:

Palomita blanca,

vidalita

que cruzas el valle,

vé a decir a todos,

vidalita,

que ha muerto Lavallo (SÁBATO, 1983: 94).

Sobre Héroes y Tumbas insere-se na proposta do *romance total*, que vai além de um manifesto programático; trata-se sobretudo de um posicionamento do autor com relação a seu compromisso com o homem concreto. Diríamos que a ética que rege o romancista seria homóloga à que se depreende da psicanálise: não ceder perante o desejo. Isso implica uma forma romanesca onde a complexidade diegética impossibilita um resumo

enquanto estratégia de apresentação. Por isso, tentaremos apresentar o núcleo ao redor do qual progride o romance, para depois destacar aqueles aspectos que contribuem, para nós, no delineamento da questão da melancolia.

Piensa Pedernera: veinticinco años de campañas, de combates, de victorias y derrotas. Pero en aquel tiempo sí sabíamos por lo que luchábamos. Luchábamos por la libertad del continente, por la Patria Grande. Pero ahora... Ha corrido tanta sangre por el suelo de América, hemos visto tantos atardeceres desesperados, hemos oído tantos alaridos de lucha entre hermanos... Ahí mismo viene Oribe, dispuesto a degollarnos, a lanceamos, a exterminarnos ¿no luchó conmigo en el Ejército de los Andes? El bravo, el duro general Oribe. ¿Dónde está la verdad? ¡Qué hermosos eran aquellos tiempos! ¡Qué arrogante iba Lavalle con su uniforme de mayor de granaderos, cuando entramos en Lima! Todo era más claro, entonces, todo era lindo como el uniforme que llevábamos... (SÁBATO, 1983: 95).

Sobre Héroes y Tumbas desenvolve-se ao redor da história de amor protagonizada pelos personagens *Martín* e *Alejandra*⁵. Trata-se de encontros e desencontros marcados principalmente pelo aspecto trágico. A primeira parte do romance — *El dragón y la princesa* — sintetiza no título os aspectos que circundam *Alejandra*. Esse personagem circula entre extremos existenciais que nos remetem à *Noticia Preliminar* do romance. Aliás, a apresentação de uma *Noticia Preliminar* faz parte da estratégia narrativa do autor: nesse elemento extradiegético, encontramos o que seria uma suposta crônica policial de um jornal de grande circulação, ainda hoje, na cidade de Buenos Aires, cenário onde transcorre o romance. “Las primeras investigaciones — diz essa *Noticia Preliminar* — 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” (SÁBATO, 1983: 9). Dessa forma começa o romance, o leitor conhece antecipadamente o destino de um dos personagens principais. Mas, ao mesmo tempo, encontramos já neste elemento a questão do enigma, localizado do lado feminino. Este mistério da feminilidade é focalizado no romance através de *Martín*, um pós-adolescente — se cabe a expressão — que se defronta com o enigma representado pela mulher.

O enigma concretiza-se na cena montada por E. SÁBATO na *Noticia Preliminar*: o que aconteceu nesse encontro e por que dessa forma? No texto, encontramos muitos indícios dos possíveis motivos, mas eles são sempre dúbios. A ambigüidade é a característica principal de *Alejandra*. É a única personagem que não apresenta no romance uma focalização interna, forma recorrente nos outros personagens. Essa parece ser uma maneira de circunscrever o lugar destinado à incógnita. *Alejandra* é sempre construída, enquanto personagem, através da focalização externa dos outros personagens, principalmente de *Martín* e *Bruno*, e através do que o narrador nos conta da história. É como se, de *Alejandra*, não soubéssemos

nada além do que o narrador ou as personagens nos contam, já que ela não fala nunca de si mesma. Lembremos a referência à *Coisa*, em S. Freud, — enquanto coisa perdida como questão central na problemática melancólica. Pois bem, por esse viés podemos ver que o enigma feminino associasse à *Coisa*, enquanto inominável, numa luta onde a insistência pelo enigma repete o luto interminável da melancolia. O melancólico não sabe perder — a *Coisa* —, por isso a insistência no retorno, quer dizer, na completude perdida. A procura por esse mistério antecipa, em *Martín*, o impossível do encontro com o inominável feminino; deparar-se imaginariamente com essa incógnita significaria poder aceder à mulher completa, quer dizer, possuí-la toda. “Nenhum homem pode possuir todas as mulheres e, por isso, as que possui, as possui em falta. Don Juan em lugar de somar, diminui. Diz: menos uma para chegar a todas. Perseguir e possuí-la toda é se encaminhar ao inferno, aproximar-se da impossível *Coisa* da que nos fala Freud.” (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 124). Dessa forma, o aspecto trágico está atrelado à figura feminina: o limite aparece do lado da mulher.

As dúvidas, o mistério que representa *Alejandra* para *Martín* e para o leitor delineiam-se a partir da primeira parte do romance, mas é na segunda parte — *Los rostos invisibles* que se constrói com toda sua força a indeterminação e o equívoco do personagem. Esses rostos invisíveis assinalam a incógnita representada em *Alejandra*.

He peleado en ciento cinco combates por la libertad de este continente. He peleado en los campos de Chile al mando del general San Martín, y en Perú a las órdenes del general Bolívar. Luché luego contra las fuerzas imperiales en territorio brasileño. Y después, en estos dos años de infortunio, a lo largo y a lo ancho de nuestra pobre patria. Acaso he cometido grandes errores, y el más grande de todos el fusilamiento de Dorrego. Pero ¿quién es dueño de la verdad? Nada sé ya, fuera de que esta tierra cruel es mi tierra y que aquí tenía que combatir y morir. Mi cuerpo se está pudriendo sobre mi tordillo de pelea pero eso es todo lo que sé (SÁBATO, 1983: 96).

Em se tratando de E. SÁBATO não poderíamos deixar de fazer referência direta à cegueira, mesmo que não privilegiemos este aspecto em relação à análise do discurso melancólico. A questão da cegueira ocupa um lugar destacado na obra ficcional de E. SÁBATO, e foi este um dos aspectos mais destacados pelos críticos na obra exegetica sobre o autor.

O mundo dos cegos, o problema da falta de visão talvez seja seu mito e obsessão pessoal. É como se todos os temas desenvolvidos por ele, questões como os sonhos, o demoníaco, o feminino, o sagrado, o abstrato e o inconsciente, desembocassem na questão da cegueira. Nesse sentido, ela integra o sistema de mundo criado por E. SÁBATO em seus romances, sendo esse sistema “a forma como alguém integra em um esquema, sua resposta a diversas incógnitas” (WAINERMAN, 1978: 84). Lembremos que a terceira parte do romance — *El Informe sobre ciegos* constitui um relato do personagem *Fernando Vidal Olmos*, pai de *Alejandra*, próximo à forma de um discurso paranóico. Ele fala de uma pretensa pesquisa sobre o mundo dos cegos e sobre suas intenções de domínio mundial. Em termos

de estratégia narrativa, E. SABATO insere esse texto como um relato intradieético — *informe* é seu nome — que sintetizaria a experiência de anos de pesquisa no mundo dos cegos, inclusive a vivência direta do contato com esse mundo.

O interesse ‘científico’ deste (*Fernando Vidal Olmos*) é uma busca objetiva de uma verdade rigorosa mas arrastada por um vendaval satânico. Ao investigar a vida dos Cegos, por momentos, nos faz acreditar que estamos caminhando no ‘terreno seguro da Ciência’, [...] o Método nos engana sobre o Objeto mesmo de percurso: os Demônios que nos estão esperando ao finalizar o Labirinto. E isto, que poderíamos pensar, atropeladamente, como simples astúcia técnica para assinalar os efeitos, é, a rigor, a manifestação inevitável dessa dualidade do autor (WAINERMAN, 1978: 19).

Como diz L. WAINERMAN, o *Método* nos engana sobre o *Objeto*. Essa estratégia, enquanto produção de sentido, constitui o que Salvador DALÍ chamou de paranóia crítica⁶. A paranóia crítica de S. DALÍ, proposta em seu texto de 1930 *O Asno Podre*⁷, enquanto método de constituição de sentido, está presente no relato do *Informe*. Este relato faz parte da herança surrealista, já que E. SÁBATO freqüentou o surrealismo francês, principalmente com os pintores Oscar Domínguez, Victor Brauner, Wilfredo Lam y Matta⁸. Sinteticamente diremos que a proposta de S. DALÍ consiste numa interpretação delirante da realidade que contém, ao mesmo tempo, sua antítese, na medida em que apresenta um método crítico coerente, impregnado de significações. Isso quer dizer que, para S. DALÍ, o fenômeno paranóico é pseudo-alucinatório. Tecnicamente, temos aí uma metáfora delirante.

Soy el comandante Alejandro Daniel, hijo del mayor Daniel, del ejército napoleónico. Todavía lo recuerdo cuando volvía con el Gran Ejército, en el jardín de las Tullerías o en los Campos Eliseos, a caballo. Lo veo todavía a Napoleón seguido por su escolta de veteranos, con los legendarios sables corvos. Y después, cuando al fin, cuando Francia ya no era más la tierra de la Libertad y yo soñaba con combatir por los pueblos oprimidos, me embarqué hacia estas tierras, junto con Bruix, Viel, Bardel, Brandsen y Rauch, que habían combatido al lado de Napoleón. ¡Dios mío, cuánto tiempo ha pasado, cuántos combates, cuántas victorias y derrotas, cuánta muerte y cuánta sangre! Aquella tarde de 1821 en que lo conocí y me pareció un águila imperial, al frente de su regimiento de coraceros. Y entonces marché con él a la guerra del Brasil, y cuando calló en Yermal lo recogí y con mis hombres lo llevé a través de ochenta leguas de ríos y montes, perseguido por el enemigo, como ahora... Y nunca más me separé de él... Y ahora, después de ochocientas leguas de tristeza, ahora marchó al lado de su cuerpo podrido, hacia la nada... (SÁBATO, 1983: 98-99).

Além do método, “O aspecto testemunhal-documental que dá dos nomes, de lugares e de pessoas como reais, contribui para que o informe tenha grande verossimilhança” (WAINERMAN, 1978: 24). Esse artifício narrativo contribui para que a opinião do leitor hesite quanto ao estatuto psicológico do personagem, até o momento em que se configura o discurso paranóico. Quer dizer, ele é metodologicamente correto, porém está distanciado da realidade, possuindo um verniz de logicidade que tinge o discurso paranóico de uma pregnância de verdade que, em última instância, não re-

siste a exame mais acurado. Parece-nos que a ênfase com que E. SÁBATO trata a cegueira responde a questões referentes à sua história pessoal. Todavia, remete também a um mito inserido na cultura, isto é, à relação da cegueira com o saber e com a verdade. No entanto, não será pelo viés da cegueira que entraremos no texto de E. SÁBATO em busca da particularidade melancólica.

Finalizando o romance, encontramos a parte intitulada *Un Dios desconocido* que é a reconstrução dos acontecimentos depois da tragédia — *Noticia Preliminar* — através de outro de seus protagonistas, *Bruno*, amigo da família de *Alejandra*, em quem *Martín* encontra o consolo de uma amizade partilhada em relação aos sentimentos ligados a *Alejandra* e a sua família. Ao mesmo tempo, inteiramo-nos da história do pai de *Alejandra* — personagem e narrador homodiegético do *Informe Sobre Ciegos* —, de quem *Bruno* fora amigo de infância. Através desse personagem, conhecemos parte da história de *Fernando Vidal Olmos*, ‘autor’ do *Informe sobre Ciegos*.

Si, quedan treinta y cinco leguas. Tres días de marcha a galope tendido por la quebrada, con el cadáver hinchado y hediendo a varias cuadras a la redonda, destilando los horribles líquidos de la podredumbre. Siempre adelante, con unos tiradores a la retaguardia. Desde Jujuy hasta Huacalera, veinticuatro leguas. Nada más que treinta y cinco leguas inás, dicen para animarse. Nada más que cuatro, acaso cinco días más de galope, si tienen suerte.

En la noche silenciosa se pueden oír los cascos de la caballada fantasma. Siempre hacia el norte (SÁBATO, 1983: 100).

A complexidade do romance faz com que nos deparemos com diferentes níveis diegéticos, além das várias possibilidades de focalização em cada nível. Além da estrutura narrativa da história de *Martín e Alejandra*, a *Noticia Preliminar* e o *Informe Sobre Ciegos* — encontramos o relato que propositadamente vimos inserindo neste texto, da mesma maneira com que E. SÁBATO o apresenta em seu romance, quer dizer, na forma de uma narrativa fragmentária⁹. Com essa forma de apresentação, queremos provocar no leitor parte do estranhamento que causa a inserção desse relato épico na leitura do próprio romance. Vamos nos deter nele para circunscrever a questão da melancolia. A retirada do general Juan Lavalle alterna e dialoga com o resto da narrativa excluído o *Informe sobre Ciegos*, que, mesmo atrelado à trama, mantém sua independência semântica. Porém, sua ligação com o resto da narrativa é singular, na medida em que não está claramente delimitado o caráter do narrador. A primeira passagem aparece no momento em que o bisavô de *Alejandra*, a pedido desta, relata a *Martín* as façanhas de seus antepassados, acompanhantes do general. Todavia, a forma do relato não possui o mesmo caráter que a narrativa do velho personagem. Esses fragmentos apresentados ao longo do romance precipitam-se no final da narrativa, aparecendo em maior quantidade, e “atualizam a história nunca terminada de saldar de um país, a temática do morto e do cadáver está claramente exposta. Epopéia de um grupo de homens que, como

Antígona, arriscam a vida para salvar a dignidade do cadáver” (DÍAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 138).

Já na primeira parte, encontramos intercalado no texto, na narrativa do romance, o relato histórico da retirada do general Juan Lavalle¹⁰ e de seu remanescente exército derrotado, em direção à Bolívia, na guerra civil entre unitários e federais. Destacamos esse nível narrativo, porque ele parece assinalar com maior clareza a questão da melancolia, coma se verá mais abaixo.

El coronel Pedernera ordena hacer alto y habla con sus compañeros: el cuerpo se está deshaciendo, el olor es espantoso. Se lo descarnará y se conservarán los huesos. Y también el corazón, dice alguien. Pero sobre todo la cabeza: nunca Oribe tendrá la cabeza, nunca podrá deshonorar al general.

¿Quién quiere hacerlo? ¿Quién puede hacerlo?

El coronel Alejandro Daniel lo hará.

Entonces descienden el cuerpo del general, que hiede. Lo colocan al lado del arroyo Huacalera, mientras el coronel Daniel se arrodilla a su lado y saca el cuchillo de monte. A través de sus lágrimas contempla el cuerpo desnudo y deforme de su jefe. También lo miran duros y pensativos, también a través de sus lágrimas, los rotos hombres que forman su círculo.

Luego, lentamente, hinca el cuchillo en la carne podrida (SÁBATO, 1983: 101).

Alguns autores interpretam esse relato épico como sendo parte dos pensamentos (WAINERMAN, 1978: 94) ou da imaginação de *Martín*¹¹, mas essa resposta não nos satisfaz. Em nossa leitura, interpretamos essa inserção do relato histórico ao modo de um *corpo extraño* apresentando-se enquanto incógnita: o que pretendeu o autor com a inserção de tal relato histórico-ficcional? No momento em que foi publicado o romance, nos anos 60^o, o revisionismo histórico associava-se ao movimento de esquerda na Argentina. Esse relato motivava, de alguma maneira, a relativização dos estereótipos históricos, no caso o do general Juan Lavalle, ou, no sentido mais amplo, o da guerra civil entre unitários e federais. Mas não nos parece ser esse o motivo principal que levou o autor a incorporar o relato. Em relação à história de *Martín e Alejandra*, o relato encontra-se ligado por uma litografia exposta no quarto de *Alejandra*, “Mirá, son los restos de la legión de Lavalle, en la quebrada de Humauaca. En ese tordillo va el cuerpo del general. Ése es el coronel Pedernera. El de al lado es Pedro Echagüe. Y ese otro barbudo, a la derecha, es el coronel Acevedo. Bonifacio Acevedo, el tío abuelo de Pancho. A Pancho le decimos abuelo, pero en realidad es bisabuelo” (SÁBATO, 1983: 53).

Nessa mesma noite fantasmagórica em que *Martín* conhece a casa onde mora *Alejandra*, esta o apresenta a seu bisavô, algo assim como uma metáfora viva da história argentina. *Alejandra* lhe pede que conte a história de seus antepassados ilustres. Nesse momento, o velho começa o relato sobre como seus ascendentes participaram das lutas civis argentinas do século passado, ao lado do general Lavalle. De alguma forma, a litografia vista por *Martín* no quarto de *Alejandra* recobra vida nas palavras do

velho, significando os soldados do quadro. Nesse momento do romance, irrompe o relato que viemos apresentando. Em alguns momentos, ilustram os comentários do velho, porém a narrativa observamos a focalização distancia-se do discurso do ancião. Aparece a dúvida quanto ao estatuto desse relato que se liga à trama de *Martín e Alejandra*. Junto com a finalização do relato do velho, pareceria finalizar a narrativa épica, mas ela volta na parte final do romance, com aparente independência em relação à trama. A narrativa acompanha o romance, mesmo nos momentos em que não é explicitada. Essa aparição faz com que se possa re-significar sua inserção no romance, evidenciando que não se tratava de um relato pertencente a um personagem apenas.

Ahora marcha hacia Salta por senderos desconocidos, senderos que sólo ese baqueano conoce. Son apenas seiscientos derrotados. Aunque, él, Lavalle, cree todavía en algo, porque él siempre parece creer en algo, aunque sea, como piensa Iriarte, como murmuran los comandantes Ocampo y Hornos, en quimeras y fantasmas. ¿A quien va a enfrentar con estos desechos, eh? Y sin embargo, ahí va adelante, con su sombrero de paja y la escarapela celeste (que ya no es celeste ni nada) y su poncho celeste (que tampoco es ya celeste, que poco a poco ha ido acercándose al color de la tierra), imaginando vaya a saber qué locas tentativas. Aunque también es probable que esté tratando de no entregarse a la desesperanza y la muerte. El alférez Celedonio Olmos está luchando sobre su caballo para retener sus dieciocho años, porque siente que su edad está al borde del abismo y puede caer en cualquier momento en grandes profundidades, en edades inconmensurables. Todavía sobre su caballo, cansado, con su brazo herido, observa allí delante a su jefe y a su lado al coronel Pedernera, pensativo y hosco, y está luchando por defender esas torres, aquellas claras y altivas torres de su adolescencia, aquellas palabras refulgentes que con sus grandes mayúsculas señalan las fronteras del bien del mal, aquellas guardias orgullosas del absoluto. Se defiende en esas torres, todavía. Porque después de ochocientas leguas de derrotas y deslealtades, de traiciones y disputas, todo se ha vuelto turbio. Y perseguido por el enemigo, sangrante y desesperado, sable en mano, ha ido subiendo uno a uno los escalones de aquellas torres en otro tiempo resplandecientes y ahora ensuciadas por la sangre y la mentira, por la derrota y la duda. Y defendiendo cada escalón, mira a sus camaradas, pide silenciosa ayuda a quienes están librando combates parecidos: a Frías, a Lacasa quizá. Oye a Frías que dice a Billingham: “Nos abandonarán, estoy seguro”, mirando a los comandantes de los escuadrones correntinos. [...]

Los restos de la división de Hornos se alejan al galope, observados en silencio por los doscientos hombres que quedan al lado de su general. Sus corazones están encogidos y en sus mentes hay un único pensamiento: “Ahora todo está perdido”. Sólo les queda esperar la muerte al lado del jefe. Y cuando Lavalle les dice: “Resistiremos, verán, haremos guerra de guerrillas en la sierra”, ellos permanecen callados, mirando hacia el suelo. “Marcharemos hacia Jujuy, por el momento”. Y aquellos hombres, que saben que ir hacia Jujuy es desatinado, que no ignoran que la única forma de salvar al menos sus vidas es tomar hacia Bolivia por senderos desconocidos, dispersarse, huir, responden: “Bien, mi general”. Porque ¿quién iba de ser capaz de quitarle los últimos sueños al general niño?

Ahí van, ahora. No son ni doscientos esos hombres. Marchan por el camino real hacia la ciudad de Jujuy. ¡Por el camino real! (SÁBATO, 1983: 526-529).

O que pretendeu o autor com a apresentação intercalada desse relato que — como *o Informe sobre ciegos* — possui uma coerência interna independente da história do romance¹²? É preciso dizer inclusive que a forma de aparição enfatiza esse aspecto exógeno com relação ao corpo do romance, na medida em que até sua apresentação formal em itálico no original é destacada do restante do texto. Essa busca, por parte do leitor, aponta para a função do relato, dentro do romance, como veremos a seguir. Assim, no texto, por um lado, constrói-se uma história na narrativa dos acontecimentos embora conheçamos parte do desenlace pela *Noticia Preliminar* —; por outro lado, a narrativa de Lavalle e seus soldados. É como se aquela casa dos antepassados, que, ao mesmo tempo, constitui também o presente de *Alejandra*, servisse de pivô para duas construções históricas antagônicas: uma em relação ao futuro conhecido, outra em direção ao passado.

No son ni siquiera doscientos hombres, y ni siquiera son soldados ya: son seres derrotados, sucios, y muchos de ellos ya tampoco saben por qué combaten y para qué. El alférez Celedonio Olmos, como todos ellos, cabalga ceñudo y silencioso, recordando a su padre, el capitán Olmos, y a su hermano, muertos en Quebracho Herrado.

Ochocientas leguas de derrotas. Ya no comprende nada, y las malignas palabras de Iriarte le vuelven constantemente: el general loco, el hombre que no sabe lo que quiere. ¿Y no había abandonado la Solana Sotomayor a Brizuela por Lavalle? Lo está viendo ahora a Brizuela: desgredado, borracho, rodeado de perros. ¡Que ningún enviado de Lavalle se acerque! Y ahora mismo ¿no marcha a su lado esa muchacha salteña? Ya nada entiende. Y todo era tan nítido dos años antes: la Libertad o la Muerte. Pero ahora...

El mundo se ha convertido en un caos. Y piensa en su madre, en su infancia. Pero vuelve a presentársele la figura del brigadier Brizuela: un muñeco vociferante de trapo sucio. Los mastines lo rodean, rabiosos. Y luego vuelve a tratar de recordar aquella infancia. (SÁBATO, 1983: 533).

Proporemos, assim, com relação ao recorte textual do êxodo do general Juan Lavalle, sua análise sob a perspectiva da alegoria, na concepção de W. BENJAMIN, corno forma de construção de significação e sentido. Adiantamos que essa relação nos interessa, na medida em que W. BENJAMIN associa a construção alegórica à melancolia. Através da concepção benjaminiana da linguagem, fundada no par opositivo *nome-signo*, buscamos entrar em seu texto *Origem do drama barroco alemão (Trauerspielbuch)*¹³, onde a oposição estabelece-se entre o *símbolo* e a *alegoria*, enquanto processos de constituição de sentido no campo estético. Sem aprofundar essa oposição, vamos nos deter nos aspectos que, segundo W. BENJAMIN, caracterizam a alegoria, no intuito de aproximar a concepção benjaminiana da metapsicologia freudiana, no que se refere à melancolia. Parece-nos que ambos os pensadores assinalam aspectos comuns em relação à melancolia. O que nos parece importante, todavia, é que, através do texto de W. BENJAMIN, parece abrir-se a possibilidade de nos aproximarmos de uma forma particular — a alegoria — em que a visão melancólica produz sentidos e articula-se com o significado.

Pedernera mira a Lavalle, que marcha un poco adelante, con sus bombachas gauchas, su arremangada y rota camisa, su sombrero de paja. Está enfermo, flaco, caviloso: parece el harapiento fantasista de aquel Lavalle del Ejército de los Andes... ¡Cuántos años han pasado! Veinticinco años de combates, de glorias y de derrotas. Pero al menos en aquel tiempo sabían por lo que combatían: querían la libertad del continente, luchaban por la Patria Grande. Pero ahora... Ha corrido tanta sangre por los ríos de América, han visto tantos atardeceres desesperados, han oído tantos alaridos de combates entre hermanos. Ahí mismo, sin ir más lejos, viene Oribe: ¿no luchó junto con ellos en el Ejército de los Andes? ¿Y Dornego?

Pedernera mira sombríamente hacia los cerros gigantes, con lentitud su mirada recorre el desolado valle, parece preguntar a la guerra cuál es el secreto del tiempo... (SÁBATO, 1983: 535).

Para W. BENJAMIN “o símbolo, mesmo criado por um sujeito, expressa seu sentido da mesma maneira que as coisas criadas por Deus, simbolizando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido no nome”. Assim, “seu sentido não é arbitrário nem provém da relação subjetivante estabelecida entre o símbolo e o simbolizado, mas resulta duma conexão objetivante dada e necessária” (JUNKES, 1994: 128). W. BENJAMIN pensa na possível correspondência intrínseca que o símbolo e o simbolizado teriam. Porém, essa relação nos faz distinguir, no símbolo, a exclusão do aspecto subjetivante que W. BENJAMIN introduz na alegoria como forma de construção de sentido. Lembremos que tanto a concepção de símbolo como a de alegoria em W. BENJAMIN inserem-se em sua doutrina messiânico-teológica, depois marxista, da consumação da história: “podemos caracterizar o símbolo artístico como um processo específico de constituição de sentido, que tende à anulação da semiotividade na linguagem, isto é, à redução da tridimensionalidade a uma bidimensionalidade, eliminando a dimensão pragmática de subjetividade” (FISCHER-LICHTE apud JUNKES, 1994: 128)

Son ya quince horas de marcha hacia Jujuy. El general va enfermo, hace tres días que no duerme, agobiado y taciturno se deja llevar por su caballo, a la espera de las noticias que habrá de traer el ayudante Lacasa.

¡Las noticias del ayudante Lacasa!, piensan Pedernera y Danel y Artayeta y Mansilla y Echague y Billinghamurst y Ramos Mejía. Pobre general, hay que velar su sueño, hay que impedir que despierte del todo.

Y ahí llega Lacasa, reventando caballos para decir lo que todos ellos saben.

Así que no se acercan, no quieren que el general advierta que ninguno de ellos se sorprende del informe. Y desde lejos, apartados, callados, con cariñosa ironía, con melancólico fatalismo, siguen aquel diálogo absurdo, aquel informe negro: todos los unitarios han huido hacia Bolivia.

Domingo Arenas, jefe militar de la plaza, obedece ya a los federales y espera a Lavalle para terminarlo. “Huyan hacia Bolivia por cualquier atajo”, recomendó el doctor Bedoya, antes de dejar la ciudad. ¿Que hará Lavalle? ¿Que puede hacer nunca el general Lavalle? Todos ellos lo saben, es inútil: jamás dará la espalda al peligro. Y se disponen a seguirlo hacia aquel último y mortal acto de locura. Y entonces da la orden de marcha hacia Jujuy.

Pero es evidente: aquel jefe envejece por horas, siente que la muerte se aproxima, y, como si debiese hacer el recorrido natural pero acelerado, aquel hombre de cuarenta y cuatro años ya tiene algo en su manera de

mirar, en una pesada curva de las espaldas, en cierto cansancio final, que anuncia la vejez y la muerte. Sus camaradas lo miran desde lejos.

Siguen con sus ojos aquella ruina querida.

Piensa Frias: “Cid de los ojos azules”.

Piensa Acevedo: “Has peleado en ciento veinticinco combates por la libertad de este continente”.

Piensa Pedernera: “Ahí marcha hacia la muerte el general Juan Galo de Lavalle, descendiente de Hernán Cortés y de Don Pelayo, el hombre a quien San Martín llamó el primer espada del Ejército Libertador, el hombre que llevando la mano a la empuñadura de su sable impuso silencio a Bolívar”.

Piensa Lacasa: “en su escudo un brazo armado sostiene una espada, una espada que no se rinde. Los moros no lo abatieron, y después tampoco fue abatido por los españoles. Y tampoco ahora ha de rendirse. Es un echo”.

Y Damasita Boedo, la muchacha que cabalga a su lado y que ansiosamente trata de penetrar en el rostro de aquel hombre que ama, pero que siente en un mundo remoto piensa: “General: quería que descansases en mí, que inclinases tu cansada cabeza en mi pecho, que durmieses acunado por mis brazos. El mundo nada podría contra ti, el mundo nada puede contra un niño que duerme en el regazo de su madre. Yo soy ahora tu madre, general. Mirante, dime que me quieres, dime que necesitas mi ayuda” (SÁBATO, 1983: 539-541).

Por outro lado, a obra de arte enquanto alegoria — seria resultante de uma relação subjetivante, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada...” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 128). Encontramos, pela introdução da subjetividade na constituição de sentido, a arbitrariedade que F. DE SAUSSURE¹⁴ destaca no signo lingüístico. Para W. BENJAMIN, o símbolo teria sentido em si próprio independentemente de sua inserção histórica: “no mundo histórico as coisas deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não mais “é” a coisa, mas todos os fatores da linguagem (que é apenas “comunicativa”) — as coisas, as palavras e o intérprete — estão inevitavelmente envolvidos em historicidade” (JUNKES, 1994: 128-129). Mas, na visão de W. BENJAMIN, trata-se de um aspecto particular da história, “em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, exprime-se num rosto — não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 129).

Pedernera, que duerme sobre su montura, se incorpora nerviosamente: cree haber oído disparos de tercerolas. Pero acaso son figuraciones suyas. En esa noche siniestra ha intentado dormir en vareo. Visiones de sangre y muerte lo atormentan.

Se levanta, camina entre sus compañeros dormidos y se llega hasta el centinela. Si, el centinela ha oído disparos, lejos, hacia la ciudad. Pedernera despierta a sus camaradas, el tiene una sombría intuición, piensa que deben ensillar y mantenerse alerta. Así se empieza a ejecutar cuando llegan

dos tiradores de la escolta de Lavalle, al galope, gritando: “¡Han matado al general!” (SÁBATO, 1983: 542).

Digamos também que a caveira exprime uma particularidade da existência, aquela que assinala o fim último do humano. A caveira tem o paradoxo de representar o humano e ao mesmo tempo sua antítese. Veremos como a questão dos despojos e dos ossos humanos é importante no relato de E. SÁBATO,

En el zaguán, bañado en sangre, yace el cuerpo del general. Arrodillada a su lado, abrazada a él, llora Damasita Boedo. El sargento Sosa mira aquello como un niño que ha perdido su madre en un terremoto.

Todos corren, gritan. Nadie comprende nada ¿dónde están los federales? ¿Por qué no han muerto a los demás? ¿Por qué no han cortado la cabeza a Lavalle?

“No saben a quién han matado en la noche”, dice Frias. “Han tirado en la oscuridad”. “Está claro”, piensa Pedernera. Hay que huir antes que lo comprendan. Da órdenes enérgicas y precisas, el cuerpo es envuelto en el poncho y colocado sobre el tordillo del general, y al galope alcanzan nuevamente los Tapias de Castañeda, donde espera el resto de la Legión. Dice el coronel Pedernera: “Oribe ha jurado mostrar la cabeza del general en la punta de una pica, en la plaza de la Victoria. Eso nunca habrá de suceder, compañeros. En siete rifas podemos alcanzar la frontera de Bolivia, y allá descansarán los restos de nuestro jefe”.

Divide entonces sus fuerzas, ordena a un grupo de tiradores defender la retirada de la retaguardia, y luego emprenden la marcha final hacia el exilio (SÁBATO, 1983: 543).

Uma marcha final aloucada, em que aquilo que se deve defender são os restos do sofrimento: “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 129).

La noche es helada y la luna ilumina frigidamente la quebrada. Los ciento setenta y cinco hombres vivaquean, pendientes de los rumores del sur. El Río Grande serpentea como mercurio brillante, testigo indiferente de luchas, expediciones y matanzas. Ejércitos del Inca, caravanas de cautivos, columnas de conquistadores españoles que ya traían su sangre (piensa alférez Celedonio Olmos) y que cuatrocientos años más tarde vivirán secretamente en la sangre de Alejandra (piensa Martín). Luego, caballerías patriotas rechazando los godos hacia el norte, después los godos volviendo a avanzar hacia el sur, y rara vez más los patriotas rechazándolos. Con lanza y tercerola, a espada y cuchillo, mutilándose y degollándose con el furor de los hermanos. Luego noches de silencio mineral en que vuelve a sentirse el solo murmullo del Río Grande, imponiéndose lenta pero seguramente sobre los sangrientos ¡pero tan transitorios! combates entre los hombres. Hasta que nuevamente los alaridos de muerte vuelven a teñirse de rojo y poblaciones enteras huyen hacia abajo, haciendo tabla rasa, incendiando sus casas y destruyendo sus haciendas, para retornar más tarde, una vez, más, hacia la tierra eterna en que nacieron y sufrieron. [...]

Y cuando el nuevo día amanece reinician la marcha hacia el norte.

El alférez Celedonio Olmos cabalga ahora al lado del sargento Aparicio Sosa, que marcha callado y pensativo.

El alférez lo mira. Durante días se ha vertido preguntando. Su alma se ha marchitado en los últimos meses como una flor delicada en un cataclis-

mo planetario. Pero ha empezado a comprender, a medida que más absurda es esa última retirada.

Ciento setenta y cinco hombres galopando furiosamente durante siete días por un cadáver.

“Nunca Oribe tendrá la cabeza”, le ha dicho el sargento Sosa. Así que en medio de la destrucción de aquellas torres el alférez adolescente empezaba a entrever otra; refulgente indestructible. Una sola. Pero por ella valía la pena vivir y morir (SÁBATO, 1983: 546-547).

“A alegoria fixa o movimento da história, nela a historicidade aparece como forma. Em conseqüência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, como movimento direcionado ao passado, não ao futuro” (JUNKES, 1994: 129). Lembremos a descrição do anjo de P. KLEE feita por W. BENJAMIN¹⁵. Como vimos, a alegoria para W. BENJAMIN se funda na historicidade, em sua particularidade degradante, e na subjetividade, ou seja, na semantização particular que o alegorista empresta aos elementos significantes: “Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa são insignificantes, resultando qualquer sentido a elas atribuído numa conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista” (JUNKES, 1994: 129). Nesse sentido, a alegoria apresenta sua cara de enigma para quem se encontra fora de alcance; e dizemos fora do alcance na medida em que nos parece que a interpretação alegórica aponta para o que W. BENJAMIN associa à visão melancólica, como se a constituição de sentido na alegoria estivesse impregnada do olhar particular da melancolia. E por esse viés que aproximarnos as idéias de W. BENJAMIN com as de S. FREUD, através do texto de E. SÁBATO.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 129).

A questão do *olhar da melancolia* citado acima perde seu caráter retórico quando se trata da alegoria, na medida em que é na representação imaginária — na primazia escópica — que o melancólico desenvolve sua cena de mundo. Nesse sentido, distinguem-se símbolo e alegoria como pertencentes a diferentes registros: simbólico e imaginário respectivamente.

Há uma economia específica do discurso imaginário que é a produção de sentido e a figura paradigmática do sentido é a alegoria. Trata-se da tentativa de fixar um sentido, produzir e sustentar um valor. A produção alegórica na melancolia articula-se ao filosofar que lhe é próprio [...] Com a produção alegórica, o melancólico reordena mais ou menos duradouramente um mundo esvaçado de Deus e alcança assim isso que outros obtêm com outros recursos, como no caso de Marguerite Duras que diz que o álcool cumpriu par ela a função que não cumpriu Deus (DÍAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 152).

Com o recurso da alegoria, aparece a possibilidade de re-significar o relato épico do general Lavalle, concedendo-lhe um novo sentido moral, esse sentido subjetivo de que nos fala W. BENJAMIN em relação à alegoria. O subjetivismo da alegoria vai carregado de sentido moral e ético, à maneira de um ensinamento.

En la noche silenciosa y helada se pueden oír los pasos de la caballería en retirada. Siempre hacia el norte (SÁBATO, 1983: 550).

O *olhar melancólico* tenta — em vão desapossar de vida efemeridade e, nesse movimento, eternizar o objeto. Como vimos anteriormente, a representação desse movimento cristaliza-se na imagem da caveira.

Colosales cataclismos levantaron aquellas cordilleras del noroeste y desde doscientos cincuenta mil años vientos provenientes de la regiones que se encuentran más allá de las cumbres occidentales, hacia la frontera, cavaron y trabajaron misteriosas y formidables catedrales.

Y la Legión (los restos de la Legión) sigue su galope hacia el norte perseguida por las fuerzas de Oribe. Sobre el tordillo de pelea envuelto en su poncho, pudriéndose, hediendo, va el cuerpo hinchado del general (SÁBATO, 1983: 550).

Em relação aos objetos de que o alegorista se utiliza, encontramos que “esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 130). Pensemos na figura do general, na degradação, no declínio e na transformação que suporta seu destino, nos ossos carregados por seus soldados. E como se acontecessem dois movimentos: um assinalando essa re-semantização — via alegoria da figura histórica do general Lavalle; no outro, dentro da própria constituição da alegoria, ocorreria uma mutação onde o significado original se transformaria em outro significante alegorizado. Lembremos a transformação na vida do general, no desmoronamento gradativo até o destino final “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 130). Pelo viés da verdade, lembramos a afirmação de S. FREUD, quando nos diz que o melancólico encontra-se mais perto do saber. A poeticidade no construto teórico é utilizada como recurso para circunscrever um real indizível¹⁶. Eis o problema que encontramos em alguns momentos no texto do pensador alemão¹⁷.

Quedan treinta y cinco leguas. Tres días de marcha a galope tendido, con el cadáver que hiede y destila los líquidos de la podredumbre, con unos tiradores a la retaguardia que cubren las espaldas, que quizá son poco a poco diezmados y lanceados o degollados. Desde Jujuy hasta Huacalera, veinticuatro leguas. Nada más que treinta y cinco leguas, se dicen a si mismos. Nada más que cuatro o cinco días de marcha, si Dios los ayuda (SÁBATO, 1983: 551).

Na visão de W. BENJAMIN, a alegoria desprenderia o significante da totalidade onde se encontra inserido e significado, dotando-o de uma significação marcada pela subjetividade melancólica, via representação do declínio histórico. A constituição da alegoria implica então, um processo de re-semantização onde fragmentação e descontextualização se apresentam como primeiro movimento. Esse processo denota a recordação da inserção original: “Pela recordação do passado, tenta a alegoria resgatar as coisas da transitoriedade nelas produzida pela perda do seu sentido original” (JUNKES, 1994: 130). Sabemos que a transitoriedade é uma das queixas, podemos dizer, constitutivas da melancolia. E, pelo afirmado acima por L. JUNKES, a alegoria poderia ser uma forma restitutiva, no sentido de que ao mesmo tempo em que denuncia a perda, outorga a recuperação de sentido através da construção alegórica. Assim vemos que “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria”. Nessa via, “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (BENJAMIN apud JUNKES, 1994: 130).

Pedernera ordena hacer alto y habla con sus camaradas: el cuerpo se hincha, el olor es insoportable. Habré que descarnarlo para conservar los huesos y la cabeza. Nunca la tendrá Oribe.

Pero ¿quién quiere hacerlo? Y sobre todo, ¿quién podrá hacerlo? El coronel Alejandro Danel lo hará.

Entonces descenden el cuerpo, lo depositan a orillas del arroyo, es necesario rajarle la ropa a cuchillo, tensa por la hinchazón. Luego Danel se arrodilla a su lado y desenvaina el cuchillo de monte. Durante unos instantes contempla el cadáver deforme de su jefe. También lo contemplan los hombres que forman un círculo taciturno. Y entonces Danel hinca el cuchillo en donde la podredumbre ya ha empezado su tarea. El arroyo Hucalera arrastra los pedazos de carne, aguas abajo, mientras los huesos van siendo amontonados sobre el poncho. [...]

(Los huesos ya han sido envueltos en el poncho que alguna vez fue celeste pero que hoy, como el espíritu de esos hombres, es poco más que un trapo sucio; un trapo que no se sabe bien qué representa; esos símbolos de los sentimientos y pasiones de los hombres – celeste, rojo – que terminan finalmente por volver al color inmortal de la tierra, ese color que es más y menos que el color de la suciedad, porque es el color de nuestra vejez, y del destino final de todos los hombres, cualesquiera sean sus ideas. El corazón ya ha sido puesto en un tachito con aguardiente. Y los hombres aquellos han guardado en algunos de los harapientos bolsillos un pequeño recuerdo de aquel cuerpo: un huesito, un mechón de pelos.)

“Y tú, Aparicio Sosa, que nunca intentaste entender nada, porque simplemente te limitaste a serme fiel, a creer sin razones en lo que yo dijera o hiciera, tú, que me cuidaste desde que fin un cadete mocoso y arrogante; tú, el callado sargento Aparicio Sosa, el negro Sosa, el picudo de viruelas Sosa, el que me salvó en Cuncho Rayada, el que nada tiene fuera del amor a este pobre general derrotado, fuera de esta bárbara y desgraciada patria querría que pensarán en ti.

“Quiero decir...”

(Los fugitivos han colocado ahora el bulto con los huesos en la petaca de cuero del general, y la petaca sobre el tordillo de pelea. Pero vacilan con el Cachito, hasta que Danel lo entrego a Aparicio Sosa, el más desamparado por la muerte de su jefe.)

“Sí, compañeros, al sargento Sosa. Porque es como decir a esta tierra, esta tierra bárbara, regada con la sangre de tantos argentinos. Esta quebrada por la que veinticinco años atrás subió Belgrano con sus soldaditos improvisados, generalato improvisado, frágil como una niña, con la sola fuerza de su ánimo y de su fervor; temiendo que enfrenar las fuerzas agueridas de España por una patria que todavía no sabíamos claramente qué era, que todavía hoy no sabemos qué es, hasta dónde se extiende, a quién pertenece de verdad: si a Rosas, si a nosotros, si a todos juntos o a nadie. Si, sargento Sosa: sos esta tierra, esta quebrada milenaria, esta soledad americana, esta desesperación anónima que nos atormenta en medio de este caos, en esta lucha entre hermanos.”

(Pedernera da orden de montar. Ya se oyen peligrosamente cerca los disparos en la retaguardia, se ha perdido demasiado tiempo. Y dice a sus compañeros: “Si tenemos suerte, en cuatro días alcanzamos la frontera”. Eso es, treinta y cinco leguas que pueden cubrirse en cuatro días de desesperado galope. “Si Dios nos acompaña”, agrega.

Y los fugitivos desaparecen en medio del polvo, bajo el sol intenso de la quebrada, mientras detrás otros camaradas mueren por ellos.) (SÁBATO, 1983: 552-554).

Na contundente afirmação de W. BENJAMIN, “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (apud JUNKES, 1994: 131). E dessa forma que a capacidade imagética da visão melancólica aponta para a ruína como forma prototípica. E, quando remetemos à ruína, concebemo-la em seu aspecto de resto, de dejetado, o fim último que remete à recordação e à transitoriedade do significante degradado. Porém, a representação na ruína contém a tentativa de cristalização do desprezado, é a alternativa melancólica perante a presença constante da perda.

Arrancado do seu lugar e função, descontextualizado, o fragmento pode reunir-se ou ser reunido com outros fragmentos isolados da realidade, criando assim o alegórico seu sentido, um novo sentido dado, não resultante do contexto original dos fragmentos. Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada dum todo, para absorver o sentido alegórico, pois somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-lo de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um “resgate”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada à transitoriedade, muda e sem sentido. Mas esse sentido que lhe atribui o alegorista nada tem a ver com seu sentido original, a idéia, que ela podia exprimir antes da queda. Sendo, entretanto, um sentido, o procedimento do alegorista como que aponta para o estado de redenção messiânica, como que antevendo as coisas tornarem-se novamente linguagem (JUNKES, 1994: 131).

Percebemos um processo que primeiramente impõe a condição de descontextualização e, ao mesmo tempo, de re-semantização, propiciando a liberação do elemento significante enquanto signo, outorgando-lhe a deriva semântica que será alinhavada, num outro momento de reconstrução, numa nova contextualização¹⁸.

Se a estética clássica, por exemplo, concebendo a expressão artística como totalidade harmônica e orgânica no ideal da bela aparência, privilegia sobremaneira o “símbolo”, em afinidade com o “nome”, portador dum sentido intrínseco, e apontando para uma redenção ou retomando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido, excluído, portanto, a participação de qualquer sujeito construidor de sentido, Walter Benjamin significa ou,

para fundamentar sua ênfase na alegoria, parte da condição humana pós-*edênica*, expulsa do Paraíso, separada da graça e afogada no tempo, em permanente crise na sua limitada condição histórica. No processo simbólico, homem e natureza, mundo e verdade constituem uma unidade sólida, integrados numa totalidade orgânica. O processo alegórico, ao contrário, decorre da condição histórica do homem, dissociado da natureza e mergulhado na experiência efêmera da “história”, sob o signo da decadência e fragmentação, cujos ingredientes básicos são a ruína e a morte, no vigoroso “símbolo” da caveira. Nessa condição, ocorreu fratura radical entre espírito e letra, pelo que não funciona mais o “nome”, mas unicamente o “signo”, que não mais “é”, mas precariamente “significa” ou “comunica” (JUNKES, 1994: 136).

Dessa forma, a alegoria transforma-se numa tentativa de constituição de sentido particular. Como vimos, ela realça o privilégio do aspecto imaginário da construção, em detrimento do simbólico. A alegoria, enquanto forma, comunica a perda da *Coisa* freudiana, mas de uma forma paradoxal, no sentido de que o melancólico não sabe perder. Nessa posição, a alegoria torna-se uma construção, ao modo de um monumento oferecido à *Coisa*. Pensemos na idéia de J. KRISTEVA sobre essa questão, quando ela propõe o posicionamento do melancólico como estando atrelado ao que a autora chama *recusa da denegação*. No movimento de denegação — “não, não perdi (a *Coisa*), posso recuperá-la na linguagem” (KRISTEVA, 1989: 47) — estaria presente o recurso à simbolicidade, onde a substituição metafórica da perda lançaria o sujeito na cadeia significante. Na melancolia, haveria a *recusa da denegação*. Na verdade, o melancólico não teria condições de acesso à denegação. Isso constituiria ante a perda real da *Coisa* um luto impossível rememorado na construção alegórica descrita por W. BENJAMIN.

O uso dos signos, a linguagem, implica uma perda paralela ao fato mesmo de falar e que nos falemos. Há um luto ligado a esta perda constitutiva para o ser falante; nesse luto os significantes trabalham ao redor dessa perda que se torna real na medida em que é simbolizada. Este trabalho orienta-se no sentido do bem dizer e o uso criativo dos símbolos num jogo conjunto da imaginação e da palavra. O melancólico não perdeu bens, por isso sofre a perda que *mal-diz* sem o consolo de um reencontro impossível por causa de uma perda inconclusa. Assim, nenhum objeto erótico saberia substituir o insubstituível enquanto não se sustentam os meios para a substituição. Um pré-objeto continua então aprisionando a libido e cortando os laços do desejo (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 149).

E aqui nos reencontramos com *Martín*, quando sabemos que “iniciar o caminho do reencontro do objeto exige o quesito da fé que o melancólico não possui, já que não conta com o pai, que suporta a possibilidade do fantasma, que ordena a procura do objeto substituto cuja condição é a perda originária” (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 149). Nesse sentido, o personagem *Bucich*, amigo-pai, representa aquele pai imaginário que ajudaria a suportar o luto em *Martín*. Junto a este, abrir-se-ia a possibilidade de sair do destino melancólico representado pelo êxodo.

O pai imaginário sempre tem duas caras ou dois modos: o Deus bom e o Deus mau. O Deus bom é a base do que logo é vivido como a Providência, isso com o que todos nós contamos de alguma maneira, e mais do que habitual-

mente estamos dispostos a aceitar. Em muitos casos, porém, em seu lugar domina a perversidade dos deuses das trevas, deuses de ódio a quem se odeia, mas a cujo gozo o sujeito se submete. E o mundo da melancolia (DÍAZ ROMERO et CÁNICA, 1993: 148).

Martín encontra na figura do caminhoneiro a marca providencial que o ajuda nesse momento a construir o luto pela perda de *Alejandra* e do que ela representava.

Galopan furiosamente hacia la frontera, porque el coronel Pedernera ha dicho: “Esta misma noche debemos estar en tierra boliviana”. Detrás se oyen los disparos de la retaguardia. Y aquellos hombres piensan cuántos camaradas y quiénes de los que cubren aquella huida de siete días habrán sido alcanzados por la gente de Oribe.

Hasta que en medio de la noche atraviesan la frontera y pueden derrumbarse y por fin descansar y dormir en paz. Una paz, sin embargo, tan desolada como la que reina en un mundo muerto, en un territorio arrasado por la calamidad, recorrido por silenciosos, lúgubres y hambrientos caranchos.[...]

Todos miran hacia el sur. También el sargento Aparicio Sosa, con su tachito, con aquel corazón apretado contra su pecho, mira hacia allá.

Y también el alférez Celedonio Olmos, que a la edad de diecisiete años se unió a la Legión, junto a su padre y a su hermano, ahora muertos en Quebracho Herrado, para combatir por ideas que se escriben con mayúsculas; palabras que luego van borroneándose y cuyas mayúsculas, antiguas y relucientes torres, se han ido desmoronando por la acción de los años y los hombres.

Hasta que el coronel Pedernera comprende que ya basta, y da la orden de marcha y todos tiran de sus riendas y hacen volver sus cabalgaduras hacia el norte.

Ya se alejan en medio del polvo, en la soledad mineral, en aquella desolada región planetaria. Y pronto no se distinguirán, polvo entre el polvo.

Ya nada queda en la quebrada de aquella Legión, de aquellos míseros restos de la Legión: el eco de sus caballadas se ha apagado; la tierra que desprendieron en su furioso galope ha vuelto a su seno, lenta pero inexorablemente; la carne de Lavalle ha sido arrastrada hacia el sur por las aguas de un río (para convertirse en árbol, en planta, en perfume?). Sólo permanecerá el recuerdo brumoso y cada día más impreciso de aquella Legión fantasma. “En las noches de luna—cuenta un viejo indio—yo también los he visto. Se oyen primero las nazarenas y el relincho de un caballo. Luego aparece, es un caballo muy brioso y lo monta el general, un blanco como la nieve (así ve el indio al caballo del general). El lleva un gran sable de caballería y un morrión alto, de granadero.” (¡Pobre indio, si el general era un roto paisano, con un chambergo de paja sucia y un poncho que ya había olvidado el color simbólico! ¡Si aquel desdichado no tenía ni uniforme de granadero ni morrión, ni nada! ¡Si era un miserable entre miserables!)

Pero es como un sueño: un momento más y en seguida desaparece en la sombra de la noche, cruzando el río hacia los cerros del poniente... (SÁBATO, 1983: 556-557).

Como vimos através das palavras de W. BENJAMIN, reconhecemos que na alegoria nos encontramos ante a tentativa de montagem de uma cena, dessa forma, “(a alegoria) teria para ele (o melancólico) uma eficácia e um deleite, não em seu conteúdo, mas exclusivamente em virtude da rea-

lização da cena” (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 72). Uma cena que o melancólico ofereceria ao olhar do outro. Mas, lembremos o texto de S. FREUD sobre a transitoriedade¹⁹, aquele onde o próprio Freud e um “joven pero ya célebre poeta” (FREUD, 1973: 2118) observam uma paisagem. Ambos vislumbavam cenas de mundos diferentes: o poeta encontrava nas ruínas a transitoriedade de toda aquela beleza que se levantava ante eles; o poeta não podia entender as razões de Freud, mas, ao mesmo tempo, era o próprio Freud quem não conseguia aproximar-se daquilo que o poeta dizia de sua constituição de cena particular²⁰.

Quando retomamos a proposta de W. BENJAMIN em relação à alegoria, estamos tentando nos aproximar das vias de constituição da cena proposta pelo olhar da melancolia. W. BENJAMIN nos fala sobre esta visão, o modo como ela opera e, conhecendo sua forma de construção, visamos a possibilidade de situar o lugar daquele que não consegue com os elementos de que dispõe – ver a cena alegórica, como o denunciara S. FREUD. No caso deste, erige-se a distância – ao modo de uma barreira – que o separava do poeta. Isso nos faz pensar nas diferentes possibilidades de abordagem da neurose e da melancolia, na medida em que, na neurose, ante o retorno da perda, a forma metafórica seria dominante; na manifestação melancólica, seria a alegoria a predominar²¹, enquanto tentativa privilegiada de constituição de uma cena de mundo, configurando a *marca de estilo* que impregna o discurso melancólico. Parece-nos importante essa diferença, ela implica efeitos diferentes de significação, já que a metáfora, em sua condição substitutiva, precisa ser interpretada. Todavia, a alegoria, por sua forma de construção, não implica necessariamente o enigma. A subjetividade própria da construção esgota-se na apresentação da cena, onde o melancólico goza e se suporta provisoriamente. Nesse sentido, ela não é oferecida à interpretação do outro. Lembremos fenomenicamente o olhar contemplativo do melancólico, quando percebemos que ele ‘vê’ outra cena, diferente daquela a que nós temos acesso. A alegoria, assim, “não teria outra finalidade que ela mesma, vale dizer, a constituição de uma encenação, como uma tentativa de restituir a cena do mundo que teria ficado perdida” (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 180). Da representação dessa perda nos falaria o conteúdo ruinoso, escatológico, próprio das melhores formações alegóricas.

Finalmente devemos dizer que, sobre a questão do sentido da epopéia do general Lavalle, se bem parece-nos que ela configura através de sua particular construção — uma alegoria em si mesma, ela se insere num diálogo com o presente do jovem *Martín* e, claro, com a narrativa como um todo. No final do romance, aproximamo-nos do sentido que supomos no autor, em relação aos motivos que o levaram a inserir dessa forma um texto épico, de aparência estranha à narrativa. Com isso, estamos ampliando o sentido da alegoria do êxodo, na medida em que, na verdade, essa alegoria dialoga com o destino do personagem *Martín*. Parece-nos que o sentido da alegoria do êxodo aponta, em seu conteúdo, via heroísmo e sacrifício do

general e de seus soldados, para o destino último dos grandes homens que lutaram por sua pátria e por seus ideais: esquecimento, exílio, perseguição e morte²². Mas o romance ultrapassa esse limite, e nesse caso nos parece responder à particularidade do homem E. SÁBATO, conseguindo resgatar outra saída para o impasse que a narrativa do general Lavalle impõe, ou melhor, outra alternativa para os limites que o discurso melancólico condiciona. No final do texto, encontramos *Martín*, heróica e sacrificialmente também, dirigindo-se ao sul do país destaquesmos que é a direção exatamente oposta à do êxodo de Lavalle —, à região patagônica²³, à procura de seu destino. Nesse momento do romance, encontramos, talvez, um dos poucos momentos onde o personagem e o leitor encontram o espaço de refúgio e esperança, através de uma possibilidade de futuro:

Bucich le mostró el lugar para dormir, en el acoplado, extendió las colchonetas, preparó el despertador, dijo 'hay que meterle a las cinco', y luego se alejó unos pasos para orinar. Martín creyó que era su deber hacerlo cerca de su amigo.

El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la Manara se extendía hacia la inmensidad desconocida. El olor cálido y acre de la orina se mezclaba a los olores del campo. Buchich dijo:

— *Qué grande es nuestro país, pibe...*

Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado, mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.

Oteando el horizonte, mientras se abrochaba, Bucich agregó:

— *Bueno, a dormir; pibe. A las cinco le metemos. Mañana atravesaremos el Colorado* (SÁBATO, 1983: 557-558)

Travessia da fronteira norte do país do jovem alferes *Celedonio Olmos* rumo ao exílio, travessia do rio Colorado fronteira simbólica sul rumo ao futuro em *Martín*.

Dessa forma conclui o romance *Sobre Héroes y Tumbas*. O personagem *Martín*, constituindo o luto possível, encontra junto a seu humilde amigo *Bucich*, ao lado de sua honesta simplicidade, a possibilidade de reorientar sua procura. Se, por um lado, o êxodo imaginariza a perda, em *Martín* o valor alegórico restitui a esperança implícita em todo descrente.

NOTAS

- 1 A questão parece-nos residir em distinguir o ponto de cruzamento onde o autor encontra-se com sua obra; isto é, o que leva a pesquisar o escritor em cruzamento com seu escrito, sem cair na psicobiografia.
- 2 As traduções desta dissertação — quando não referido o tradutor nas informações bibliográficas — são nossas. Em relação aos textos de Ernesto SÁBATO, optamos por duas formas diferentes de apresentação. Em se tra-

tando de seus ensaios, traduzimos para o português o original em espanhol, todavia quando a citação corresponde ao texto ficcional, preferimos manter o original do autor, considerando que a proximidade de línguas supriria perdas e transformações possíveis na tradução da prosa de E. SÁBATO. O mesmo ocorre com os textos citados de Sigmund FREUD: a opção da citação em espanhol corresponde ao fato de ser o texto em espanhol uma tradução direta do original em alemão sendo que a maioria dos textos em português são traduções da ‘Standard Edition’ – versão inglesa – dirigida por James Strachey. Ou seja, a versão em português corresponde à tradução de uma primeira tradução para o inglês. Além disto, conhecemos as críticas que recaem sobre o texto em inglês, texto base da edição brasileira. Preferimos, então, citar o texto em espanhol — na versão de Luis LOPEZ BALLESTEROS y TORRES — acrescentando entre parênteses — na primeira vez em que é citado o título do texto — o título em alemão e, em nota de rodapé, o título em português, além do volume em que se encontra na edição brasileira da editora IMAGO. Sobre a questão da tradução das obras de S. FREUD para o português, ver os artigos de Marilene CARONE e Paulo César SOUZA reunidos em: SOUZA, Paulo César (org.) *Sigmund Freud & o gabinete do Dr. Lacan*. São Paulo: Brasilense, 1989. pp. 155-190.

- 3 Condição que partilha com, por exemplo, Vincent Van Gogh, Salvador Dalí, Louis Althusser, Rainer Maria Rilke (DIAZ ROMERO et CANCINA, 1993: 126).
- 4 Lembremos, nesse sentido, a proposta de J. LACAN, quando afirma que o significante é o que representa um sujeito para outro significante.
- 5 Lembremos que a edição francesa de *Sobre Héroes y Tumbas*, publicada em 1967, levou o título de *Alejandra* (SÁBATO, 1996: 778).
- 6 Esta idéia de S. DALÍ foi amplamente utilizada pelo jovem J. LACAN na proposição de sua tese de doutorado *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Sobre o encontro — surrealista entre J. LACAN e S. DALÍ, ver ROUDINESCO, Elisabeth. *História da Psicanálise na França. A Batalha dos Cem Anos*, vol. 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988. pp.128-129.
- 7 DALÍ, Salvador. *L'Âne Pourri*, SASDLR, 1 julho de 1930.
- 8 E. SÁBATO publicou um artigo intitulado *Lithockronisnre*, em um dos últimos números da revista dirigida por André Breton, *Minotaure* (SÁBATO, 1996: 774).
- 9 As citações correspondem aos fragmentos encontrados ao longo do romance. A parte em itálico corresponde—como no romance— ao êxodo do general Laval. Gostaríamos que essa referência fosse interpretada como testemunho do desenvolvimento teórico. A opção pela transcrição nos obriga, em alguns casos, a citar períodos longos.
- 10 Na ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO AMERICANA ESPASA-CALPE S. A. Madrid Barcelona, tomo XXIX, 1958, encontramos o seguinte: “Laval (Juan) Biog. General argentino, n. em Buenos

Aires em 20 de outubro de 1797, assassinado em 8 de outubro de 1841. Aos quinze anos ingressou no regimento de granadeiros a cavalo; em 1814, sendo tenente tomou parte no sítio de Montevideu; em 1816 foi destinado ao exército de Chile, e se distinguiu especialmente na batalha de Chacabuco, pelo que ascendeu a capitão, e por sua conduta no sítio e assalto a Talcahuano foi ascendido a sargento maior graduado. As campanhas do Chile e do Peru deram ocasião a Lavalle para demonstrar seu valor e sua aptidão militar; em 1826 era já general. Em 1829 iniciou a campanha contra Dorrego, que terminou com a derrota deste e sua execução, ato que foi muito discutido. Vencido em 29 de abril de 1829 pelos insurrectos, o general Lavalle dirigiu-se completamente só ao acampamento inimigo e celebrou uma conferência com Rosas, assinando-se entre ambos um tratado em virtude do qual finalizaram as hostilidades. Lavalle então retirou-se à vida privada, mas em poucos meses, havendo faltado Rosas ao estipulado, voltou a pegar as armas e tentou levantar ao povo contra o opressor. Depois da Revolução de Entre Rios (1830), Lavalle passou a residir em Colônia e em 1839 voltou à frente do movimento revolucionário, e durante um ano lutou contra Rosas com fortuna variada, sendo derrotado em 9 de setembro de 1841. Quando se preparava para atacar Tucuman, desertaram os esquadrões correntinos que compunham a maior parte de seu exército, vindo obrigado a desistir e dirigindo-se à província de Jujuy. Refugiado na casa do doutor Vedoja, foi assassinado por um inimigo. Foi Lavalle um dos generais mais distinguidos da guerra da independência americana, e sua cidade natal lhe dedicou em 1887 uma estátua”.

- 11 Realmente, em uma passagem do relato épico, encontramos uma referência nesse sentido. Porém, fica clara a distância entre a forma narrativa do relato e o perfil do personagem. A referência parece apontar para a relação de *Martín* com essa história (lembramos o relato do bisavô de *Alejandra*).
- 12 Tanto o *Informe sobre Ciegos*, quanto esse relato foram resgatados enquanto peças com coerência interna autônoma. No caso do *Informe*, conhecemos a peça teatral montada em Madri, em 1983, por Sanchis Sinisterra. Sobre o relato do general Lavalle, temos a publicação de editorial Lagos, em 1966, de *Romance de la muerte de Juan Lavalle. Cantor de gesta*, musicalizado posteriormente por Eduardo Falú (SÁBATO, 1996: 778).
- 13 Digamos – e aqui vemos já a aproximação com a melancolia— que a tradução literal de *Trauerspielbuch* poderia ser *encenar o luto* ou *brincar de luto*.
- 14 Ver SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 81.
- 15 Existe um quadro de Paul Klee que se intitula “Angelus Novus”. Ele representa um anjo que parece ter a intenção de distanciar-se do lugar em que permanece imóvel. Seus olhos estão encarquilhados, sua boca aberta, suas asas estendidas. Tal é o aspecto que deve ter necessariamente o anjo da história. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde se nos apresenta uma cadeia de eventos, ele não vê senão uma única e só catástrofe, que não cessa de amontoar ruínas e as joga a seus pés. Ele bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se abate sobre suas asas, tão forte que o anjo não as pode

tornar a fechar. Essa tempestade o empurra incessantemente para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, enquanto diante dele as ruínas se acumulam até o céu. Essa tempestade é o que nós denominamos o progresso” (BENJAMIN apud SEVCENKO, 1988: 46).

- 16 Através da poeticidade, W. BENJAMIN, aproxima-se à idéia circunscrevendo-a sem defini-la.
- 17 Walter BENJAMIN apresentou seu ensaio sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*, como trabalho de habilitação à livre-docência na Universidade de Frankfurt onde foi rejeitado primeiro no departamento de Literatura e, posteriormente, pelo departamento de Estética (BENJAMIN, 1984: 11).
- 18 Nesse sentido, devemos lembrar a proximidade entre essa forma de construção de *poiesis* e a maneira de produção de sentido proposta pelas vanguardas culturais, inclusive pelas teorias sobre a pós-modernidade.
- 19 *Sobre a transitoriedade*. ESB. V. XIV.
- 20 Essa situação anuncia os prováveis lugares diferenciados que o analista poderia ocupar, ao se deparar com uma estrutura melancólica.
- 21 Falamos em predominância na medida em que o melancólico também pode se utilizar da metáfora.
- 22 Estas foram as características que marcaram o destino da maioria dos proceres da independência hispano-americana.
- 23 Lembremos que é muito comum na Argentina se referir ao sul do país como constituindo o futuro da nação.

REFERÊNCIAS

- Cancina, P. *El dolor de existir...y la Melancolía*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1992.
- Díaz Romero, R. et Cancina, P. *Preguntas sobre la Fobia y la Melancolía*. Coloquios em Recife. Rosario: Homo Sapiens, 1993.
- Junkes, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: *Anuário de Literatura*. Florianópolis: Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras-Literatura Brasileira e Teoria Literária, UFSC, nº 2, 1994, pp. 125-137.
- Sábato, E. *El Túnel*. Buenos Aires: Seix Barral, 1982.
- _____. *Obra Completa. Ensayos*. Org. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- _____. *Sobre Héroes y Tumbas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1983.

Sevcenko, N. O enigma pós-moderno. In: *Pós-Modernidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1988. pp. 43-56.

Wainerman, L. *Sábato y el misterio de los ciegos*. Estudios Estéticos y Literarios. Buenos Aires: Castañeda, 1978.