



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ernesto Sabato.
Escritor de la contingencia existencial

TESIS
Que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Literatura Iberoamericana)

PRESENTA
Mario Saavedra García

DIRECTOR DE TESIS
Mtra. Anamari Gomís Iniesta
(Facultad de Filosofía y Letras)

Ciudad Universitaria, Cd. de Mx., Septiembre, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

Introducción.....	5
Sabato y las vanguardias.....	11
El desertor de la ciencia.....	15
Sabato y el existencialismo.....	29
El ensayista y el narrador.....	49
El teórico de la novela.....	63
Los interlineados de la escritura.....	91
Sabato, el argentino y el tango.....	113
Disertaciones en torno al arte.....	121
Sabato, el narrador.....	141
Borges y Sabato, dos visiones complementarias.....	155
Encuentros y desencuentros.....	165
Memorias de un hombre solo.....	193
Conclusiones.....	235
Bibliografía.....	2

Introducción

Difícil tarea la de reconstruir e interpretar el itinerario accidentado y a la vez revelador de un personaje como Ernesto Sabato, sin duda uno de los pensadores y polígrafos más corrosivos y valiosos del siglo XX. En el entendido de que la producción de todo autor sirve de espejo más o menos exacto para dilucidar su trayectoria existencial, con este trabajo me propongo, como objetivo general, el análisis exhaustivo de la compacta pero profunda obra tanto ensayística como narrativa de Sabato, para así entender su recorrido anímico, intelectual y estético, en cuanto es precisamente en su obra donde se refleja sin dilación la densidad de un pensamiento lúcido que de esa existencia atribulada se alimenta y consigue delinear su entorno y sobre todo su hondura. Para lograr este cometido, me he propuesto desarrollar los siguientes objetivos particulares: exponer y entender el por qué de su transición por varias y disímiles escuelas ideológico-estéticas; comprender por qué encontró finalmente en el existencialismo-camusiano su última guarida; y por último, discernir su profunda estirpe humanista.

Bajo el empleo de un método de análisis que escudriñe en los contextos histórico, biográfico y literario del personaje, estudio detalladamente su producción tanto novelística como ensayística, en la que avizoro descubrir la compleja simbiosis entre la naturaleza de quien se sabía atormentado por cuanto le aprisionaba y oprimía en su existencia cargada de toda clase dudas e incertidumbres —al fin de cuenta, la de todos—, y la sensibilidad aguda y el pensamiento lúcido de ese mismo ser absorto en cuanto vivía y sufría de cara a una realidad y un mundo plagados de toda clase de miserias y contrastes. El marco teórico se desprende fundamentalmente del análisis de la propia obra del escritor, en cuanto sobre todo en su producción ensayística es más claro reconocer su siempre punzante inquietud tanto intelectual como estética. Sin embargo, por tratarse de un autor contemporáneo, y si bien existe bibliografía crítica alrededor de su obra, me parece que no ha sido ni mucho menos definitiva y todavía hay aristas por complementar y acabar de dilucidar. Los trabajos de su cercana admiradora y amiga Julia Constenla (*Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, 2000, y *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, 2011) han constituido fuentes valiosas para entender mejor este recorrido, a través de lo extraído de sus propios encuentros con él y la opinión de otros varios personajes por ella consignados; otra fulgurante luz emana de otros puntos de vista y conceptos de pensadores y escritores incluidos en sus últimos libros de memorias.

Herederos a su vez de una gran tradición realista argentina, la opinión de una reconocida crítica literaria como Jean Franco, quien lo considera entre los representantes más dotados de la llamada novela urbana bonaerense que empezó a perfilarse con rasgos muy definidos desde iniciada la década de los treinta, resulta de igual modo aleccionadora. Por lo mismo, igual me detengo con paciencia en el análisis de sus tres muy importantes aportaciones narrativas, desde *El túnel* (1948) de finales de la década de los cuarenta hasta *Abaddón el Exterminador* (1974) de iniciado el decenio de los setenta, donde el novelista se desplaza sobre el eje de un neorrealismo urbano muy personal y *sui generis*. Buenos Aires se convierte entonces en escenario recurrente y obsesivo, que es a la vez personaje vívido y objeto de estudio, porque el narrador desbordado y el también ensayista inquisitivo concentra aquí el drama histórico de toda una nación, La Argentina, y por qué no, dado su talante humanista, del hombre contemporáneo de frente a un mundo que se torna hostil y decadente. Otro referente importante ha sido el del ensayista y crítico también argentino Anderson Imbert, quien hace hincapié en que al igual que otros narradores de su misma generación como Otero Silva, Rulfo, Cortázar u Onetti, prolongó los temas americanos de otros anteriores como Gallegos, Quiroga, Güiraldes o Azuela, pero en su caso con claros efluvios formales de las vanguardias del periodo de entreguerras en los cuales transitó y se formó.

En lo que respecta a la estructura, en los tres primeros apartados (“Sabato y las vanguardias”, “El desertor de la ciencia” y “Sabato y el existencialismo”) planteo el inicio de la ruta a la vez sinuosa e inquietante, dolorosa y esclarecedora, del Sabato tanto hombre como pensador y escritor, y tras ese camino vislumbramos al joven físico-matemático que buscaba en el andamiaje científico indicios de claridad y concreción, de seguridad, para descubrir que esa apenas “pretenciosa objetividad” poco o nada tiene que ver con una compleja naturaleza humana sólo comprensible a partir precisamente de sus rasgos disímiles y contrastantes: espíritu y pensamiento, alma y cuerpo, pasión por la vida e instinto de muerte, luz y sombra, noche y día, Eros y Thanatos. Así nos encontramos y reconocemos ante este desertor de la ciencia que sólo en el arte descubrió por fin el espacio propicio para indagar y explicarse —en principio, a sí mismo, dada su condición humanista— todas las inquietudes e interrogantes que por esta vía no pretenden ni mucho menos llegar a conclusiones definitivas, sino más bien sólo dar rienda suelta a ese espíritu de búsqueda que se explica y entiende de igual modo sólo a partir de la búsqueda misma.

Me propongo entonces descubrir cómo la personalidad del pensador/escritor y sus lecturas de formación fueron influyendo en el desarrollo de un ser que se sabía en sí mismo complejo y contradictorio, porque lo es la propia naturaleza del ser humano, y quien ya en el terreno artístico tampoco halló cobijo cierto en sus primeros nuevos refugios: el anarquismo, el expresionismo, el surrealismo y las demás vanguardias. Después de tantas idas y venidas, de encendidas apologías y consecuentes rechazos, sólo en el existencialismo acabaría por encontrar guarida definitiva y, luego de varios textos críticos en derredor de la personalidad y la obra de Sartre, se definió declaradamente camusiano, al resaltar en él su acendrado y honesto humanismo, su fidelidad tanto para con sus compromisos como con sus desesperanzas; identificándose con él, veía en Albert Camus el modelo de intelectual y creador que analizaba a la vez con rigor y desconuelo la crisis de su tiempo, que persigue un mundo más armónico y acorde a realidad que nos implica como causa y efecto, en sintonía tanto con nuestras libertades como con nuestros compromisos éticos y existenciales. Vale probar entonces cómo desde su primera novela *El túnel* de 1948 (por cierto, encomiada por el propio Camus que la propuso a la prestigiada editorial Gallimard) se perfila su definitiva adhesión existencialista-camusiana, en la que se proyectan sin dilación los signos distintivos de su carácter, de su personalidad compleja y contradictoria, la angustia y la vitalidad, que se distinguen mejor conforme reconoce, como virtudes superiores en el ser humano, el coraje y la generosidad (el Camus de *El hombre rebelde*).

En los siguientes tres apartados (“El ensayista y el narrador”, “El teórico de la novela”, “Los interlineados de la escritura”) abordo a un personaje inmerso en la búsqueda imperiosa de sí mismo, al hombre y pensador conflictuado que ve con estupor el derrumbe de una civilización occidental que tiene en la razón y la máquina a sus más visibles verdugos. Sin considerarse aquí ni filósofo ni literato, Sabato dice verse sólo como un individuo que con juicio despierto certifica el caos de su tiempo, ratifica la profunda crisis de una alterada y frágil condición humana de la cual forma parte. Asimismo, su camino lo conduce a encontrar la confirmación definitiva tanto del novelista como del pensador, porque la novela consume los mayores atributos de ese género moderno por antonomasia, tanto en su eclecticismo como en su carácter híbrido. En esa vía, Sabato asimila que tan necesario como respirar, comer o dormir, la escritura pasa a ser, como cualquier otra actividad creativa, una acción conectada con la condición vital de su autor, y aunque también vinculada a su naturaleza racional y consciente, y por lo mismo al rigor y el oficio que moldean una vocación inaplazable, a

la postre se convierte tanto en una fortuna como en una condena, por cuanto pueda concentrar de acto feliz y trágico a la vez.

En los apartados “Sabato, el argentino y el tango”, “Disertaciones en torno al arte” y “Sabato, el narrador” indago algunas singularidades de Sabato hombre, pensador y creador. La primera es su respeto al género musical argentino por antonomasia, el tango, pues la música constituía otra de su grandes pasiones (Brahms era su compositor predilecto); la profundidad tanto poética como filosófica del tango, su misterioso carácter vivencial, su entrañable melancolía exenta tanto de demagogia como de cursilería, fueron elementos considerados por él como los grandes aspectos definatorios que dieron origen y cauce a esta manifestación pampera. La segunda particularidad estriba en que, al lado de su sensibilidad musical, Sabato no dejó de disertar sobre las funciones del arte, en cuanto su responsabilidad ética y su verdadera razón de ser, si el arte debía responder a una visión del mundo más que a un ejercicio formal sin mayor trascendencia, y ahondó en torno al compromiso que encarna un artista que se sabe vocero de una verdad intransferible por su naturaleza humanística. Finalmente atisbo en el personaje ya como un narrador hecho y derecho, con un pleno dominio de las técnicas y herramientas de la novela, quien se sumerge en la experiencia desgarradora de nuestro propio y personal apocalipsis; el escritor es capaz aquí de bucear conscientemente bajo las más hondas simas de su inconsciencia, porque el acto mismo de crear implica a la vez meridiana lucidez y lúdica ensoñación, resplandor y oscuridad, certezas y dudas; incluso se atreve a presentarse como personaje-narrador que da entrada a un lector que se piensa mucho más activo a la hora de buscar explicaciones posibles ante las muchas interrogantes a partir de la contingencia existencial, puesto que pone en duda un mundo donde se ha perdido la fe y se han desquebrajado toda clase de utopías, donde la idea de absoluto ya se ha desvanecido.

En los últimos apartados (“Borges y Sabato, dos visiones complementarias”, “Encuentros y desencuentros”, “Memorias de un hombre solo”) examino algunos aspectos relativos a la época cuando Sabato ya había confirmado su autoridad literaria tanto de ensayista como de narrador. Primero la reunión con Borges, para reafirmar sus insuperables diferencias y sus no menos compactas connivencias en derredor de los más diversos tópicos y temas, en síntesis, una frente a la otra, dos de las mentes más lúcidas del espectro de las letras latinoamericanas del siglo XX. Luego exploro una fase del escritor en la que se muestra sin una única y clara línea discursiva, en derredor de preocupaciones y temas obsesivos y capitales de su vida, donde se encuentran textos de

muy diversas índole y extensión, eso sí sin dejar de combinar, otra vez de manera brillante, la agudeza y el juicio analítico de un ensayista siempre intuitivo y provocador; resultados de un penetrante observador del mundo y de la realidad que le tocó vivir, gozar y sufrir, la ironía y el tratamiento poético le confieren un valor tan personal como entrañable; la propia vivencia del ensayista es la que conduce el discurso, por lo que los más de los escritos abundan en apuntes biográficos muy bien concatenados con la materia teórica emanada de su acercamiento a otros autores que el polígrafo decanta y hace propios, porque la lectura en sí misma implica una asimilación personal de cuanto allí resulta materia humana que nos identifica y relaciona. Por último, sondeo un diálogo prolongado consigo mismo, pues desde su propia trinchera creativa, de frente con y cerca de la muerte, y por supuesto con la vida de la que su ímpetu aun en la ancianidad nunca lo apartó, reconocemos a quien de igual modo se muestra preocupado por el destino de nuestros pueblos latinoamericanos, con la certeza de que las letras de nuestros países no sólo son y han sido testimonio profundo de nuestra realidad, del drama de estos pueblos tras su verdadero sentido de identidad, de las tantas apuestas por erradicar nuestros múltiples fantasmas y salir del subdesarrollo, sino que también nos ofrecen el camino de nuestra salvación, misión primaria al fin de cuenta de toda gran literatura.

Esta revisión panorámica del hombre y el intelectual, del pensador y el artista, pretende descubrir al iconoclasta y también ateo declarado, quien tuvo la claridad de pensamiento y de alma para entender que en la historia de la humanidad, más allá de sus incuestionables hallazgos, el individuo ha revelado una supina ingenuidad al atribuir a Dios sus prejuicios tanto éticos como estéticos. Pero así como sus conquistas son sólo suyas, contra viento y marea, las más de las veces remando contracorriente, de cara a un canibalismo donde la ignorancia suele ser ama y señora, cuanto satisfaga la pobre y restringida mente del hombre ha de ser forzosamente sólo atribuible a sus ingentes limitaciones, sin que los dioses muestren por qué “tener vela en el entierro”.

Sabato y las vanguardias

Ernesto Sabato (Rojas, 24 de junio de 1911-Santos Lugares. 30 de abril de 2011) se manifestó siempre como un apasionado de la palabra escrita, pues “[...] permite un tiempo de reflexión y ayuda a pensar mejor”.¹ Primero un anarquista confeso, y luego cercano a los surrealistas y más tarde a los existencialistas, el acto de escribir suponía para él un “[...] desnudar sus propios estupores, angustias, miedos y certezas”.² Al transitar hacia el arte, hacia la literatura, quiso dejar claro lo que pensaba sobre algunos temas que siempre le obsesionaron (presentes, entre otros textos, en *Hombres y engranajes*), que tienen que ver con la crisis de su tiempo —que lo son del nuestro—, entre otros, el amor, la furia, el dolor, la muerte, Dios. Obsesivo con su obra, con la búsqueda de la perfección, destruyó buena parte de lo escrito, y de no haber sido por su entrañable compañera Matilde, habría roto o quemado mucho más (ése fue el destino, por ejemplo, de *La fuente muda*, su primera novela, en cierto modo, primeros apuntes de sus ulteriores *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*), sin darnos oportunidad de conocer una de las obras más compactas y corrosivas tanto de la narrativa como de la ensayística latinoamericanas del siglo XX: “Yo he pasado noches enteras en vela decidiendo si un párrafo terminaba en punto y coma, punto o puntos suspensivos. Ni qué decir del tiempo que he pasado buscando una palabra, una sola, simple palabra. Por eso ya no soy capaz de permitir que me entrevisten al paso”.³

Primero un científico, terminaría por desistir de la objetividad como una ambición inalcanzable dadas la condición mortal y la imperfección del ser humano, para convertirse después en un escritor comprometido con la propia literatura y con su tiempo, un ser inquieto que acabaría por reencontrarse con su primera pasión —la pintura— conforme perdía la vista, un hombre siempre asediado por angustias a las que enfrentó con lucidez y desmesuradas esperanzas. Agudo y a la vez contradictorio, inmerso en sus angustias y miedos más hondos (espejo desgarrador de una condición humana capaz de concentrar en ella misma tanto el don de la creación más sublime como el instinto de la devastación más grotesca: *Eros* y *Thanatos*), fue siempre fiel tanto a sus compromisos como a sus desesperanzas, como un hombre que analizaba con rigor y cierto desconsuelo la crisis de su tiempo, tras la búsqueda de un mundo habitable

¹ Julia Constenla, *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 14.

² *Ibid*, p. 12.

³ *Ibid*, p. 14.

y a la medida de lo que en realidad somos, acorde a nuestras libertades pero también a nuestras responsabilidades:

A través de sus declaraciones de los últimos años lo vemos poseído por una zozobra espiritual sumamente intensa: le preocupa, hasta la angustia, el destino de la humanidad en general y, un poco más concretamente, la problemática de un país y de sus compatriotas [...]. No es Sabato un escritor gratuito. No escribe porque sí. Aparte de la vocación y de la aptitud literaria su obra traduce una finalidad en última instancia humana, o humanística: una profunda inquietud por el ser humano.⁴

Su autorretrato resalta, como signos distintivos de su carácter, de su personalidad compleja y contradictoria, la angustia y la vitalidad, que se distinguen mejor conforme reconoce, como virtudes superiores en el ser humano, el coraje y la generosidad. En una entrevista de La Vanguardia de Barcelona, de 1980, así terminaba de esbozar su propia estampa, tras el reconocimiento de sus más admirados maestros Cervantes, Stendhal, Chejov, Dostoievski, Tolstoi, Proust, Kafka, Thomas Mann, Virginia Woolf, Faulkner, el Thomas Hardy de *Judes el oscuro*, el Malcolm Lowry de *Bajo el volcán*, entre otros:

Ya, por lo pronto, la dialéctica del día y la noche es también la dialéctica de lo fantástico y lo cotidiano, de lo simbólico y lo racional. Todos somos santos y demonios, según el momento, según el que tenemos delante, según las circunstancias. Todos somos piadosos y despiadados, ateos y religiosos. Al menos, así me lo dicen mi propia experiencia y mis innumerables contradicciones. Tal vez por eso he sido novelista, pues los personajes de ficción son hipóstasis, muchas veces opuestas, del mismo corazón. ¿Colores? No sé, creo que todos, según el momento y el estado de ánimo.⁵

Habitado por un espíritu irónico en cuanto escéptico, Sabato se identificó muchas veces con el Juan de Mairena de Antonio Machado, *alter ego* del sublime poeta andaluz que bien definía el ironizar como signo distintivo del ser en movimiento, del ser que piensa y no se somete al conocimiento estático, conforme hay que dudar de todo, incluso de la duda misma:

La ironía es la única manera posible de ser profundamente serio, si por seriedad se entiende eso que llaman “realización de los irrealizados” [...]. Y como ironizar es vivir en movimiento, las gentes que se mantienen aferradas a uno de los acreditados soportes seculares, sienten un vivo disgusto y buscan con una mano temblorosa de ira el cartel infamante: escéptico. La verdad es que Sabato piensa, como Mairena, que hay que dudar de todo, y, en primer lugar, de la duda.⁶

Heredero de una gran tradición realista argentina, la historiadora y crítica literaria Jean Franco lo considera entre los representantes más dotados de la llamada novela urbana bonaerense que empezó a perfilarse con rasgos muy definidos desde iniciada la década

⁴ Luis Soler Cañas según Constenla, “Entrevista” en *Familia Cristiana* (Buenos Aires, 1982), *ibid*, p. 281.

⁵ “Entrevista” en *La Vanguardia* (Barcelona, 1980), *ibid*, p. 249.

⁶ Marino Perla según Constenla, “Entrevista” en *Noticias Gráficas* (Buenos Aires, 1946), *ibid*, p. 15.

de los treinta. En este sentido, sus tres muy importantes aportaciones narrativas, desde *El túnel* de finales de la década de los cuarenta hasta *Abaddón el Exterminador* de iniciado el decenio de los setenta, se desplazaron sobre el eje de un neorrealismo urbano muy personal y *sui generis*, que “[...] poco tiene que ver con las formulaciones precedentes de la tendencia en la novela: su elaboración de elementos que constituyen el relato singulariza con eficacia su obra en el marco contemporáneo”.⁷ Así, Buenos Aires se convierte en escenario recurrente y obsesivo, que es a la vez personaje vívido y objeto de estudio, porque aquí el narrador desbordado y el también ensayista inquisitivo concentra el drama histórico de toda una nación, La Argentina, y por qué no, del hombre contemporáneo de frente a un mundo que se torna hostil y decadente.

Desde el anarquismo hasta el existencialismo, con paradas obligadas en el surrealismo y otros *ismos* anteriores a la escuela bretoniana que en ella influyó y con las cuales también Breton y sus correligionarios expusieron manifiestas contradicciones y distancias, en Sabato se fue gestando una imperiosa necesidad de volver a y reincidir en temas coyunturales de la realidad latinoamericana y específicamente argentina.⁸

Si bien su vínculo con los primeros *ismos* —desde el anarquismo hasta el surrealismo— se dio a partir de algunos guiños presentes sobre todo en su primer libro de ensayos *Uno y el universo*, más en virtud de la postura y los postulados de dichas escuelas por su naturaleza iconoclasta y contestataria con relación a la tradición, y por ende, su promulgación de la libertad creadora y la búsqueda de la originalidad, lo cierto es que desde su primer obra de ficción *El túnel* ya manifestó sus definitivos débito y filiación con el existencialismo camusiano. Más allá de malabarismos formales y excéntricos de los otros *ismos* anteriores, en el existencialismo encontraría terreno fértil y definitivo, dados sus postulados de mayor raigambre metafísica, para cobijar la angustiosa búsqueda de un ser agobiado por las más hondas y perturbadoras dudas e incertidumbres existenciales.⁹

⁷ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 8.^a ed., Barcelona, Letras e Ideas, Ariel, 1990, p. 357.

⁸ Anderson Imbert hace hincapié en que, como otros narradores de su misma generación (Otero Silva, Rulfo, Cortázar u Onetti, por ejemplo), Sabato extendió una tradición de temas americanos instaurada por otros escritores anteriores como Gallegos, Quiroga, Güiraldes o Azuela, pero en su caso con claros efluvios formales de las vanguardias del periodo de entreguerras que lo habían tocado.

⁹ Su débito y su hermandad espiritual con el existencialismo camusiano se perfila y entiende sobre todo a partir de una compartida inquietud intelectual por analizar y profundizar sin cortapisas ese demoledor concepto del “absurdo” —centro toral del propio pensamiento en Camus y otros correligionarios suyos como el propio Sartre, Ionesco y Beckett, desde el ascendente Schopenhauer/Heidegger— que emana de la confrontación entre la inquisitiva pesquisa racional del sentido de la existencia y el ser y “el silencio irracional del mundo”.

El desertor de la ciencia

Su primer libro, *Uno y el Universo*, de 1945, todavía bajo los estertores de la Segunda Guerra Mundial, es, como él mismo decía, “una suma de todas las antipatías a todas las escuelas, los dogmatismos y los acaparadores de la Verdad”.¹ Una clara renuncia a los *ismos*, en cuanto cárceles y *chalecos de fuerza* que restringen la libertad creadora y el propio ímpetu de búsqueda estética, muestra también su abandono irrestricto al espíritu científico y sus pretensiones de alcanzar una “Verdad” absoluta que escapa a la frágil condición mortal del ser humano. Su entrada definitiva al mundo de las letras, proveniente del universo de la ciencia en donde se había hecho de un nombre y de un prestigio al doctorarse como físico-matemático y haber sido contratado por el propio Instituto Madame Curie de París, y ya desilusionado del anarquismo y el comunismo extremos, de vuelta de los *ismos* y en particular del surrealismo en el que había militado, *Uno y el Universo* (“En *Uno y el Universo* usted trata a la ciencia con la misma agresividad, ironía y cierto retorcido respeto con que uno puede recordar a una amante pérfida [...]”).²) constituye un documento de tránsito, con todas las impurezas y contradicciones propias del religioso ortodoxo que desiste de la fe y se entrega todavía con ciertos resabios y muchas dudas a la negación de la misma: “Por lo demás ha habido muchos escritores que hicieron matemáticas: Lewis Carroll, Stevenson, Dostoievski (fue ingeniero). Y Robert Musil, un físico que se transformó en uno de los más grandes escritores de nuestro tiempo”.³

Sabiéndose solitario y solo, sin más sostén que sus propias angustias y miedos más profundos, es una suma de devaneos metafísicos y existenciales que dan cabida a los juicios más diversos sobre multiplicidad de temas contrastados y contrastantes; su eje es la duda y su motor está impulsado por la incredulidad. Sin embargo, el faro que ilumina este viaje voraz por altamar, en medio de la tempestad y de frente al *maremagnum* de la existencia, es la lucidez de quien transita de la noche al día, del sueño a la vigilia, con el único y supremo propósito de encontrarse, de descifrarse, de entenderse en medio del desierto avasallador del ser cuyo mayor signo de ceguera proviene precisamente de su condición de ente racional. Sus repetidos acercamientos y

¹ Marino Perla según Julia Constenla, “Entrevista” en *Noticias Gráficas* (Buenos Aires, 1946), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 15.

² Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, pp. 511-512.

³ Ana María Larraín según Constenla, “Entrevista” en *Cosas* (Chile, 1996), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 376.

desapegos con su coterráneo Jorge Luis Borges, por ejemplo, maestro suyo en muchos sentidos, pero igualmente su antítesis, revela otro de sus tantos ires y venires:

Si se comparan algunos de los laberintos de *Ficciones* con los de Kafka, se ve esta diferencia: los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen una angustia intelectual, como los problemas de Zenón, que nacen de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego [...]⁴

El primero y quizá uno de los puntos de mayor ruptura para con ese enorme paradigma, irónicamente pone en tela de juicio la fe de Borges, y sobre todo la de quienes como él fueron capaces de distanciarse de este dios intelectual y literario, con el que por esos años había además infranqueables diferencias ideológicas:

A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista de lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro; a usted, Borges, lo veo ante todo como un gran poeta.⁵

De un lado para otro, del *tingo al tango*, porque si algo lo unió siempre con Borges fue su defensa y su promoción a ultranza de ese “pensamiento triste que se baila”, como bien lo definió Santos Discépolo, en *Uno y el Universo* arremete sin piedad contra la ciencia y todo lo que a ésta se le parezca, conforme su imperio tiene que ver —¡he ahí una de sus mayores paradojas!— con su poder de abstracción y no con su falsa petulancia de concreción. Ya entonces un humanista confeso, se convierte en un crítico acérrimo del espíritu científico y la cárcel que supone su soberbia, sobre todo de frente a sus posturas más estrictas y ortodoxas ante lo verdaderamente valioso y trascendente para el ser humano, a decir, sus emociones, sus sentimientos de arte y de justicia, su angustia frente a la muerte, su fragilidad existencial. Bien cabe aquí aquella aseveración de Levin Schücking con respecto a que la verdad de la literatura suele ser más filosófica que la pretenciosa “Verdad de la Historia”, en cuanto sus modelos pueden servir de espejo a cualquier individuo que se arriesgue a intentar verse allí reflejado, mientras que frente a los estereotipados de la ciencia histórica nadie puede osar siquiera parecerse.

Consciente de que cuanto sobrevive y trasciende de un artista es su obra, en esta especie de libro de aforismos se desnuda sin eufemismos, como de igual modo lo hará en los posteriores. Es más, él no concibe cualquier manifestación artística sino como un acto de sinceridad plena. De vuelta al dogmatismo científico, porque el científico es un

⁴ Ernesto Sabato, *Uno y el universo*, 3.^a ed., Buenos Aires, Biblioteca Breve, Seix Barral, 2000, p. 21

⁵ *Ibid*, p. 23.

ser humano tan frágil y mortal como cualquiera otro, y en su egocéntrica pretensión de poseedor de la Verdad absoluta sólo revela su desbordado miedo ante lo desconocido, el ahora converso se refiere a los hombres de ciencia y filósofos como entes de carne y hueso, para nada desposeídos de los vicios de los demás mortales, y si bien al menos aspiran a un mayor dominio de la inteligencia y un espíritu más crítico, es una diferencia de grado y no de esencia. La ciencia se ha hecho crecientemente poderosa y abstracta, misteriosa a los ojos del común denominador, para quien se ha convertido en una especie de magia, que respeta conforme menos comprende.

Emparentado también con el Unamuno de *Niebla*, a quien los propios existencialistas veían como uno de sus predecesores, *Uno y el Universo* insiste en la naturaleza más estática y hasta mortal del conocimiento, en oposición al pensamiento que se manifiesta dinámico y vital, circunstancia que hace a los hombres de ciencia cautelosos de más, mostrándose no-dogmáticos sólo aquéllos verdaderamente genuinos. En este sentido, la idea nietzscheana del “eterno retorno” implica un sentido de eternidad, una especie de “paisaje fuera del tiempo”, como lo intuía el propio autor de *Así hablaba Zaratustra*.

Enemigo declarado del fascismo y de todas sus posibles manifestaciones, Sabato fue siempre un defensor a ultranza de los derechos humanos, de la libertad como máximo patrimonio por el que debiera abogar todo ser de cara a su individualidad como prueba de cuanto lo diferencia de los demás y lo hace único e irrepetible, y sólo reprobable cuando lesiona la libertad de otro, por lo que siempre lo exhibió y atacó de manera frontal y sin reservas: “Se defiende la hipótesis de que puede resurgir con sus atributos de barbarie espiritual, esclavitud de las almas y de los cuerpos, odio nacional, demagogia y guerra”.⁶

Y en esta recapitulación del crimen, del genocidio cruel, de la barbarie que anega la civilización, cuando no es paradójicamente uno de sus signos inequívocos, Ernesto Sabato se convirtió en uno de los contrincantes acérrimos de todo posible indicio de oscurantismo. En este sentido, la memoria individual puede bien tener un origen bueno o malo, pero rara vez ocurre lo mismo con la colectiva que identifica a quienes como víctimas o victimarios forman parte de una condición destinada al exterminio propio y a la depredación de cuanto le rodea. La creación misma de las Iglesias, que Freud reconoce como respuesta instintiva pero también condicionada de lo

⁶ *Ibid*, p. 55.

que él mismo denomina “sentimiento oceánico”, han sido receptáculos que igual han obstaculizado la búsqueda de la verdad: “La creación de estas Iglesias es lo que hace tan difícil la búsqueda de la verdad. Porque entonces no basta la inteligencia: se requiere la intrepidez [...]”.⁷

En este encuentro de sí mismo que supone ser *Uno y el universo*, tras el hallazgo de una verdad interior que en su caso lo impulsó a renunciar a la ciencia y a refugiarse en el peregrinar de un pensamiento más personal e independiente, con todo el riesgo que ello pueda implicar, Sabato alude en esta suma desbordada de aforismos (“El lenguaje comienza siendo un simple gruñido para designar todas las cosas; luego se va diversificando y especializando; este proceso se llama enriquecimiento y es alentado por los padres y profesores de lenguas”.⁸) a lo que conlleva de libertad individual el lenguaje poético, metafórico, pues precisamente se torna eficiente y certero en la medida en que se aleja del objeto a que alude... Imagen de lo que fue su propio proceso de búsqueda y de encuentro consigo mismo, él descubrió en el terreno de la creación, tanto de la escritura literaria como de las artes plásticas, del pensamiento independiente, el único vehículo posible para saberse individuo: “La metáfora es útil precisamente porque representa algo distinto”.⁹

Su talante humanístico lo emparenta con personajes como Bertrand Russell, con quien compartía tanto un agudo perfil analítico como un irredento activismo social, afín a él desde su primera etapa también por su no menos *sui generis* anarquismo, por su radical liberalismo: “Muchos intelectuales se sentían en una posición insostenible, entre un orden que no les gustaba y la amenaza de unos movimientos populares que eran totalmente antiintelectuales. Fue un tiempo de soluciones desesperadas. Ernesto Sabato se convirtió en un anarquista”.¹⁰ Con Russell tenía además la coincidencia de haberse formado en primera instancia en el templo inamovible de la matemática ortodoxa como vehículo para alcanzar la pureza del pensamiento riguroso, pero como el Tercer Conde de Russell —el filósofo liberal, por antonomasia, condición que mucho contrastaba con el oscuro pensamiento victoriano de la Inglaterra de su tiempo— terminó de igual modo por desistir de una cárcel axiomática dentro de la cual no podía sobrevivir un pensador libre y visionario, un iconoclasta feroz. Ambos humanistas y librepensadores, pacifistas

⁷ *Ibid*, p. 81.

⁸ *Ibid*, p. 83.

⁹ *Ibid*, p. 85.

¹⁰ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 8.^a ed., Barcelona, Letras e Ideas, Ariel, 1990, p. 293.

en defensa de la vida y del libre albedrío, en el fondo también los dominaba un desesperanzador pesimismo que vislumbraba lo que convenían en llamar “el provenir de la ignorancia”:

Dice Bertrand Russell que las explicaciones populares de la relatividad dejan de ser inteligibles justamente en el momento en que comienzan a decir algo de importancia. Excelente síntoma de lo que pasa con los conocimientos actuales y anuncio de la catástrofe futura [...]. El universo es diverso pero también es uno: por debajo de la infinita diversidad ha de haber una trama unitaria que debe ser descubierta mediante esfuerzos de síntesis, pero cada día que pasa va siendo más difícil realizar las síntesis por la creciente abstracción, complejidad y masa de hechos diversos que hay que abarcar; y cuando surge alguno capaz de un esfuerzo de universalidad —como Whitehead, maestro y amigo de Russell— es parcialmente entendido y equivocadamente juzgado.¹¹

Sabato llama la atención precisamente en ese ejemplar y hasta arriesgado aplomo humanista de científicos y filósofos casi contradictorios en una época absorta en la especialización, cuando no en la desmemoria y el abandono de cualquier indicio de culto al conocimiento. Su humanismo contrasta con esta época enajenada por la tecnología no percibida como complemento sucedáneo del ser humano sino como su sustituto, porque la universalidad de personajes míticos como Leonardo pareciera ya atributo de una “fauna en extinción”, como lo reconoce el propio Sabato. La estirpe de estos personajes de otro tiempo tenía el signo distintivo de desear casi obsesivamente un conocimiento abierto al mundo, a la propia condición humana con todo lo que ésta pueda albergar tanto de rasgos sublimes como grotescos, con su mortalidad y todas sus debilidades a cuestas:

Esta clase de hombres se interesa por el universo total: por lo concreto y por lo abstracto, por lo intuitivo y por lo conceptual, por el arte y por la ciencia. Pero el desarrollo de estas distintas fases de la actividad humana ha sido obligada a la especialización. ¿Quién es hoy a la vez capaz de pintar como Velázquez, construir una teoría científica como Einstein y una sinfonía como Beethoven? El solo estudio de la física hoy lleva toda la vida; ¿cuándo aprender a pintar como Velázquez, aun suponiendo que se tengan condiciones naturales como él? ¿Y cómo aprender todo lo que la química, la biología, la historia, la filosofía y la filología han hecho por su lado? Y, sobre todo, ¿quién ha de ser capaz de realizar la síntesis de este mundo casi infinito?¹²

Entonces le vienen a la cabeza poetas de la naturaleza de Baudelaire, Verlaine o Valéry, quienes en su profunda amargura consiguen revelar el destino de una vocación que en su elegido poder de reconstruir y volver al orden lo que antes era caos, de nombrar y así crear un mundo alterno mucho mejor que el que conocemos, sitúa también al Hombre

¹¹ Sabato, *Uno, op. cit.*, p. 97.

¹² *Ibid*, pp. 97-98.

como ese ser proclive de igual modo a la devastación y el desequilibrio. Y aquí cita precisamente al autor de *El cementerio marino* absorto en su vocación de elegido: “Me era necesario elegir, para pensar, entre dos órdenes de cosas admirables que se excluyen en sus apariencias, que se asemejan por la pureza y la profundidad de sus objetos [...]”.¹³

Así, como el Unamuno de *Niebla*, se detiene a recapacitar en los dilemas que marcan el límite de lo racional y no el de la capacidad humana agobiada por el peso de una formidable “masa” de conocimientos y de hechos que es necesario hacer encajar en el rompecabezas de la existencia. Otra vez frente al conocimiento estático y el pensamiento dinámico, a cuanto como “Verdad” inamovible se acepta de manera pasiva, frente a la voluntad activa de ponerlo todo en tela de juicio, ambos coinciden en que se trata más bien de una incapacidad práctica y no teórica para racionalizar la realidad. Entonces comparte su propia experiencia cuando cayó en cuenta que el desarrollo de la física ha llegado a ser tan vasto que ha impuesto una especialización en cada uno de sus apartados o capítulos, con el agravante de que esos especialistas cada día se entienden menos entre sí, ajeno cada uno de ellos en su particular esfera del saber. El Ernesto Sabato de *Uno y el Universo* se enfrentará, en primera instancia, a esa falsa idea de que en este tiempo ya no resulta factible el pensamiento ni mucho menos una actitud humanista abarcadora, periférica, incluyente, panorámica:

No se piense que este es un ataque a los filósofos: es un ataque a la ingenua idea de poderse ocupar de lo universal prescindiendo de lo particular. El reverso de esta ingenuidad es la de los hombres de ciencia, que creen poder ocuparse de lo particular prescindiendo de lo general: es la ingenuidad de los especialistas.¹⁴

Y toda esta debacle tiene que ver con el triunfo de las ciencias positivas en el siglo XIX y la incapacidad de la filosofía idealista para resolver los problemas del mundo físico, con lo cual vino el descrédito de la especulación filosófica en el campo científico. Pero resulta que la realidad no está solamente fuera sino también dentro del hombre, constituida por una unidad sujeto-objeto que no puede ni mucho menos ser escindida, extrapolada, convertida en dos sustancias ajenas, porque el individuo en sí es un todo complejo y paradójico, atractivo precisamente por cuanto concentra de contrarios-complementarios, como lo entendía también el propio Machado.

Aquí introduce entonces el concepto de “relatividad”, porque exista o no un mundo exterior, sea capaz o no la ciencia de aprehenderlo; una cosa sí parece

¹³ *Ibid*, p. 98.

¹⁴ *Ibid*, p. 102.

indiscutible, entonces, y es que el conocimiento científico marcha constantemente de lo relativo a lo absoluto, de lo simple a lo complejo, de lo cotidiano y local a lo universal y abstracto. Como ejemplo da Sabato nada más y nada menos que la propia teoría einsteniana, pues en ella se prueba que los viejos conceptos de espacio y tiempo son relativos y que es menester reemplazarlos por el concepto de “intervalo”, ente absoluto e independiente del observador y del sistema de referencia. En este sentido, reconoce Sabato, la doctrina de Einstein debe ser considerada como una verdadera teoría de la “absolutidad”, denominación que él mismo no entiende por qué no se la asignó el físico alemán, seguramente por la modestia de este sabio abierto también a la apreciación y el goce estéticos.

Entonces viene otra vez a colación Russell, su tan admirado Bertrand Russell, quien como alumno brillante contravino aquel errático cliché de que los genios suelen ser malos estudiantes. Quien le atraía sobre todo por su creciente pasión para con todo aquello que tenía que ver con el espíritu, ya fuese como filósofo e incluso como matemático, se ligó a la egregia estirpe de los Berkeley, Swift, Hume, Chesterton y Shaw. Espíritu él mismo ecléctico y complejo, de una siempre gozosa y sana inestabilidad —diríamos más bien “incredulidad”, movilidad de pensamiento, regenerativa insatisfacción anímica—, su filosofía nunca se manifiesta como algo pegado a su personalidad como un rótulo, ni mucho menos como una carga profesional, sino más bien como un destino asumido con pasión y con riesgo, consustancial con el itinerario de su existencia en activo, como lo fue en el caso de otros pensadores de la talla de Sócrates o Spinoza:

La filosofía debería de mostrarnos los fines de la vida y los elementos de ella que tienen valor por sí mismos. Por muy limitada que esté nuestra libertad en la esfera causal, no es preciso que admitamos limitación alguna en la esfera de los valores; lo que juzgamos bueno por sí mismo podemos seguir juzgándolo bueno sin consideración a ninguna otra cosa que no sean nuestros propios sentimientos. La filosofía no puede determinar por sí los fines de la vida, pero puede liberarnos de la tiranía del prejuicio y de las aberraciones derivadas de miras estrechas. El amor, la belleza, el conocimiento y el goce de la vida: he aquí las cosas que conservan brillo inmarcesible, por remotos que sean nuestros horizontes. Y si la filosofía puede ayudarnos a sentir el valor de las cosas, habrá representado el valor que le corresponde en la obra colectiva de la humanidad, cuyo objetivo es llevar la luz a un mundo de tinieblas.¹⁵

Entonces hace referencia al que por desgracia no es el más común de los sentidos, porque hasta cuando se cree poseerlo y echar mano de él, éste se presenta en una versión transgredida o minimizada, prostituida. Alterado por toda clase de prejuicios,

¹⁵ *Ibid*, p. 109.

eso que solemos llamar “sentido común” sólo nos desvía de lo esencial y nos coloca frente a lo accesorio, porque igualmente nos distancia de un mundo mágico, de una manera mágica y hasta poética de acercarnos a las cosas que de hacerle caso nos revelaría de verdad cuanto suele pasar inadvertido a nuestra conciencia obcecada por el brillo muchas veces aparente de la razón. Es más, los verdaderos hombres de ciencia son demasiado cautelosos para rechazar definitivamente nada, porque nada está escrito para siempre y todo es posible. Sin embargo, el grueso de las teorías científicas y filosóficas están todavía demasiado adheridas al llamado sistema conceptual “entrecasa”, sin abrirse nunca a lo descabellado, al mundo inasible pero muchas veces revelador de los sueños, a la locura como espacio posible de creación, en última instancia, a la revelación y a la sorpresa: “La creación artística es un complejísimo testimonio de su tiempo, por momentos tan ambiguo y oscuro como los sueños y los mitos, con frecuencia terrible, pero siempre constructiva en el más paradójico de los sentidos”.¹⁶

En este mundo de “aparentes disfrazados” que hemos construido, más guiados por errores que por aciertos, obnubilados por un maniqueo homocentrismo que paradójicamente prioriza lo circunstancial y no lo prioritario, dentro de un código de valores trastocados donde se le suele dar importancia destacada a lo que Freud reconoce como “prótesis” o falsos ideales culturales, pareciera que viviéramos sobre una enmarañada telaraña de factores en juego, unos desconocidos y otros aparentes. En este contexto resulta casi imposible distinguir lo verdadero de lo falso, lo trascendente de lo fugaz porque, como bien pensaba Sabato, cualquiera se siente en condiciones de discutir sobre política o arte, sobre ciencia, sobre lo que le viene en gana; quienes comercian con la democracia, han malversado un derecho de poder gritar al unísono y sin sentido. Pero incluso desde los espacios cómodos de la ciencia, de la pseudo-ciencia, como le llama Sabato, hay aquellos pedantes que denostan lo que no conocen, o lo que desde su indolencia descalifican, y que iniciada la década de los cuarenta, cuando aparece *Uno y el Universo*, él reconocía como manifestación propia del común denominador de un gremio proclive a la petulancia, cuando no a la indecencia; y en esa crítica caben de igual modo quienes desde el esquema de la dictadura de Estado comunista detentan contra la dignidad humana que pregonan defender:

¹⁶ Odille Baron Supervielle según Constenla, “Entrevista” en *La Nación* (Buenos Aires, 1978), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 225.

He visto algunas críticas al socialismo que, esquemáticamente, consisten en lo siguiente: las ideas marxistas sobre el átomo son equivocadas; luego, el socialismo es una ingenuidad. Con lo cual sus autores se quedan muy tranquilos y no sufren problemas de conciencia ante el hecho de que millones de hombres vivan y mueran como bestias en minas, ingenios o frigoríficos.¹⁷

Y más adelante dice, en una mucho más crítica e irónica aseveración de meridiana vigencia:

Ningún espíritu digno desciende a esta clase de sofismas. En cambio, aun sin ser economista o sociólogo, verá fácilmente, en cuanto examine unas cuantas estadísticas, cómo la libre concurrencia condujo a la concentración industrial y financiera; y cómo la lucha económica entre los monopolios se ha convertido frecuentemente en luchas políticas y en guerras internacionales por la hegemonía.¹⁸

Más allá de posturas ideológicas o políticas, y acaso desde una llana perspectiva humanitaria, Ernesto Sabato protagonizó desde entonces un ríspido debate con quienes desde la autoridad teórica, no exenta incluso de propagandismo sectario, se limitan a juzgar un mundo que lejos está de poder ser percibido —y mucho menos analizado— desde una postura maniquea de buenos y malos, de víctimas y verdugos. El catastrofista se muestra aquí entonces escéptico al amor y la generosidad como signos de una humanidad más bien inclinada a la insensibilidad, al egoísmo y la vanagloria, a su instinto destructivo y depredador: “*Homo homini lupus*”, escribió el comediógrafo latino Plauto en su obra *Asinaria*. El crítico fatalista de entonces, que se ablandó con el paso de los años, reconocía que la libre iniciativa económica había desempeñado un papel protagónico en el pasado que nadie le podía regatear, pero también había engendrado el monopolio, que era su negación, y con ello, adicionalmente, el paro improductivo, la miseria, el fascismo y la guerra; como la otra cara de la moneda, la dictadura de Estado, el deterioro de cualquier signo de individualidad, la anulación por otra vía de los derechos humanos más elementales. En contra de cualquier forma de tiranía, de la del dinero y de la del buró político —que incluye desde el caso Cuba hasta el de Venezuela, prohijados incluso por algunos de nuestros creadores más ilustres pero sordos en la materia—, se refería Sabato al ya grotesco tema de Nicaragua —resaltando así su integridad tanto intelectual como moral—, sin saber que incluso años después de su muerte iba a permanecer Ortega en el poder, con todo y su esposa como Vicepresidenta:

Por eso, los que en el mundo ambicionamos justicia y libertad seguimos con ansiedad la lucha del pueblo nicaragüense y celebramos la caída de la tiranía. Pero apenas

¹⁷ Sabato, *Uno, op. cit.*, p. 113.

¹⁸ *Ibid*, p. 114.

producida, declaré a un diario centroamericano que el nuevo gobierno debía permitir partidos opositores, aunque fuese uno del tamaño de un dedo; y diarios que libremente ejercieran la crítica, aunque sea de una página; y jueces independientes, que sean capaces de enjuiciar a los culpables de cualquier delito, aunque sean funcionarios del gobierno, y sobre todo si lo son. De otro modo, una hermosa revolución terminará siendo la antesala de una nueva tiranía, como muchas otras que empezaron por fines justos. Desgraciadamente, no hay un solo caso en la historia de nuestro tiempo que no haya terminado así. Fuimos innumerables los que apoyamos la lucha del pueblo vietnamita para liberarse de las potencias que avasallaban su tierra milenaria. Y también tuvimos que denunciar luego el genocidio cometido a un millón de seres encerrados sin proceso, asesinados, arrojados al mar, con centenares de miles de mujeres y de niños, de los cuales por lo menos esos niños no pueden ser acusados de imperialistas, agentes de Estados Unidos ni banqueros, como tuvo el tupé de decir García Márquez. Siempre he dicho que no debe admitirse la injusticia social. Pero debemos cuidarnos de no reemplazar la tiranía del dinero por la tiranía del buró político. Debemos cuidarnos de no pasar de la esclavitud material a la esclavitud de los espíritus, que quizás es aún peor.¹⁹

De vuelta a su crítica feroz a ese otro refugio que en un pasado no muy lejano había sido para él el surrealismo, como isla donde la libertad al menos creativa había descubierto un encuentro consigo mismo, con el espíritu iconoclasta como su punta de lanza, con el mundo de los sueños y la teoría psicoanalítica freudiana detrás como primer marco teórico, lo cierto es que Ernesto Sabato acabaría por volver la espalda a esa comprimida cárcel de conceptos y manifiestos que paradójicamente volvían a domeñar lo que en un principio habían buscado los llamados “ismos” de vanguardia liberar: el impulso creador. Si André Breton había definido el surrealismo, en su *Primer manifiesto*, como “automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”,²⁰ *Uno y el Universo* es en buena medida un anti manifiesto a toda forma de conocimiento estático, que en lo que respecta a la corriente bretoniana no deja de avistar como osada y a la vez pretenciosa, cuando no autoritaria y hasta castrante. Entonces cita a Hugnet, quien escribe:

Se trataba, aparentemente, de hacer abstracción del talento y de sus pretensiones, de la razón y de toda preocupación, cualquiera que fuera, para abandonarse a una catarata de palabras e imágenes, dejándose llevar por ella vertiginosamente a través del pensamiento, libre de toda ligadura lógica. Prácticamente, era preciso escribir a la mayor brevedad, sin correcciones, sin vueltas atrás, en una palabra: transcribir.²¹

¹⁹ Mona Moncalvillo según Constenla, “Entrevista” en *Humor* (Buenos Aires, 1981), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 272.

²⁰ André Breton, *Antología (1913-1966)*, México, 6ª ed., Siglo XXI, 1983, p. 49

²¹ Sabato, *Uno, op. cit.*, p. 115.

Su ácida e irónica crítica al surrealismo responde en primera instancia a su personal espíritu iconoclasta, a su imposibilidad de permanecer estático. Así, se distancia de una escuela en la que antes encontró cobijo, resguardo en medio de una tempestad anímica e intelectual, atestiguando así que Breton y sus seguidores podían contagiar un inusitado poder en la “confusión mental”, para lo cual utilizan dos en cambio cuestionables procedimientos para evitar cualquier intento discriminatorio, a decir, el olvido de sus propias declaraciones teóricas en la práctica, y como si esto fuera poco, el embrollo de conceptos groseramente empleados como arte, poesía, belleza e inspiración, como si ya la vida misma con sus confusiones y desequilibrios no fuera más que suficiente:

André Breton, por ejemplo, piensa que el automatismo, al introducirnos en la subconsciencia, nos introduce en el mundo de lo maravilloso y por lo tanto de lo bello, paralogismo optimista, pues faltaría demostrar que el subconsciente es maravilloso y que lo maravilloso es bello.²²

Escuela más proclive al ruido que a la esencia, el propio Sabato solía decir que se había distanciado definitivamente del surrealismo porque “[...] el caos por sí mismo no puede ser sinónimo de belleza [...]”,²³ y mucho menos cuando los artificios surrealistas se convierten apenas en algo así como una ilusoria red que por su inconsistencia no puede ni mucho menos contrarrestar los dolorosos golpes de quien tiene que soportar las caídas mortales que impone la existencia. Admirador de los románticos y de su impulso liberador, de su imaginación desenfadada, se atreve a reconocer incluso en ellos también la enorme desproporción entre sus grandiosos propósitos y los resultados de lo alcanzado, con lo que la grandilocuencia termina por devorar la pasión misma que le dio cauce, sobre todo cuando el genio está ausente y la imitación de clichés se hace dominante. En este contexto, muy poco cree Sabato que puedan hacer entonces los surrealistas, sobre todo cuando su propio padre, el mismo Breton, se atrevió a hacer declaraciones tan incendiarias e igual modo desproporcionadas como “Se trataba, ante todo, de remediar la insignificancia profunda que puede alcanzar el lenguaje bajo el impulso de un Anatole France o de un André Gide”,²⁴ sin siquiera pensar que sus apenas fuegos de artificio se ensordecían de frente a dos tan poderosos polígrafos:

Breton parece encabezar una rígida academia que dictamina y excomulga, lo que equivale a una junta de moralidad y buenas costumbres en el Infierno. Pero la realidad no es tan simple, como lo revela la existencia de distintos grupos que se combaten entre

²² *Ibid*, p. 116.

²³ *Idem*.

²⁴ Breton según Sabato, *ibid*, 117.

sí. Estos grupos se acusan mutuamente de no practicar el “verdadero” automatismo, lo que revelaría que la esencia del movimiento está definida por el proceso automático.²⁵

Y entonces vuelve a citar a otro anti-surrealista como el mencionado Hugnet, quien se atrevió a señalar su poesía de anti-poética, aseverando incluso que los surrealistas no se interesaban en realidad por la literatura y el arte en general, fuera de toda estética posible, en el terreno mismo de lo irreparable; en el fondo los movían más sus prejuicios, su megalomanía, un cada vez más creciente desinterés por lo verdaderamente humano, porque acaban por imponerse las normas y los procedimientos, por encima de la individualidad y de la libertad creadora.

En *Uno y el Universo* está implícita también la poética del escritor, cuando desde que contradice al Surrealismo (“el único surrealismo inmortal es el malo”²⁶) expresa su visión de la vida y del arte, porque “la creación artística es todo lo contrario de la transcripción automática”,²⁷ en cuanto actividad consciente y no descubrimiento pasivo: “Pero una cosa es soñar y otra expresar un sueño, y la poesía y el arte son expresión. Y en ese momento es cuando se requiere toda la fuerza, la madurez, la plena inteligencia creadora”.²⁸

Entonces reconoce, por encima de pertenecer a cualquier corriente o escuela, al margen de todo posible manifiesto o chaleco de fuerza, el talento, cuando dice admirar el genio o impulso creativo de quienes, no siendo totalmente surrealistas, más bien abonaron con su poderosa individualidad a un colectivo dentro del cual había “una sola persona (André Breton) que se aferraba a su ingenuidad”.²⁹ Por eso poetas independientes como Baudelaire o Valéry o Verlaine o Rimbaud, por encima de su filiación postromántica y simbolista, se han convertido en clásicos, porque llevan un lúcido e indomable crítico iconoclasta dentro.

Pero en una clase de ajuste de cuentas para con un movimiento al que estuvo ligado en algún momento de su vida, tras la búsqueda de su personalidad y de una voluntad creativa, termina por reconocer el “valor catártico” de una escuela que por algo encabezó los “ismos” vanguardistas, encontrando su veta de mayor perdurabilidad en su espíritu heterodoxo; sus mejores elementos e instantes de auténtica inspiración, artísticos e inspiradores, se manifiestan proporcionalmente opuestos a sus

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid*, p. 119.

²⁷ *Ibid*, p. 118.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid*, 119.

juramentaciones automatistas, a su mecánica vocación testamentaria. Los momentos de mayor inspiración surrealista, los de mayor trascendencia, son en los que predominan precisamente la construcción, el equilibrio, el método y el oficio, todo aquello ajeno al mero automatismo:

Descubierto por Camus y Graham Greene, logró la unanimidad de la crítica por la riqueza barroca de sus ficciones en las que, perseguido por sus revelaciones sobre las fuerzas subterráneas y perversas que desgarran al mundo, mezcla con una habilidad diabólica la historia de su país, la crónica de Buenos Aires y el lirismo de las almas alucinadas por la vida y la muerte.³⁰

Un iconoclasta y entonces también un ateo declarado, Ernesto Sabato tiene la claridad de pensamiento y de alma para entender que en la historia del pensamiento, más allá de sus incuestionables hallazgos, el ser humano ha revelado una supina ingenuidad al atribuir a Dios sus prejuicios tanto éticos como estéticos. Pero así como sus conquistas son sólo suyas, contra viento y marea, las más de las veces remando contracorriente, de cara a un canibalismo donde la ignorancia suele ser ama y señora, cuanto satisfaga la pobre y restringida mente del hombre ha de ser forzosamente sólo atribuible a sus ingentes limitaciones, sin que los dioses muestren por qué tener carta en el asunto. Y esta salvedad resulta tan necia como cuando por pura vanidad nos atrevemos a considerar algún talento en el otro, sólo porque piensa y siente como nosotros, cuando en el fondo sólo reconocemos en él lo que uno no es capaz de vislumbrar ni mucho menos de imaginar:

¿Hay más libertad, acaso, para hacer una sonata que un puente? El ingeniero debe respetar ciertas leyes (resistencia de materiales, gravedad, composición de fuerzas). El músico se enfrenta con las leyes de la armonía [...]. Ambos tienen que *construir*. La construcción, en los dos casos tiene que cumplir con ciertos requisitos: máximo resultado con mínimo de elementos (¿estilo?), equilibrio, proporción de las partes: ¿no será que la belleza, en ambos casos, es el resultado inevitable de estos requisitos?³¹

³⁰ Bernard Pivot según Constenla, "Entrevista" en *Le Monde* (París, 1978), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 235.

³¹ Sabato, *Uno, op. cit.*, p. 126.

Sabato y el existencialismo

Su primera obra de ficción, la pequeña pero densa novela *El túnel*, de 1948, constituye la gran revelación del enorme talento literario de Ernesto Sabato. Su honda y oscura estructura psicológica describe el último tránsito igualmente intenso y nebuloso en la existencia de su protagonista Juan Pablo Castel, quien concentra el sentido de su vida caótica en la persona de María Iribarne; en ella coinciden, desde la óptica obnubilada del Castel a la vez creador y criminal, la comprensión de la totalidad y el absoluto de su confusa existencia, la mezquina razón del misterio que lo impulsará a asesinar a quien parecía representar el único resquicio posible de luz tras el túnel. Síntesis inequívoca de la paradójica naturaleza ambivalente de esta compleja condición humana nuestra tan proclive a la creación como al exterminio, a su eterno pendular entre las tirantes coordenadas del *Eros* y el *Thanatos* que la dominan, en su dualidad de ángel y demonio, del *yin yang*, al dar forma a su obsesión interna, el pintor Juan Pablo Castel debe renunciar también a cualquier otra opción posible de salvación, tras un enfermo proceso a la vez constructivo y destructivo que centrará el análisis de las motivaciones de su crimen en la culpabilidad del Otro, del objeto del deseo que igualmente se ama y se odia. En este sentido, fondo y forma se condensan en un mismo cometido, en la pluma de un creador e intelectual cuya obra se calibra por igual en su talento fabulador como en su rigor inquisitivo:

[...] el protagonista Castel anuncia que ha cometido un crimen pasional y luego lo cuenta. Su confesión interesa, no por el crimen sino porque cada palabra es símbolo de un proceso de locura y su locura símbolo de una metafísica desesperada. La locura de Castel es razonante, a veces intelectual: en el fondo es que ya no puede comunicarse con el mundo, ni siquiera con su amante María (de paso, la primera heroína de novela hispanoamericana que lee a Sartre) [...]. El mundo aparece visto desde los ojos de un “yo” desligado, casi pura subjetividad, incapaz de comunicarse con sus circunstancias. También el estilo corre veloz, displicente, temperamental y desequilibrado.¹

Obra esencial de la narrativa del siglo XX, y como otras igualmente importantes de una corriente que tuvo en otros escritores medulares como los franceses Jean Paul Sartre y Albert Camus a dos de sus exponentes filosóficos y literarios por excelencia, *El túnel* reproduce de también elementos torales de la visión metafísica del existencialismo. Como *La náusea* y *El extranjero*, por ejemplo, en esta novela se concentran el pesimismo predeterminista y el concepto de la libertad como un bien parcial y condicionado del individuo que lo someten a vivir como en una especie de camisa de

¹ E. Anderson Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Tomo II), 6.^a ed., México, Breviarios (156), Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 291.

fuerza que constriñe todas sus posibles aspiraciones de vuelo independiente, condenado, en principio, a su propia condición de ser mortal, imperfecto y si acaso dual, que es a la vez instinto y raciocinio, oscuridad de la noche y luminosidad del día, sueño y vigilia, pasión que extermina y voluntad que crea. En sentido estricto, María Iribarne representa —más allá de los celos enfermizos que en él despierta— todo esto y más para un Juan Pablo Castel que bien simboliza el inmarcesible estado de destierro metafísico de una condición humana condenada a tener/estar conciencia/consciente de que en realidad nace y muere sola, con si acaso la ilusión de que acompañados se hace el tránsito menos áspero entre el estar y el dejar de estar, entre el nacer y el morir.

Escritores para entonces ya paradigmáticos como Thomas Mann, Albert Camus (“Caillois me la hizo leer y me ha gustado mucho la sequedad y la intensidad [...]”).²) y Samuel Becket reconocieron en *El túnel*, desde su publicación en 1948, las virtudes de una obra singular y fuera de serie, poderosa e incisiva, y si bien veían en ella influencias y vínculos estrechos con otros textos ya clásicos de la escuela existencialista, también percibían rasgos peculiares que la diferenciaban, como suele suceder con toda importante creación artística en la que coinciden y se complementan la tradición y la originalidad. Es más, novelistas como Graham Greene (“[...] y debo confesarle mi gran admiración por un estudio psicológico realmente tan fino. No puedo decirle que disfruté al leerlo, pero sí que lo leí completamente absorbido [...]”).³) y el mismo Camus aceptaron públicamente haberse enriquecido con los novedosos efluvios de una novela tan europea como latinoamericana, de frente a un relato a la vez lúcido y aterrador, escrito con pasión y con inteligencia meridiana, sobre la estructura de un brillante relato —armado con recursos de novela policial— que bien sirve de andamiaje para descorrer el velo en el tránsito existencial de un atormentado personaje: Juan Pablo Castel. Como las más de su especie, y si bien las clasificaciones en materia artística suelen ser riesgosas, *El túnel* cabría mejor en el ámbito de la llamada novela psicológica por el acto continuo de desgarradora introspección que encarna su conflictuado protagonista; con el antecedente innegable de obras de escritores referenciales como Dostoievski o Kafka, impone de igual modo por su despiadado análisis en torno a la desesperanza, en cuanto Castel persigue inútilmente lo inalcanzable, el regreso apenas ilusorio a una distante y lejana infancia simbolizada en

² Albert Camus según Julia Constenla, “Carta de Sabato” (París, 1949), en *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 287.

³ Graham Greene según Constenla, “Carta a Sabato” (Londres, 1950), *ibid*, p. 288.

la ventana de un cuadro que sólo desnuda a su autor en su más inhóspita fragilidad: “[...] en todo caso, había sólo un túnel, oscuro y solitario: el mío [...]”.⁴ Otra proyección en cierto modo de sí mismo, este otro *alter ego* de Sabato encarna, además, su precoz pasión por la pintura a la que volvería cuando ya no tenía vista ni para leer ni para escribir, y en la medida en que en su primera vocación artística pareció no encontrar asidero para resolver sus dudas existenciales, creyó reconocer inicialmente en el rigor matemático una firmeza que más tarde entendería había sido sólo ilusoria, como bien lo infiere su biógrafa Julia Constenla a partir de expresiones del propio escritor:

“Para mí vivir era casi solamente mirar la vida por la ventana, necesitaba certezas que no estaban a mi alcance, por eso al vislumbrar el rigor infalible de las matemáticas, me deslumbraron las altas torres de la ciencia” [...]. Desde niño escribía pero también sentía la necesidad de pintar, así comienza una búsqueda que no concluirá aun cuando cambie los instrumentos de que se vale para indagar en lo más hondo del ser humano. Ha repetido varias veces: “Escribir y pintar me van salvando de la locura”.⁵

El túnel devela igualmente la personalidad compleja de un pensador-narrador cuya aguda sensibilidad bien coincide con quien desde su niñez y su adolescencia se caracterizaba por su condición solitaria y tímida, por su permanente sensación de angustia.⁶ Dicho por él mismo y confirmado por Constenla, lo cierto es que esta desazón interior se hizo mucho más patente desde sus años de estudiante en el Colegio Nacional de la Universidad de la Plata, querida ciudad donde habría años después de graduarse en Física; esta primera vocación científica, como él mismo lo refiere desde su inicial *Uno y el Universo*, sería años después desplazada por el llamado de la ficción que en realidad desde siempre lo había abrazado, porque esta vía se mostraba más generosa para verter y enfrentarse a sus muchos desgarramientos, contradicciones y ambigüedades interiores que en *El túnel* encuentran saludable desahogo. Y ese doloroso y a la vez saludable proceso de búsqueda interior tendría en *El túnel* una parada determinante en el itinerario creativo de Sabato:

Procedente, entonces, del mundo de las matemáticas y de un paisaje donde la naturaleza cobra forma de insostenible metafísica, de figura abstracta y sólida trascendencia, la conciencia y las devociones del espíritu del introvertido-rebelde joven Sabato irían encontrando esa pasión de todos y de nadie, donde el filósofo y el narrador exhumen la fuerza poderosa que entrañan las nostalgias. El principio y el fin por el que todo hombre verdadero se desplaza en busca de las pérdidas causas del alma y la palabra.⁷

⁴ Ernesto Sabato, *El túnel*, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1995, p. 160.

⁵ Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 102.

⁶ A diario escuchamos en los medios de comunicación aterradoras historias de mujeres asesinadas por celos, como si fueran objeto de posesión y de pertenencia. La horripilante anécdota de María Iribarne y su sátrapa asesino son, por desgracia, más comunes de lo que parece.

⁷ Ángel Leiva, “Estudio preliminar”, *El túnel, op. cit.*, p.12.

Producto de un escritor hondamente fiel a sus convicciones, *El túnel* funge como espejo más que fidedigno de una personalidad intelectual y anímica compleja que en lo formal y accesorio fue sufriendo mudas de piel congruentes con su entrañable estirpe de explorador irredento, como de igual modo se vislumbra en la psicología de sus personajes a la vez entreverados e indefensos, inasibles y de una gran inteligencia. Más allá de que la técnica narrativa sabatiana no ofrezca siempre referentes uniformes para su clasificación, porque la experimentación supone para él un ejercicio siempre inacabado, como bien escribe Ángel Leiva, en cambio sí se mostró siempre consecuente con la angustia comprometida de su tiempo, como quien “[...] busca un mundo armónico entre ese desfase que con frecuencia se le presenta al hombre entre el ser y el alma”.⁸ En ese cosmos metafísico, como han coincidido varios críticos, es donde la obra de Ernesto Sabato adquiere dimensiones nuevas, convirtiéndolo por lo mismo en un escritor imprescindible; así, se funda en el argumento que les sugieren sus propias vivencias, como producto de largas generaciones preguntándose “quiénes somos” y “hacia dónde vamos”, situado en el vórtice mismo de la indagación metafísica:

Yo me pregunto por qué la realidad ha de ser simple. Mi experiencia me ha enseñado que, por el contrario, casi nunca lo es y que cuando hay algo que parece extraordinariamente claro, una acción que al parece obedece a una causa sencilla, casi siempre hay debajo móviles más complejos...⁹

Su primera obra de ficción propiamente dicha, *El túnel* viene a constatar lo que el escritor ya había manifestado desde su anterior *Uno y el universo*, donde señala la paradójica circunstancia de que el ser humano parece encontrarse en el mundo como un extranjero solitario y desamparado, parafraseando al propio Albert Camus. Como en *El extranjero*, que vio la luz en 1942, la conciencia de la insalvable soledad del hombre en la mente paranoica de Juan Pablo Castel, como en la de Meursault, determina el crimen: “Tengo que matarte, María. Me has dejado solo”.¹⁰ Dicha condición trágica del hombre, como bien se desprende desde Nietzsche, viene a ser resultante de los errores del pasado, producto de su ciega confianza en el progreso de la Ciencia y en el poder del dinero, que pareciera ser a su vez la causa primordial de una deshumanización desbocada y sin freno. Pero la auténtica soledad del hombre es de carácter metafísico, mucho más allá de lo transitorio y perceptible, como condición eterna de su naturaleza,

⁸ *Ibid*, p. 13.

⁹ Sabato, *El túnel*, *ibid*, p. 98.

¹⁰ *Ibid*, p. 163.

que sólo le ha sido revelada en una sociedad poblada de signos y de máquinas, una sociedad tan alienada como insensible.

Y tratándose de una obra existencialista, pues el tema de muerte por mano propia, es decir, el suicidio, tampoco puede estar ausente, el desasosiego y la desesperanza conducen a ver en él, como bien escribió Sartre (*Por los caminos de la libertad*), prácticamente el único resquicio por donde al menos se vislumbra la ilusión de la libertad, aunque se trate al fin de cuentas de un acto condicionado:

Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta y eterna me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe, que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad, antes que aniquilar la fantasmagoría con un acto de propia voluntad [...].¹¹

La desesperanza, el miedo a la soledad, el temor ante lo desconocido, hacen de *El túnel* algo así como un viaje a ciegas por el Leteo, una especie de diáspora por la que el hombre ve perder su propia identidad, en su tránsito entre la vida y la muerte; su espacio es el caos de la existencia, la profunda crisis en la que encuentra sumido el hombre moderno ya sin Dios, esa criatura mortal y huérfana que es el ser humano. Pero también es producto de un país que durante décadas, y se podría decir que desde su origen como nación independiente —he ahí su punto de contacto con otros escritores del llamado *boom* latinoamericano—, nació y se ha desarrollado con violencia, con ese indicio de la destrucción como causa y destino que bien describen la narrativa de William Faulkner y sus muchos admiradores. A salto de mata, como escritor crítico y contestatario de una realidad y un sistema condenables, Sabato consigna también una crisis nacional que potencia la metafísica de su personaje trágicamente conflictuado, como contexto y espejo de una enfermedad que se disemina sin remedio:

Preocupado por la ardua tarea conflictiva que es la viva expresividad de un pueblo envuelto desde siempre entre la violencia y la desesperación, Sabato logra en el decurso de su obra el clima justo donde sus personajes, viniendo de la memoria o de la experiencia, configuran los exponentes de una realidad que se vincula con la problemática de los países subdesarrollados.¹²

Consciente para entonces de su verdadera vocación, para la cual se entrega de tiempo completo, con todo lo que ello pueda implicar de sacrificio y de renuncia al éxito que le había deparado el ejercicio de la ciencia en los primeros planos, Sabato reconocerá que es el oficio terco e inaplazable de la escritura el que lo requiere sin dilación. Se

¹¹ *Ibid*, p. 120.

¹² Leiva, *ibid*, p. 15.

reconoce entonces como oficiante de la palabra, que en su vocación sincera implica necesariamente un acto entre el cielo y el infierno, como bien lo supo ver Stefan Zweig en su bello libro sobre Hölderlin, Kleist y Nietzsche: *La lucha contra el demonio*; como Zweig, Sabato intuye que la creación artística supone una cierta liberación de la angustia —como instinto— existencial, tras la búsqueda de esa criatura abandonada y enferma en camino hacia el apocalipsis. Por esas dos fuentes del fuego y el deseo, Juan Pablo Castel es a la vez su *alter ego* y su antítesis, porque es capaz de verse a sí mismo sumido en ese infierno que es la agonía del transitar entre la vida y la muerte, pero a la vez contemplar con severidad y juicio cuanto le acontece a ese ser mortal e indefenso que bajo el resguardo de su condición racional —como condición humana toda— se ve sucumbir bajo el yugo de su miserable transitoriedad.

Venido del surrealismo, y para entonces ya francamente estacionado en el existencialismo, *El túnel* supone, como bien lo expresó Ángel Leiva, una convencida inmersión en las capas más profundas del inconsciente del ser, pero a diferencia de la escuela bretoniana de la cual había terminado por renunciar en función de sus programáticos artificios, el sueño no es aquí ya el estado señero, porque renuncia a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, retornando entonces hacia el mundo tangible del aquí y ahora que condiciona y subyuga al individuo, porque la realidad misma suele superar a la ficción y el infierno y el reino son de este mundo, como bien escribió Alejo Carpentier:

[...] momento en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya hombre arcaico o mágico, sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas hechas, individuo con prejuicios ideológicos y con posición social y política.¹³

Sabato dio a luz a sus personajes en medio de una convulsa situación de conflicto político y espiritual, cuando el crecimiento acelerado de la ciudad de Buenos Aires había engendrado en sus habitantes la tristeza, el abatimiento espiritual y anímico, aquello que Baudelaire llamaba el *spleen*, una sensación de estado de soledad metafísica que siempre viene de la mano con la perspectiva de un porvenir poco halagüeño. Al margen de cualquier generación específica, lo cierto es que en Sabato no se concentran ninguno de los factores o rasgos que lo inscriban dentro de una promoción determinada, contrariamente a lo que señala Julius Petersen en su *Filosofía de la ciencia literaria*, a

¹³ Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, 4.ª ed., Madrid, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1991, p. 203.

decir, herencia común, fecha de nacimiento, elementos educativos, guía o caudillo, lenguaje y aspiraciones estéticas o voluntad de erradicar una promoción interior. Así, más bien se caracteriza por un carácter marcadamente individualista, que reflexiona y escribe en solitario, sin inscribirse en ningún movimiento estético, aunque con una muy clara perspectiva del tiempo y las circunstancias que le rodean y le ha tocado gozar y sufrir.

Lo que sí resulta claro es que el Sabato novelista es consecuencia del Sabato hombre y pensador, inmerso en la problemática humana propia de un tan desgarrador como desesperanzado estado de posguerra, donde el asirse a cualquier salvoconducto metafísico de trascendencia del ser se hace más inaplazable que nunca. En este contexto es precisamente cuando la necesidad y el sentido del arte, de todo cuanto éste representa como poderoso reflejo de impostergable reencauzamiento humanista, cobran un verdadero peso específico, tras la consecución, por lo mismo, de un “arte verdadero”, a través del cual su creador ahonda en una problemática que vive en primera persona, que sufre y que su realidad le ofrece: “En este desorden, en este perpetuo reemplazo de jerarquías y valores, de culturas y razas, ¿qué es el ser argentino?, ¿cuál es la realidad que han de develar nuestros escritores?”.¹⁴

Y en medio de esta profunda crisis sólo puede emanar precisamente una literatura de corte metafísico, como resultado de una honda experiencia angustiante donde no le queda al individuo más que verse, pensarse y sentirse de frente a tan crítico estado, teniéndose que cuestionar, con mayor urgencia que nunca, cruciales interrogantes como ¿qué es la vida?, ¿de dónde venimos y hacia dónde vamos?, ¿cuál es el sentido de estar en el aquí y ahora?, ¿qué justifica que vivamos como lo hacemos?:

La literatura, esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de este trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo. Nuestra literatura será la expresión de esa compleja crisis o no será nada.¹⁵

Venido de la ciencia, no hay que olvidar que precisamente bajo ese cielo tuvo el escritor una experiencia vital para alimentar más tarde sus ideas acerca del hombre y sus relaciones con el mundo, que en contacto con la literatura, con el arte y sus aires de libertad, despertaron con mucha mayor fuerza. Así se recrudeció en él, con mucho mayor ahínco, la convicción de que el hombre es contradictorio y limitado, que en su espíritu luchan constantemente oscuras fuerzas opuestas que marcan su destino; aunque

¹⁴ *Ibid*, p. 65.

¹⁵ *Idem*.

reflejo doloroso, es síntoma de un compromiso para con la vida y el destino de los hombres, de lo que bien da cuenta *El túnel* como ejemplo de esa necesidad por parte de su autor por indagar —con todo lo que ello implique de por medio— en las relaciones entre conciencia y mundo.

Entre dos aguas, entre los llamados “floridos” que en Argentina defendían una literatura estetizante y evasiva de la realidad, y los “boedianos” tendientes a un realismo atento a las problemáticas sociales al alcance, Sabato opta por “una síntesis o auténtica separación del falso dilema corporizado por los partidarios de la literatura gratuita y de la literatura social”,¹⁶ porque en él se condensa más bien una honesta preocupación acerca del ser y el destino, de los rasgos definitorios de la cultura nacional argentina, que dan cabida a lo estético, a lo social, a lo histórico, a lo filosófico, a lo antropológico, porque todos los caminos conducen a Roma y arriesgarse por uno solo es reducir al individuo a una única esquina sin salida. Sabato insistía, entonces, en una literatura que plasmara las problemáticas más urgentes del hombre, sin renunciar, ni mucho menos, a valores estéticos que redimensionan cualquier otro propósito, porque el arte ennoblece la existencia misma, intentando siempre reunir el análisis de la realidad social y personal con el hallazgo o la utilización original de determinados recursos y técnicas:

Para mí la novela, sobre todo la de hoy, o es un examen a fondo de la condición del hombre o no vale la pena que hagamos nada. Considero que un escritor verdadero es un testigo implacable de su tiempo y no debe hacer ninguna concesión a sus ideas políticas o filosóficas: es algo más hondo y más misterioso que el mundo de las ideas políticas, sociales o científicas [...]. Para mí una novela expresa poéticamente los grandes momentos de crisis por los que atraviesa nuestra vida: el fin de la adolescencia, el fin de la vida.¹⁷

Se ha hablado en muchas ocasiones de una especie de neorrealismo en la obra de Sabato, como una nueva manera de situarse ante los acontecimientos y las circunstancias que los rodean, una nueva conciencia frente a la jerarquía del entorno. Y ese neorrealismo sabatiano pone el acento en el individuo, en el ser humano como protagonista que es a la vez causa y efecto, víctima y victimario, luz y oscuridad, sueño y vigilia, Eros y Thanatos. Heredero de escritores con hondas preocupaciones gnoseológicas y metafísicas, Sabato se inscribe en esa línea de una literatura preocupada por salvar al hombre de su caos y su angustia, tratando de revelar los pliegues de la realidad que antes no se tocaban, sin que aquí la belleza se proponga como un fin en sí

¹⁶ Leiva, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ “Entrevista” en *El Clarín* (Buenos Aires, 1962) citada por Julia Constenla, en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, pp. 63-64.

mismo, sino más bien como esa herramienta única —recurso irrenunciable, imprescindible— que de verdad nos permite ahondar en el sentido general de la existencia, con todo y sus complejos claroscuros a los que la ciencia no puede arribar por su imposibilidad de abarcar el todo:

De qué serviría la novela, la pintura, si no lograra encontrar el sentido profundo de la existencia del hombre? ¿De qué? ¿Conoce usted a algunos de los grandes que se proponga, simplemente, alcanzar la belleza? Claro que en la obra del artista hay belleza, pero detrás de ella está el dolor. Es una belleza golpeada, desgarrada por el dolor.¹⁸

Y Juan Pablo Castel está angustiado porque vive en incomunicación, por su incapacidad para entender al Otro que es distinto a él; en consecuencia, padece como nunca su propia soledad. Y si el amor debiera representar un vehículo natural de comunicación, aparece en *El túnel* como paradigma precisamente de lo contrario, de la incomunicación total, porque el cuerpo resulta ser aquí mero objeto y el alma del Otro es inapresable, distinta y distante, inalcanzable. La desesperanza surge, entonces, frente a la comprobación real del fracaso de toda comunicación absoluta, porque esa luz que en el cuadro se proyectaba como símbolo de rescate posible a través del amor, termina por difuminarse bajo el peso de los propios miedos y angustias de un Juan Pablo Castel que sólo consigue expresarse por medio del arte, en su caso específico, de la pintura. Juan Pablo Castel condensa así la angustia existencial del argentino de mediados del siglo XX, como consecuencia, a los ojos de Sabato, de una sociedad injusta y ciega a los problemas esenciales de la existencia humana.

Se sabe que todas las obras artísticas, en sentido estricto, vienen a ser las resultantes de una cosmovisión y una sensibilidad individuales, pero inmersas y originadas en una sociedad, precedidas y conviviendo con otras proposiciones existenciales con las que inexorablemente tienen algo en común. Tradición y originalidad, escribió el polígrafo español Pedro Salinas al describir la personalidad y la obra del poderoso poeta de transición Jorge Manrique, y esa condición de suma y resta podemos reconocerla de igual modo en Ernesto Sabato, como circunstancia *sine qua non* de toda la historia del arte que se desarrolla sobre el cruce más o menos afortunado de estas dos coordenadas de lo heredado y lo transgredido. Como otros escritores latinoamericanos del llamado *boom* y otros anteriores, qué duda cabe que en Sabato influyeron, en mayor o menor medida, y en su específico caso adicionada su experiencia científica, y sus previas paradas en el surrealismo y otras vanguardias afines,

¹⁸ María Esther Gilio según Constenla, “Entrevista” (1998), *ibid*, p. 385.

Dostoievski, Proust, Kafka, James, Joyce, Mann, Musil, Hemingway, Faulkner, como fundamentos de la novela moderna, con todo y sus tonalidades múltiples, sus tendencias varias, que es también un nuevo enfoque de la vida. Sin embargo, siempre fue visto con cierto recelo por los más de los integrantes del *boom*, con quienes él mismo no se identificaba mucho:

Trataron de destruirme, como lo hicieron con Arguedas en Perú, hasta llevarlo al suicidio. Un gran escritor, más importante que Vargas Llosa, que de comunista del *boom* llegó a ser el gran burgués que conocemos. Conmigo no pudieron, a pesar de toda la campaña que esos comunistas de salón perpetraron. Me cerraron todos los caminos, hasta en las universidades norteamericanas, lo que ya es el colmo de las paradojas. El *boom* se organizó seriamente como una empresa, y alguien que por delicadeza no voy a nombrar avaló el libro de un tal Haars, que se hizo traducir a las lenguas más importantes, en el que ni siquiera figura mi nombre entre los escritores latinoamericanos, excepto con una frase irónica. El único que se portó notablemente conmigo fue Pablo Neruda, cuando le otorgaron el Premio Nobel.¹⁹

Con la novela moderna se descubre la realidad, una realidad mucho más compleja y entreverada por cuanto en materia de conocimiento y de vehículos para acceder a él se cuanta ahora a la mano —con el psicoanálisis freudiano a la cabeza, por supuesto—, y estas nuevas formas de narrar no pretenden ya dar soluciones, recetas, sino más bien problematizar al lector sobre su realidad y su contexto. Novelística abierta a todas las posibilidades, ajena a prejuicios y veleidades estéticas sin sentido, en ella jugará ahora la memoria un papel preponderante (Henri Bergson y su teoría implícita en su imprescindible libro *Materia y memoria*), así como el mundo de los sueños, la alucinación, lo maravilloso y lo fantástico de la realidad, y si bien la obra de Sabato pareciera moverse en otro cuadrante, lo une a sus coterráneos una fuente cultural común que también termina por hacerse presente:

El nacimiento, el desarrollo y la crisis de nuestra civilización, es también el nacimiento, el desarrollo y la crisis de la novela [...]. Examinar el drama de la novela sólo a través de escuelas literarias, de aperturas lingüísticas o estilísticas, de agotamientos formales, es condenar el examen a la confusión. Ninguna actividad del espíritu humano, ninguno de sus productos puede entenderse o juzgarse aisladamente o dentro del estrecho ámbito de su oficio (el arte, la ciencia, las instituciones jurídicas); pero muchísimo menos esa actividad híbrida que es la novela: sus vicisitudes, ¿qué pueden ser sino las vicisitudes del espíritu humano todo? La novela es la mejor y más completa expresión del espíritu de su tiempo, del *Zeitgeist*.²⁰

Emir Rodríguez Monegal, en su sustancial ensayo *Tradición y renovación*, señala que hubo en América, en lo que hasta entonces iba andado del siglo, tres momentos críticos

¹⁹ Carlos Ares, Ferreira y Ulanovsky, “Entrevista” en *La Maga* (Buenos Aires, 1995), *ibid*, p. 372.

²⁰ Emir Rodríguez Monegal y Severo Sarduy, “Diálogo con Sabato”, *ibid*, pp. 114-115.

de ruptura que marcarían el curso de nuestra literatura, a decir, 1920, 1940 y 1960, con un categórico marco histórico al centro determinado por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, con el antecedente de la primera gran conflagración que había actuado a manera de caldo de cultivo para propiciar la desesperanza como resultado del descrédito ante el curso de la historia. La ruptura aquí estalla como resultado de un estado de irremediablemente unida a su vez al existencialismo, con lo que los más de los escritores, entre ellos Sabato, centrarán su problemática alrededor de casi las mismas cuestiones de orden metafísico y ético. Más allá de representar la literatura entonces un arma imbricada a un compromiso político, se trocará ahora en búsqueda incisiva frente a problemas más bien vinculados al destino, a la esencia del ser, a la relación del ser con el mundo, en el caso específico de Sabato, con la protagónica guía intelectual, anímica y estética de Sartre y Camus, del propio suprarrealismo al que decía haber ya renunciado, del pensamiento de Heidegger, de Céline, de Faulkner, de Jarry, de Lautréamont, de Artaud, de Kafka y de Dostoievski. La literatura de verdad será entonces espejo multiplicado de ese desdoblamiento que es la creación:

Los que de otro modo no podrían soportar la existencia (y que a veces ni aún así la soportan, como Artaud o Pavese), los que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son testigos, es decir, mártires de una época, de una sociedad. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Son individuos que en sus obras realizan algo así como el sueño colectivo, como los mitos. Pero, a diferencia del sueño, la obra de la ficción, después de un primer movimiento de profunda y enigmática sumersión en el yo, tiene un segundo movimiento que es de expresión, de vuelta hacia el mundo, de comunicación; momento por el cual se convierte en un intento de liberación (no sólo de su creador sino de sus lectores), de modo que además de su valor testimonial tiene un valor catártico, precisamente por expresar las ansiedades más entrañables y misteriosas del hombre de una época y el entorno. Que es la única forma de ser universal y eterno: expresando el hoy y aquí a través del examen de un solo corazón, el del creador. Ya que todos los personajes externos salen de allí, son emanaciones contradictorias, hipótesis del angustiado creador [...]. El hombre que explora su propio corazón explora así el corazón de sus semejantes, y a la inversa: el conocimiento de nosotros mismos pasa por los demás. La gran paradoja existencial es que tanto más el hombre ahonda en su propia alma, tanto más podría llegar a la Universalidad.²¹

En este contexto, Ernesto Sabato expone los conflictos y corrientes de pensamiento que en ese momento de ruptura marcaban la ruta, desmitificando el poder exclusivo de la razón y renovando el concepto de lenguaje, que en su caso van de la mano con lo que también en Roberto Arlt —con quien más suele comparársele— se ha denominado como “subterráneos metafísicos” de la gran ciudad. En este sentido, se trata de un nuevo

²¹ “Entrevista” en *El escarabajo de Oro* (Buenos Aires, 1962), *ibid.*, p. 69.

realismo, sin tesis, sin determinismos del mundo exterior, por más que esas circunstancias parezcan pesar de manera categórica, como en la también existencialista *La vida de Pascual Duarte* de Camilo José Cela:

En el caso de las acciones humanas, en cambio, no hay determinismo absoluto, la conciencia y la voluntad pueden obrar, aunque sea dentro de ciertas circunstancias que las limitan, circunstancias físicas que acotan sus movimientos, pero no los pueden impedir del todo. En el reino del hombre hay revoluciones; en el de la materia, todo sigue su curso inalterable.²²

Novela vinculada a la vez con la indagación metafísico-ontológica y con la experimentación propia de la narrativa contemporánea, en *El túnel* se entretejen en igualdad de circunstancias, a manera de entramado que enmarca el transitar de sus frágiles personajes conflictuados, la realidad circundante a Sabato como fuente de inspiración y la inventiva como caudal del que se nutre la creatividad ficcional del escritor. Como acontece en el transcurrir cotidiano, el pintor Juan Pablo Castel y Ernesto Sabato el hombre se confunden con María Iribarne, en un entreverado juego de espejos a manera de pesadilla de la niñez que, en un lugar del tiempo abstracto o de la conciencia —mejor sería decir, de la inconsciencia—, se rememora para convertirse en algo trascendente que los obliga a intentar al menos conocerse, reconocerse, de cara a los fantasmas del entorno.

Otro personaje más, Sabato observa atento y hasta aterido el transcurrir de sus congéneres en crisis, porque él mismo es víctima también de esa clase de devaneos, en derredor de distintas variables que la existencia les ofrece:

[...] la obra se convierte en esa especie de parábola donde el hombre asiste a la contemplación de su propio rostro viniendo de la duda, y al cotidiano tiempo del perseguidor en busca de lo aparente inalcanzable, que es la dicha. Pero la dicha ya no como continuidad de esa entelequia que es la felicidad, sino la dicha vista como objeto posible de alcanzar, en tanto sirva al hombre en su camino esperanzado de lucha por la vida.²³

Quien sin dilación ausculta el estado de las dudas y de la existencia de su tiempo, Sabato consigue con su primera novela un nuevo compromiso con la literatura, con la vida misma, en cuanto narra el resquebrajamiento del alma, que no es otra cosa más que una forma cifrada de explorar el Universo humano, a manera de vivisección que pone sobre la palestra de la inteligencia y del instinto creador, cosificados por el talento, temas neurálgicos como la mezquindad, el amor, la incompreensión, el tedio y la soledad

²² Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 550.

²³ Leiva, *op. cit.*, p. 37.

como sensación dominante. Varios críticos han coincidido en ver en esta novela una especie de “cabalística que abunda en el conglomerado espejismo por el cual deambulamos [...]”.²⁴

Científico, al fin de cuentas, *El túnel* es el resultado de quien en el laboratorio mezcló las más extrañas y contrastantes sustancias, y como en *La creación* de Bécquer, lo obtenido resulta ser tan real como absurdo, tan complejo como inasible, porque todo ello estalla en la realización de ese ser ininteligible y contradictorio que es el ser humano. Sin una respuesta cierta ni mucho menos definitiva, porque la novela no es fórmula o receta, *El túnel* es un claro ejemplo de este género moderno, por antonomasia, que según Milan Kundera se explica y justifica por su impulso de búsqueda incansable de la esencia del ser, más no por el hallazgo definitorio de dicha búsqueda.²⁵ Vuelco temerario a esos recovecos y abismos del sentimiento inobjetable, a lo cotidiano que pueden llegar a ser el miedo y la desesperanza, de frente a lo claro y a la vez incomprendible, se manifiesta como el acto mismo de la angustia, tras el devenir constante entre el desborde real imaginario que sobrepasa al protagonista apasionado y violento que es Juan Pablo Castel atisbando por la ventana de su cuadro esa figura inalcanzable representada por María Iribarne: “El corazón de cualquier mortal es un conjunto de contradicciones, algunas aterradoras, como sucede con las pesadillas. Todos somos, no digo algunos, sino todos, una mezcla de bondad, maldad, ateísmo y espíritu religioso, generosidad y egoísmo, valentía y cobardía”.²⁶

Cruce afortunado de franqueza y hondura en cuanto a lo expresado y la manera de hacerlo, en la simbiosis de sentimiento y juicio y los recursos narrativos empleados, *El túnel* es un cúmulo a la vez de malestar, turbación y melancolía, de libertad creadora y verdad metafísico-ontológica, porque lo que en realidad hace Castel es “objetivar la relación que hay entre el miedo y la razón o la angustia de vivir en la duda permanente”.²⁷ Y esta verdad formal y espiritual conduce a un arte auténtico, libertador y trascendente, que apuesta por la honestidad sin reticencias ni eufemismos; como los simbolistas, plantea representar un objeto, una persona o una situación de una manera aparentemente realista o natural, pero con un sentido más profundo:

²⁴ *Idem*.

²⁵ Tanto en *Arte de la novela* como en *Los testamentos traicionados*, Milan Kundera insiste en que “la búsqueda de la esencia del ser” constituye el principio por antonomasia de la llamada “novela moderna” desde Cervantes.

²⁶ Gilio, *op. cit.*, p. 387.

²⁷ Leiva, *op. cit.*, p. 38.

El túnel gira en torno a las manías del perseguidor de lo inalcanzable. Lo inalcanzable es el regreso al país de la infancia —simbolizado en esa ventanita del cuadro—, y donde el amor y la comunicación alcanzan en la memoria del hombre las cualidades de lo mítico. María Iribarne aparece entonces como el pretexto de una realidad que acosa con visos enfermantes [...]. *El túnel* es lo oscuro del alma, lo que el hombre pretende conocer como a la *verdad*.²⁸

En este abismo sin paredes ni obstáculos más que los de una conciencia atribulada por la angustia inexplicable, el amor al acto solitario entre las multitudes crea en Juan Pablo Castel, el individuo atormentado y el artista manifiesto, una pendiente existencial que obliga al mismo tiempo al juicio más severo a ese espíritu que se observa inmerso entre la metafísica del cielo y el infierno, entre la ontología del ser que ama y el ser que odia a una misma persona como proyección de lo inalcanzable. Reflejo de las propias tribulaciones del Sabato hombre, en ambos —personaje y escritor— coincide esa duda de su correspondencia con el medio que les rodea, porque todos al fin de cuenta siempre hemos sido protagonistas de ese sentimiento que conecta la experiencia deformante con la atracción por el vacío (recordemos aquí ese hermosamente revelador libro de Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*), el tiempo y el espacio que empujan a la conciencia como un hecho radical e histórico en el hombre. Sabato nos manifiesta, a través de la conciencia lúcida y a la vez lastimada de Juan Pablo Castel, que vivimos en un mundo sin esperanza, que es imposible alcanzar el amor absoluto a nivel humano, porque nuestra condición es mortal y precaria, presa de su instintiva violencia destructiva, enfermizamente homocéntrica y megalómana, atrabiliaria y sobre todo muy frágil:

[...] y que en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de estos trozos transparentes del mundo de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro [...].²⁹

Ilusionado porque supone haber encontrado su alma gemela en quien se detiene a ver con detalle su cuadro y pareciera intuir lo que a él lo llevó a pintarlo como válvula de escape, Castel se sentirá seducido por la esperanza de haber hallado a quien lo comprende. Mas en su humano egoísmo no es capaz en verdad de ver al Otro, de sentir

²⁸ *Idem*.

²⁹ Sabato, *ibid*, p. 160.

una presencia distinta a la suya, de entender que ese alguien diferente piensa y siente como otra individualidad que nunca podrá ser reflejo de la suya; en consecuencia, su pasión por asediarla, por asfixiarla, por culparla de todas y cada una de sus penurias, por hacerla depositaria y víctima de sus instintos destructivos: “Lo erróneo es el modo en el que Castel relaciona los elementos de la realidad y los de su propia conciencia”.³⁰ Entonces, nada es en verdad lo que parece, y menos si en nuestra naturaleza devastadora paradójicamente parecíamos no estar dispuestos a alcanzar la felicidad, aunque ese fin sea la prioridad de nuestra vida.

Así, Castel parece debatirse siempre entre dos fuerzas antípodas que identifican su paradójica naturaleza contradictoria, afín a la condición humana toda, a decir, la razón y la intuición, si bien su terquedad racionalista acaba en una secuencia absurda de hipótesis que lo conduce al callejón sin salida de matar a quien percibe como depositaria de una humanidad externa que enfermizamente él siente lo persigue e incrimina *a priori*, como producto de su imposibilidad de comunicarse con los demás. Si bien Sabato siempre afirmaba que él no era del todo consciente de cuanto escribía, *El túnel* no pudo haber sido concebido al margen de una obsesiva lucidez capaz de auscultar, con escalpelo en mano, el abismo interior de un personaje corroído por la angustia y el miedo de vivir a expensas de la aprobación del Otro; de todos modos, Juan Pablo Castel termina siendo presa de un “determinismo” afín a la escuela existencialista, bajo el yudo de su propia condición —con todas sus miserias y potencias— y de las circunstancias que lo envuelven y condicional: “Yo soy yo y mi circunstancia [...]”,³¹ escribió Ortega y Gasset en su paradigmático gran ensayo *Meditaciones del Quijote*. Nadie mejor que el propio Sabato para describir este complejo proceso de Juan Pablo Castel que se vislumbra, como pesadilla, en el transcurso de *El túnel*, que concierne a la vez a sus memorias y su testamento, a su confesión, a su autoanálisis y el parte médico de quien lo ve sumirse sin remedio en su infierno interior:

[...] los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas al estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas [...]. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen.³²

³⁰ Leiva, *ibid*, p. 39.

³¹ Frase emanada de su pronominal ensayo *Meditaciones del Quijote*, resulta indispensable para entender el pensamiento ortegasiano.

³² Ernesto Sabato, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974, p. 173.

Es claro entonces que fondo y forma están aquí concatenados, pues la naturaleza de los personajes y el curso de las acciones determinan la estructura, conforme ésta influye a su vez en la composición psicológica y anímica de los entes involucrados y en los propios acontecimientos de los que forman parte y experimentan en primera persona. Bien desentraña el sentido vívido y la certeza del universo de la ficción Vargas Llosa en su más que revelador ensayo *La verdad de las mentiras*, cuando afirma que el mundo de la creación artística establece nexos estrechos con la realidad, como espejo unas veces apenas descriptivo y otras altamente metafórico de su fuente primera de inspiración, y aunque se construye a partir de sus propios mecanismos y reglas, de su personal nomenclatura (“la poética de la ficción”, diría Jorge Amado³³), es cierto de igual modo que teje finos interlineados con el mundo y la realidad en los cuales se sitúa e incrusta el creador:

En realidad hay una suerte de eje, de columna en torno a la cual se construye la obra, la búsqueda y la vida de Ernesto Sabato. Este centro tiene que ver con lo ético y con lo estético. No desdeña o antepone el uno al otro, en Sabato hay siempre un enfoque moral, un tenaz y fervoroso apego a valores, que es previo al modo en que estos valores serán mostrados, defendidos o servidos [...] “la búsqueda del hombre en el fondo de su propio corazón”. Búsqueda y encuentros que compartirá, desde una asumida soledad, con el prójimo, un ser de carne y hueso en quien no ve su propia imagen reflejada en el espejo sino una palpitante, angustiada, diferente y esperanzada realidad [...]. Asumiéndose como un hombre de los márgenes, pese a su cultura que por lo vasta es similar a la de un hombre del Renacimiento, elige situarse al margen, como un habitante de la periferia, lejos, bien lejos del poder.³⁴

Así aparece entonces el recurso del género policiaco del que beben prácticamente, de una u otra manera, los escritores existencialistas, por ser las circunstancias y el clima que conducen al crimen el pivote a partir del cual se tensan estos relatos. Y *El túnel* no es la excepción, con sus propias características y tonalidad, en la medida en que la psicología de los personajes comienza a adquirir el ritmo necesario que le sugiere la misma trama, y así el individualismo se acentúa y sobrepasa incluso el tiempo subterráneo —subjetivo— del novelista. Castel va caracterizándose como un fenómeno cierto de la frustración, al convertirse en un espía introspectivo que atisba desde la ventana de uno de sus cuadros la presencia de un espíritu que necesita defenestrar para una libertad sólo por él mismo perturbada. Su obsesión por entrever el rumbo imaginario de la duda se vuelve tormentosa, toda vez que los espejos no pueden

³³ El narrador brasileño Jorge Amado describe muy bien su llamada “poética de la ficción” en su libro de memorias *Navegación de cabotaje*.

³⁴ Constenla, *Sabato, op. cit.*, pp. 167-168.

ofrecerle la identidad del rostro que Castel espera. Y en definitiva su crimen no es sino una versión más del drama al que cada día venimos asistiendo, aunque aquí el cuerpo de la víctima sea el de otro al que culpa de su infelicidad: “La estructura narrativa de *El túnel* está conformada sobre una situación única y desde la conciencia de una sola persona, Castel. Éste es el narrador y el personaje de su propia historia”.³⁵

Orhan Pamuk se ocupa ampliamente del tema de los llamados nexos evidentes y subterráneos de una narración en su personal recorrido novelístico implícito en esa extraordinaria suma de conferencias que constituyen su iluminador compendio *El novelista ingenuo y el sentimental*, conforme el escritor y el lector establecen una especie de complicidad tras la búsqueda de lo que él llama “el centro de la novela” o su “razón de ser” (Borges se refiere más bien al “tema”, en su brillante texto sobre *Moby-Dick*, de Herman Melville), y ese entramado de vasos comunicantes conducen en *El túnel* a una confirmación definitiva de que su centro neurálgico es la crisis existencial manifiesta en quien está imposibilitado para comunicarse con los demás. Y ese centro que es el problema metafísico en la existencia de un Juan Pablo Pastel en permanente conflicto consigo mismo, trasciende a la estructura de una novela construida a partir de la voz del personaje que narra su propia historia con morosidad, conforme selecciona los detalles de la realidad que le obsesionan; así, se detiene en reflexiones que apuran las curiosidad del lector en torno al relato de las causas del crimen que se anticipa como contenido de la novela casi desde el inicio.

Así, *El túnel* se conecta de igual modo con la desesperanza, y no porque aquí se hable precisamente de otro centro narrativo que desplaza o convive con el anterior, como el propio Pamuk dice que bien puede darse el caso, sino porque la desesperanza en sí es otro síntoma manifiesto de la crisis existencial del protagonista. Recapitula, dentro de una estructura más bien clásica, lineal, el atormentado mundo de Castel y su búsqueda imposible del “amor absoluto”, que dado el talante crítico del protagonista se reduce en un amor desmedido y enfermizo por sí mismo; esa naturaleza paradójicamente contraria define al ser humano, porque de igual modo es reducto de una inseguridad no menos profunda y manifiesta. Castel encarna entonces una contradictoria personalidad que en su caso se debate entre lo que representa la luz diurna de quien es presa de una racionalidad crítica y pesimista, ya rayana en el nihilismo, y una oscuridad nocturna que lo conecta con la más cruda e instintiva

³⁵ Leiva, *op. cit.*, p. 41.

liviandad visceral, incluso con la muerte como preámbulo de la nada, porque Sabato entiende que la mayor fragilidad del ser humano estriba precisamente en esta infranqueable condición dual. En sentido estricto, estas dos antípodas se tocan, conformando un círculo que a la vez significa tanto lo complejo como lo predecible del ser humano, en el caso de *El túnel*, de frente a un callejón sin salida.³⁶

El túnel es el resultado de quien en su condición de pensador preocupado por escarbar en la problemática existencial de nuestra quebrantada humanidad contemporánea reconoce su estado de soledad metafísica sin precedentes, y con ello, el centro neurálgico o tema medular de la desesperanza, como síntoma preponderante del hombre actual —sobre todo aquel que habita en las grandes ciudades— que además manifiesta la más profunda imposibilidad de comunicarse con los demás. En este sentido, y tratándose de una obra incrustada en pleno periodo de posguerra, el Sabato aquí ya francamente nihilista contrastará con el por demás esperanzador de su ulterior *Sobre héroes y tumbas*, como las dos caras de una conciencia comprometida no sólo con su tiempo, a fondo y sin concesiones, sino con la existencia misma:

No sé, todo esto tiene que ver con la humanidad en general, ¿comprende? Recuerdo que días antes de pintarla había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y lo obligaron a comerse una rata viva. A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil.³⁷

Volviendo al hombre desesperanzado de *El túnel*, aquí predomina más bien la ausencia total de salvación en un mundo dominado por la alienación y el caos, la deshumanización y la barbarie, la ambición y el canibalismo, sin que se pueda siquiera vislumbrar un resquicio por el cual se avizore un posible futuro más alentador. Y si el arte tiende en su naturaleza a volver al orden lo que fuera de él es caos, el panorama aquí tampoco es muy halagüeño. Personaje con una fuerza intelectual y ética como pocos, y que en él se traduce además en ímpetu de brega y de lucha en distintos frentes, el escritor consigue transformar de todos modos esa angustia metafísica que es el vórtice en *El túnel*, su razón de ser, en impulso generador de una nueva etapa que tanto en el intelectual combativo como en el creador pertinaz reeditarán en un descubrimiento mucho más profundo y certero de la condición humana que destruye pero también

³⁶ Las dos versiones cinematográficas conocidas, la primera, argentina, de León Klimovsky, de 1952, y la segunda, anglosajona, de Antonio Drove (con Jane Seymour y Fernando Rey a la cabeza del reparto), se puede decir que resultan a la vez contrastantes y complementarias, en la medida en que muestran dos interpretaciones sumarias de un texto alegórico y aterrador.

³⁷ Sabato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 86-87.

genera, que incendia pero de igual modo siembra, para descubrirnos la verdadera realidad de un ser híbrido en el que “potencias antagónicas establecen un constante juego dialéctico”.³⁸ Así, Castel equivoca el camino de su redención conforme intenta la resolución de un problema metafísico, en la búsqueda del absoluto, del amor absoluto, a través de la razón y la lógica del mundo de los objetos, del aquí y el ahora tangibles, cuando el universo abstracto de los dioses no coincide con el concreto de los mortales: “¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces! [...]. Mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me enseña su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad [...]”.³⁹

La desesperanza de Juan Pablo Castel se vuelve entonces contra toda la humanidad y contra la vida misma, a partir de una experiencia personal que es sólo suya e intransferible; sólo obedece a un instinto de agresión que destruye al ser amado, y por ende, a sí mismo, con una saña y un furor mezquinos que rayan en lo patológico, en una enfermedad sin freno que lo distancia de todo y lo condena. Después de haberlo destruido todo, incluso su propia existencia, ya no es posible entonces creer en nada porque, como escribió Sartre en *El ser y nada*, “el infierno son los otros”; y esa muerte existencial es, precisamente, el nihilismo... Después de una obra tan oscura como *El túnel*, Sabato no podía entonces fraguar otra distinta a *Sobre héroes y tumbas*, en un examen mucho más profundo intentando comprender “[...] los problemas de la existencia humana, responder a la angustia y al caos con una real metafísica de la esperanza”.⁴⁰

³⁸ Leiva, *ibid*, p. 45.

³⁹ Sabato, *ibid*, p. 117.

⁴⁰ Leiva, *ibid*, p. 48.

El ensayista y el narrador

En su ensayo *Hombres y engranajes*, de 1951, dedicado a la memoria de su padre, Sabato acaba de definir la que podría decirse es su filosofía, de la mano con su poética; los dos epígrafes de entrada, el primero de Dostoievski, de su *Diario de un escritor*, y el segundo de Chestov, de su *Filosofía de la tragedia*, corroboran su naturaleza móvil, la comprensión de que, como ser humano que es, se explica sobre todo a partir de su condición inquieta y su carácter iconoclasta: “Sería muy difícil relatar cómo se han transformado mis convicciones[...]” (Dostoievski); “¿La historia de la transformación de las convicciones! ¿Existe, acaso, en todo el dominio de la literatura, historia alguna de interés más palpitante?” (Chestov).

Búsqueda imperiosa de sí mismo, tras un fantasma que va adoptando diferentes fisonomías, *Hombres y engranajes* es una especie de autobiografía espiritual, de una existencia en permanente crisis que atestigua una realidad igualmente en crisis, porque el hombre y pensador conflictuado ve con estupor el derrumbe de una civilización occidental que tiene en la razón y la máquina a sus más visibles verdugos, como parte de una honda hecatombe que por mucho rebasa la apreciación de que sólo se trata de la caída estrepitosa de un sistema y que en él se fundamentan todos los males de la humanidad de frente a su transcurrir histórico. Sin considerarse aquí ni filósofo ni literato, aunque se trate precisamente de un escritor/pensador o de un pensador /escritor, dice verse sólo como un individuo que con juicio despierto certifica el caos de su tiempo, ratifica la profunda crisis de una alterada y frágil condición humana de la cual forma parte. Refrendo de su filiación existencialista, a manera de justificación se compara con el protagonista de *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, cuando la existencia misma se la ve, en su apariencia, como “un insensato gigantesco y gelatinoso laberinto”,¹ compartiendo con el filósofo y escritor francés una ansiedad similar por “un orden puro, de una estructura de acero pulido, nítida y fuerte”.²

Reiteración de su renuncia sin retorno a la ciencia, al “pensamiento puro”, *Hombres y engranajes* está escrito a manera de máquina o entelequia que es ese enrevesado mundo interior de un ser complejo y conflictuado, y lejos de tratarse de una traición a quienes vieron en él facultades de un científico en toda la extensión de la

¹ Ernesto Sabato, *Hombres y engranajes/ Heterodoxia*, Madrid, Libro de Bolsillo, Literatura, Alianza, 1973, p. 10.

² *Idem.*

palabra, se trata más bien de un acto de fidelidad consigo mismo, con su condición de ser humano:

De todos modos, reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres —donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura [...]. Pero sí tengo la convicción de entrever ya con mayor crueldad los contornos de Uno-Mismo en medio de la confusión del Universo.³

Su parentesco intelectual y anímico con el filósofo y escritor judío austriaco Martin Buber reconoce que la problemática del hombre se replantea conforme se rescinde el pacto inicial entre el mundo y el ser humano, en tiempos en que el ser humano se siente en el mundo como “un extranjero solitario y desamparado”,⁴ porque el Universo ya no le brinda cobijo ni seguridad, como si estuviera a la intemperie y sin hogar, con una entonces imperiosa necesidad de preguntarse nuevamente sobre sí mismo. Tiempos difíciles y violentos, de francos desarraigo y desasosiego, se encuentra en un mundo que consuetudinariamente parece derrumbarse y venirse abajo, en crisis por causa y motivo del propio ser humano que hacia allá lo ha llevado, porque nuestra paradójica condición es ciega y sorda frente a su propia existencia:

Creo que *Hombres y engranajes* anticipa la realidad de nuestros días de un modo casi profético. Admiro el rigor de su pensamiento, su búsqueda de la verdad sin claudicaciones [...]. Me enorgullece pensar que hemos compartido una experiencia de vida tan importante con un hombre que se mantiene en su ley, contra viento y marea, un hombre cabal.⁵

Personaje del siglo XX, y por tiempos de la escritura de *Hombres y engranajes*, casi en el centro de su recorrido intelectual, con los devaneos propios de una conciencia ensimismada y crítica, éste y otros libros suyos de la época todavía muestran los estragos de la posguerra en un pensador y artista que se siente pisar sobre terreno movedizo y plagado de minas de guerra, en solitario, en un mundo que amenaza con derrumbarse, ante la obcecada voluntad de una condición humana por dominarlo, por controlarlo, por ponerlo a su servicio, movido tan sólo por la ambición, dizque en aras de un desarrollo y un progreso que consuetudinariamente se ponen en tela de juicio:

El siglo XX esperaba agazapado como un asaltante nocturno a una pareja de enamorados un poco cursis. Esperaba con sus carnicerías mecanizadas, el asesinato en masa de los judíos, la quiebra del sistema parlamentario, el fin del liberalismo económico, la desesperanza y el miedo.⁶

³ *Ibid*, p. 11.

⁴ *Ibid*, p. 15.

⁵ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 243-244.

⁶ Sabato, *Hombres, op. cit.*, p. 16.

Renuente a volver a la ciencia, a esa “cárcel del pensamiento científico”, como él mismo lo define, le inquieta pero también indigna que el común denominador de los seres humanos del siglo XX, atrapados entre la ignorancia y la apatía, se hayan encontrado de cara con una realidad definitiva y desgarradora, sin siquiera haberla podido prever, porque la amoralidad del conocimiento científico le llevó a prostituirse con el mejor postor y a renunciar a la vida. Sin sustancia ética que lo respalde, el conocimiento científico ha terminado por no ser garantía de nada, y mucho menos de la vida, incluida la del propio ser humano contra la que de igual modo atenta porque su patrón sin rostro se lo exige. Escéptico a y de todo, se adhiere al pensamiento de Berdiaeff que se asomó a la Modernidad bajo el quicio de su puerta, al Renacimiento, sin entender por qué su supuesto afán individualista había desembocado en la masificación, y su impulso naturalista, en una obsesión por la máquina, y como si esto fuera poco, su sentido espíritu humanista, en la deshumanización... En el trono, sin ningún control, dos fuerzas reinantes: el dinero y la razón.

Recorrido exhaustivo de esta “Modernidad”, que tras su rostro demagógico de “progreso” y de “desarrollo” se ha vuelto paradójicamente contra la vida y la dignidad mismas del ser humano, y con mayor razón contra todo signo de existencia percibido con insolencia desde la “magnificencia homocéntrica”, *Hombres y engranajes* es testimonio elocuente de este desbarrancadero sin freno desde el Renacimiento hasta nuestros días. En estos términos, quienes hablan de “Posmodernidad”, que ha sido cauce de estudios brillantes pero también se ha prestado a la ambigüedad, coinciden en ver este perfilarse al despeñadero como señal de la decadencia como signo de nuestro tiempo, como síntoma señero de esa condición ambivalente del ser humano en su eterno pendular entre Eros y Thanatos:

La primera actitud del hombre hacia la naturaleza fue de candoroso amor, como en San Francisco de Asís. Pero dice Max Scheler, amar y dominar son dos actitudes complementarias y a ese amor desinteresado y panteístico siguió el deseo de dominación, que había de caracterizar al hombre moderno [...]. El hombre secularizado —animal *instrumentificum*— lanza finalmente la máquina contra la naturaleza, para conquistarla. Pero dialécticamente ella terminará dominando a su creador.⁷

Entonces Sabato contrasta al hombre de la antigüedad, que se reconoce en la contemplación de la eternidad, con el de la Edad Media, que lo hace en la negación del ser humano, conectado en cambio a su instinto destructor, a la muerte. Y si la idea

⁷ *Ibid*, p. 23.

aceptada es que el Renacimiento significó una especie de retorno al humanismo clásico, un periodo del saludable respiro, porque personajes como Leonardo da Vinci y Miguel Ángel plantearon la aspiración a la “perspectiva” como única escuela posible para destacar la preponderancia de quien observa su personalidad única e indivisible, desde una condición sensorial, desde un espacio y un tiempo determinados, Sabato pone en tela de juicio esta aseveración y la condiciona a los también rasgos materialistas y utilitarios del mundo moderno que allí tuvo su origen. Desde este enfoque netamente utilitarista, el hombre moderno conoce ya las fuerzas que gobiernan al mundo, las tiene a su servicio, como dios de la tierra; pero Sabato lo describe más bien como el diablo, pues su lema es “todo puede hacerse”, y sus armas, el oro y la inteligencia, y su procedimiento, el cálculo racional.

En este contexto, el artista de la Modernidad, en opinión del poeta Rafael Alberti, se reveló como un técnico, o como un investigador de la realidad, de la naturaleza, de la propia naturaleza humana.⁸ Estos artistas “neoclásicos”, como disidentes de su propia época y de la ataduras impuestas por el ahora dominador espíritu burgués, sintieron la añoranza por la perfección clásica ya inalcanzable, pues la disociación que la intermedia conciencia cristiana había establecido entre la vida divina y la terrena, entre lo eterno y lo perecedero, se había colocado ya como un tamiz insalvable, raíz de un conflicto espiritual imposible de superar en el curso de nuestra historia. Así, periodo también de origen de la ciencia estricta, o al menos del espíritu científico estricto —la ciencia matematizable—, se erige como un todo dominador ajeno a todo lo que es más valioso para el ser humano, a decir, sus emociones, sus sentimientos, sus vivencias de arte o de justicia, sus angustias metafísicas. La ciencia se había convertido en una nueva magia, en una nueva religión, y el ser humano común y corriente empezó a creer tanto más en ella cuanto menos iba comprendiéndola y lo sobrepasaba, lo anulaba, paradójicamente lo ponía a su servicio. Venido de la ciencia, Sabato se convirtió en uno de los más acérrimos críticos de esta realidad irrefutable, para confirmar una vez más, citando de nuevo a Plauto, que “Homo homini lupus”:

Cambios mesológicos provocaron la desaparición de especies enteras, y así como los grandes reptiles no pudieron sobrevivir a las transformaciones que ocurrieron al final del periodo mesozoico, podría suceder que la especie humana fuese incapaz de soportar los catastróficos cambios del mundo contemporáneo. Pues estos cambios son tan terribles, tan profundos y sobre todo tan vertiginosos, que aquellos que provocaron la desaparición de los reptiles resultan insignificantes. El hombre no ha tenido tiempo para

⁸ Rafael Alberti también aborda ampliamente el concepto de “Modernidad en el arte” en su muy conocido libro de memorias *La arbolada perdida*.

adaptarse a las bruscas y potentes transformaciones que su técnica y su sociedad han producido a su alrededor y no es arriesgado afirmar que buena parte de las enfermedades modernas sean medios de que se está valiendo el cosmos para eliminar a esta orgullosa especie humana.⁹

Como otro testimonio más de esta deshumanización sin freno, resulta que los teóricos del maquinismo suponían que la máquina iba a dejar más espacio al hombre para actividades del espíritu, conforme lo liberaba de desgastantes tareas manuales, pero paradójicamente resulta que fue al revés porque cada vez disponemos de menos tiempo. Y si los doctrinarios del progreso habían imaginado que la humanidad avanzaría de la oscuridad hacia la luz, de la ignorancia hacia el conocimiento, la realidad nos ha probado que acaso esos efectos se han notado en la humanidad como un todo pero no en el hombre individual de carne y hueso, porque conforme la ciencia ha avanzado hacia la universalidad, y por lo tanto hacia la abstracción, se ha distanciado en cambio del hombre medio, de sus intuiciones, de su capacidad de comprensión. Volviendo al Freud de *El malestar en la cultura*, de los tres grandes pivotes que componen lo que llamamos cultura: religión, ciencia y tecnología, arte, sólo este último permanece en su voluntad original de volver al hombre consigo mismo, de enfrentarlo a su propia imagen y su naturaleza, con todo lo que ello implique de revelación y de trastorno. De hecho, en el pasado siglo XX, el hombre arribó a las últimas consecuencias de una civilización tecnocrática: el capitalismo acumuló capitales crecientes y escandalosos, provocando la concentración industrial y con ello una monstruosa expansión de las ciudades, y como si esto fuera poco, el deterioro y el derrumbamiento estrepitoso de todas las posibles utopías. Como síntomas de este deterioro se fueron recrudeciendo la demagogia, la corrupción, la impunidad, el fanatismo, cuando no las declaradas y “mesiánicas” dictaduras de Estado, que en los países menos desarrollados adquieren matices mucho más burdos; la masificación suprime los deseos individuales, porque el Super-Estado necesita hombres-cosa intercambiables, como repuestos de una maquinaria:

Es cierto que al inventar ingeniosos mecanismos y al montar sus admirables aparatos el hombre elevó el juego infantil hasta la jerarquía casi divina. Es cierto que la conquista de las fuerzas naturales tiene una grandeza que eleva esa tarea por encima de los burdos deseos utilitarios, y que la conquista de los continentes desconocidos, del mar y del aire, tuvo a menudo la grandeza de las epopeyas. Mas no es menos cierto que grandes y terribles fuerzas se fueron engendrando por debajo de esta arrogante civilización, oscuras fuerzas que no pertenecen a la esencia del capitalismo, sino a la del maquinismo: no la desocupación, la miseria, la taylorización industrial, que son atributos de una sociedad basada en el dinero, sino la mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de los seres humanos, dominados cada día más por ese

⁹ Sabato, *Hombres, op. cit.*, p. 44.

engendro infernal que se ha escapado de sus manos y desde algún tenebroso olimpo plantea la destrucción total de la humanidad entre sus tentáculos de acero y matemáticas.¹⁰

En este deterioro que pareciera sin control, Sabato recuerda la obra visionaria de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, donde crea una sátira de la sociedad futura mezclando los caracteres de Rusia con los de Estados Unidos, con los vicios y rasgos más decadentes de ambos sistemas. Ajeno a los eternos enigmas de la vida y de la muerte, el hombre moderno se obnubiló tras la conquista del universo objetivo, pero bajo el alto costo de un abandono y un desprecio del yo, de la humillación de los valores verdaderamente humanos y ciertos; y para qué sirve todo este aparato del mundo, si al propio individuo —su creador, al fin de cuentas— no le sirve para resolver su angustia ante los eternos enigmas de la vida y de la muerte. ¿Y será que ese hombre de carne y hueso terminará algún día por rebelarse contra lo general y lo abstracto, contra el principio de contradicción que trae consigo “la vida civilizada”, cuando en realidad él mismo es —es decir, nosotros como individuos— quien encarna la mayor suma de contradicciones, en cuanto ama y odia, y es y no es, y es santo y demonio, y es pequeño y a la vez capaz de las más portentosas hazañas? El arte de verdad es continuamente espejo de esa suma inagotable de contradicciones que nos definen como condición, como reflejo fidedigno o al menos honesto de cuanto nos identifica de frente a nuestras miserias y grandezas, a nuestros miedos y poderes. Y en esta suma inagotable de contrastes y paradojas de cuanto somos, bien confirma Sabato —obsesión presente a lo largo de toda su dilatada vida, aun cuando se llamó al silencio— el resultado aplastante de cuanto significó esa conquista del universo objetivo, al precio de un total sacrificio del yo, del individuo, de la humillación de los valores verdaderamente humanos:

A comienzos de la década de los cincuenta quise dejar claro lo que pensaba sobre algunos temas sobre los que todavía hoy me acosan. Entonces publiqué *Hombres y engranajes*. Son mis reflexiones sobre la crisis de nuestro tiempo y después de medio siglo todavía sigo creyendo lo que creía entonces. En mis novelas dije lo que tenía que decir sobre el amor, la furia, el dolor, la muerte, Dios. Ya lo he dicho todo, me parece justo y necesario llamarme al silencio.¹¹

En su capítulo “Las artes y las letras en la crisis”, dentro del citado compendio de lúcidos ensayos que es *Hombres y engranajes*, Sabato hace un alto para recapacitar en el papel que ha jugado la novela contemporánea como algo muy distinto a su fisonomía

¹⁰ *Ibid*, p. 60.

¹¹ Julia Constenla, *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 12.

en un siglo tan dominador de la narrativa como el siglo XIX, como una búsqueda ensimismada donde el paisaje se convierte en una especie de estado del alma, como una nueva exaltación del yo que bien se representa, por ejemplo, según el propio novelista, en títulos tan reveladores de un narrador americano tan especialmente paradigmático como el estadounidense William Faulkner, a decir, *Mientras agonizo*, o *El sonido y la furia*, y por qué no el propio *Ulises* de James Joyce, o *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, o *Metamorfosis* de Franz Kafka, o *El hombre sin atributos* de Musil, por citar sólo algunos ejercicios narrativos europeos que a su vez influirían en el autor también de *Luz de agosto*. De cara a estos ejemplos modélicos, en palabras del propio Sabato: “El artista parece haber abandonado así el mundo de lo real para internarse en la esquizofrenia”.¹²

Y en este sumergirse hacia el infinito interior vienen a colación, de igual modo, a la par de la intersubjetividad de la narrativa de Faulkner o el simultaneísmo de John Dos Passos, el monólogo interior de Joyce y el contrapunto de Huxley, tras la búsqueda y la suma de novedosas técnicas novelísticas que abonaron, de maneras muchas veces contrastadas pero de igual modo complementarias, a esa “búsqueda insaciable de la esencia del ser” que Kundera ha antepuesto como piedra angular de la narrativa contemporánea en su *Arte de la novela*. Donde ya no prevalece la universalidad de la razón sino de la sinrazón, lo cierto es que la mejor literatura moderna —tanto la novela como el drama, y por ende la poesía que es su esencia— ha profundizado en los grandes enigmas éticos y religiosos, conforme, desde Cervantes y Shakespeare, pasando por Dostoievski e Ibsen, corroboran que nuestra gran literatura se expresa eminentemente metafísica y sus temas son los problemas esenciales del hombre y su destino: “En estas condiciones surgió la nueva literatura. Primero como una ansiosa investigación del caos, como un examen de la condición del hombre en medio del desbarajuste. Luego, y a través de esa indagación, como un intento más o menos oscuro de ofrecernos también ese orden que necesitamos, un rumbo en medio de la tempestad”.¹³

Entre sus muchas diferencias con Borges, trae a colación por ejemplo la opinión encontrada de éste sobre la llamada “novela psicológica”, cuando se refiere, no sin cierta sorna, a aquella expresión borgiana de que allí “la libertad se convierte en

¹² Sabato, *Hombres*, op. cit., p. 69.

¹³ Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 598.

absoluta arbitrariedad”,¹⁴ porque aquí “el rigor se trueca en afinidad con la naturaleza humana”,¹⁵ a diferencia del género policiaco o el de aventuras... Entonces vale la pena recordar a Ortega y Gasset que atestiguaba la deshumanización del arte, cuando ésta es síntoma más bien del público receptor, y por ende del artista obcecado en proporcionar al público alimento a ese estado decadente de deshumanización:

Mientras que el artista es El Único por excelencia, es el loco que gracias a su demencia, a su incapacidad de adaptación, a su rebeldía, ha conservado los atributos más preciosos del ser humano. ¡Qué importa que a veces exagere y se corte una oreja! [...]. Pero cualquier pretensión de reducir el arte a la abstracción debe ser considerada como una actitud deshumanizadora, no porque lo abstracto no sea también humano sino porque lo humano *es algo más* que eso: es lo abstracto y lo concreto, lo racional y lo irracional, la máquina y la naturaleza, la ciencia y el arte.¹⁶

En este trance de razonamientos nos recuerda Sabato también al iluminado Hölderlin, quien bien escribió que “si el arte no se ocupa del infinito, entonces no vale la pena que se ocupe de nada”,¹⁷ en esencia, “el ser o no ser” manifiesto por Shakespeare, la transitoriedad de todo lo terrenal, la frágil felicidad del amor, las ilusiones de la adolescencia, los instantes de comunicación con el semejante, todo marcha inexorablemente hacia la muerte. Y es que desde la modernidad instaurada por Cervantes y Shakespeare nos fuimos acostumbrando a la impureza y la contradicción humanas, pues detrás de las más “nobles” apariencias pueden esconderse las “villanas” pasiones, y viceversa, ya que el héroe y el cobarde, o el santo y el pecador, suelen ser a menudo ya la misma persona, a imagen y semejanza de esta tan poderosa y a la vez frágil condición nuestra. Porque nuestro tiempo es el de la desesperación y la angustia, y “paradójicamente sólo así puede abrirse la puerta de una nueva esperanza”.¹⁸

Ya en el epílogo de este revelador ensayo, donde se delinea la auténtica poética de Sabato, nos acaba de dar la clave de por qué lo escribió, de qué lo movió a darle cauce a esta especie de testimonio de fe:

Creo que el enigma empieza a ser menos enigmático si invertimos la cuestión: no preguntar cómo es posible que se luche cuando el mundo parece no tener sentido y cuando la muerte parece ser el fin total de la vida; sino, al revés, sospechar que el mundo *debe de tener sentido*, puesto que luchamos, puesto que a pesar de toda la sinrazón seguimos actuando y viviendo, construyendo puentes y obras de arte, organizando tareas para muchas generaciones posteriores a nuestra muerte, meramente viviendo.¹⁹

¹⁴ Borges según Sabato, *Hombres, op. cit.*, p. 74.

¹⁵ Sabato, *ibid.*, p. 75.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹⁷ Hölderlin según Sabato, *ibid.*, p. 78.

¹⁸ Sabato, *ibid.*, p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

La historia de la humanidad nos comprueba que en sus muchos periodos de mayor crisis, de angustia generalizada, en momentos en que pareciera encontrarnos en el centro de un callejón sin salida, emerge al menos el instinto de sobrevivencia como pulmón e impulso que nos lanza a la superficie, porque en el fondo sabemos que la vida es la contracara de la muerte que es la nada, la ausencia, el vacío. Y en este estado de las cosas surge entonces el arte como casi único germen esperanzador, sobre todo cuando apuesta por volver al ser humano a su esencia al desnudarlo en su verdadera naturaleza: “Creo en el arte que desnuda el alma, que expone los sentimientos a flor de piel.”,²⁰ escribió un artista tan visionario como el noruego Edvard Munch; en otras palabras, Marcel Gabriel dijo: “El alma no es más que por la esperanza; la esperanza es, tal vez, la tela misma de que nuestra alma está formada”.²¹

Y Sabato se inscribe en esta misma línea humanista donde lejos está de aceptar las apenas descriptivas abstracciones a las que suele desembocar la ciencia en la que su espíritu inquieto no encontró asidero, porque al hablar de individuo o colectividad, que son eso, sólo pretensas abstracciones, el ser humano pierde de vista lo que es concreto y sobre todo vital, ya que la existencia real es cuando el hombre entra en contacto con las cosas y sus iguales; en palabras del mismo Sabato:

El reino del hombre no es el estrecho y angustioso territorio de su propio yo, ni el abstracto dominio de la colectividad, sino esa tierra intermedia en que suele acontecer el amor, la amistad, la comprensión, la piedad [...]. Dostoievski dice en boca de Kiriloff: “Creo en la vida-eterna en este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dar lugar a la eternidad”. Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos instantes fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto.²²

En su siguiente y más concentrado ensayo *Heterodoxia*, de 1952, Ernesto Sabato empieza por mostrar sus enormes respeto y admiración hacia la mujer, pues en el género femenino descubre, en su instinto vital, su profundo amor por la vida, en oposición a un sexo masculino más proclive a la ciega codicia y su instinto depredador. Producto de los hombres, en un mundo preponderantemente machista, ni el individualismo capitalista ni el colectivismo comunista, como sistemas engendrados tras el tamiz de la ambición, han sido soluciones verdaderamente humanas.

²⁰ Edvard Munch, *El friso de la vida*, Madrid, Nordicalibros, 2015, p. 20.

²¹ Marcel Gabriel según Sabato, *Hombres*, op. cit., p. 91.

²² Sabato, *ibid*, p. 96-97.

De frente otra vez a muchos y diversos temas, van surgiendo personajes y obras de su interés, porque se prestan para reflexionar una vez más sobre lo que le preocupa y obsesiona. Así aparece, por ejemplo, el nombre del crítico de arte Saint-Beuve, quien en su estrechez de pensamiento pero sobre todo de alma no tuvo la capacidad de reconocer el talento visionario de tres escritores tan revolucionarios y paradigmáticos como Balzac, Stendhal y Baudelaire, sólo porque no comulgaban ni mucho menos se ciñeron a su asfixiante decálogo estético. Y es que Saint-Beuve, como otros críticos y teóricos carentes de intuición y de capacidad creadora, atados a su propio tiempo estático, no supo entender que el lenguaje de la vida y de la literatura no obedece a leyes rígidas, porque “su objetivo no es decir verdades —mucho menos verdades pretendidamente absolutas— sino lograr victorias”,²³ que es en lo que se traduce esa búsqueda siempre incesante por inalcanzable de la esencia del ser. Volviendo a las esencias femenina y masculina, el artista, piensa Sabato, llega a recoger, en esta búsqueda obsesiva de la esencia del ser, lo mejor de una y de otro, a decir, de ella, su instinto de respeto y salvaguarda de la vida y su profunda intuición, y de él, el predominio de la conciencia y la razón obcecadas, en una simbiosis que hacen del artista un perfecto y a la vez atormentado ser bisexuado, dotado de ambas inteligencias, vital y mórbido, intuitivo y racional, emotivo y consciente. En este sentido, Sabato apunta: “Todo movimiento romántico, con sus últimas estribaciones del existencialismo, como rebelión contra una sociedad abstracta y racionalizada, es un impulso hacia la mujer, un impulso *gamocéntrico* [...]”,²⁴ en oposición a una excesiva racionalidad que oprime y encarcela.

En *Heterodoxia*, que Alianza publicó junto con el precedente *Hombres y engranajes*, Sabato enfatiza su encuentro definitivo con la naturaleza y el lenguaje literarios, en oposición a un opresivo mundo científico en el que había acabado por sentirse sometido; en otras palabras, terminó por reconocer en el mito y en la ficción espacios mucho más propicios para descubrir la realidad que los que le había proporcionado el llamado “pensamiento puro” de la ciencia. En el arte descubrió entonces una necesidad imperiosa de expresarse y comunicarse, de “[...] expresar y comunicar una añoranza de eternidad”.²⁵ Suma de aforismos en derredor de los temas que le obsesionan, vuelve a arremeter aquí, no sin cierta dosis de ironía, contra ese

²³ *Ibid*, p. 130.

²⁴ *Ibid*, p. 165.

²⁵ Sabato, *Heterodoxia*, *ibid*, p. 185.

espacio de la crítica donde todavía encuentra algo de ese mundo de la ciencia del que seguiría huyendo a lo largo de toda su dilatada vida:

Hay dos tipos de crítica: si nuestro propósito era el de escribir un libro negro y alguien nos advierte manchas blancas, debemos oír con mucho cuidado la observación y tratar de enmendar la falta; pero si el señor se nos acerca para convencernos de la ventaja de escribir libros rojos o cuadriculados, hay que oírlo como quien oye llover.²⁶

No ajeno a la poesía, germen vital del arte y del cual él mismo no se sentía distante, es de hecho en el poeta en quien él veía inicialmente una necesidad inaplazable por revitalizar el lenguaje gastado, volviéndolo muchas veces a sus raíces primitivas, porque en su apremio por transmitir sensaciones y emociones concretas e individuales con palabras que representan, con vocablos que han terminado por ser puras abstracciones, de vuelta al origen redescubre que alguna vez el propio lenguaje nació como un vehículo para expresar lo unívoco e irrepetible. En este estado de reflexiones surge por supuesto, a manera de ejemplo más o menos cercano, la voz a la vez inconfundible e influyente, generadora de todo un nuevo modelo narrativo, de un escritor fundacional como el irlandés James Joyce, quien fue capaz de crear un lenguaje al estado naciente, alterando las significaciones, forzando la sintaxis, recurriendo a la onomatopeya, en el entendido de que el lenguaje se desarrolla bajo dos tensiones, a saber, la expresión individual y la necesidad de comunicación. Así, la naturalidad y la sencillez son el resultado de un arduo trabajo de limpieza, de ahí que los grandes estilistas busquen precisamente esa trabajada ligereza, que termina por ser mucho más difícil que cualquier estilo barroco sobre elaborado; Marco Tulio Cicerón se refería al arte que parece sin arte, porque la sencillez estilística produce la impresión de no haber costado trabajo e incluso de que cualquiera podría hacerlo.²⁷ A este respecto Sabato agrega, refiriéndose propiamente al llamado lenguaje figurado: “Lo que hace inaplicable el lenguaje literal no es la objetividad sino la ilogicidad del universo. No es que el lenguaje vivo y metafórico sea un lenguaje puramente subjetivo sino que tiene una objetividad que no es lógica”.²⁸

Como Gaston Bachelard, por ejemplo, Sabato encuentra en la metáfora un valor profundamente subjetivo, como aprehensión personal de la realidad, más allá de que haya nacido de un “impulso existencial psicológico”, como Tzvetan Todorov llama a

²⁶ *Ibid*, p. 187.

²⁷ Cicerón tuvo a bien ocuparse también del arte que siempre vio más en sus acepciones social, retórica y ética, sobre todo en su conocida *De inventione*.

²⁸ Sabato, *Heterodoxia, op. cit.*, p. 191.

ese arranque que desemboca en el género fantástico que igual responde a una primigenia necesidad ontológica: “[...] consiste en expresar con estricta justeza un contenido que no puede ser expresado de otra manera”.²⁹ Entonces, la creación se define como mágica, imaginativa, irracional, y lo que la razón luego realiza, tras el oficio mismo de la escritura, es un trabajo de limpieza, de zurcido fino, de codificación. Para allanar el camino de su personal ruta, Ernesto Sabato configura con *Heterodoxia* una especie de acto de fe, para insistir en que ese ahora electo mundo suyo del arte y la literatura debe ser aceptado —al lado de la ciencia— como otra forma de conocimiento; la novela propiamente dicha, género por el cual ha optado (del ensayo se vale para explicarse a sí mismo y su obra narrativa), constituye el mejor vehículo para hacer coincidir, en un mismo espacio, lo objetivo y lo subjetivo, con mayores herramientas entonces para aprehender la realidad entera: explicación y descripción, abstracción y concreción, concepto e intuición, circunstancias y sentimientos, universalidad e individualidad:

En las novelas se tratan los temas trascendentales del hombre con tanta profundidad como en los tratados teológicos o filosóficos. No tengo la menor duda de que los tratados son inferiores a esas novelas donde se tratan esos problemas. Pero la civilización occidental sobrevaloró la razón pura y casi extirpó el pensamiento mágico. Esa terrible y catastrófica división del espíritu ha sido una de las causas de alienación de nuestro tiempo. Estamos viviendo el fin de los tiempos llamados modernos y si algo va a reemplazarlos serán los tiempos en que el hombre escindido vuelva a ser una criatura total. La novela que nunca separó lo inseparable es, a la vez, profeta de los tiempos por venir e intento de salvación del hombre. La novela es el género más importante de este tiempo de crisis total.³⁰

Más por razones políticas que por motivos propiamente literarios, a mediados de la década de los cincuenta se consumó una clara ruptura pública entre Borges y Sabato, con opiniones en uno y otro sentido que contribuyeron en mucho a exacerbar esa polémica que se extendería en los modos y en el tiempo. Por esos mismos años, otros tantos se distanciaron de los Sabato por su compromiso moral inamovible con la edición del incisivo semanario *Mundo Argentino* y sobre todo la publicación del crítico documento acusatorio *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*, como prueba fidedigna de su defensa a ultranza de los derechos humanos de los tantos agredidos por los militares. Crítico acérrimo del peronismo y lo que vino después, porque él no podía estar de acuerdo con cualquier forma de violación de los derechos

²⁹ *Ibid*, p. 193.

³⁰ Rogelio García Lupo según Constenla, “Entrevista” en *El Nacional* (Caracas, 1985), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 337.

humanos, viniera de donde viviera y se pintara del color que se pintara, sus detractores no entendieron por qué ahora Sabato mostraba el otro rostro “humano” de un movimiento que él mismo había tachado de populista y demagogo, sin dejar de reconocer tampoco lo que en sus orígenes había incentivado a esa corriente nacida del pueblo y sus más apremiantes y justos reclamos:

[...] el movimiento peronista tuvo aspectos negativos y aun nefastos, desde el punto de vista de la dignidad humana (servilismo, corrupción, persecución, torturas); la personalidad del general Perón sigue siendo para nosotros una personalidad tortuosa y corruptora; pero el pueblo llamado peronista es el pueblo trabajador y con él debemos llevar hasta sus últimas consecuencias el proceso que ha de darnos la definitiva liberación económica y política, así como ha de echar las bases para la unidad del continente latinoamericano, tal como Bolívar y San Martín lo imaginaron; y tal como las grandes potencias imperiales lo han impedido hasta hoy [...].³¹

Para confirmar esta férrea postura sólo afín con lo justo, en 1956 apareció además *El caso Sabato. Torturas y libertad de prensa. Carta abierta al general Aramburo*, otro no menos enconado instrumento que volvía a poner a Ernesto Sabato en el ojo del huracán, otra vez sin remilgos ni concesiones de índole alguna: “Conviene reiterar, por mera precisión histórica, que así como quedó cesante en 1945 por denunciar la muerte del estudiante antiperonista Salmún Feijoo, en 1956 se vio forzado a renunciar a la dirección de *Mundo Argentino* por denunciar las torturas a militares peronistas”.³² En el ADN político argentino dice Sabato estar grabada la caza de brujas, una obsesión por la venganza y el ajuste de cuentas, siempre tras el acecho del otro que piensa y actúa diferente:

Hay otra cosa que me angustia y que me sentí en la obligación de plantear: la caza de brujas. Esta historia es desdichadamente vieja en Argentina, se ha repetido en varias oportunidades, con el desastre consiguiente no sólo para la libertad del hombre, sino hasta para la propia eficacia y el desarrollo del país [...]. Ninguna sociedad vale la pena de los enormes sacrificios que implica su formación sin el sagrado respeto por la persona, el sagrado respeto de su libertad y el principio de responsabilidad [...]. El bien común y los derechos humanos son permanentes e inalienables en todo tiempo y lugar, sin que ninguna emergencia, por aguda que sea, autorice a ignorarlos [...]. Hay hechos que más que un error constituyen un pecado, como el de arrinconar contra el hambre, o el de asesinar, con secuestro o sin él, a un ser humano, cualquiera sea el bando del asesinado.³³

³¹ Sabato según Constenla, “Carta a Ernesto “Che” Guevara (1960), en *Sabato, op. cit.*, pp. 289-290.

³² *Ibid*, p. 185.

³³ *Ibid*, pp. 221-222.

El teórico de la novela

En 1963 apareció su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas*, su obra maestra en materia narrativa, donde mejor se expone su poética y lleva hasta las últimas consecuencias todas sus obsesiones y preocupaciones metafísicas.¹ Representa la confirmación definitiva tanto del novelista como del pensador, y en ella consuman los mayores atributos de la novela como género moderno por antonomasia, apuntalado, como sus rasgos distintivos, en el eclecticismo y su carácter híbrido.

Martín, quien en mucho sentidos es una especie de *alter ego* del narrador, encarna la apasionada lucha por encontrar en sí mismo al artista, y al hallarlo, llegar a ser quien realmente es, sin ataduras ni entrevelos, según el consejo de Píndaro. Aquí vuelven a aflorar, sin eufemismos, obsesiones tan suyas como la circularidad del universo, la existencia de otro mundo paralelo y siniestro que se posesiona sobre el considerado real y tangible, a decir, lo que él mismo denomina “mundo-cloaca”, con todo y la desazonadora viscosidad de ciertas situaciones y existencias, de su personal y alucinante fascinación creadora que es en sí misma luz y sombra:

Después comprendí que los seres humanos no pueden representar angustias metafísicas en estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas, y los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre ese singular mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue el drama [...]. Las obsesiones metafísicas se convierten así en problemas psicológicos.²

Novela de naturaleza preponderantemente psicológica, de efervescencia metafísica, da cuenta de la escisión o polivalencia de la personalidad de un individuo en permanente crisis, conforme el desdoblamiento del sujeto se convierte aquí en un proceso que lo mismo sana que potencia la crisis del “Yo” fragmentado en múltiples voces que bien describen la complejidad de la existencia. El narrador de *Sobre héroes y tumbas* es un solo personaje y todos a la vez, dentro de un brumoso universo donde reviste un papel decisivo la presentación del “mal”, de cara a su vez a una no menos categórica propuesta de salvación del ser humano que no puede del todo ser aprehendido a voluntad por la mente consciente, si acaso por el descubrimiento de cierta sensación de

¹ La segunda de las tres novelas de Sabato, *Sobre héroes y tumbas* concentra sus mayores preocupaciones existenciales y metafísicas, con una de igual modo desbordada carga ideológica. El muy conocido “Informe sobre ciegos” es de hecho, por lo mismo, en el que se centra su hijo cineasta Mario Sabato para su por demás elocuente homenaje ya referencial *El poder de las tinieblas*, de 1979, con extraordinarias actuaciones de Sergio Renán, Osvaldo Terranova, Leonor Benedetto, Cristina Banegas, Nelly Prono, Franklin Caicedo y Graciela Dufau.

² Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 627.

inmortalidad que subsiste más allá de las apariencias. Novela ritual, se puede traducir en una especie de viaje —tan sagaz como enloquecido— hacia la unidad del ser en toda su esencia, como cuerpo y espíritu, como muerte y eternidad, como razón abstracta y corporeidad tangible, a través de la construcción de un documento épico a la vez social, ético y psicológico; en su carácter ritual, constituye una especie de itinerario de purificación interior, en un todo novelístico donde coinciden la exploración metafísica y la revelación poética, como esencia condensada de un universo sabatiano tan personal como inconfundible:

Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir. Más, todavía, son las incomprensibles historias que me vi forzado a escribir desde que era un adolescente. Por fortuna fui parco en su publicación, y recién en 1948 me decidí a publicar una de ellas: *El túnel*. En los trece años que transcurrieron luego, seguí explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida. Una y otra vez traté de expresar el resultado de mis búsquedas, hasta que desalentado por los pobres resultados terminaba por destruir los manuscritos. Ahora, algunos amigos que los leyeron me han inducido a su publicación. A todos ellos quiero expresarles aquí mi reconocimiento por esa fe y esa confianza que, por desdicha, yo nunca he tenido.³

Dedicada a su amada y siempre fiel Matilde Richter, su compañera por más de sesenta años y la madre de sus dos hijos, Jorge Federico y Mario, *Sobre héroes y tumbas* es también un acto de fe para con quien como nadie lo estimuló y fue la primera defensora a ultranza de su talento, de la sobrevivencia de ésta y otra obras, por quien sobre todo llegó hasta nosotros, recordándonos, por ejemplo, lo hecho por Max Brod con la obra reveladora y alucinante de su admirado amigo Franz Kafka. Un caso de la vida real, según la nota preliminar escrita por el mismo novelista, fue la fuente primaria de inspiración de esta novela sin par de las letras hispanoamericanas, sacada de la nota roja, como una historia de oscuro parricidio que sacudió la atención pública de la comunidad bonaerense de donde se desprendió —cierto o no, artificio narrativo o no, he ahí la duda— el conocido y muy estudiado “Informe sobre ciegos” que concentra esa terrible alegoría para dar sentido a esa novela deslumbrante que es *Sobre héroes y tumbas*. Ese “Informe sobre ciegos”, dice la misma noticia preliminar, se le atribuye al susodicho padre asesinado, el paranoico Fernando Vidal, a manera de vestigio premonitorio sobre su propia muerte, y se precisa que al parecer la terminó de escribir una noche antes de tan terrible homicidio ocurrido en el seno de una familia argentina de alcurnia, en la después incendiada Villa Devoto; en esa tétrica nota se infiere además

³ Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1979, p. 7.

por qué la homicida no optó por utilizar la otra bala de la pistola calibre 32 contra su propia persona, y en cambio prefirió suicidarse en medio de las llamas del incendio que luego ella misma propició con nafta.

Por su estructura y sus alcances, qué duda cabe que estamos ante uno de los ejemplos más cabales de “novela total” en el contexto de las letras hispanoamericanas del siglo XX, y si bien contiene extraños rasgos en algunos pasajes de ese surrealismo del que su autor bebió de manera directa (sobre todo el multicitado “Informe sobre ciegos”), por su trama también puede vincularse con la tradición germánica de la llamada “Bildungsroman” o “Novela de formación”.⁴ Abierta a muchas influencias, es de igual modo pariente, por la descripción que hace de una familia decadente por un largo periodo de tiempo, de frente a su derrumbe, con la novelística faulkneriana, que a su vez tuvo otros seguidores ilustres de la narrativa latinoamericana como Miguel Ángel Asturias, o Juan Carlos Onetti, o Gabriel García Márquez, o Mario Vargas Llosa, y que a su vez le llegó al autor de *Luz de agosto* de escritores europeos como el Thomas Mann de *Los Buddenbrook*, o el Roger Martin du Gard de *Los Thibault*, o el Robert Musil de *El hombre sin atributos*. Obra pletórica de imágenes oscuras y emocionales, es sin duda la obra narrativa maestra de Sabato y una de las novelas cimera del siglo XX. En su notable apartado “Informe sobre ciegos”, el autor logra penetrar, con impecable escalpelo, en la distorsionada obsesión que experimenta Fernando Olmos a flor de piel, en carne viva, en su enfermizo miedo a la ceguera y sobre todo a cuanto representa el mundo de los ciegos, de forma inquietante, aterradora, a manera de pesadilla sin tregua, sin respiro. Así operan los clímax en la novelística sabatiana:

Yo creo que esos momentos culminantes son siempre los de más peso en mis obras y siempre los veo relacionados al mito y el sueño. El “Informe sobre ciegos” está ligado concretamente a la pesadilla y el escritor debe tener sumo respeto por todo aquello que proviene del inconsciente. En el sueño está la verdad del hombre: de aquél que puede decirse todo salvo que miente.⁵

Destinataria también de muchas críticas y objeciones por parte de organismos e instituciones que se vieron visiblemente exhibidas sobre todo en el “Informe sobre ciegos”, no faltaron aquellos lectores limitados —o incluso no lectores— que llegaron a tildarlo de discriminatorio e incluso hasta de racista. Pero más allá de prejuicios y

⁴ El filólogo alemán Johann Carl Simon Morgenstern acuñó a principios del siglo XIX el concepto de “Bildungsroman”, al referirse a las novelas de formación —de auténtica iniciación— creadas por el “Sturm und Drang” y revitalizadas a lo largo de todo el romanticismo. Esta tesis retomaría nuevos bríos en algunos de los ejemplos más vitales de la narrativa contemporánea del siglo XX.

⁵ Matilde Sánchez según Julia Constenla, “Entrevista” en *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 1984), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 322.

limitaciones, lo cierto es que *Sobre héroes y tumbas* nos revela un universo vasto y extraordinario en el que las dimensiones tanto históricas como existenciales rebasan cualquier posible límite; nos coloca, por lo mismo, frente a una de esas consideradas “novelas totales”, que por sus proporciones no pueden ser fácilmente clasificables ni mucho menos decodificadas. Destinada a un lector activo que a través de ella puede acceder a la reflexión y el análisis de asuntos y temas de muy variada naturaleza, acorde a la apertura de un texto eclético y multitonal, plurivalente, se trata de una esas obras que por su complejidad y su riqueza ejercen una acción transformadora en quienes a ella se acercan sin premeditación y con el único deseo de experimentar un cúmulo inagotable de sensaciones diversas, con la emoción y el juicio entrelazados y a flor de piel, compartiendo en carne propia las experiencias tanto felices como angustiosas de sus personajes conflictuados:

Mi infancia (ya he dicho que soy contradictorio) la recuerdo oscilante y entre la lucidez diurna y las pesadillas, alucinaciones y terrores nocturnos. Fui sonámbulo y sufrí mucho en ese periodo soñando despierto. Por eso, creo, me interesa la novela más que el pensamiento puro: es un género que permite la expresión de los dos universos: el del día y el de la noche, el de la razón y el de la alucinación. Es un género híbrido y contradictorio, como yo mismo. En mis dos últimas novelas intenté dar esa doble faz de la realidad. Quería hacer una obra en la que de alguna manera estuvieran presentes las dos caras de la realidad: la de la luz y la de las tinieblas. El “Informe sobre ciegos” trata de expresar el universo tenebroso, es algo así como una pesadilla o alucinación del personaje central.⁶

Escrita en cuatro partes cuyos reveladores títulos definen a la perfección tanto la naturaleza como la arquitectura de la novela (“El dragón y la princesa”, “Los rostros invisibles”, “Informe sobre ciegos” y “Un Dios desconocido”), en *Sobre héroes y tumbas* se recrudece la obsesión del escritor por el tema de la ceguera, por el mundo de los ciegos, por cuanto pueda representar alegóricamente ese universo de las tinieblas emparentado aquí con la muerte, con la arquitectura laberíntica y oscura de la angustia subterránea, con la miseria humana y hasta con lo tétrico y nauseabundo que resulta ser una existencia en penumbras. Donde Sabato plantea toda su carga ideológica, se centra en el personaje de Martín, un joven que tras la búsqueda de sí mismo sólo alcanza a vislumbrar el estado perenne de la soledad metafísica, por la misma vía, con respecto a su antecesora *El túnel* de trece años atrás, de un existencialismo aquí *tropicalizado* —si es que ese término puede aplicarse a un país tan europeo como Argentina—, con la narración de varios argumentos en paralelo cuyo elemento aglutinante de mayor

⁶ Jorge Montes según Constenla, “Entrevista en *Libros Elegidos* (Buenos Aires, 1979), *ibid*, p. 243.

visibilidad es la voz conductora de un narrador sumergido también en el trastornado abismo de sus personajes.

En el entendido de que cada novela es un universo autónomo, con sus propias leyes y lógica, cuanto sabemos de los personajes es sólo por como actúan, lo que dicen y lo que piensan. Como las más de las novelas consideradas psicológicas, si el lector pretende acceder al inconsciente de ese ente atribulado, a la zona más oscura de su ser, habrá entonces que zambullirse sin prejuicios y hasta con cierto grado de indulgencia, incluso de complicidad, aceptando que en nuestra naturaleza igualmente humana somos susceptibles al error y la caída. Como otras novelas de verdad, esta de Sabato nos permite entonces penetrar en el misterio primordial de la condición humana, y dadas sus características, constituye un descenso a nuestro propio infierno. En su estirpe de “novela total”, se plantea inevitablemente discurrir en derredor de los más grandes dilemas existenciales: ¿por qué estamos hoy y aquí?; ¿qué sentido tiene nuestro existir, limitado y absurdo, en un insignificante rincón del espacio y del tiempo, rodeados por el infinito y la muerte?

Desde el inicio, “El dragón y la princesa”, en el diario descubierto por Martín se descubre una revelación que a cualquiera pudiera dejar aterido: “Volvía a ver la cara pintarrajeada de su madre diciendo: ““existís porque me descuidé””,⁷ y no fue a dar a una cloaca, como símbolo de la madre sólo dadora de vida por instinto, porque estaba destinado a vivir a pesar de todo, contra la voluntad de quienes lo procrearon, sin amor y sin cobijo (otra vez su parentesco con *la familia de Pascual Duarte* de Cela, o incluso con ese otro portento de la narrativa española contemporánea que es *Tiempo de silencio* —y su inacabado epílogo *Tiempo de destrucción*— de Luis Martín-Santos). La “Madrecloaca” es si acaso depositaria, muy a su pesar, recipiente vacío, marca indeleble de una condición tan afín al subdesarrollo y la ignorancia, a la irresponsabilidad, donde la miseria se reproduce sin freno y sólo crecen los inadaptados entre quienes no pidieron venir al mundo, pero de todos modos aquí están y tienen que sobrevivir a “la buena de Dios”:

El hombre original, inteligente y atormentado que es Sabato se busca a sí mismo y con los bruscos movimientos de su lámpara comunica a la realidad argentina una impresionante agitación de sombras y luces. A primera vista la acción de *Sobre héroes y tumbas* se desfleca: un fleco es el de las pasiones de Martín y Alejandra; otro fleco es el de “Informe sobre ciegos” —denuncia de un secreto plan de dominio—; otro fleco es el de la evocación histórica del transporte del cadáver de Lavalle, héroe militar de la guerra de la Independencia. Una lectura atenta develará, sin embargo, la unidad de esta

⁷ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 14.

novela, una de las más importantes de la literatura argentina precisamente por la presencia, siempre y en todas partes, de la terrible aventura de Sabato por el interior de sí mismo.⁸

A manera de hilos conductores de una trama entreverada, que se desarrolla conforme la naturaleza inasible de los sueños y el inconsciente dominador, “La formación de Martín” y “La decadencia de los Vidal Olmos” conforman la guía narrativa de una novela que por su compleja estructura, en un entramado complejo y sobre elaborado, requiere de estos asideros argumentales. Entrelazados por pasajes ambientados en los últimos años del primer peronismo en Argentina, con la incestuosa relación de Alejandra y Fernando como telón de fondo, como resultado de una sociedad violentada y venida a menos, carente de valores, el Sabato narrador hace alarde de recursos cuando, por ejemplo, en la segunda parte, “Los rostros invisibles”, en menos de una página describe “el bombardeo a la Plaza de Mayo” del 16 de mayo de 1955, y un capítulo después, el saqueo de iglesias que sucedió al hecho anterior, porque, como dice el dicho, “a río revuelto, ganancia de pescadores”.

Sumergido en sus cavilaciones en el Parque Lezama, Martín, al lado de la estatua de Ceres, comienza la historia con el descubrimiento de esa chica extraordinaria que es Alejandra Vidal, para deslumbrar a un joven que se describe melancólico y abúlico, hijo de un pintor fracasado y una mujer de la calle. Tras el amor descubre el verdadero sentido de la vida, de una existencia hasta entonces plagada de tribulaciones y sin rumbo fijo, a la deriva, sin otra atadura más que el instinto de sobrevivencia, y que en su pasión desenfundada por esa misteriosa mujer aquilata lo que pueda quedarle por delante. En contraparte, los Vidal Olmos, como la otra cara de la moneda, son una familia argentina emparentada con la rancia aristocracia criolla, y la obra narra, de manera profusa y con amplitud de detalles, a manera de las llamadas “novelas-río”, la biografía de sus miembros por más de ciento cincuenta años, hasta concluir precisamente en Alejandra y su padre, Fernando Vidal Olmos; marcados por un destino fáustico, literalmente construyen y protagonizan su propio descenso a los infiernos, y el “Informe de ciegos” es ni más ni menos una clara metáfora de ello. Estamos ante el último episodio del drama familiar de los Vidal Olmos, con la tortuosa relación de amor-odio entre Alejandra y su padre Fernando, quien la violaba desde niña, con la alcahueta aprobación de una madre abnegada y en el fondo también resentida con quien

⁸ E. Anderson Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Tomo II), 6.^a ed., México, Breviarios (156), Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 291-292.

le ha disputado el amor y sobre todo el deseo de su marido. Su versión fílmica *El poder de las tinieblas* estrenada en 1979, dirigida por el propio Mario Sabato —autor, además, por supuesto del guión—, con fotografía de Leonardo Rodríguez y música original de Víctor Proncet —existía ya el exitoso antecedente musical de Eduardo Falú de 1965, “Romance de la muerte del General Lavalle”—, logró transcribir con eficiencia al lenguaje cinematográfico la naturaleza fantasmagórica de uno de los fragmentos más oscuros y a la vez reveladores de la narrativa sabatiana:

En la novela *Sobre héroes y tumbas* el tema de Lavalle aparece al comienzo y al final, en una especie de contrapunto que muestra cómo a través del tiempo se repiten los grandes dilemas del hombre: la fe en medio de la desesperación, la lealtad resurgiendo entre la derrota y la traición, la vida resistiendo a la muerte [...] luché para expresar esas intuiciones poéticas con el precario instrumento de que dispone un escritor: la palabra. ¿Cómo no soñar con darle algún día la fuerza emocional de la música?⁹

En una disección de la novela, la primera parte, “El dragón y la princesa”, y sabemos quién es el dragón y quién la princesa, Alejandra aparece como una adolescente atormentada, consciente de quién es como persona y del daño y el dolor que puede llegar a provocar a través de su enfermedad, de su condición que hace que se comporte de manera brusca y siniestra: la princesa entonces también convertida en dragón —la dualidad del ser, tema recurrente en Sabato— que lanza fuego sobre quien siquiera tenga la intención de acercársele y mucho menos de seducirla, porque ese otro ser del sexo opuesto representa la fuerza bruta que somete y subyuga. En contraparte, Martín encarna la dulzura, incluso la inocencia, si bien en su obsesión por ella de igual modo descubre su lado enfermo y oscuro, su deseo por poseerla y someterla, por conquistar a una princesa, ciego en su necesidad de cariño de alguien del sexo opuesto. Su esperanza por encontrarla, que en el fondo esconde la imposibilidad de hacerlo, su contraparte, se traduce en esa sostenida idea de que “para tener una visión negra del mundo, hay que haber creído antes en él y en sus posibilidades”.¹⁰ Reencarnación de sus antepasados, de la historia argentina y de su familia entrelazada con el presente, el tiempo es todos y uno a la vez, mucho más circular que lineal:

Su memoria está compuesta de fragmentos de existencia, estáticos y eternos: el tiempo no pasa, en efecto, entre ellos, y cosas que sucedieron en épocas muy remotas entre sí están unas junto a otras vinculadas o reunidas por extrañas antipatías y simpatías. O acaso salgan a la superficie de la conciencia unidas por vínculos absurdos pero poderosos, como una canción, una broma o un odio común. Como ahora, para ella, el hilo que las une y que las va haciendo salir después de otra es cierta ferocidad en la

⁹ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 207.

¹⁰ Sabato, *Sobre héroes*, *op. cit.*, p. 32.

búsqueda de algo absoluto, cierta perplejidad, la que une palabras como padre, Dios, playa, pecado, pureza, mar, muerte.¹¹

Pero un punto de contacto y a la vez de distanciamiento entre ambos va a ser la idea de la ceguera, del mundo de los ciegos, cuando emana como un asunto cualquiera de diálogo, en el fondo también motivo de obsesión en él; sólo menciona el nombre de Fernando y en ella afloran inabarcables márgenes de esclavitud nauseabunda, de soledad inmarcesible. Con algunas reminiscencias de su antecesora *El túnel*, y contrario al mundo de las sombras apenas referido, hay por ejemplo una bella imagen cuando desde un amplio ventanal ven la ciudad alumbrada en la noche, experiencia vinculada por la misma Alejandra al alumbramiento de una madre, o acaso el ritual tras la muerte de alguien, porque vida y muerte están emparentadas, y una exige de la otra, y viceversa. Y es el caso también del destino, que es luz en sí mismo, pero oscuridad para quien lo experimenta a ciegas: “Siempre estuve apasionado con eso. La ceguera me fascinó siempre, de modo siniestro. Y en las tres novelas que he publicado es un problema esencial: aparece sugerido en *El túnel*, culmina en *Sobre héroes y tumbas* con el “Informe sobre ciegos”, y en *Abaddón* reaparece como un eco ambiguo”.¹²

Con continuos interlineados de la historia de Argentina como telón de fondo de los ciento cincuenta años en la biografía de los Vidal Olmos, y conforme la vida de una persona y de una dinastía, construida sobre la relación de hechos verificables como parte de la mitología personal o familiar, con muchos necesarios puntos en común que pueden confundirse, la figura sombría del dictador Juan Manuel de Rosas contrasta a su vez con la imagen casi mítica del unitario Juan Lavalle.¹³ El “Romance de la muerte del General Lavalle” insertado aquí por Sabato (que Falú musicalizó con fortuna, como ya dije), que por su estructura nos recuerda la célebre novela *Contrapunto* de Huxley, narra la larga retirada de los unitarios hacia el norte del país, culminando con la muerte del héroe y la huida hacia Bolivia de los restos de la legión, y donde el dictador proyecta con cinismo, en la figura del insurgente, las más abyectas características de su personalidad: “Le cortarían la cabeza al cadáver y se la mandarían a Rosas y la

¹¹ *Ibid*, p. 65.

¹² Sabato, *Entre la letra*, op. cit., p. 548.

¹³ Como otros tantos casos de los movimientos de independencia en América Latina, Juan Lavalle sería sacrificado y vilipendiado, casi en igualdad de viles circunstancias a como le pasó en México al “Padre de la Patria”, don Miguel Hidalgo y Costilla.

clavarían en la punta de una lanza, para deshonrarlo. Con un letrado que dijera: “[...] ésta es la cabeza del salvaje, del inmundo, del asqueroso perro unitario Lavalle”¹⁴.

Cuando ella se encuentra más triste y nostálgica, recrudescida su misantropía, Martín le recuerda que la vida también tiene cosas bellas y merece la pena vivirse, porque después de la noche viene el día, y de la zozobra, la paz, y de la muerte, otra forma de vida; al fin de cuentas, él también ha comprobado que en ésta, tangible e inmediata, prevalecen el caos y la desesperación. Ella le ha dado sentido a su existencia, y aunque ahora más complicada porque el deseo trae consigo la vicisitud del miedo terrible a la pérdida del otro, del Tú, ya esa sensación de volver a respirar, por más que sea a intervalos entrecortados, le confiere valor a la vida. Cuando más hundida e insegura se siente ella, con la autoestima por los suelos, él la rescata afirmándole que la existencia vale la pena para él precisamente porque ella existe, y ése ser la razón del otro, el aliento de su respiración, también supone un acto de fe en la propia condición humana tan devaluada. En ese intercambio de posturas y de estados de ánimo entre Alejandra y Martín, ambos comprueban que por desgracia la vida no es como una novela en la que se puede borrar y corregir a voluntad del escritor, sino que lo vivido es más bien inexorable, acaso capital humano, experiencia vital, y si lo recuperamos para la memoria por otra parte porosa y falible, sólo habremos conseguido, como bien escribió Proust en el epílogo de su paradigmática novela-río *En busca del tiempo perdido*, *El tiempo recobrado*: “[...] recuperar algo del tiempo perdido”.

Separados por barreras infranqueables, pues en su experiencia del amor ella sólo conserva el rostro más adusto de él, entre ambos sólo puede existir el abismo de dos vidas y mundos tan distintos como distantes, como protagonista cada uno de su propia y personal tempestad. Ella siempre representaría para él entonces un sueño inalcanzable, ligada a su vez a su propio demonio devorador, y contra el cual Martín poco o nada podrá competir; ésa es la imposibilidad de acceder verdaderamente al otro, quien se desplaza en su personal vacío, en su propio túnel. Ella hace hasta lo indecible por resurgir, por sacar la cabeza de ese pozo profundo, pero dadas su naturaleza y su miedo otra vez al fracaso, no existe la posibilidad de que pueda volver a entregarse del todo:

La veía como un ánfora antigua, alta, bella y temblorosa ánfora de carne; una carne que sutilmente estaba entremezclada, para Martín, a una ansia de comunión, porque, como decía Bruno, una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne.¹⁵

¹⁴ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 98.

¹⁵ *Ibid*, p. 139.

La segunda parte, “Los rostros invisibles”, inicia con esa sensación de eternidad que todos llegamos a experimentar en algún momento de nuestra vida, y gracias a lo que ella provoca en él, descubre la sensación de que la carne puede comprobar ese estado de trascendencia que le transmite el espíritu que la habita. Aquí se pone de manifiesto su enorme deseo de ser algo importante en la vida de Alejandra, y en contraste, su relación con otras personas que pertenecían a mundos muy ajenos y distantes a él, por lo que su vida pasada, hasta antes de la aparición de ella, se le plantea fútil y hasta absurda; por lo mismo, esas otras personas le resultan desconocidas, de “rostros invisibles”. Pero esta sobrevaloración de Alejandra provoca de igual modo, de manera paradójica, que él sea invisible frente a la persona más importante en ese momento, porque la supone inalcanzable y que no la merece.

En contraste con el mundo utópico, con las mismas llamadas sociedades utópicas, el individuo se ve reducido a los apuros apremiantes de la vida real y cotidiana, a su condición de ser atribulado. Es más, en un mismo sujeto, de cara a sus contradicciones, a sus rasgos opuestos, un mismo individuo puede debatirse entre la ambición extrema y la pasividad soporífera, entre la acción crítica y la holgazana dejadez, entre el inquieto revolucionario y el indiferente esclavo. Reducido a esta condición de ser contradictorio que nos identifica, Martín verá pasar los días y los años, sin poder apostar definitivamente por una postura única e inamovible, porque debajo de la epidermis del aguerrido se esconde un pánico inexplicable a lo desconocido, y por debajo de la del pasivo desesperante se agazapa el impulso desbocado de quien quiere romper los grilletes que lo esclavizan. Y él mismo llega a caer en cuenta que a lo largo de los años, de la vida que es dura y despiadada, el mundo de los más nobles ideales son sólo eso, un ideal, porque no están hechos para el hombre tal y como éste es; son ideales imaginados por soñadores, por poetas llamados ellos mismos a constatar que su creación utópica poco o nada tiene que ver —por eso mismo es utópica— con cuanto comprueban a su alrededor.

Los ideales pertenecen entonces a otro mundo muy distinto al de la realidad, como lo han probado las tantas y tantas teorías sociales que en la práctica no han encontrado cobijo ni mucho menos aprobación, por lo que el poeta que los sueña se ve reducido al fracaso y la desilusión. En este contexto de prueba asfixiante de la frustración se multiplican los sistemas y gobiernos dictatoriales de uno u otro color, con una u otra ideología, que sólo exigen esclavos bajo el yugo del látigo, y donde la

libertad, como valor sagrado, es sólo eso, ideal o ilusión, sueño quimérico, utopía. Éste es precisamente el trasfondo de reflexión que impulsó a Ernesto Sabato a escribir *Sobre héroes y tumbas*, en tiempos en que en América Latina se habían sucedido, casi como una consigna cancerígena, los regímenes y gobiernos totalitarios de una u otra factura: “Por eso, mi lema es, y el amigo Pérez Moretti lo sabe muy bien: ni dictaduras ni utopías sociales. No le digo nada de los otros problemas, los que podríamos denominar problemas de índole moral, ya que no sólo de pan vive el hombre”.¹⁶

Entonces se vuelve a preguntar cuál es la función del arte, que en principio se nutre de la observación y el recuerdo, el sueño y la imaginación, como una resistencia ante la muerte y el olvido, ante la miseria moral y la corrupción. El arte se significa así transparente, tenue pero a la vez sensible a lo eterno e inmortal, en contraposición al deterioro y la desolación a los que pareciera estamos destinados, porque prevalecen la codicia y la envidia, la mentira y el desamor, la cobardía y el resquemor. Es la eternidad del ángel que contradice lo frágil y transitorio, porque el arte busca precisamente eso, trascender lo pasajero, a la vez que indaga y escarba en el corazón humano en cuanto lo desnuda, tratando de examinar los repliegues más ocultos y oscuros de nuestra condición frágil y fugaz: “[...] la obra de arte es un intento, acaso descabellado, de dar infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro. Pero esa elección resulta así infinitamente difícil y, en general, catastrófica”.¹⁷

Volviendo a esa idea de que el arte de la novela se entiende conforme antepone como principio supremo “la búsqueda de la esencia del ser”, con esa “búsqueda” como principio y finalidad a la vez, la esperanza se erige entonces como una especie de terca resistencia; aunque parezca estar condenada al fracaso, y acaso precisamente por eso, es que dicha esperanza se acrecienta en el infortunio y a pesar de él. Lo que en principio impulsa al arte y a su creador, adquiere matiz de “absoluto” que inhibe la sensación definitiva de su contrario el desaliento, aunque en el curso de esa misma obra, como manifestación contrastante, el amor pueda en cambio fácilmente trocarse en desamor, en tempestad, en catástrofe, como reflejo de lo transitorio de la vida, como bien lo entendían Kant y Hegel. A manera de “descarrilamiento” o “terremoto”, con sus mutilados y muertos, con sus aullidos y su sangre, como bien se lo hace ver el racional Bruno al más atemperado Martín, el amor puede ir de lo sublime a lo grotesco, de lo infinito a lo transitorio, de un estado de incontenible furor a otro de desbordada

¹⁶ *Ibid*, p. 165.

¹⁷ *Ibid*, p. 179.

melancolía, con sus extremos e intermedios sentimientos de devoción, cómodo afecto y contradictorio odio destructivo, sin que esto contradiga para nada esa citada esperanza de búsqueda —y por ende, de recomposición— a que todo artista aspira y pone en el centro de su obra.

Espejo de la vida y de todas sus manifestaciones paradójicamente contradictorias, pero al fin de cuenta reales, el arte no apuesta a la “verdad” tal y como la concibe el pretencioso conocimiento científico. Más cercano a la vida sin eufemismos, el arte se construye más bien en la ilusión, en la imaginación, en el deseo, en la esperanza, más cercano a la realidad de los seres humanos, a sus complicaciones y recovecos, a sus contradicciones y efluvios cambiantes, a sus ondulaciones, pues todo pasa y nada queda, más que el eco precisamente de lo que somos y dejamos de ser a cada instante como constancia de lo vivido, a manera de lo que decía Heráclito de Éfeso: “Nadie se baña en el río dos veces porque todo cambia en el río y en el que se baña”.¹⁸ Y aquí aparece la imagen señera de Borges, figura contrastante de Sabato pero a la vez profundamente admirada por él, con todo y su carga europeizante que es signo distintivo también de ser argentino, de otra manera diferente a Sabato, pero de igual modo argentino-europeo; sin embargo, es la antítesis de lo que él entiende por “condición de escritor”, al margen de reconocer al gran estilista que igual abona para una comprensión cabal del “ser argentino”, como lo deja ver en voz de uno de sus personajes:

De lo que estoy seguro es de que su prosa es la más notable que hoy se escribe en castellano. Pero es demasiado preciosista para ser escritor. ¿Lo imagina usted a Tolstoi tratando de deslumbrar con un adverbio cuando está en juego la vida o la muerte de uno de sus personajes? Pero no todo es bizantino en él, no vaya a creer. Hay algo muy argentino en sus mejores cosas: cierta nostalgia, cierta tristeza metafísica [...]¹⁹

Estamos ante uno de los pasajes donde Sabato mejor y más a fondo discurre sobre la condición —la suya propia— de ser argentino, desde el centro de su circunstancia como escritor —argentino—, y que como otros muchos otros creadores y pensadores se diferencia en principio por su mayor cercanía con lo europeo, por el allí mucho menor peso de lo indígena y por lo mismo su casi imperceptible mestizaje —en comparación con otros países latinoamericanos—, si bien reconoce que en materia cultural y artística el hablar de “pureza” resulta imposible y es casi una falacia. En igualdad de

¹⁸ Esta muy representativa locución del pensamiento heracliteano figura en el centro del capítulo sobre el filósofo de Éfeso del trascendental rescate antológico *Los fragmentos de los presocráticos* del sabio filólogo helenista alemán Hermann Alexander Diels, ampliado y anotado más tarde por el también filólogo y filósofo teutón Walther Kranz.

¹⁹ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 211.

circunstancias, lo mismo habría que decir de la originalidad absoluta, impensable como valor definitivo, al hablar de una cultura, de una corriente artística o de un creador en específico, y es entonces cuando expone una de sus críticas más ácidas contra el Borges estilista, que es su antítesis, en una de las épocas de mayor distanciamiento entre estos dos escritores que son la cara y el sello de la moneda que explica la condición contraria y a la vez complementaria de ser escritor, a la manera de lo que hace el notable polígrafo polaco Ryszard Kapuscinski en su tan ácido como revelador texto *Los cínicos no sirven para este oficio*, en su caso refiriéndose específicamente a la vocación del periodista:

Nosotros, por ejemplo, somos argentinos hasta cuando renegamos del país, como a menudo hace Borges [...]. Los verdaderos ateos son los indiferentes, los cínicos. Y lo que podríamos llamar ateísmo de la patria son los cosmopolitas, esos individuos que viven aquí como podrían vivir en París o en Londres. Viven en un país como en un hotel. Pero seamos justos: Borges no es de éstos, pienso que a él le duele el país de alguna manera, aunque, claro está, no tiene la sensibilidad o la generosidad para que le duela el país que puede dolerle a un peón de campo o a un obrero de frigorífico. Y ahí denota su falta de grandeza, esa incapacidad para entender y sentir la totalidad de la patria, hasta en su sucia complejidad. Cuando leemos a Dickens o a Faulkner o a Tolstoi sentimos esa comprensión total del alma humana.²⁰

El escritor tiene en la memoria la muralla que resiste al tiempo y a sus poderes innobles de destrucción, a manera de carta de presentación de cuanto solemos llamar el deseo de eternidad que lucha contra lo transitorio, a contracorriente o como ilusión que sólo pareciera someter cuanto en nosotros hay de naturaleza mortal y corruptible. La memoria es así ese impulso misterioso que se enfrenta a lo que cotidianamente fenece dentro y fuera de nosotros, aferrándose al pasado y a la niñez, a la raza y a la tierra, a la tradición y a los sueños, porque son prueba de transitoriedad y por ende de vida, de constancia perseverante. Y con este deseo de trascendencia viene igual la sensación de plenitud y de felicidad; a contracorriente, en ese movimiento pendular de los contrarios que nos define, la tristeza por lo que a diario muere de nosotros, la nostalgia por el pasado perdido, el olvido y la desmemoria. Es momento de poner en tela de juicio otra vez la preponderancia de un predominio absoluto de la razón que absolutiza y no da espacio alguno al sentimiento y la intuición:

Toda consideración abstracta, aunque se refiriese a problemas humanos, no servía para consolar a ningún hombre, para mitigar ninguna de las tristezas y angustias que puede sufrir un ser concreto de carne y hueso, un pobre ser con ojos que miran ansiosamente (¿hacia qué o hacia quién?), una criatura que sólo sobrevive por la esperanza. Porque felizmente (pensaba) el hombre no está sólo hecho de desesperación sino de fe y esperanza; no sólo de muerte sino también de anhelos de vida; tampoco únicamente de

²⁰ *Ibid*, pp. 212-213.

soledad sino de momentos de comunión y de amor [...]. Nuestra razón, nuestra inteligencia, constantemente nos están probando que ese mundo es atroz, motivo por el cual la razón es aniquiladora y conduce al escepticismo, al cinismo y finalmente a la aniquilación.²¹

En este predominio del conocimiento racional al que se enfrentan los personajes en esta novela preponderantemente esperanzadora —a diferencia de su antecesora *El túnel*—, Sabato llega incluso a contrastar el mundo de las ideas con el del intelecto y la razón. Como hiciera Unamuno al diferenciar el “conocimiento pasivo” del “pensamiento activo”, el también humanista y polígrafo argentino da cabida a la “ilusión como instinto de sobrevivencia, a su testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio”.²² Inmersos en el existencialismo, en ambos la angustia viene a ser la “experiencia de la Nada” —parafraseando otra vez a Unamuno—, su única e irreductible prueba ontológica, y por lo mismo la esperanza se erige en prueba fidedigna de algo así como el sentido oculto de la existencia, en especie de oxígeno revitalizante. Y al menos aquí Sabato sobrepone ese aliento de la expectativa a la angustia, porque de lo contrario la existencia se tornaría asfixiante y no quedaría otra salida más que el suicidio, colocando a ese “sentido oculto de la vida”, que es la propia esperanza, por encima de la Nada como negación del Todo: “Sabato más de una vez cayó en periodos graves de autodestrucción, a veces deseaba cruzar la última puerta y se acercaba mucho a esa inquietante búsqueda de absoluto que la vida casi siempre niega”.²³

Y en este mismo orden de ideas, cuando en el centro del ser se debaten la angustia y la esperanza, igual se permite Sabato disertar sobre el hogar, que es fuego luminoso y eterno refugio al que siempre queremos regresar. De ahí la sensación de soledad (de la *saudade*, como dicen los portugueses para llamar a un sentimiento tan suyo) tan hermanada con la nostalgia o la añoranza, que se experimenta sobremanera en el extranjero, en el exilio, porque la patria es finalmente como el hogar, como el fuego y la infancia a los cuales siempre deseamos retornar, como el abrigo materno que es cálido y placentero, antes de haber sido arrojados a la intemperie de la existencia. Un sentimiento también muy argentino, como acá se deja ver —no sólo por el exilio, sino por tratarse de una patria en ciernes—, es un poco el denominador común latinoamericano, de países todavía en proceso de búsqueda y de auto-reconocimiento, un tanto a la deriva, si bien la historia y el pasado indígenas confieren a algunas

²¹ *Ibid*, p. 232.

²² *Ibid*, p. 233.

²³ Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 154.

naciones (México y Perú, por ejemplo) un mayor arraigo. Estos conflictuados personajes sabatianos encarnan y encaran, como Dios les da a entender, dicho conflicto identitario, y si bien hay variables de forma y de fondo, todos muestran signos y síntomas de ese sentimiento de inanición al que se refiere Octavio Paz en su tan visionario como elocuente ensayo *El laberinto de la soledad*:

[...] y estar en el extranjero era tan triste como habitar en un hotel anónimo indiferente; sin recuadros, sin árboles familiares, sin infancia, sin fantasmas; porque la patria era la infancia y por eso era mejor llamarla patria, algo que ampara y calienta en los momentos de soledad y de frío. Pero él, Martín, ¿cuándo había tenido madre? Y además esta patria parecía tan inhóspita, tan áspera y sin amparo. Porque (como también decía Bruno, pero ahora él no lo recordaba sino que más bien lo sentía físicamente, como si estuviera a la intemperie, en medio de un furioso temporal) nuestra desgracia era que no habíamos terminado de levantar una nación cuando el mundo que le había dado origen comenzó a crujir y luego a derrumbarse, de manera que acá no teníamos ni siquiera ese simulacro de la eternidad que en Europa son las piedras milenarias o en Méjico, o en Cuzco. Porque acá (decía) no somos ni Europa ni América, sino una región fracturada, un inestable, trágico, turbio lugar de fractura y desgarramiento.²⁴

Pareciera que el propio Sabato le lanza una cuerda de salvamento a su indefenso Martín cuando quiere guarecerse de la tempestad, tras algo fuerte y absoluto a qué agarrarse en medio de la catástrofe, con la ilusión de volver a recuperar esa cálida cueva en la cual se refugiaba cuando era nonato, pues se siente así, solo, sin hogar ni patria que lo cobije, a la deriva, a causa del abandono y el desamor, es decir, más frágil que nunca.

“Informe sobre ciegos”, que corresponde a la tercera parte de esta sobrecogedora novela, es quizá uno de los fragmentos más lúcidos y conocidos de Sabato, desde los versos oscuros que anuncian su contenido: “¡Oh, dioses de la noche!/ ¡Oh, dioses de las tinieblas, del incesto y del crimen/, de la melancolía y del suicidio!/ ¡Oh, dioses de las ratas y de las cavernas,/ de los murciélagos, de las cucarachas!/ ¡Oh, violentos, inescrutables dioses/ del sueño y de la muerte”.²⁵ A estas tetricas líneas se suma la no menos inquietante pregunta con que empieza ya el apartado: “¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?”,²⁶ dentro de una estructura que por su fuerza y su unidad bien puede leerse por separado de las otras tres, aunque dentro del conjunto del que forma parte concentra la síntesis de esta narración a la vez condenatoria y esperanzadora. El pasaje más estudiado y citado de Sabato, condensa el significado profundo de una novela con una enorme carga filosófica, narrada ahora en una dominante primera persona que aquí desplaza a una hasta entonces vigilante tercera, en

²⁴ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 273.

²⁵ *Ibid*, p. 287.

²⁶ *Ibid*, p. 289.

la voz de Fernando Vidal Olmos que es una especie de *alter ego* del escritor, su naturaleza más extraña, paranoica y sugestiva, que había venido sobrevolando la historia a manera de cuervo que atisba la muerte de su víctima. De hecho es el propio personaje quien nombra al informe por él mismo elaborado, y de hecho después de muerto es encontrado su cuerpo en el mismo lugar donde se descubre dicha crónica.

Padre de Alejandra y ligado a otros de los personajes, en lo que respecta al Informe propiamente dicho se sitúa más bien fuera de toda relación afectiva con los demás, porque sólo le obsesiona develar ese testimonio sobre un extraño y milenario complot demoniaco regido desde la “Secta Sagrada de los Ciegos”, que según él es desde donde se tienden los hilos que gobiernan el sentido de los incomprensibles seres humanos y de este absurdo mundo muy a su imagen y semejanza. Entre las muchas interpretaciones que se le han dado a este entreverado pasaje, en los más de los casos sobre la base de su naturaleza onírica y sus ambivalentes imágenes surrealistas, de alucinantes referencias, también ha sido leído a manera de metáfora en torno a varios aspectos y circunstancias que le obsesionaban al escritor; más allá de sus propios impulsos conscientes, se vislumbra una especie de gran alegoría sobre algunos otros elementos más profundos y misteriosos, temores subterráneos que desde siempre le han perseguido al ser humano, a decir, la muerte, el más allá, lo que escapa a nuestra comprensión consciente, la oscuridad y la noche, el mal.

Otra vez el túnel como pasadizo oscuro y tenebroso, y por qué no el laberinto borgiano, nos encontramos ante los subterráneos de Buenos Aires, como los de París en *Los miserables* de Víctor Hugo, vías secretas que unen el Colegio Nacional con la antigua Aduana de la ciudad, o los que nacen en los costados de la Iglesia de la Sagrada Concepción del Barrio de Belgrano, conformando pobladas cavernas, y por donde el protagonista se conduce hasta su perdición. Toda esta iconografía local contribuye a su vez a conformar una gran metáfora ontológica del hombre y las sociedades que lo encarcelan y someten, con la soledad como única compañía de cara a la muerte, ante el misterio de la existencia y el problema del bien y el mal:

Recuerdo perfectamente, en cambio, los comienzos de mi investigación sistemática (la otra, la inconsciente, acaso la más profunda, ¿cómo puedo saberlo?). Fue un día de verano del año 1947, al pasar frente a la Plaza de Mayo, por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad. Yo venía abstraído, cuando de pronto oí una campanilla, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario [...]. Y luego, cuando mi conciencia volvió a entrar en el torrente del tiempo, salí huyendo. De ese modo empezó la etapa final de mi existencia.²⁷

²⁷ *Ibid*, pp. 289-290.

Reflejo de Sabato pero también de nuestra condición contradictoria y paradójica, Fernando Vidal Olmos anuncia con su compleja naturaleza el carácter peculiar de todo este apartado, que oscila entre la belleza y el horror, la tolerancia y el racismo, la inteligencia meridiana y la inconsciencia; implica a un lúcido lector que puede contemplar a la vez dos espectáculos simultáneos e igualmente contrastados, antagónicos en su esencia y en su contenido, el cielo de los dioses y las profundidades del infierno, como en el *Hyperion* de Hölderlin. Continuo pendular en el que se debate el propio espíritu de Sabato, a su vez espejo de nosotros como especímenes de una condición humana compleja y contradictoria, ambivalente, Vidal Olmos existe de igual modo en esta misma dualidad en la que se desgarrar y condena, bajo el yugo de la demencia pero también del lúcido y riguroso pensamiento científico, para elaborar un Informe que igual es a la vez conocimiento dogmático y revelación poética:

La investigación, claro, terminó donde debía empezar la verdad: en el umbral inviolable [...]. Si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la tierra y sobre la carne. Ignoro si, en última instancia, esta organización tiene que rendir cuentas, tarde o temprano, a lo que podría denominarse Potencia Luminosa; pero, mientras tanto, lo obvio es que el universo está bajo su poder absoluto, poder de vida y muerte, que ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación, las maestrías o los inquisidores. No soy teólogo o no estoy en condiciones de creer que estos poderes infernales puedan tener explicación en alguna retorcida Teodicea. En todo caso, eso sería teoría o esperanza. Lo otro, lo que he visto y sufrido, eso son hechos.²⁸

En voz del conflictuado Vidal Olmos, Sabato expone sus propias dudas sobre la existencia de Dios, cuando a través de su personaje elabora una serie de teorías que contrastan con esa siempre a prueba idea judeo-cristiana dominante de que vivimos en un mundo perfecto, producto de un Dios omnipotente, omnisciente y bondadoso, que en su cotidiano contraste con la realidad tampoco puede del todo ser tomada en serio:

Dios no existe; Dios existe y es un canalla; Dios existe pero a veces duerme: sus pesadillas son nuestra existencia; Dios existe pero tiene accesos de locura: esos accesos son nuestra existencia; Dios no es omnipotente, no puede estar en todas partes: a veces está ausente, ¿en otros mundos?, ¿en otras cosas?; Dios es un pobre diablo, con un problema demasiado complicado para sus fuerzas; Dios fue derrotado antes de la Historia por el Príncipe de las Tinieblas.²⁹

Ideas absurdas y arrogantes a los ojos de cualquier espíritu medianamente pacato, para toda fe dogmática, para todo creyente indomable, Sabato pone en boca de su *sui generis*

²⁸ *Ibid*, pp. 298-299.

²⁹ *Ibid*, pp. 299-300.

y excéntrico personaje, quien abiertamente expone sus crisis existenciales sin miedos ni tapujos, estas posibles explicaciones frente a un mundo plagado de toda clase de contrastes e inequidades. Ya el romántico español Gustavo Adolfo Bécquer esgrimía, en una de sus más famosas *Leyendas*, “La creación”, la poética teoría hinduista de que en un descuido del gran Brahma en su laboratorio, unos dicharacheros duendecillos combinaron extrañas sustancias y de allí nació este mundo plagado de reproches, y que al querer él mismo deshacer ese entuerto de broma, se dijo que no valía la pena porque —en su absurdo— se destruiría solo.

Alegoría de tantas experiencias humanas que han atentado contra la individualidad y la disidencia, este “Informe sobre ciegos” da cuenta de tantos genios perseguidos por su iluminada creatividad, de los atormentados y desollados vivos por la Inquisición, de los ahora pululantes movimientos extremos en aras de una ideología o de una religión, de los regímenes totalitarios que atentan contra la libertad, de los sistemas inequitativos que reproducen la miseria y la ignorancia, de genocidios y magnicidas, de la ambición y el ecocidio, del olvido, como prueba incuestionable de que algo salió mal o alguien se equivocó. Y la conclusión de Vidal Olmos es categórica: “[...] sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír si no me poseyera el pavor”.³⁰

La realidad argentina también se le pone de pecho a Sabato-Vidal Olmos, que es casi lugar común en toda América Latina, porque nos hemos hecho proclives a soñar y reproducir sin cesar mitos que contrastan con la realidad, que la niegan, que la esconden, que la minimizan. Aquí sale a la luz el gran mito de la enseñanza, de la enseñanza primaria, cuando sus héroes de telenovela son contruidos para resistir, consuetudinariamente, la sátira, la crítica, y por supuesto la denostación malintencionada. Detractor a ultranza de cualquier mitología y ya cansado de remar contracorriente, y sin dejar Sabato de manifestar aquí otro signo más de ironía, Fernando Vidal llega a desear incluso que lo encierren en un manicomio, porque sabe que allí es posible evadir la realidad, aunque los métodos utilizados para hacerlo sean contrarios a la libertad que ha dicho siempre defender:

Pero lo peor no sucede a mi alrededor sino en mi interior, porque mi propio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse. Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son como un sello, como una garantía de que soy “algo”, algo bien definido: no sólo por el color de mis ojos, por mi estatura, por

³⁰ *Ibid*, p. 301.

mi edad, por mi día de nacimiento y mis padres (es decir, por esos datos que aparecen en la cédula de identidad), sino por algo más profundo de índole espiritual: por un conjunto de recuerdos, de sentimientos, de ideas que dentro de uno mantienen la estructura de ese “algo”, que es Fernando Vidal y no el cartero o el carnicero.³¹

Un misántropo declarado, Vidal Olmos confiesa no tener ni haber tenido amigos, y aunque ha sentido pasiones, en cambio no ha sentido afecto por nadie y nadie lo ha sentido por él. Sin embargo, desea un mundo mejor, en el que se hable una sola lengua (el esperanto) y todas personas persigan los mismos ideales. Y quizá sea precisamente porque el mundo es como es que confiese no gustarle, ser uno de sus más declarados detractores. Aunque él es en el fondo también un enfermo idealista, se burla de aquellos utopistas que han imaginado que todos los males de la humanidad se resuelven con una especie de mezcla de Ciencia y de Mutuo Conocimiento, cuando el propio Sabato se ha declarado defensor de aquella famosa expresión de Pascal que anuncia que “El corazón tiene razones que la razón desconoce”³². Su espíritu iconoclasta desmiente las anécdotas por inventadas (Bergson se refiere a los recuerdos inexactos de la “porosa memoria”³³) y a la medida de cada individuo, las más de las veces a contracorriente de los más fieles efluvios del sueño, y también la sustancia movediza de los mitos y de las leyendas, fabricados a propósito, según él, para describir el alma de un país o de un pueblo.

“Informe sobre ciegos” nació de una fobia sabatiana a la oscuridad, y en ese mundo de sombras ennegrecidas, el silencio total aparece para un invidente como imagen del Infierno, como para quien ve puede ser un abismo tenebroso que lo separa del resto del universo. Y en esa oscuridad sin fondo, la probabilidad de creación se considera prácticamente improbable, imposible, entre otros motivos porque la emoción es desastrosa para la razón. Y como la ceguera representa aquí la ignorancia, en contraste se halla el genio capaz de descubrir identidades entre hechos contradictorios, relaciones entre hechos aparentemente remotos; en otras palabras, el genio revela la identidad bajo la diversidad, la realidad bajo la apariencia, lo que escapa al común denominador que habita en las tinieblas. En sentido opuesto a lo que apunta la “Alegoría de las cavernas” de Platón, quien potencia el mundo de las ideas y de la razón, Sabato antepone la intuición, la revelación creativa. Afín a lo que ha expresado

³¹ *Ibid*, p. 307.

³² Sabato según Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 48

³³ Henri Bergson construyó toda una solvente teoría sobre la docilidad de los recuerdos y la “memoria porosa” en su referencial libro *Materia y memoria*.

en otros textos, y si bien su personaje es aquí otro enfermo inadaptado, el novelista vuelve a poner en tela de juicio las bondades del progreso y el conocimiento, sobre todo por quienes lo controlan y para qué, con ejemplos irrefutables a lo largo de toda la historia de la Humanidad que ha constatado una y otra vez su instinto depredador y asesino, su proclividad a ser adormecida, aun en medio de la luz enceguedora —¡vaya paradoja!—, por los demagogos, por el canto de las sirenas:

Alemania en 1933 era uno de los pueblos más alfabetizados del mundo. Si la gente aún supera leer, al menos no podría ser idiotizada día a día por los diarios y las revistas. Desgraciadamente, aunque fuesen analfabetos, todavía quedarían otras maravillas del progreso: la radio, la televisión. Habría que extirpar los tímpanos a los chicos y sacarles los ojos. Pero este ya sería un problema más dificultoso. A pesar de los sofismas, siempre la luz prevalecerá sobre la oscuridad, y el bien sobre el mal. El mal es ignorancia.³⁴

En este mismo tenor, y aquí más claramente se sabe que se trata de la propia voz de Sabato, pone en tela de juicio la idea de siquiera pensar que el hombre de hoy pueda vivir mejor que el romano, y si bien afirma que más bien son las condiciones específicas de cada quien lo que determina el grado de felicidad o de frustración experimentado, es indudable que no se puede comparar por ejemplo el nivel de alienación de un pastor griego con el de un obrero metalúrgico que trabaja ocho o diez horas diarias en una fundidora. Otra prueba de ello, es que incluso en los países más desarrollados buena parte de la población experimenta crisis cada vez más elevadas de neurosis. También sadomasoquista, en su búsqueda incesante del Mal, de lo nauseabundo y decadente, descubre que esa oscuridad está de igual modo dentro de él, a imagen y semejanza del mundo que habita, como su reflejo en un espejo cóncavo que sólo manifiesta la deformación que en él se revela.

Frente a una realidad donde no hay malos, malos, ni buenos, buenos, Fernando Vidal Olmos entiende que su ambiciosa empresa sólo ha conseguido descubrirle que dentro de él hay más oscuridad de la que suponía. Víctima y victimario a la vez, investigador y presa de su propio estudio, quizá sólo le quede la esperanza de saber que el descubrimiento de uno mismo bien vale la pena, como “[...] una penosísima marcha a través de mares ignotos e inmundos pantanos”.³⁵ Y esa búsqueda incesante y obsesiva establece puentes de conexión entre diferentes textos del Sabato que entiende su condición de escritor como quien se zambulle dentro de sí mismo tras la búsqueda de sus signos vitales de identidad, tras lo que lo explica pero desconoce a los ojos del ser

³⁴ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 333.

³⁵ *Ibid*, p. 382.

consciente y racional obcecado en explicaciones lineales y premeditadas, claro, sin poder renunciar tampoco a sus miedos y temores más profundos, por lo que la intertextualidad representa aquí otra vía luminosa de comprensión y hallazgo:

Pensaba, recordaba, sobre todo venganzas de la Secta. Y volví entonces a analizar el caso Castel, caso que no sólo fue muy notorio por la gente implicada sino por la crónica que desde el manicomio hizo llegar el asesino a una editorial. Me interesó poderosamente por dos motivos: había conocido a María Iribarne y sabía que su marido era ciego. Es fácil imaginar el deseo que tuve de conocer a Castel, pero también es fácil presumir el temor que me impidió hacerlo, pues equivalía a meterse en la boca del lobo. ¿Qué otro recurso me quedaba que el de leer, el de estudiar minuciosamente su crónica? “Siempre tuve prevención por los ciegos”, confiesa. Cuando por primera vez leí aquel documento, literalmente me asusté, pues hablaba de la piel fría, de las manos acuosas y de otras características de la raza que yo también había observado y que me obsesionaban, como la tendencia a vivir en cuevas o lugares oscuros. Hasta el título de la crónica me estremeció, por lo significativo: “El túnel”.³⁶

A la manera de Paul Auster, Ernesto Sabato prefiere creer más en la causalidad que en la casualidad, si bien hay hechos que escapan a nuestra comprensión y por lo mismo suponemos no hay circunstancias previas que los propicien o faciliten. Incluso las que bien podrían denominarse “desconocidas cloacas de la inmundicia humana” tendrían su por qué y su razón de ser, y Vidal Olmos recuerda que tiempo atrás tuvo oportunidad de meditar en la existencia de esa “red subterránea” que a su vez le explicaba el porqué de tantos absurdos en la superficie; desde su niñez había descubierto en él una tendencia natural a pensar y sobre todo a soñar con sótanos, pozos, cavernas, túneles, laberintos, cuevas y demás símbolos vinculados a la vida subterránea y enigmática, donde habitan lagartos, serpientes, ratas, cucarachas, murciélagos, comadreja y sobre todo ciegos. En un sentido más bien contrario al del José Saramago de *Ensayo sobre la ceguera*, el Sabato de *Sobre héroes y tumbas*, y en particular del “Informe sobre ciegos”, aventura a su personaje en un mundo oscuro y nauseabundo que en principio se ejemplifica en las cloacas de Buenos Aires a donde iban a parar todos los desechos e inmundicias de su ciudad, soñando con siquiera poder atisbar un arriba con salones brillantes donde mujeres hermosas y delicadas parten plaza, al lado de empresarios y gerentes de banco correctos y ponderados, de maestros sabios y trabajadores que se interesan por sus alumnos, de esposos generosos y leales, de políticos probos e íntegros, de empleados diligentes y no de burócratas chamberos, en fin, un mundo utópico:

Y todo marchaba hacia la Nada del océano mediante conductos subterráneos y secretos, como si Aquellos de Arriba se quisiesen olvidar, como si intentaran hacerse los desentendidos sobre esta parte de su verdad. Y como si héroes al revés, como yo,

³⁶ *Ibid*, p. 396.

estuvieran destinados al trabajo infernal y maldito de dar cuenta a esa realidad [...]. Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restante, agitado por los huracanes infernales. ¿Pero avanzando hacia qué? Eso es lo que no alcanzaba a discernir y que aun ahora, en estos momentos que preceden a mi muerte, tampoco llego a comprender.³⁷

Otro camino tras la búsqueda de la esencia del ser, del misterio central de la existencia, Fernando Vidal Olmos cae en cuenta de que dicha indagación sólo podía encontrar verdadera respuesta si empezaba por hacerlo hacia dentro de sí mismo, sin miedos ni temores, aunque dicho acto se torne angustioso. Después de despertar del sueño, que más bien sería decir de la pesadilla, sólo consiguió dilucidar que lo hacía con más preguntas que respuestas, porque la existencia humana descansa precisamente en este peregrinar más bien a ciegas sobre la cuerda floja que es la vida. Dios de su propia verdad, tras la esperanza de sobrevivir en un mundo caótico, aguzados los sentidos, exacerbadas la pasión y la ansiedad por la espera y el temor, violentadas las fuerzas de las tinieblas, en medio de una especie de hecatombe, en igualdad de circunstancias a como los místicos logran percibir al Dios de la luz y de la bondad, se llegó a sentir místico de la Basura y del Infierno, experimentó su propio éxtasis:

[...] desdeñándolo o encogiéndose de hombros ante los signos que deberían despertarlos: algún sueño, alguna fugaz visión, el relato de algún niño o loco. Y leyendo como simple pasatiempo los relatos truncados de algunos de los que acaso llegaron a penetrar en el mundo de lo prohibido, escritores que terminaron también como locos o como suicidas (como Artaud, como Lautréamont, como Rimbaud) y que, por lo tanto, sólo merecieron la condescendiente mezcla de admiración y desdén que las personas grandes sienten por los niños [...]. Entonces comprendí hasta qué punto las palabras *luz* y *esperanza* deben de estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo.³⁸

Sometido bajo un misterioso resplandor rojizo, en el silencio de la noche, se sume en pensamientos nostálgicos y enigmáticos, vuelto hacia lo más profundo de su ser, cavilando sobre el pasado, sobre leyendas y países remotos, sobre el sentido de la vida y de la muerte. Tiene la certeza de que allí acabará su largo peregrinar y encontrará por fin el sentido de la existencia, pero siente que nadie le ayuda en sus plegarias, ni siquiera con su odio; es una lucha que él solo deberá librar, en medio de la indiferencia pétrea de la Nada. Entiende también que su tiempo es limitado y que su muerte llegará irremediamente, quizá por voluntad propia, porque sólo así se consume, como decían los existencialistas, un resquicio de libertad. Tendrá que caminar, por su propio pie,

³⁷ *Ibid*, p. 425.

³⁸ *Ibid*, pp. 432-433.

hasta donde se cumpla el vaticinio. Sin embargo, al fin de cuentas el instinto de sobrevivencia, en su desesperación, buscará también posibles fugas, escapar a la fatalidad, aunque en el fondo sepa que nadie puede hacerlo: somos mortales y transitorios. Su propia experiencia ante la muerte lo ha conducido, con reclamante dolor y socorrida resignación, a plantearse otras posibles y contrastantes opciones de respuesta: “Sólo puedo seguir viviendo después de la muerte de mi hijo Jorge porque creo que no todo se termina, que hay algo más allá, aun cuando no sepamos qué”.³⁹

La cuarta y última parte, “Un Dios desconocido”, como el mismo nombre lo revela, se ocupa de la desesperanza y de la falta de fe que igual acompañan al ser humano en su transitar a tientas por la vida, como parte inherente de nuestra condición racional y también dubitativa, que en su estado de mayor soledad y crisis existencial no encuentra cobijo ni mucho menos alivio. Este título describe a la perfección el estado de ausencia que el propio lector experimenta tras la noticia con que arranca la sección del incendio en el que se consumen Alejandra y Fernando, que describe, como signo distintivo, el tránsito de toda la dinastía. De hecho, en lo primero que había dejado de creer Alejandra, desde que aún era niña, era en Dios, en ella ligado este descrédito a ausencias notables, a una desprotección que desembocaría en desamparo, en olvido. Obligada a madurar desde su niñez más temprana, con el tiempo se había hecho pensativa, “dubitativa”, con la única certidumbre de que su destino se había concretado duro e implacable. Heredera de una buena posición, paradójicamente se había visto obligada desde muy joven a ganarse la vida con el sudor de su frente, sin respaldo económico alguno ni mucho menos moral.

Especie de personaje aglutinante e hilo conductor de toda la historia, el mucho más sensato Bruno estrecha amistad con Fernando y Alejandra y recibe las confesiones del perturbado Martín (su madre le había revelado el no haber sido un hijo deseado); sabe, más con el intelecto que con el corazón, que nada de lo que se refiera a los seres humanos debería causar jamás asombro, porque, como decía Proust, los “aunque” son casi siempre “porqués” desconocidos, explicándole, entre otras cosas, el encuentro entre dos seres tan necesitados como Alejandra y Martín.⁴⁰ Autor caro a Sabato, esa atmósfera sinestésica tan característica de Proust, y que a un poeta del aliento de Pedro

³⁹ Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 130.

⁴⁰ Marcel Proust, quien sin duda conoció a fondo la filosofía bergsoniana, en su neurálgica *Sodoma y Gomorra*, de *En busca del tiempo perdido*, coincide con el pensador igualmente francés en que en la existencia del ser amado y amante siempre existen “causas que explican toda reacción/efecto”.

Salinas lo llevó a emprender la odisea en su caso inconclusa de traducirlo al castellano, se hace presente una y otra vez en esta novela:

[...] objetos y frases que producen entonces el milagro de hacer presente aquel espíritu aunque fugaz, inasible y desesperadamente presente, del mismo modo que un recuerdo querido con algún transitorio golpe de perfume o un fragmento de música; fragmento que no tiene por qué ser importante ni profundo, y que bien puede ser humilde y hasta trivial melodía que en aquel tiempo mágico nos hizo reír por su vulgaridad, pero que ahora, ennoblecida por la muerte y la separación eterna, nos parece conmovedora y profunda.⁴¹

Bruno nos confiesa que la muerte de Fernando le hizo repensar el sentido de la vida de él y la suya propia, cayendo en cuenta de qué manera y en qué medida su existencia y la de los demás, incluidos nosotros mismos, los lectores, habíamos sido convulsionados por la existencia atípica de Fernando. Entonces comprendió que había sido todo lo opuesto a un pensador, a un filósofo, a quienes desarrollan sistemas como construcciones arquitectónicas armoniosas. Se le presentaba entonces más bien como un terrorista de las ideas, una especie de “anti-filósofo”, si es que esa categoría existe, algo así como un santo del infierno:

Los locos, como los genios, se levantan, a menudo catastróficamente, sobre las limitaciones de su patria o de su tiempo, entrando en esa tierra de nadie, disparatada y mágica, delirante y tumultuosa, que los buenos ciudadanos contemplan con sentimientos cambiantes; desde el miedo hasta el odio, desde el aparente menosprecio hasta una especie de pavorosa admiración.⁴²

También un profundo examen sociológico, Sabato expone aquí su más acerva crítica a quienes han propiciado y contribuido a que la historia de toda esta dolida América, que William Faulkner define sobre su estadio original de destrucción, y con él todos los demás escritores norteamericanos y del llamado *boom latinoamericano* que asimilaron su impronta, se identifique a partir de la violencia.⁴³ América se le figura entonces como ese país mítico soñado por Bolívar y otros libertadores, donde, como los españoles suponían El Dorado, el dinero se encontraba tirado en las calles y las plazas públicas; pero para las grandes mayorías, a la postre, los más jalarían hacia el subdesarrollo y la miseria, las jornadas extenuantes y los salarios miserables, la humillación y la añoranza en el exilio, la nostalgia. Sin patria, sólo había el mundo de los amos y el mundo de los

⁴¹ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 458.

⁴² *Ibid*, pp. 465-466.

⁴³ Todos los escritores del llamado *boom latinoamericano* manifestaron, de una u otra manera, su deuda con el narrador estadounidense William Faulkner, quien en novelas suyas nodales como *Luz de agosto* o *El villorrio* enfatizó el tema originario de “la destrucción en América”.

esclavos, hasta que estallara la Gran Revolución que igual terminaría extinguiéndose como todas las demás utopías.

En medio de esa miseria humana, el descreimiento acabó por apoderarse de las ilusiones, y a la vista, rufianes, asaltantes, corruptos demagogos, borrachos y vagos desocupados, mendigos y prostitución. La utopía del paraíso se había desmoronado tras la comprobación ineludible del infierno sofocante, si acaso el purgatorio de la procesión que se desplaza de un extremo al otro. Bruno recordó también aquel axioma maniático de Fernando: “No hay casualidades sino destinos. No se encuentra sino lo que se busca, y se busca lo que en cierto modo está escondido en lo más profundo y oscuro de nuestro corazón”.⁴⁴

La “argentinidad errónea” a la que se refiere Sabato, en voz de Bruno, tiene que ver con lo que él mismo llamaba una de las grandes contradicciones en la formación de los argentinos y uno de los hechos que durante mucho tiempo cavó abismos entre los propios argentinos y su patria, circunstancia que bien podemos decir identifica a todos los países latinoamericanos cuya tendencia a la mitología responde a su realidad carente de valores ciertos o al menos estables. Nuestros pueblos se identifican entonces por esa proclividad nuestra a enajenarnos, a evadir una realidad brusca y opresiva, a asirnos a héroes míticos o de leyenda, porque los “laberintos de la soledad” resultan indescifrables, o lo que es peor, dignos de ser negados por lo que se oculta tras de ellos.

Aquí entonces la relativa trascendencia del arte, porque el común denominador distante, por ignorancia o por apatía, o por ambas, acaso nunca llegue a entender a los más bien escasos y atípicos creadores visionarios portadores de la revelación. O en el mejor de los casos, cuando se empieza a comprender este difícil arte de vivir, pues resulta que ya es demasiado tarde y no hay marcha atrás, sin haber conocido ni siquiera escuchado el legado de los marginales y disidentes elegidos, creadores de utopías que mucho contrastan con la realidad de todos los días que ellos mismos exponen y critican acremente:

[...] o explicándoles en palabras sencillas pero fervientes el advenimiento de la nueva sociedad donde no habrá ni humillación ni dolor ni miseria para los pobres, o leyéndoles páginas de algún libro que llevaba en su hatillo: páginas de Malatesta a los campesinos italianos, o de Bakunin, mientras sus interlocutores silenciosos, tomando mate en cuclillas o sentados sobre algún cajón de kerosén, cansados por la jornada de sol a sol, acaso rememorando alguna remota aldea italiana o polaca, se entregaban a medias a aquel sueño maravilloso, queriéndolo creer pero (instigados por la dura realidad de todos los días) imaginando su imposibilidad, en forma semejante a los que abrumados de desdichas sin embargo a veces sueñan con el paraíso final; y acaso entre aquellos

⁴⁴ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 501.

peones, algún criollo, que pensaba que Dios había hecho el campo y el cielo con sus estrellas para todos por igual, esa clase de criollo que añoraba la vieja y altiva vida libre de la pampa sin alumbrados, ese paisano individualista y estoico, hacía finalmente suya la buena de aquellos remotos apóstoles de nombres raros y, ya para siempre, abrazaba con ardor la doctrina de la esperanza.⁴⁵

Si el sueño es un refugio de frente a una realidad que oprime y atormenta, representa también una enredadera donde nuestros temores y angustias nos sujetan en pesadillescas atmósferas que en sus estados de mayor crisis pueden tornarse irrespirables, por lo que volver a este mundo de lo tangible puede a su vez representar un bálsamo de seguridad, o al menos un espacio de calmosa estabilidad, incluso una especie de rutinario purgatorio. Aunque una liberación del inconsciente reprimido, volver a esta realidad de lo conocido, incluso de lo “malo conocido”, puede representar un alivio, una liberación. Así se sentía Bruno cuando volvía de sus sueños angustiosos, de sus pesadillas, y sólo cuando se sumergía en los libros parecía reencontrar de nuevo la realidad, “[...] como si aquella existencia de las calles fuera una suerte de gran sueño de gente hipnotizada”.⁴⁶

Rememorando otra vez al Unamuno de *Niebla* sobre el absurdo homocentrismo que erróneamente nos hace suponer que superamos a las demás especies “[...] sólo porque caminamos sobre dos extremidades y no sobre cuatro [...]”,⁴⁷ lo cierto es que sólo corroboraba el que nuestra condición pensante más no razonable nos abismaba en los orígenes de una angustia metafísica inabarcable. Entonces también le vino a la mente, en voz alta de lo que en verdad piensa su autor, la tesis freudiana de que siendo nosotros los únicos capaces de generar cultura, de institucionalizar —es decir, de alterar— nuestras relaciones con el mundo que nos rodea, ese cúmulo de regulaciones son el origen también de una suma inagotable de malestares, de alteraciones psicológicas y anímicas, cuando nos convertimos en seres incapaces de desplazarnos ya sin esas muletas que representa todo aquello que llamamos andamiaje cultural. Ni dios ni animal, el hombre se debate así en lo que bien podríamos denominar el limbo, el caos, una caída sin freno de cara al abismo.

Ser dual y por lo mismo desgraciado, pero también por esa misma condición paradójica, misteriosamente atractivo, *Sobre héroes y tumbas* lleva hasta sus últimas consecuencias esa conocida tesis sabatiana de que “[...] el hombre se mueve y vive

⁴⁵ *Ibid*, pp. 510-511.

⁴⁶ *Ibid*, p. 521.

⁴⁷ Trasladando a su narrativa y a su poesía lo que expresa su pensamiento filosófico, Miguel de Unamuno vuelve a exponer en su medular novela (o *nivola*) *Niebla* una profunda crítica al ciego e ingenuo homocentrismo que vanagloria al ser humano por sobre las demás especies.

entre la tierra de los animales y el cielo de los dioses, que habrá perdido el paraíso terrenal de su inocencia y no habrá ganado el paraíso celeste de su redención [...]”.⁴⁸ Y este ser dolorido y enfermo será, precisamente, quien se preguntará por primera vez sobre el sentido de su existencia, que es el sentido de la filosofía pero igual del arte, eso sí por vías distintas pero a la vez paralelas y complementarias porque, recordando lo que ha escrito con insistencia Milan Kundera, “la búsqueda de la esencia del ser” es el porqué de la creación artística, en particular de la novela como genero moderno por antonomasia:

Y entonces seres descontentos, un poco ciegos y un poco como enloquecidos, intentan recuperar a tientas aquella armonía perdida con el misterio y la sangre, pintando o escribiendo una realidad distinta a la que desdichadamente los rodea, una realidad a menudo de apariencia fantástica y demencial, pero que, cosa curiosa, resulta ser finalmente más profunda y verdadera que la cotidiana. Y así, soñando un poco por todos, esos seres frágiles logran levantarse sobre su desventura individual y se convierten en intérpretes y hasta en salvadores (dolorosos) del destino colectivo.⁴⁹

Visionarios y también libertadores, como los héroes de la historia, Sabato nos recuerda que a manera de los poetas, con un casi “inalcanzable” como meta, el general Lavalle, como otros de su estirpe, lucharon por ser conquistadores de la utopía, dioses capaces de revertir el caos y volver al orden lo que la propia imperfección del hombre ha conducido a la hecatombe. Huyendo hacia Bolivia, los Unitarios argentinos tuvieron que confirmar, sin embargo, que el error había vuelto a hacer acto de presencia, como el artista que tras su sueño hecho realidad, o al menos Verdad inasequible al ser humano imperfecto, corrobora que por desgracia todavía no es su momento. Pero como necesitamos de las utopías para continuar respirando, el arte suele ser el origen o la inspiración de movimientos de liberación al menos factibles en la ficción, que es siempre sinónimo de sana ruptura. Y es que si ni al menos en la imaginación ese mundo mejor se hace factible, la vida se torna más respirable y la ilusión se traduce en esperanza:

En la creación artística, como en el sueño, hay un primer movimiento que es la introversión, de sumersión en lo más profundo del yo. Pero mientras en el sueño allí quedamos (y de ahí el carácter angustioso de la pesadilla), en la obra de arte hay un segundo momento de expresión, de salida, de presión hacia fuera, que es liberador. En este segundo momento operan no sólo las fuerzas oscuras del inconsciente y del subconsciente, como en el momento inicial, sino todas las fuerzas del espíritu: también las conscientes, la voluntad, las ideas estéticas o filosóficas.⁵⁰

⁴⁸ Sabato, *Sobre héroes*, op. cit., p. 521

⁴⁹ *Ibid*, p. 522.

⁵⁰ “Entrevista” en *Vuelo* (Buenos Aires, 1963) citada por Constenla, en *Medio siglo*, op. cit. p. 94.

Los interlineados de la escritura

El escritor y sus fantasmas, de 1963, está construido a manera de partitura musical, pues la música constituía otra de sus grandes pasiones (Brahms era su compositor predilecto), a manera de “variaciones sobre un mismo tema”, porque como a otros escritores le obsesionaba: “[...] por qué, cómo y para qué se escriben ficciones”.¹ Volviendo a Vargas Llosa quien sobre este mismo asunto ha escrito con no menos rigor e insistencia cuando se refiere a la “verdad de las mentiras” (la ficción no es sólo obsesión sino, por lo mismo, necesidad), lo cierto es que no se puede responder a esas grandes interrogantes con fórmulas sencillas y preestablecidas, a través de una doctrina o un catálogo como pretendieron las vanguardias —en especial el Surrealismo—, puesto que cada creador responde a un cruce intransferible de coordenadas personales y circunstancias externas. Tan necesario como respirar, comer o dormir, la escritura pasa a ser, como cualquier otra actividad creativa, una acción conectada con la condición vital de su autor, y aunque también vinculada a su naturaleza racional y consciente, y por lo mismo al rigor y al oficio que moldean una vocación inaplazable, a la postre se convierte tanto en una fortuna como en una condena, por cuanto pueda concentrar de acto feliz y trágico a la vez:

Me ha resultado terriblemente difícil terminar mis obras, un sufrimiento casi continuo, no sólo en sentido espiritual sino físico. Además de la inseguridad, el desaliento, la irritación por los pobres resultados que van saliendo, la indecisión, el convencimiento de que no es lo que uno quería, etcétera. Escribir me producía dolores de estómago y digestiones muy malas; se me helaban los pies y las manos; sufría de insomnio y estaba mal del hígado [...] existe una abrumadora mayoría de escritores que escriben por motivos subalternos: buscan fama o dinero; lo hacen por distracción o porque meramente tienen facilidad; por evasión o por juego [...]. Están aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son *testigos*, es decir *mártires* de una época. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento.²

Acto particularmente vivo conforme responde a estímulos externos e interiores, conscientes e inconscientes, diurnos y nocturnos, tanto de la vigilia como del sueño, la creación artística, y por ende la escritura literaria, supone una especie de apuntes que siempre tendrán algo —más o menos— del “diario de un escritor”, en cuanto detenta también de confesión y desnudamiento. Aunque acto igualmente lúcido, esa hipersensible inteligencia es no sólo capacidad agudizada que sirve para penetrar con

¹ Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, 4.ª ed., Madrid, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1991, p. 7.

² Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, pp. 596-597.

mayor rigor en los temas y circunstancias que obsesionan al escritor, sino además termómetro que detecta y vigoriza la temperatura que sobre la humanidad igualmente vulnerable del artista hace mella al recapacitar éste —con sus apremiantes sensibilidad e inteligencia, otra vez, a flor de piel— en el peso categórico de esos álgidos asuntos recreados. Suma de comentarios, aforismos y alocuciones en derredor de la condición del escritor y la de su creación, como un todo indivisible, por más que igual acepte que la creación de un artista ya deja de pertenecerle sólo a él cuando el destinatario la hace suya y se convierte en un “espacio abierto” como decía Umberto Eco, *El escritor y sus fantasmas* constituye de igual modo un sumario homenaje a los tantos escritores que contribuyeron a formar al lector y sobre todo también escritor Ernesto Sabato, porque con ellos tiene coincidencias, acuerdos tácitos, impresiones comunes, angustias y miedos compartidos, es decir, parecidas o iguales obsesiones. En suma, representa su síntesis poética, una condensada imagen de sus preocupaciones de frente a la literatura de nuestro tiempo y de frente a su propio oficio —su condición— de escritor.

Un único ensayo de gran aliento, o reflexiones o aforismos varios de quien aquí con lucidez dilucida sobre su propia condición —compartida con otros— de escritor iluminado y a la vez trágico, tan optimista como desilusionado con respecto a un mundo que le duele y le preocupa —de ahí que transitara, con total frenesí, de la ciencia al arte—, *El escritor y sus fantasmas* le sirvió a Sabato para exponer sus ideas más fijas y punzantes en torno a la escritura de ficción y el por qué de su existencia, al margen de tantos apartados y denominaciones con los que se le ha consignado y descrito en las historias y los tratados: universal y nacional, objetiva y subjetiva, realista y fantástica, tradicional y culta, etcétera. Más cercano a unos escritores, y por lo mismo más alejado de otros, igual exalta aquí las virtudes y la herencia de movimientos, corrientes, escritores y obras con los cuales comulga, así como exacerba los vicios y acciones erráticas de sus contrapartes con los que poco o nada ha tenido en común, o bien de los que en algún momento se distanció o alejó.

Un escritor también de ideas, por lo mismo aborda aquí cuestiones filosóficas, estéticas, en torno a asuntos como la subjetividad humana, el racionalismo y el arte como condición —decía— bendita y trágica. Así van saliendo a colación temas tan categóricos y de eterna permanencia como amor y odio, guerra y paz, mortalidad y trascendencia, lealtad y traición, integridad y corrupción, generosidad y ambición, bonhomía y egoísmo, que igual son condiciones presentes o al menos siempre posibles en nuestra condición humana tan mortal, frágil e imperfecta como trascendente, capaz y

poderosa. Es el resultado, a esta altura ya después de varios años de escritura literaria, de su conciencia como escritor, de quien reflexiona desde su condición racional pero también —y sobre todo— anímica, a partir de sus múltiples dudas, búsquedas y su propia obra previa, sin desistir en aspectos que le obsesionan como el efecto de las ciencias y la tecnología sobre la cultura urbana de las grandes y más pequeñas ciudades, en el contexto del uso y el control que los sistemas hacen de sus actividades, productos y sobre todo individuos, incluso cuando se utilizan conceptos más o menos ambiguos, según sean empleados, como literatura universal o literatura nacional, o escuela o generación, o expresión de grupo o poética personal.

Escrito con pasión y a veces con desmesura, como solía hacerlo un personaje que creía la vida no podía vivirse de otra manera, insiste aquí con mucho más ahínco en su rechazo y su distanciamiento del racionalismo que ya lo había llevado a renunciar a la ciencia como terreno preponderantemente castrante, cuando contrasta dos mundos: el humanístico y el científico-tecnológico, que plantean dos maneras muy distintas de ver y relacionarse con el individuo porque, como bien los describió Freud, el primero incita a la preponderancia del ser y su liberación subjetiva, en tanto el segundo apuesta más bien por su control y el dogma.³ Empieza, por ejemplo, por diferenciar tres conceptos siempre tergiversados y no coincidentes entre sí: “objetividad”, “realidad” y “verdad”, que en sus acepciones ligadas a lo científico y lo tecnológico han planteado una problemática más o menos intransitable cuando se contrastan con lo subjetivo y el mundo de las emociones y los sentimientos:

Mis reflexiones no son apriorísticas ni teóricas, sino que se han ido desarrollando con contradicciones y dudas (muchas de ellas persistentes), a medida que escribía las ficciones: discutiendo conmigo mismo y con los demás, en este país o en estos países en que constantemente hay gentes que nos dicen lo que es y lo que debería ser una literatura nacional. Tienen, en suma, algo del “diario de un escritor” y se parecen más que nada a ese tipo de consideraciones que los escritores han hecho siempre en sus confidencias y en sus cartas [...]. Leerá, en fin, las cavilaciones de un escritor latinoamericano, y por lo tanto las dudas y afirmaciones de un ser doblemente atormentado.⁴

En esta suma más o menos definitiva de interrogantes, Ernesto Sabato empieza por preguntarse, como tantos otros de su estirpe, sobre el peso específico de un género moderno por antonomasia como el de la novela, sin condenar a quienes en su miopía sobre todo de espíritu han creído más bien en su deceso. Y como Ortega y Gasset, no

³ Bien describe Sigmund Freud los tres grandes pivotes de todo sistema cultural en su sustantivo gran ensayo *El malestar en la cultura*, a decir, “religión, arte y ciencia/tecnología”.

⁴ Sabato, *El escritor*, op. cit., pp. 7-8.

puede tampoco dejar de preguntarse si la crisis de nuestro tiempo no viene aparejada con la crisis general de las artes, como espejo de éste, cuando lo cierto es que el arte ha probado muchas veces revitalizarse y reinventarse precisamente en periodos de mayor abatimiento, claro, sin que esto implique tampoco una regla o condición inamovible, porque es tan complejo e incomprensible como el ser humano que lo produce y le da vida. El mismo Ortega y Gasset escribió sobre la “deshumanización del arte”, pero incluso él mismo llegó a la conclusión de que el arte suele crecer frondoso en medio del campo estéril.⁵ La novela misma, entre otras razones por su propia naturaleza ecléctica y visionaria, a imagen y semejanza también de su padre creador, nació en medio de una muy honda crisis, y en su amplio y no pocas veces crítico recorrido se ha redefinido por “la búsqueda de la esencia del ser”, sin renunciar a esa su condición vital, al menos en sus ejercicios de mayor trascendencia. Se trata, entonces, y sólo entonces, de la más completa y profunda forma de examinar la condición humana en crisis, bajo la supremacía de la razón y el positivismo:

Crisis que no es meramente política como algunos creen, ni mucho menos económica como creen otros, sino profundamente espiritual y religiosa. Este mundo que se derrumba sangrientamente ante nosotros y entre nosotros, es el mundo que fue edificado sobre la base de la preeminencia de la razón y de la ciencia positiva, inaugurando lo que se ha llamado en occidente los tiempos modernos, fenómeno que empezó siendo occidental pero que ha terminado siendo planetario, por obvias razones y motivos de comunicación y de generalización de la técnica científica.⁶

A imagen y semejanza de su creador, que es un iluminado o un condenado en estas coordenadas, según se le vea, la novela de verdad o con mayúscula no puede responder a arquetipos o figuras preestablecidas, y sólo puede hacerlo con respecto a esa voluntad superior de la “búsqueda de la esencia del ser”, que es su por qué y su razón primera de existir. Y si es reflejo de su creador, de la condición a la que pertenece su creador, tampoco puede responder a preestablecidas leyes de la lógica, porque el ser humano que es su motivo esencial tampoco se somete en realidad a ellas, por lo que las pretensiones científicas suelen traducirse muchas veces si acaso en caricaturas distantes y ajenas. También cargada de ideas, las que emanan de una gran novela se sostienen sobre la crisis de quien las construye y sufre en primera persona, porque acaban por anteponer el

⁵ José Ortega y Gasset desarrolló el concepto “deshumanización del arte” en su fundamental ensayo del mismo nombre, en cuanto su visión crítica de los “ismos” que se distancian tanto de los llamados “valores clásicos” como de su preponderancia en la construcción de un pensamiento humanista.

⁶ Luis Soler Cañas según Julia Constenla, “Entrevista” en *Familia Cristiana* (Buenos Aires, 1982), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 282.

proceso crítico de discernir el conocimiento que al fin acaba siendo dogmático e inamovible:

Hay más ideas en *Crimen y castigo* que en cualquier novela del racionalismo. El existencialismo actual, la fenomenología y la literatura contemporánea constituyen, en bloque, la búsqueda de un nuevo conocimiento, más profundo y complejo, pues incluye un irracional misterio de la existencia.⁷

Otro de los tantos temas que obsesionan a Sabato, el de lo europeo y lo argentino, o incluso lo latinoamericano, vuelve a hacerse aquí presente, cuando reflexiona sobre conceptos como “tradicición” y “originalidad”, con lo que la “pureza” en materia artística es prácticamente una falacia, producto de una engañosa “simulación”. Claro que hay “individualidad”, rasgos originales que se potencian con el talento y el oficio, pero acaba por inscribirse dentro de una tradición que es cierto altera y enriquece quien en ella se inscribe; en otras palabras, el genio individual contribuye tanto a revitalizar la tradición como a impulsarla hacia delante, porque después de su impronta es la misma pero distinta, idéntica pero diferente. Es decir que la tradición es una suma casi inagotable de originales, unos más que otros, o al menos mejor calificados que sus hermanos, destinados a formar parte de un todo que se construye cotidianamente y no de una vez por todas. En este contexto, el lenguaje se edifica como una maravillosa herencia cultural que no podemos ni debemos negar, porque nos define y es signo de identidad, enriquecido también por el genio creador de quien se atreve a mantenerlo y a la vez transformarlo. Entonces, la novela aparentemente más “subjetiva” se inscribe también dentro de la tradición de la cual se nutrió, pero además, de una manera más o menos tortuosa o sutil, sirve de testimonio, más o menos explícito, de la realidad y el contexto en los cuales se inscriben tanto el escritor como sus personajes, tanto de su pasado y su presente como de un futuro hipotético que se manifiesta igual en sus deseos reprimidos como en sus miedos manifiestos:

[...] un escritor es siempre único, sea pequeño o grande. Pero al pertenecer a un continente, con ciertos problemas comunes, permite cierta unidad. Cierta, ¿eh? La primera y fundamental es nuestro común lenguaje. Pero sin olvidarnos que cada escritor tiene su propio idioma, su propio dialecto. El lenguaje de dos escritores contemporáneos y del mismo país no es el mismo: el de Quevedo y el de Cervantes, por ejemplo. Y lo que vale para la lengua vale para todo lo demás, ya que ese lenguaje no hace sino expresar su visión del mundo. ¿Qué tienen de común la visión del mundo de Balzac con la de prácticamente su contemporáneo Lautréamont?⁸

⁷ Sabato, *El escritor*, op. cit., p. 11.

⁸ Mona Moncalvillo según Constenla, “Entrevista” en Humor (Buenos Aires, 1981), en *Medio siglo*, op. cit., p. 276.

“Infancia es destino”⁹ escribió Freud, y mucho de esa etapa nodal en la formación del individuo-escritor se manifiesta en cuanto expresa como voluntad de trascendencia, de resonancia que se proyecta hacia su potencial lector. El arte de la novela, según Sabato, y al igual que otros colegas suyos que han escrito sobre el proceso de escritura ficcional y la naturaleza ecléctica de este género moderno por excelencia, es el resultado de quien se erige como “obsesivo investigador” de los enigmas del ser, a través de un género impuro por antonomasia. Los más grandes novelistas, desde Cervantes hasta Kafka, considerados los más ilustres continuadores de esa maravillosa por indefinible tradición, se han propuesto, de manera consciente y a la vez poética, indagar en los más oscuros vericuetos de la existencia, sin que le inquieten la coherencia o la unicidad lógica, con el uso de cada uno de los distintos recursos a su alcance. Utilizando unas veces el microscopio y otras el telescopio, según sean el caso y las necesidades, el novelista puede o bien llevar a cabo una disección o vivisección de aquello en lo que le importa detenerse, en el entendido de que esas técnicas y herramientas tendrán que ajustarse a las necesidades propias de sus intenciones y del *corpus* literario que en sus manos adquiere vida propia. Es decir que la verdad de la novela le acaba por ser propia sólo a ella, y el método tendrá que ajustarse a las necesidades de cada hecho novelístico, y no a la inversa; para estos escritores de honda raigambre existencial, entonces, el cómo esencial se ajustará al qué vital, y no al revés:

Así como la fotografía liberó a la pintura de la necesidad de reproducir el mundo externo, el periodismo y los grabadores han liberado a la literatura de esa tarea inútil. El realismo de la novela, al menos de lo que yo considero novela en serio, no es ese superficialismo, sino la expresión de la realidad entera, incluyendo aquella realidad profunda que sólo puede darse, como en los sueños, mediante el símbolo y el mito [...]. Este desplazamiento hacia el yo profundo, ahondamiento de una actitud romántica, se hace luego general en toda la literatura que a mí me interesa: tanto en ese vasto ejercicio solipsista que es la obra de Proust, como en la obra aparentemente objetiva de Franz Kafka.¹⁰

La condición más preciosa del creador novelístico, y ahí su verdad poética, es la búsqueda de eso que se ha dado en llamar “la novela total”, que es espejo redimensionado de la existencia. Volviendo otra vez a Kundera, con quien sin duda mucho se identifica el Sabato narrador, ambos coinciden en ver en la novela una rebelión donde coinciden los contrarios que la ciencia se ha obsesionado por separar, cuando en la vida de los seres coexisten y se complementan; ese ecléctico poder de

⁹ Si bien está consignada en sus protagónicos *Estudios sobre la histeria*, lo cierto es que la famosa frase freudiana “infancia es destino” permea buena parte de toda la bibliografía que apuntala el psicoanálisis.

¹⁰ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., pp. 634-635.

síntesis es, entonces, tanto su condición como su razón de ser. Comprendiendo que ni la pura objetividad de la ciencia ni la mera subjetividad del individuo aislado pueden explicar o al menos enfatizar por separado lo verdaderamente esencial de la existencia, la novela ha conseguido esa síntesis que los reúne en un mismo ser por lo mismo complejo y contradictorio, cuando la novela ha llegado a esa afirmación irrefutable de que se justifica más en la búsqueda misma que en una explicación única y definitiva. Vale entonces volver a mencionar a Ortega y Gasset: “Yo soy yo y mi circunstancia”, y por lo mismo, no sólo él y no sólo sus circunstancias: “[...] el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca. El nacimiento, el desarrollo y la crisis de esa civilización son también el desarrollo y la crisis de la novela”.¹¹

En su condición de escritor atormentado, y no creo que la creación pueda entenderse esencialmente de otra manera (Bergson recuerda cómo a Molière le dolía en el fondo hacer reír a la gente¹²), percibe a la gran literatura como un “[...] impulso por despertar al hombre que viaja hacia el patíbulo [...]”,¹³ y en esa afirmación la verdadera novela ocupa un lugar especial. Un sano desertor de la ciencia, al menos entendida ésta en su acepción dogmática, Sabato se inscribe entre quienes reconocen en el arte el camino más expedito para ahondar en las regiones esenciales de la realidad, para el hombre y su destino, en cuanto no pueden ser del todo aprehendidas por los más bien fríos esquemas abstractos de la lógica científica. En este sentido, la novela revaloriza el sentido de la intuición que la ciencia desprecia, con lo que la comprensión de amplios territorios de la realidad quedan reservados sólo para el arte. Exploración del Yo más recóndito, con lo cual se entiende por qué Sigmund Freud le dio tanto espacio al arte para explorar y explicar su fundacional teoría del psicoanálisis, lo que se entiende como “genio creador” llega a tener en el artista más poder definitorio que las ideas conscientemente por él profesadas, con lo que se da pie al descubrimiento frenético, a la revelación inquietante, por lo que una novela que deja tal cual a su creador y al lector, sin transformar nada en ellos, pues es poco menos que inútil:

Este escritor, pues, no es tanto un *inventor* como un *explorador* o un *descubridor*... El pasaje externo, el pintoresquismo de costumbres o lenguajes o trajes, tan esencial en el otro tipo de narración, aquí pasa a un lugar insignificante; pues no es el propósito que persigue esa clase de descripciones, y el mundo externo existe casi únicamente en

¹¹ Sabato, *El escritor*, op. cit., 21.

¹² El ya citado Henri Bergson estudió y entendió como pocos lo que se puede esconder detrás de la risa, en su conocido ensayo que lleva por título precisamente *Le rire*, de 1900.

¹³ Sabato, *El escritor*, op. cit., p. 22.

función del drama personal, como proyección de la subjetividad: esa nieve, si esa nieve está vinculada al drama; esa escalera, si esos escalones de alguna manera miden la angustia o la espera del protagonista, o porque en ese otro piso está la persona que determina su destino.¹⁴

Y es que tratándose de un ser extrañamente maravilloso, el novelista de verdad, aquél que se abisma dentro y fuera de él, que indaga y cuestiona, que sueña y reflexiona, que ama y condena, es aquel ser destinado —o condenado, diría el mismo Sabato—, por su incapacidad de adaptación y por su rebeldía, por su naturaleza de neurótico empedernido, por su genial locura, a soñar despierto, a indagar incansablemente sin encontrar respuestas definitivas. Producto de un ser enloquecido por la angustia y la soledad, por su condición de paria, el novelista es en realidad un poeta condenado a no desvincularse de cuanto pasa a su alrededor y dentro de sí, a manera de hijo pródigo que maldice lo que sucede fuera de él y escapa a su control, pero a la vez vigilante eterno de esa suma inagotable de circunstancias:

En el sentido más lato, un artista es casi siempre un neurótico, un desajuste con la realidad. El arte es casi siempre un acto antagónico de la realidad. Al artista nato este mundo no le gusta, no le sirve, le repugna o le resiste; y trata de crear otra realidad, otro orden, que es el de la obra de arte. Por eso es ingenua y trivial la idea de que una novela pueda ser la copia de la realidad, la famosa *tranche de vie* de los naturalistas. No hay tal cosa. Y cuando la hay, estamos frente a una novelística superficial y sin ninguna trascendencia. Ni Shakespeare, ni Dante, ni Faulkner, ni Kafka, ni Dostoievski, ni Melville, ni Tolstoi, ni Proust dieron una copia de la realidad, sino una transfiguración mágica y poética [...]. Una novela es de algún modo el retrato profundo, aunque ambiguo de un escritor. La persona que escribió *El túnel* hace treinta años no es la misma que escribió *Sobre héroes y tumbas* ni *Abaddón*. Aunque ciertos rasgos, ciertas obsesiones mantienen. Hay entre ambas novelas las mismas semejanzas secretas, pero también las mismas (y melancólicas) diferencias que hay entre dos retratos de una misma persona, separados por muchos años, lluvias, catástrofes espirituales, desengaños, amores, muertes y visiones.¹⁵

Y entre estas vicisitudes a las que se enfrenta el artista, el escritor, el novelista, se encuentran en principio las que resultan de lo que podríamos denominar una dinámica interna, entre ellas, la lucha entre capillas o escuelas, el desgaste de tendencias, el agotamiento de ciertos procedimientos o formas, o la renovación de asuntos o temas recurrentes. Pero además también existen las llamadas “históricas” o extra artísticas, que tienen que ver con circunstancias o contextos más generales, con una concepción específica de asuntos nodales como la existencia o la concepción del ser, con un *ethos* o la metafísica de una época, o con el ente religioso, social, político y económico. Y quizá

¹⁴ *Ibid*, p. 27.

¹⁵ Jorge Montes según Constenla, “Entrevista” en *Libros Elegidos* (Buenos Aires, 1979), en *Medio siglo*, *op. cit.*, pp. 243-244.

toda esta suma de condiciones internas y externas coincida con lo que Ortega y Gasset reconocía como circunstancias, que involucran y a la vez modifican al artista y su proceso creador:

El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda, por lo tanto, no puede ser ninguna clase de objetivismo, sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inextricable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres.¹⁶

A diferencia de la ciencia, el arte nunca podrá pretender prescindir del “yo”, ni siquiera aunque se lo proponga, porque así como resulta impensable un “idealismo de la materia”, tampoco podemos suponer un “realismo absoluto del sujeto”. Aquí profundiza en el concepto de “personaje”, que incluso desde su propio ascendente etimológico se le vincula con el de “persona”, como ente ligado estrechamente al mundo en el cual se ubica e inscribe, pero también como sujeto único e indivisible. Entonces nos recuerda al gran escritor alemán de la ilustración, Gotthold Ephraim Lessing, quien a través de su poética supo diferenciar la novela de las artes plásticas, conforme aquélla es esencialmente temporal y no espacial, y no sólo por la representación visual que la pintura y sus manifestaciones hermanas hacen de cuanto se ocupan, sino porque la narrativa supone sobre todo la transformación en el tiempo de los llamados “personajes”.¹⁷

Otros dos conceptos de los que aquí se ocupa con especial atención son “folklore” y “nacionalismo”, de los cuales a veces se abusa en demasía para definir y clasificar tanto a los autores como a sus obras. Más allá de temas y recursos que puedan o no contribuir para hablar de ambos, lo cierto es que los rasgos propios tanto de cada escritor como de cada título, por encima de identidades que acerquen o distancien a unos de otros, tendrían que emanar más de los aspectos individuales que los diferencian. Patria e individuo, entonces, serán dos coordenadas vitales para explicarnos el fenómeno literario, que en la línea del tiempo, de un momento específico, determinan el espacio real donde se ubican. Así se dice, por ejemplo, que “[...] William Shakespeare fue el más grande autor nacional de la Inglaterra isabelina [...]”,¹⁸ cuando escribió tragedias, dramas y comedias que a veces ni siquiera se desarrollan en su patria.

¹⁶ Sabato, *El escritor, op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁷ Lessing se ocupó en su gran ensayo *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* de las grandes diferencias pero también complicidades que pueden darse y existen entre las artes plásticas y la literatura, y sus aportaciones en la materia siguen siendo la vara de medir para la discusión de los principios estéticos y teóricos de la creación artística.

¹⁸ Sabato, *El escritor, op. cit.*, p. 62.

Otra vez en torno a Borges, otro de sus temas de contraste por excelencia, vuelve al concepto de “pureza” que para el autor de “El aleph” era inherente a su personalidad y a su estilo, como elemento fundamental de su poética. En este sentido, llama la atención sobre el hecho de que para aquél lo único digno de gran literatura era precisamente el llamado “espíritu puro”, por lo mismo más cercano a la idea “del arte por el arte mismo” de los esteticistas; él, en cambio, optaba por la preponderancia del “espíritu impuro”, porque el arte, en su concepto, debería funcionar más como espejo del hombre ensimismado en sus más hondas obsesiones. En la línea entonces del “arte humanista”, del “arte comprometido con la existencia y sus oscilaciones”, Sabato planteaba sentirse más cercano al “confuso mundo heracliteano” que al “perfecto cielo platónico”, en el entendido de que el ser humano no es espíritu puro, producto de la abstracción, sino “alma oscura y desgarrada”, como región donde sucede lo más grave y por lo mismo sustancial de la existencia; allí transcurren, oscilantes, el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño aterrador, el Todo y la nada, es decir, el Eros y el Thanatos, el drama de la existencia en el cual se verifican a la vez lo “sublime” y lo “grotesco” de los románticos. Y es que los románticos lograron teorizar sin cortapisas lo que antecesores suyos como Shakespeare y Cervantes habían ya descubierto en el centro mismo de la vida, más allá del mito y de la idea.

La novela y el drama modernos consiguieron así concentrar lo contradictorio de la existencia humana, en aras de darle fe artística no ya a un espíritu abstracto sino encarnado. Sólo hasta entonces se dejó ya de negar la sucesión temporal, y con ello el “yo”, comprendiendo a cabalidad que el “tiempo” es la sustancia de que está hecho el “individuo” tan espiritual como carnal, tan trascendente como efímero, y esa idea del “ser temporal”, del “ente transitorio”, fue precisamente Borges quien logró describirla con una meridiana verdad poética, a mediados de la década de los cuarenta, en su célebre ensayo “Refutación del tiempo”, que años después incluyó en su libro *Otras inquisiciones* de 1952: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”.¹⁹

Cuando se ocupa del lenguaje, de la austeridad del lenguaje, hace énfasis en que precisamente la novela moderna se inaugura sobre la base de esa condensación que

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones/Otras inquisiciones*, Madrid, Debolsillo, Random House Mondadori, 2011, p. 380.

desembocará en la búsqueda de la llamada “novela total”, y sin renunciar por supuesto a lo estético, como voluntad de alteración de lo establecido, pone especial atención ahora en lo ético y en lo metafísico. Otra vez insiste en la necesidad de “[...] ahondar en el sentido general de la existencia [...]”,²⁰ en aras de llegar al fondo del misterio, de desatar la madeja de lo inexplicable, si bien esa voluntad de indagar acaba por anteponerse a las posibles respuestas. Entonces cada palabra o estructura lingüística debiera tener una razón de ser, un peso específico, un por qué dentro de ese Todo que como complejo constituye en sí mismo un universo. Opuesto al “ciego determinismo” que antepuso las cosas y el mundo exterior al individuo, la “novela total” de verdad insiste en descubrir y describir el gran drama que se desprende del ser determinado que aspira a ser libre, y que en ese impulso vital desencadena toda una serie de vicisitudes por donde el individuo se desplaza con tensión y con angustia:

Para mí, los atributos centrales de la novelística de nuestro siglo podrían sintetizarse así: un *descenso al yo* [...]. Hay un retorno hacia el misterio primordial de la propia existencia, lo que llamaremos subjetivismo, y un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia. También el *tiempo interior* [...] el hombre y sólo el hombre es el centro de su creación. Agreguemos *el inconsciente* [...]. Esto es lo que produce muy a menudo una totalidad fantasmal en las novelas, una realidad onírica. De ahí otro atributo: la *ilogicidad*, porque en ese mundo nocturno no es válido el determinismo del mundo de los objetos, ni su lógica [...]. En la novela actual la escena va surgiendo desde el sujeto. Agreguemos *el Otro*, porque, como decía Kierkegaard, alcanzamos la universalidad indagando nuestro propio yo [...]. Por eso la ficción avanzó hacia la *intersubjetividad*, una descripción de la realidad desde los diferentes yos [...]. Otro atributo es la *comunidad* [...] del hombre: el de su soledad y falta de comunicación. Por último, el *sentido sagrado del cuerpo* [...] con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. Agreguemos aun un atributo importante: el *conocimiento* [...] jamás justificable ante las instancias del conocimiento y la verdad [...]. En suma, la novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de los grandes temas pascalianos: la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperación. La novela alcanza así una dignidad filosófica y cognoscitiva.²¹

Sabato se arriesga entonces a hablar del malamente denominado “arte burgués”, que desde la perspectiva del totalitarismo político fue así descrito porque no respondía a las necesidades propagandísticas de un sistema controlador y en cambio sí a las verdaderamente trascendentes del “individuo atribulado” por el dolor y la angustia que le ocasionan el vivir en un mundo obsesionado por convertir al ser en una máquina, cuando no es que ésta lo desplaza. Antirrealismo vs. antihumanismo, el arte de verdad recibe entonces el calificativo de “reaccionario” por responder sólo y necesariamente a

²⁰ Sabato, *El escritor*, op. cit., p. 87.

²¹ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., pp. 635-636.

las verdades —con minúscula— de quienes en medio de su angustia se aventuran a nadar en las angustiosas aguas subterráneas de su existencia, de su vivir cotidiano, de sus miedos y obsesiones que tanto en la vigilia como en el sueño se manifiestan con similar potencia, si no es que en el estado nocturno encuentran su mayor preponderancia: “¡Sufrí mucho por el abandono de la ciencia! Me trataron de traidor, me insultaron, me calificaron de oscurantista, de charlatán, de reaccionario. La crisis fue tan grande que escribí *Hombres y engranajes* cuya síntesis aparece en parte en *El escritor y sus fantasmas* y, también, en mi tercera y última novela, *Abaddón el Exterminador*”.²²

El primer gran chaleco de fuerza con que se ha encontrado el arte ha sido el de su clasificación unas veces más justificada y otras francamente arbitraria. Sabato consideraba esta ubicación de las obras literarias como un fracaso desde que se les encasilla en “géneros” estrictos, para lo cual la libertad de la novela moderna desde el propio Cervantes supuso una ruptura de amarras sin precedentes, por su naturaleza híbrida y su eclecticismo, por su apertura a alimentarse de los más disímiles recursos y estructuras, sin ataduras y sin límites, en similares condiciones a las del reportaje periodístico que igual se nutre de los más disímiles artificios, incluidos los literarios y los propiamente novelísticos. Y la dimensión metafísica de la novela moderna va a ser uno de sus mayores rasgos distintivos, en cuanto en su carácter humanístico se preocupa y hasta obsesiona por temas tan categóricos como la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza y la desesperación. Y es que, como también lo percibió Milan Kundera, la novela de hoy, por ocuparse sobre todo del hombre en crisis, se construye sobre la nebulosa pero a la vez categórica superficie de los llamados “[...] grandes temas pascalianos [...]”,²³ por lo que no puede suponerse en decadencia como malamente presagiaron Ortega y Gasset, Weidlé y Eliot —más bien ha estado desde su nacimiento en crisis, por cuanto le mueve a revitalizarse constantemente—, sino más bien tras sus verdades y motor de búsqueda ligados, desde sus orígenes, al sentido mismo de la existencia y todas sus posibles tribulaciones:

Cómo puede suponerse en decadencia un género con semejantes descubrimientos, con dominios tan vastos y misteriosos por recorrer, con el consiguiente enriquecimiento técnico, con su trascendencia filosófica y con lo que representa para el angustiado

²² Ana María Larraín según Constenla, “Entrevista” en *Cosas* (Chile, 1996), *Medio siglo, op. cit.*, p. 375.

²³ El aquí muchas veces referenciado Milan Kundera, de quien he escrito ampliamente y a fondo, en otros de sus imprescindibles libros de ensayos, *El telón*, ahonda en esos grandes “temas pascalianos” presentes en notables ejemplos de la novelística contemporánea, contrariamente a lo que puedan afirmar personajes como Ortega y Gasset, Wladimir Weidlé y T. S. Eliot sobre la agonía del género.

hombre de hoy, que ve en la novela no sólo su drama sino que busca su orientación. Por el contrario, pienso que es la actividad más compleja del espíritu de hoy, la más integral y la más promisoría en este intento de indagar y expresar el drama que nos ha tocado vivir... El arte bueno es siempre una síntesis dialéctica de lo real y de lo irreal, de la razón y de la imaginación [...].²⁴

Este escritor será entonces el que compruebe sin eufemismos el abismo que se abre entre “uno y el universo”, no por nada título más que revelador del primer libro de Sabato. Este escritor de verdad lo imaginaremos no escribiendo con facilidad sino con desgarramiento, a contracorriente, casi como terrorista y al margen de la ley, porque necesariamente será transgresor en un mundo donde su expresión reveladora altera el orden establecido y nos muestra la realidad en la que inexorablemente vivimos, dentro de la cual su propia persona y su *alter ego* suelen toparse contra pared, contrastándola las más de las veces con un ideal que es su antítesis, la utopía. En este sentido, la obra de arte de verdad no sólo tendrá un valor testimonial sino un poder catártico en quienes acaso lo intuyen pero no pueden verlo tan claro, ni mucho menos expresarlo como su creador lo hace:

Por ellos y para ellos el artista trabaja y sufre, los seres a quienes de verdad va destinado ese mensaje críptico que les llevará consuelo y desasosiego, certeza y vacilación, enfrentamiento a su propio drama y a la vez la infinita liberación de no saberse solo. Esta fraternidad es la que permite la existencia del arte. Porque de otro modo los artistas se callarían para siempre o morirían. Simplemente morirían.²⁵

Se detiene una vez más a reflexionar sobre literatura y fenomenología, como espejo de la propia crisis experimentada por quien transitó en lastimoso desvelo del mundo de la ciencia al del arte. Entonces el arte de la novela adquiere verdadero sentido cuando no se interesa por la verdad objetiva que emana de los “objetos”, sino que se centra más bien en la realidad que es a la vez objetiva y subjetiva, de lo que está fuera y dentro del sujeto, por lo que su perspectiva termina siendo integral y por lo mismo más completa. Y su imperio emana así de poder muchas veces describir con un lenguaje coherente y nítido, comprensible y a la vez inquietante, lo que pareciera material del mundo irracional y tenebroso, que con similar caos subsiste en el afuera y en el adentro, si bien el mundo de los sueños y de la imaginación suele ser en muchas ocasiones más lógico y menos enloquecido que el “real”.

Como el origen y la selección de las especies, y siendo un retrato a imagen y semejanza de su creador, el arte ha tenido también que irse forjando herramientas de

²⁴ Sabato, *El escritor*, op. cit., pp. 94-95.

²⁵ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., p. 609.

defensa y de sobrevivencia, muchas veces a contracorriente y sobreviviendo a merced de su poder transformador, también adaptándose a las necesidades y exigencias de su entorno. Bien cita el propio Sabato a Cesare Pavese, en una coincidencia de juicios, de poéticas, a los ojos del ese “lector ideal” para el que al fin de cuenta se escribe y le da sentido al proceso mismo de escritura:

Haber escrito algo que te deja como un fusil disparado, que aún se sacude y humea, haberte vaciado por entero de vos mismo, pues no sólo has descargado lo que sabés de vos mismo sino también lo que sospechás y suponés, así como tus estremecimientos, tus fantasmas, tu vida inconsciente y haberlo hecho con sostenida fatiga y tensión, con constante cautela, temblores, repentinos descubrimientos y fracasos, haberlo hecho de modo que toda la vida se concentrara en ese punto dado, y advertir que todo ello es como si no existiera si no lo acoge y no le da calor un signo humano, una palabra, una presencia; y morir de frío, hablar en el desierto, estar solo noche y día como un muerto.²⁶

Pero también escéptico ante esa idea, Sabato arremete de igual modo contra quienes defienden a ultranza el concepto de “literatura popular”, porque ese “lector ideal” contrasta con un denominador común que lejos está de ser hoy fuente de toda sabiduría y de toda belleza, cuando el “ideal” generalizado que lo mueve es más bien el “populismo” del que se han alimentado sin pudor algunos demagogos, proveniente de una educación universitaria igualmente abaratada —cuando existe—, envenenado por el cursi folletín de la historieta o la fotonovela, cuando no por la telenovela o el serial, si acaso por el *best seller*. Cómo puede ser entonces hoy modelo el “pueblo”, como causa y origen del llamado “arte genuino”, cuando es presa éste más bien de modas y estereotipos pasajeros e intrascendentes, a merced del simple consumo y por ende de la masificación. Ese arte genuino permanecerá en todo caso en las culturas y los grupos más intrincados, aferrados a mantener sus símbolos de identidad, cuando todavía pueden resistirse, por aislamiento obligado o incluso perverso, a embates testarudos de la masificación, incluso de aquello que se denomina globalización:

[...] en nuestro tiempo, sólo los grandes e insobornables artistas son los herederos del mito y de la magia, son los que guardan el cofre de su noche y de su imaginación, aquella reserva mágica del ser humano, a través de estos siglos de bárbara enajenación que soportamos [...]. No es, en suma, el artista quien está deshumanizado, sino la humanidad, el público.²⁷

Él mismo en algún momento surrealista cuando como otros vislumbró en las vanguardias un signo inequívoco de libertad, llegaría a la conclusión que esta otrora

²⁶ Sabato, *El escritor*, op. cit., p. 116.

²⁷ *Idem*.

escuela dominante había terminado —como la serpiente— por “morderse la cola”, preocupada más por ser “ley de la anti-ley”, para atestiguar así, como escribió Guillermo de Torre —así lo ha corroborado la historia—, que “[...] no hay peor conservadurismo que el de los revolucionarios triunfantes”.²⁸ Resultado de una búsqueda desafortunada que acabó en academicismo a ultranza, el surrealismo y sus correligionarios se debilitaron a raíz de sus propios excesos, ensimismados en los testamentos y las leyes, en los manifiestos que paradójicamente terminaron siendo cárcel y chaleco de fuerza para la creación; sólo sobrevivieron, por encima, el talento y el ingenio. Pero leal a su recuerdo, a la memoria de cuanto vivió dentro de sus huestes, Sabato reconoce su “[...] convicción de que había concluido el dominio de la mera literatura y del mero arte [...]”,²⁹ colocándose más allá de las puras preocupaciones estéticas, para enfrentar los problemas del hombre y su destino. Su primer impulso de libertad, de liberación, trascendió a otros movimientos posteriores de mucho más categórica exigencia, entre ellos, el existencialismo, tras una nueva y mucho más honda reconstrucción, en medio de las tinieblas y la desesperanza opresivas tras dos guerras de insospechados efectos, que entre otras cosas puso en crisis el concepto de nacionalidad: “Así como la madurez de un hombre comienza cuando advierte sus limitaciones, la de una nación comienza cuando sus conciencias más lúcidas comprenden que las infinitas perfecciones de que, como a la madre, la creían dotada, no son tales [...]”.³⁰

Entonces la “argentinidad” también se pone en tela de juicio, cuando se refiere a ese nuevo país de *snoobs* que, como los demás latinoamericanos, se encuentra estático entre dos fuerzas opresoras que detienen o violentan su transitar, a decir, la obnubilación por una herencia europea en Argentina mucho más presente y dominadora que en otras naciones con un pasado prehispánico mucho más sólido, y un complejo resentimiento social (casi metafísico, dice el propio Sabato) coincidente en todo el hemisferio por la que ha sido una historia cargada de opresión y de violencia. Estos dos temas de hecho están presentes también, de manera categórica, en escritores norteamericanos de tanta influencia en nosotros como William Faulkner. Y entonces emerge una no menos virulenta crítica a nuestros sistemas políticos plagados de arribismo, corrupción, impunidad, nepotismo, egolatría y cinismo, como plagas que

²⁸ Especialista en la materia, pocos escritores como el español Guillermo de Torre han mostrado una visión tan completa y a la vez panorámica de los “ismos”, que con muchas más perspectiva y herramientas abordó en su singular y más tardía *Historia de las literaturas de vanguardia*.

²⁹ Sabato, *El escritor*, *op. cit.*, p. 120.

³⁰ *Ibid*, pp. 132-133.

parecieran anidar ya en nuestra idiosincrasia. El propio Octavio Paz se detiene, en su ya casi fundacional *Laberinto de la soledad*, en estos vicios que afloran y crecen, y por lo mismo se tornan más complejos y entreverados, con ese no menos hondo complejo de resentimiento social (“[...] resentimiento casi metafísico [...]”,³¹ dice Sabato) como rasgo distintivo de una sociedad históricamente sometida y burlada.

Desde esta perspectiva pesimista pero también realista, Sabato se atreve a afirmar que “[...] el mal y todas sus manifestaciones o derivaciones han sido en definitiva el motor que ha hecho marchar a la historia [...]”;³² la llamada “Idea Absoluta” hegeliana se ha visto violentada y hasta truncada precisamente por esa obsesiva —instintiva— inclinación del ser humano, en su extremo y no menos natural homocentrismo, al dominio y la depredación, al exterminio. Ciego en su absurda vanidad, y llamado por ese instinto violento y depredador, “el hombre es el único ser que mata por el placer de matar”, interpretando a Hitchcock, sin otra justificación más que por el placer que le proporciona ser amo y señor. Y en un mundo de valores trastocados donde predominan la riqueza y el poder, más el ingenio atrabiliario que la inteligencia honda, mejor el arrojado seductor que la bonhomía generosa, vivimos a merced del demagogo que se mueve al margen de la ley, del criminal que se esconde tras su engañosa vestimenta de samaritano ahora llamado populista. En este orden de las cosas, la verdad se torna fugaz e ilusoria, al servicio del mejor postor, moneda de cambio a la que pone precio quien manda y controla las cosas.

Ciegos y sordos, lejos estamos de poder percibir (una vez más, las excepciones confirman la regla) que las demás especies estarían mucho mejor sin nosotros sus enemigos, y en nuestra pobreza de espíritu no podemos reconocer que esta condición malsana e imperfecta es la que necesita de ellos. En este orden de ideas, la apenas gastada expresión “el perro es el mejor amigo del hombre” (en realidad nuestro hermano mayor, por su pureza de alma) se reduce sólo a un lugar común. Pruebas contundentes de su lealtad, de su apego incondicional, hay de sobra, y aun así son víctimas de la maldad y el abandono humanos, de su atrabiliaria violencia, de un maquiavélico usufructo. Y el arte, en su condición reveladora y sensible, ha sido muchas veces solidario por esta causa, abogado del indefenso, crítico agudo de esta otra realidad que evidencia una vez más nuestra proclividad como condición al mal, a la destrucción, a la depredación.

³¹ *Ibid*, p. 135.

³² *Idem*.

Y es que el arte ha sido cronista lúcido de lo que el mismo Sabato llamaba “totalidad concreta del hombre” en su concentrado *La cultura en la encrucijada nacional*, por lo que los propios filósofos han recurrido al universo de la creación estética cuando han pretendido ocuparse del todo, del absoluto. En esta totalidad el hombre queda definido por su dimensión metafísica, por ese conjunto de atributos que caracterizan su condición, como ser igualmente sublime y grotesco. Y en este paulatino mayor desapego de lo humano, de cuanto le da verdadero sentido a la existencia, Sabato reconoce que el arte ha sido también crítico de los medios de comunicación, que en su era electrónica y ahora cibernética han acrecentado, paradójicamente, la incomunicación y el estado de soledad. El arte ha sido, así, a contracorriente, visionario frente a esa gigantesca crisis de valores en la que el alma ha dejado de ser esa fuerza de equilibrio que se halla en entrañable fusión con la naturaleza viviente, creadora de símbolos y mitos, capaz de interpretar los enigmas que se presentan y que el espíritu no hace si acaso más que conjurar. En una época particularmente sorda al arte de verdad, al vigor poético, el común denominador de la humanidad se ha abismado en un precipicio sin fondo, borracho en la falsa ilusión de que el tiempo de hoy lo hace, por el desarrollo científico y tecnológico, más poderoso que nunca, sin siquiera darse cuenta que es sólo instrumento de producción y de consumo.

Y en medio de este gran dilema, el arte de verdad se sigue expresando en sordina, sin eco, sólo fiel a esa verdad definitiva de que “[...] sólo los símbolos que inventa el alma permiten llegar a la condición última del hombre [...]”,³³ y en ese destino, la novela moderna se ha erigido en “trascendencia gnoseológica” por su irrestricto apego a su condensada voluntad regeneradora. Pensamiento puro y alma fabuladora, el escritor tiene en el primero su lado estrictamente diurno, y en ella, su condición de soñador y visionario, porque las ficciones participan también —y sobre todo, diría yo— del monstruoso mundo de las tinieblas, tan dionisiacas como demoniacas. Y es que “[...] entre el alma y el espíritu puro hay las mismas diferencias que entre la vida y el sacrificio de la vida, entre el pecado y la virtud”.³⁴ Más allá de la búsqueda de la belleza, o quizá implícita ésta en esa revelación, el arte de verdad se ha propuesto desde siempre un examen desgarrador —grandes comediógrafos como Aristófanes o Molière también lo han conseguido— de nuestra condición humana, la exploración de sus cimas y conquistas, pero también —y sobre todo— de sus abismos y

³³ *Ibid*, p. 147.

³⁴ *Ibid*, p. 151.

límites. Por lo mismo, el curso del arte, de la literatura, ha sido contradictorio, en cuanto su motor lo ha sido el contraste y la polémica, el rigor y la seducción, la tradición y la originalidad:

Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascesis [...]. Pero quizá la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige al hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco a su realidad desnuda.³⁵

Concreta pero irreal, la novela corresponde a la estructura que el hombre moderno ha inventado para huir del acorralamiento que tanto la historia como su realidad exterior le han planteado, de frente a un pasado azaroso y un futuro impredecible. Una de las raíces de la ficción, se puede decir que la complementaria novela tiene que ver con el ansia de eternidad propia de su ser y que como búsqueda inaplazable la heredó la poesía, en su oposición a su naturaleza frágil y mortal. Cuando Proust nombró a su novela río por antonomasia *En busca del tiempo perdido*, no se refería al tiempo malgastado sino más bien ido para la memoria y la existencia misma que son porosas y huidizas, porque recuperar el pasado es constatar que sí se ha vivido y esa existencia no es una ilusión, como simulacro de suma que abona a un Todo y se resiste a las partes fragmentarias. Por otra parte, la infancia suele ser el edén, el origen, el principio de ese Todo que es la suma de las partes. El tema y la expresión constituyen una sola e indivisible unidad, como bien lo describió Henry Miller en su ensayo “La escritura es cultura”: “El arte nada enseña como no sea la significación de la vida”.

Pero una de las grandes paradojas de la ficción es que conforme nos permite evadir la realidad, de igual modo nos concede reincidir en ella, para subrayar igual sus encantos que sus miserias. El escribir, como la vida, es un viaje de redescubrimiento, otra manera de aproximarse —indirecta, es verdad— a la existencia, con la intención de conquistar una visión más completa e integral —no parcial— del universo y de la propia existencia. Son muchos los escritores que han coincidido en esa idea de que se escribe sobre lo que no se entiende del todo, y quizá ahí estribe precisamente el mayor signo humano de quien sin las pretensiones de la ciencia insiste en una búsqueda obsesiva y recurrente en derredor de los más graves enigmas del ser y del existir. Primero una auto-revelación, si el escritor no es capaz de vivir en carne propia los

³⁵ *Ibid*, p. 162.

rubores de esta búsqueda ontológica en su estado natural, menos lo será de transmitir a sus lectores esta categórica sustancia implícita en su obra.

Resulta entonces ineludible que el lenguaje literario se halla en verdad más allá de las palabras y de las construcciones idiomáticas, si bien el escritor sólo cuenta en sentido estricto con ese vehículo para expresar lo que quiere. Se puede decir entonces que así surgió la nueva literatura, la novela moderna, “[...] como una angustiada investigación del caos, como un examen de la condición del hombre en medio del desbarajuste”.³⁶ Rumbo en medio de la tempestad, el artista se ha propuesto, consciente o inconscientemente, volver al orden lo que antes era el caos, y esa ilusión de conquista bien vale la pena sufrirla y trascenderla. Construcción de una nueva fe en medio de la destrucción, la escritura ficcional actúa a manera de representación poética de lo que malamente se ha dado en llamar —por oposición a la lírica que no a la poética— prosaico:

El arte, como el sueño y el mito, es una ontofanía, y se acabó. Pero, de cualquier manera, es una revelación de algo y no un fin en sí mismo. Lo que no quiere decir que sea la expresión o revelación mecánica, el mero reflejo de una realidad objetiva [...]. Cualquier obra de arte, también el lenguaje, muestra un doble y dialéctico carácter: es a la vez expresión de la realidad y una realidad en sí misma.³⁷

A sabiendas de que no existe arte estrictamente individual, de una subjetividad pura, se entiende entonces que también es social y comunitario, siendo lo exterior al hombre no sólo el mundo material de las cosas sino de igual modo la sociedad en que existe. Y es que el arte, como el amor y la amistad, no existe en el ser sino entre los seres. En esa dicotomía que es objeto y sujeto, razón y sentimiento, como suma de ese Todo que se expresa para el otro, y a diferencia del científico, el escritor es un ser consciente que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual. Producto de un acto consciente y sensible, la creación artística recorre la percepción, la emoción, el pensamiento y las ideas vívidas hechas obras de arte. En *La montaña mágica*, por ejemplo, Thomas Mann enfrenta al ser sensible y al ser intelectual que en Hans Castorp y Setembrini protagonizan una compleja —por vívida— lucha de contrarios fragmentados que se suman en esa totalidad trascendida. Sin el propósito de demostrar nada, de comprobar, como sí lo pretende el hombre de ciencia, el novelista sólo se limita a mostrar una realidad humana en crisis, en complicada convivencia con los

³⁶ *Ibid*, p. 178.

³⁷ *Ibid*, pp. 193-194.

contrarios habitando en un solo ser, una significación, como por ejemplo en el Kafka de *La metamorfosis* o *El proceso* donde por otra parte el mundo de los sueños se exterioriza, se corporiza:

Pues esas grandes novelas no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin adormecer a la criatura humana y tranquilizarla en el seno de la iglesia o de un partido; por el contrario, son poemas destinados a despertar al hombre, a sacudirlo de entre la algodonosa maraña de los lugares comunes y las conveniencias están más bien inspiradas por el Demonio que por la sacristía o el buró político.³⁸

Terreno entre el sueño y la realidad, la inconsciencia y la conciencia, la sensibilidad y la inteligencia, en el arte de la novela —y podríamos decir que el arte en general— se consuman las síntesis del espíritu humano que aquí logra expresarse, a partir del talento y el oficio, sin cortapisas ni eufemismos, a flor de piel, por la única y compleja necesidad de una búsqueda incesante de la esencia del ser. Suma de sus propias necesidades y las de su tiempo, el artista sublima un deseo sólo en él de verdad descubierto y potenciado a través de una facultad expresiva que en su oficio encuentra el único y mejor vehículo para hacerlo, donde el abismo creado por la ciencia entre el sujeto y el objeto, entre la realidad objetiva y el mundo de los sueños, entre el ser pensante y el ser anímico, es zanjado por la única necesidad de cubrir el Todo. En este sentido, la novela moderna le permitió al hombre reencontrarse consigo mismo —desde *El Quijote* de Cervantes—, más allá del mito, del dogma, porque su preocupación es el ser humano a la intemperie, bajo el torrencial de su condición mortal, de sus insondables fragilidades, de sus miedos, de sus angustias metafísicas. El absoluto se ha roto en pedazos, y entonces el alma se ha quedado al descubierto, ante la desesperación o el nihilismo, bajo el cobijo de lo que ahora representa buscarse, tras el poder de su inteligencia, de la intuición.

Si antes los clásicos ya se habían sentido atraídos por indagar en el hombre, pero en su caso bajo la vigía del mito al que siempre terminaba por someterse, con el arribo de la novela moderna se preocuparán ahora por describir y testimoniar poéticamente el caos de la propia existencia humana, llevándolo a sumergirse cada vez más en ese universo oscuro y enigmático —pero también luminoso y revelador— que tanto tiene que ver con la realidad de los sueños. De frente ahora tanto a la miseria como a la grandeza del hombre que sólo se manifiestan en los más poderosos cataclismos, en los que precisamente dos escritores como Cervantes y Shakespeare —a través de la novela

³⁸ *Ibid*, p. 202.

y del drama modernos en su estado original respectivamente— lograron ahondar sin más limitaciones que las de su talento paradigmático, se empezó a concretar por fin la revelación de los secretos últimos de la condición humana. Y es que a diferencia de los dioses, sólo los hombres, porque están encarnados y son imperfectos, se sentirán tentados a escribir ficciones, al fin de cuenta espejo revelador de su propia existencia.

Sabato, el argentino y el tango

Un texto raro pero no extraño dada la personalidad del escritor rojense, sus conocidas pasión y sabiduría con respeto al género musical argentino por antonomasia, Ernesto Sabato publicó, también en 1963, *Tango: Discusión y clave*, hondo y hermoso estudio que bien identifica el ser argentino —y sobre todo bonaerense— con la que es la expresión artística que mejor lo define y contextualiza. Dedicado a su otras veces antagonico pero siempre admirado Jorge Luis Borges (“Dedicatoria: Tango, canción de Buenos Aires”, prolegómeno escrito un año antes, en 1962), a quien dice mejor lo representa “la milonga”, reconoce que fue precisamente a través de versos del autor de *Fervor de Buenos Aires* que empezó a entender de verdad la profundidad tanto poética como filosófica del tango, su misterioso carácter vivencial, su entrañable melancolía exenta tanto de demagogia como de cursilería, porque es siempre honesta y referencial. De viaje por los arrabales, por sus calles y plazuelas, al ritmo de cómo palpita el corazón de su gente pueblerina pero también de sus más peculiares y geniales poetas y filósofos, Borges le descubrió ese género que es a la vez hondura y maledicencia, estertor poético y desplante metafísico, lirismo e ironía, vanidad y resentimiento, coraje y olvido:

Luego, cuando lo conocí personalmente, supimos conversar de esos temas porteños, ya directamente, ya con el pretexto de Schopenhauer o Heráclito de Éfeso. Luego, años más tarde, el rencor político nos alejó; y así como Aristóteles dice que las cosas se diferencian en lo que se parecen, quizá podríamos decir que los hombres se separan por lo mismo que aman.¹

Desde el prólogo a esta especie de nomenclatura o compilación de conceptos, datos, citas, reconocimientos, debates, señales y aforismos en derredor del espíritu del tango y de su historia, de su naturaleza tan lírica como mundana, de su carácter igual filosófico que contestatario, Sabato diserta con sabiduría y emoción sobre los que considera los grandes aspectos definitorios que dieron origen y cauce al género, a decir, el hibridaje, la sexualidad a veces disfrazada de erotismo, el descontento o resentimiento, el acordeón como signo distintivo de su cifraje musical y la metafísica que describe su orden filosófico-vivencial. En cada uno de estos asuntos se detiene con paciencia y perspicacia, y consigue conformar la geografía de un género que se sabe llegó de Europa, con inexcusables orígenes franceses, pero en Argentina obtuvo su verdadera

¹ Ernesto Sabato, *Tango, discusión y clave*, 2.^a ed., Buenos Aires, Losada, 1997, p. 9.

carta de naturalización, por afinidad, por vocación, por auténticas genética e idiosincrasia, para allí alcanzar su mayor esplendor y su verdadero espíritu identitario.

Coordinador a su vez de un equipo de historiadores e investigadores especialistas en el tema (T. Di Paula, Noemí Lagos y Tulio Pizzini), Sabato no sólo se limitó a presentar y prologar este *sui generis* estudio sobre el tango y sus nortes, sino que fungió además como guía conductor en este viaje por las entrañas y la fisonomía de un género que sentía de igual modo había contribuido a conformar su entidad intelectual y anímica, su propia génesis artística. Con el más que revelador subtítulo de “Antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo”, porque representa una suma inagotable de saberes y sentires en derredor de este “Pensamiento triste que se baila”, como extraordinariamente lo denominó uno de sus creadores más geniales, el gran Enrique Santos Discépolo, qué duda cabe que *Tango: Discusión y clave* es uno de los más bellos libros que se han escrito sobre el género, y por ende, sobre la argentinidad, como estudio a la vez artístico-literario-musical e histórico-antropológico.²

Y como él dice haber concebido todo lo que escribió, lo destruido y lo salvado, éste es también otro texto en primera persona, o al menos en una primera persona figurada, pues surgió de igual modo para explicarse —encontrarse— a sí mismo, para entenderse mejor. Desde el primero de sus apartados introductorios, en torno al “hibridaje” que es origen y motivación para entender la naturaleza del tango, Sabato se refiere al resentimiento y la tristeza que embargan al tanguero, como explicación del afluente inmigrante en la conformación de Argentina, sobre todo italiana, si bien hay otros muchos cauces de exilio. Y es que el exilio obligado es la causa primera de esos sentimientos inmanentes al tango, pues quien por una u otra razón es obligado a dejar su terruño, su patria y hasta su pueblo, expulsado por causas ajenas a su deseo, se convierte en tierra propicia para engendrar el resentimiento y la tristeza que eternamente lo dominarán, lo arrinconarán en una dicha fingida o en la infelicidad.

“Producto híbrido del arrabal porteño [...]”,³ como bien lo definió Carlos Ibarguren, se entiende por lo doloroso que fue para el llamado “gringo extraño” soportar el rencor del criollo —hijo de españoles ya nacidos en América— que como en otros países latinoamericanos había encabezado la lucha de independencia, en igualdad de

² La famosa y muy citada frase de Enrique Santos Discépolo, “Pensamiento triste que se baila”, ha resultado una de las definiciones más hermosas y puntuales en torno a un género que él mismo representó y dignificó como pocos.

³ Extraordinario historiador y tanguista de muy buena cepa, Carlos Ibarguren supo definir con cardinal exactitud tanto la génesis como el desarrollo de este género tan enraizadamente porteño.

circunstancias que para éste lo fue ver a su patria invadida por gente extraña que venía a competirles su patria liberada, “[...] entrando a saco a su territorio y haciendo a menudo lo que André Gide dice que la gente hace en los hoteles: limpiándose los zapatos con las cortinas”.⁴

En ese cruce de personas diferentes y de sentimientos encontrados nació el tango, dominado por la visceralidad pero igual atento al juicio lúcido, en tiempo de cuarentena, porque “[...] un marido engañado no es la persona en mejores condiciones para juzgar los méritos del amante de su mujer”.⁵ Como los demás países latinoamericanos, y si bien en Argentina el mestizaje se puede decir que no tuvo el mismo peso específico que en aquellos países con honda raigambre indígena, el carácter híbrido del tango no excluye su argentinidad sino, por el contrario, la exacerba, conforme es el hibridaje precisamente uno de los rasgos distintivos:

Porque si es cierto que el tango es producto del hibridaje, es falso que no sea argentino, ya que, para bien o para mal, no hay pueblos platónicamente puros, y la Argentina de hoy es el resultado (muchas veces calamitoso, eso es verdad) de sucesivas invasiones, empezando por la que llevó a cabo la familia de Carlos Ibarguren, a quien, qué duda cabe, los Cafulcurá deben mirar como a un intruso, y cuyas opiniones deben considerar como típicas de un pampeano improvisado [...]. Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires.⁶

Pero el hibridaje en estos pueblos no sólo ha sido un rasgo manifiesto sino fecundo, más allá de nacionalismos trasnochados y sobre todo erráticos, porque al fin de cuenta todos los pueblos del mundo se han forjado, en mayor o menor medida, a partir de él. Continentes, pueblos, razas, producción cultural, qué puede estar exento del hibridaje, y en esa suma de fragmentos constitutivos el arte no ha sido la excepción, construido a partir de adiciones, de maridajes unos pacíficos y otros violentos, dentro de un tranvía en movimiento dentro del cual coinciden la tradición y la originalidad igualmente entrelazadas. Conforme no existe la pureza absoluta, en contradicción a aquella idea absurda de “creadores” que dicen no acercarse a la obra de otros por no contaminarse y pretender así una “absoluta individualidad improbable”, el tango es otra prueba fidedigna de que el hibridaje no sólo ha sido característico sino fértil.

Enseguida se detiene en la sexualidad, que a veces disfrazada de erotismo, de una concupiscencia poetizada, es otro de los motivos y temas en el tango. No faltan quienes han definido el tango como una “danza lasciva”, porque la sexualidad lo

⁴ Sabato, *Tango, op. cit.*, p. 11.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 12.

desborda y hasta enajena. Sexualidad y erotismo, o quizá ambos matices, aquí habría que evocar a Freud (él mismo tachado absurdamente, en su concepción del psicoanálisis, de “panzasexual”), quien se refería a que por lo regular se crea lo que no se tiene y por lo mismo más se desea, como objeto de nuestra ansiedad y de nuestra esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la realidad cotidiana. El tango suele evocar entonces la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer por supuesto sexuada, pero no como la presencia de un instrumento de su lujuria u objeto del deseo, sino en su totalidad, en su espíritu y en su cuerpo que la hacen a su vez un ser deseado y deseante.

Sin embargo, como causa de ausencia del amor y de tristeza por la soledad, pero no pocas veces teñido por el despecho que ocasiona el desamor, el tango también se construye continuamente de frente al cuerpo del Otro como simple objeto del deseo, y “[...] el solo contacto con esa materia no permite trascender los límites de la soledad”.⁷ En este contexto, el sexo por desamor, en muchas ocasiones en una cama del lupanar, con un cuerpo que sólo distrae pero no consume el olvido, se convierte en un acto doblemente triste que no sólo deja al hombre en su inicial estado de soledad, sino que lo agrava y ensombrece con la frustración del intento fallido. Retrato de una situación en verdad trágica, como con frecuencia pasa también en la canción ranchera mexicana, suele ser uno de los mecanismos para explicar la profunda tristeza implícita en el tango, que puede dar cauce a su vez al sarcasmo, a la desesperanza, a la amenaza y al rencor: “El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de esas ni siquiera lo consideren macho a la primera potencia”.⁸

Después se ocupa del tema del descontento, que es resentimiento, rencor incluso contra el propio yo, porque naciendo de un individuo que tiene pavor al ridículo, sus reacciones se originan en buena medida a partir de su inseguridad y su angustia porque la opinión de los demás pueda ser desfavorable o dudosa. En otras palabras, el tango tiene también su génesis en ese resentimiento hacia los demás, que no es otra cosa que el reflejo de un más hondo y por lo mismo entreverado rencor contra su propio yo, de frente al fracaso, a la derrota, a su condición de alienado. Rayano muchas veces en el humor caricaturesco e irónico, en ocasiones también con el propio sujeto en primera persona como destino de esos venenosos dardos, el tango suele ser marcadamente

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Idem.*

introvertido y hasta introspectivo, incluso masoquista: “Los millones de emigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años no sólo engendraron esos dos atributos del argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango. Este baile ha sido sucesivamente reprobado, ensalzado, satirizado y analizado”.⁹

Con respecto al acordeón, es su instrumento vital y más representativo. Mucho se ha dicho que en el origen del tango se esconde la voz de su creador, que es mezcla de gaucho malo y delincuente siciliano, rencoroso y corajudo, jactancioso y macho, arquetipo envidiable de la nueva sociedad. El acordeón condensa entonces la identidad musical de quien con su pupila baila esta especie de ballet a la vez sensual y malévolo, una especie de *pas-de-deux* sobrador, provocativo y espectacular; como expresión genuina, con invencible energía, conquistó el mundo, con su instrumento como generador y a la vez aglutinante de los sentimientos y emociones que embarga:

Y, nos plazca o no, también es cierto que esa esquematización encierra algo profundamente verdadero, pues el tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad.¹⁰

En lo que concierne a su metafísica, que es su trasfondo y su razón de ser, tal y como afirma Sabato, en su hondo sentimiento se percibe también la mezquindad como otro rasgo distintivo latinoamericano muy ligado a su origen y a su historia. Receptáculo a su vez de la decadencia europea, en Argentina, como país de opositores, dice él, resulta sintomático que cuando alguien hace algo de llamar la atención y todavía no cuenta con el consenso generalizado —y aun en ese caso—, una obra *sui generis* y diferente, es claramente común que broten innumerable críticas que lo destrocen con sádica minuciosidad. Y como las excepciones suelen confirmar la regla, en el tango se decanta de igual modo esta especie de canibalismo malsano, de antropofagia, que responde a ese tan característico mal nuestro que resulta, por partida doble, del dolor ocasionado tanto por la finitud como por la muerte, y que es un rasgo común a lo largo de toda Latinoamérica: “Aquí somos hipercríticos, destructivos, bastante incapaces para hacer

⁹ *Ibid*, p. 11.

¹⁰ *Ibid*, pp. 24-25.

obra comunitaria. Todos los hispanoamericanos: Bolívar murió diciendo, amargamente: “He arado en el mar”¹¹.

Filósofos sin título, los compositores de tango, dice Sabato, “[...] hacen metafísica sin saberlo ni mucho menos proponérselo [...]”,¹² criticados por aquellos engolados profesores de salón que suponen que filosofía sólo se hace en los tratados y acaso en la academia, cuando el mismo Nietzsche afirma que “[...] está en medio de la calle, en las tribulaciones del pequeño hombre de carne y hueso”.¹³ Ante el crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires, con la llegada de millones de exiliados dolientes y a la vez esperanzados, por cuanto dejaban atrás y lo que encontraban de frente, el tango surgió y se desarrolló sobre el aliento de la nostalgia por la patria dejada y el resentimiento tanto de los nativos contra la invasión como de los emigrados frente al rechazo, dando cauce a su vez a la sensación de inseguridad y de fragilidad en un contexto que se transformaba vertiginosamente. Como afirma Sabato, la metafísica tanguista está relacionada entonces con este no encontrar un sentido seguro a la existencia, con la falta de jerarquías absolutas, con un dolor frente al pasado y una falta de expectativas frente al futuro, y claro, ante un presente rutinario y desgastante:

Por la emigración, por el crecimiento gigantesco y tumultuoso de Buenos Aires, por el advenimiento de millones de hombres solos, por la frustración, la nostalgia y el resentimiento que produce el país en su inmensa mayoría. Por cantar en sus mayores creaciones la soledad del hombre, la tristeza por la vida que se va y no vuelve, el tango adquiere, precisamente, esa dignidad metafísica que no tiene ninguna otra canción popular del mundo.¹⁴

Voz del porteño, “[...] en el tango se expresa quien siente que el tiempo pasa y la frustración de todos sus sueños y la muerte final son sus inevitables epílogos [...]”,¹⁵ porque en su naturaleza de ser profundo y nostálgico, envalentonado y a la vez frágil, esperanzado y también rencoroso, en una mezcla paradójica y difusa, soñadora y pesimista, se esconde un ser sensible que medita con el paso del tiempo y en lo que inexorablemente ese transcurso nos trae: la muerte.

Tango: Discusión y clave es un hermoso y nutrido compendio de citas varias de quienes profunda o tangencialmente han estado por una u otra razón vinculados al

¹¹ Roberto P. Guareschi y Jorge Halperín según Julia Constenla, “Entrevista” en *Clarín* (Buenos Aires, 1983), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 310.

¹² Sabato, *Tango*, *op. cit.*, p. 28.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Oscar Korembliht según Constenla, “Entrevista” en *El Clarín* (Buenos Aires, 1963), en *Medio siglo*, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁵ Sabato, *Tango*, *op. cit.*, p. 29.

género, a su origen y su desarrollo, personajes reconocidos unos y silentes especialistas promotores otros, unidos entre sí por una respetuosa pasión en derredor de una expresión artística inconfundible, y que no pocas veces se traduce en una especie de culto sectario de iniciación desde el cual ven con cierto desdén a aquellos neófitos sólo movidos por el gusto que les ocasiona oírlo y hasta bailarlo. Fragmentos de letras o partituras, definiciones, referencias históricas, apuntes chuscos, fotografías, dibujos y caricaturas, reproducciones de cuadros y esculturas, afiches, programas de mano, menciones, anécdotas, crónicas y críticas, disertaciones, juicios, además de un glosario de la nomenclatura tanguera (voces lunfardas), hacen de este compendio un verdadero incunabulo del que es uno de los símbolos más representativos del ser bonaerense, de la argentinidad toda, si bien la República Oriental del Uruguay —tangos se han creado en otros acervos latinoamericanos y hasta europeos— también lo identifica como su ritmo nacional.

Disertaciones en torno al arte

De 1965 es su condensado ensayo “Algunas reflexiones sobre arte en general y sobre Antonio Berni en particular”, donde diserta otra vez sobre las funciones del arte, en cuanto su responsabilidad ética y su verdadera razón de ser. Si el arte debe responder a una visión del mundo más que a un ejercicio formal sin mayor trascendencia, Sabato aprovecha aquí para ahondar una vez más en torno al compromiso que encarna un artista que se sabe vocero de una verdad intransferible, y que por lo mismo sólo atañe a la materia del arte por su naturaleza humanística. Admirador y promotor de Antonio Berni (Rosario, 1905-Buenos Aires 1981), Sabato siempre reconoció el enorme talento de este importante pintor, grabador y muralista argentino, y a raíz de la exposición “La voracidad o la pesadilla de Ramona”, en el Instituto di Tella, en Buenos Aires, escribió el texto arriba mencionado para insistir en la mala señal que se desprende cuando una obra plástica pueda ser juzgada sólo por aspectos puramente formales, sin encaminarnos además a enjuiciar una realidad entera que sirve de trasfondo y contexto a esa expresión sólo comprensible dentro de ciertos parámetros circunstanciales.

Tratándose de otro también artista plástico que reflexiona sobre pormenores de la expresión visual, con sus particularidades y precisiones, el ensayista parte aquí del valor de una obra artística en relación a la cantidad de Universo que ésta es capaz de transformar, porque “[...] su efecto trascendente está en proporción de su valor estético”.¹ Así entonces, resultará absurdo apreciarla sólo de modo intrínseco, independientemente de valores éticos y metafísicos de su tiempo; por supuesto que una obra está en función de ella misma, pero también de los valores y antivalores que el artista con verdadera vocación y comprometido —en principio, a su oficio y de su propia obra— vislumbra por encima del común denominador de una sociedad las más de las veces en débito con sus artistas. El propio Berni creía que el arte es una respuesta a la vida, y el ser artista implica emprender una manera riesgosa de vivir, en cuanto adopta una de las mayores formas de libertad, sin concesiones; célebre es la frase de Berni: “El artista debe vivir con los ojos abiertos. Pero nunca, por más apremiante que sea la realidad, debe abandonar el arte”.

Entonces Sabato da también el ejemplo paralelo de un Dostoievski, a quien qué sentido tendría apreciarlo y valorarlo sólo desde una perspectiva estrictamente estética, si bien en su caso también hay que hacerlo en función del “[...] vasto problema de la

¹ Ernesto Sabato, *Itinerario*, 3.ª ed., Buenos Aires, Sur, 1972, p. 227.

crisis del concepto de realidad que regía para una civilización racionalista y burguesa [...]”,² sobre una coordenada de igual modo existencial. En este sentido, cuántos escritores o artistas plásticos han sido más revolucionarios y novedosos en el terreno formal, pero no por eso han desplazado a otros cuya aportación ha estado además ligada a una sacudida que trasciende lo meramente estético; en sentido estricto, lo que llamamos “un estilo” debe estar ligado a una manera específica de ver el mundo, porque “[...] las innovaciones técnicas son por otra parte legítimas cuando responden a una necesidad de fondo, cuando son promovidas por la necesidad de expresión de una nueva realidad”.³

Si bien esa artificiosa escisión de lo que se llama fondo y forma responde las más de las veces a pretensiones teóricas o históricas, eludiendo esa verdad de que una obra es un todo único e indivisible, muchas veces se consignan más bien los cómo que los qué o por qué por ser cuestionables o sencillamente inexistentes. De reminiscencias expresionistas, la obra de Berni no se preocupa u obsesiona por la belleza entendida en su acepción más simple y limitada, lineal, porque en su trasfondo responde sobre todo a la búsqueda de la Verdad, que es la esencia de su sentido estético. Y en esa búsqueda igualmente obsesiva se suele frecuentar los infiernos, conforme nos constata la experiencia del desasosiego, nos trastorna, nos inquieta, dejando de ser entonces la misma persona que éramos antes de arriesgarnos a tan desgarradora y a la vez gozosa experiencia reveladora: “Hablo de esa verdad a la que alude Kierkegaard, contraria a la de los Helénicos y Santo Tomás. Una verdad que los artistas jamás han dejado de lado y que tiene que ver con la condición humana y sus problemas, y no con los satélites de Júpiter o la ley de la gravedad”.⁴

Otra vez en derredor de lo que él considera debiera ser la misión del arte de verdad: “despertar a la criatura humana”, a partir de la obra plástica de Antonio Berni refrenda su propia concepción de la creación artística a partir de su preocupación en torno a las tribulaciones de ese ser animal cuyo mayor rasgo distintivo es precisamente su naturaleza metafísica, por ser el único que tiene conciencia de su muerte. El Yo artista se expresa entonces a través de una obra que es manifestación social pero también inexorablemente individual de la realidad, porque a diferencia del Yo prescindente atrás de la visión de la realidad expresada por el ente científico, en el arte

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 228.

⁴ Ana María Larraín según Julia Constenla, “Entrevista” en *Cosas* (Chile, 1996), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, pp. 376-377.

prevalece el Yo imprescindible por constituirse él mismo en tema y objeto-sujeto de preocupación. Como manifiesta Sabato en muchos otros espacios de su obra, como preocupación y obsesión, el arte se justifica en cuanto expresión integral del hombre, pues en sentido estricto es la única tentativa real de rescatar el alma enajenada, de restaurar la perdida unidad primigenia entre el yo y el universo, entre lo emocional y lo mental, entre lo individual y lo colectivo: “Pienso que el escritor debe estar guiado por una obsesión fanática, nada debe anteponerse a su creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese esfuerzo no creo que se pueda llegar a hacer algo importante”.⁵

Relacionado con los planos social y metafísico, sin que uno desplace al otro, el arte también se preocupa por el problema del Bien y el Mal, es cierto que en cada caso específico de cara a un país determinado y en una época precisa, porque la concreción y el contexto contribuyen a fortalecer esa factibilidad igualmente connatural al arte de que podamos identificarnos y por lo mismo reconocernos. Entonces, lo que en verdad diferencia a una novela de una crónica, porque estos dos géneros igual se han identificado y retroalimentado, es que en la primera asistimos a una visión subjetiva del mundo y de una realidad específica, a una concepción igualmente unívoca de la existencia humana, claro, que es de igual modo signo distintivo de una serie de circunstancias que afectan o con las cuales tienen que ver muchos otros individuos. En este sentido, Sabato siempre reconoció, como con otros muchos artistas de diferentes ámbitos de la creación, una serie de coincidencias con Antonio Berni —en este caso preciso, él también fue artista plástico—, más allá de diferencias formales y estilísticas.

En vías ya de concretar una nueva novela, en 1967 escribe su breve pero no menos elocuente ensayo “Los fantasmas de Flaubert”, que como Mario Vargas Llosa, de quien elogió mucho su *Flaubert o la orgía perpetua*, lo consideró siempre como el narrador que mejor condensó el legado de la novela moderna desde Cervantes, y que con él alcanzó su plena madurez, en otro claro ejemplo de disonancia con la tradición inmediatamente anterior. Y si el arte puede ser más poderoso incluso que la realidad de la que se alimenta, parafraseando a los propios Sabato y Vargas Llosa refiriéndose al creador de *Madame Bovary*, Gustav Flaubert fue artífice de un universo literario autosuficiente y a la vez paradigmático, precisamente porque esa realidad de la que se nutrió fue redimensionada por su sensibilidad y su talento únicos. En el sentido de que no hay temas sencillos ni mucho menos pequeños para un gran escritor, Flaubert fue

⁵ Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 637.

uno de esos creadores en los que ficción y realidad se entremezclan sin distinción, ya que la grandeza del alma del fabulador consigue llevar a planos insospechados lo que en el terreno de la cotidianidad se desdibuja y pierde, se trivializa.

Cuando Vargas Llosa se refiere a “la verdad de las mentiras”, a lo trascendente detrás de la ficción, cuando escribe de Flaubert insiste en cómo pocos escritores como él consiguen trasladar la complejidad de su espíritu a hechos y circunstancias que sin esa reescritura —la poderosa reinención del arte— serían sólo materia de olvido. Insatisfecho con la imperfección de la vida y de nuestra propia especie, como bien se deja ver mejor en *La tentación de San Antonio*, Flaubert sabía que ese desajuste era el motor de su instinto creativo —recreativo, porque la vida en sí era la fuente primera de su obra—, porque “[...] ¿para qué crear si esta realidad nos satisface? Dios no escribe novelas: las novelas nacen de nuestra imperfección”.⁶

Sabato y Vargas Llosa coinciden en que el tema esencial de *Madame Bovary* es la existencia misma, su propia existencia con todo y sus tribulaciones cotidianas (“Madame Bovary c’est moi”), que es el distanciamiento creciente entre su vida real prosaica y sus ideales, de ahí su antecedente cervantino. Como don Alonso Quijano, Emma Bovary se siente derrotada conforme sus sueños se convierten en torpes realidades, sus ideales en irrisorios lugares comunes; quizá don Alonso Quijano no se suicide cuando su sueño de caballero andante se hace trizas, pero dejarse morir es prácticamente lo mismo, y he ahí su hermandad con Emma. Tanto Cervantes como Flaubert se salvan, porque sus fantasmas lo han hecho por ellos, a manera de exorcismo de sus propios demonios personales. En esa misma tradición cervantina de disonante ruptura, con el modelo de *El Quijote* como claro antecedente, los ya dieciochescos *Tristram Shandy* de Sterne, en Inglaterra, y *Santiago el Fatalista* de Diderot, en Francia, trascendieron la llamada “novela crítica de lo narrativo novelesco”, en cuanto rompieron amarras —como manifestaciones atemporales de la conciencia— sobre todo con los modelos en boga inmediatamente anteriores.

Flaubert perfeccionó lo que se podría llamar “la dialéctica de la trivialidad”, y con ello contribuyó a destruir el romanticismo que para entonces ya se había agotado. En igualdad de circunstancias a lo que Cervantes había hecho con la novela de caballería, Flaubert terminó por agotar los respiraderos que habían llevado al romanticismo a debilitarse, pero en su caso específico sin renunciar a darle voz a la

⁶ Sabato, *Itinerario*, op. cit., p. 237.

subjetividad, a la intimidad del alma. Ya decía Baudelaire que “[...] el arte es la magia que involucra al creador con el mundo que lo rodea [...]”,⁷ y así Flaubert fue mucho más allá de un modelo, en aras de lo expresado, de ese vínculo que el escritor logra establecer con el denso peso de la cotidianidad. De *Madame Bovary* es entonces la concreción del diagrama personal y único de quien es capaz de ver también hacia dentro, porque la mayor virtud del novelista es precisamente no poder renunciar al yo subjetivo que aquí se objetiviza, como creación del espíritu y de la mente perfiladas tras un mismo fin:

Porque cuando un genio obsesivo pinta un árbol, en rigor describe su propia alma, esa alma que no puede pintarse al estado puro sino que debe encarnarse en una iglesia o un campo de trigo [...]. Como si esos objetos no fueran más que transitorios y temblorosos puentes para salvar el abismo que se abre entre uno y el universo [...]. Porque en realidad esos objetos pintados no son objetos de aquel universo indiferente sino otros objetos creados por ese ser solitario y desesperado, ansioso de comunicarse, que hace con ellos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo, impregnándolo de sus anhelos y sentimientos, manifestándose a través de las arrugas, del brillo de sus ojos, de la sonrisa; como un espíritu que trata de manifestarse (desesperadamente) mediante el cuerpo ajeno de un médium.⁸

Detrás de su creación, de sus personajes, de las situaciones representadas, el novelista también se ausculta a través de su obra, incluso más allá de su propio deseo consciente. Y es que el artista, como el Dios creador, queda dentro o más allá de su obra, a veces más visiblemente que en otras ocasiones, y es indudable que hay, en mayor o menor grado, una proyección sentimental, ideológica y espiritual, más allá de sus deseos conscientes.

En ese mismo 1967, estando él en París, escribió un texto con motivo de la muerte trágica de su paisano Ernesto “Che” Guevara en Bolivia, vencido por las fuerzas enemigas y en una época en que todavía esa utopía que éste defendía con convicción y lucidez no se venía todavía a pique. Quien luchó por el ideal de un “Nuevo Hombre”, contra la alienación física pero sobre todo espiritual, el “Che” no alcanzó a vislumbrar del todo los demonios ocultos tras una revolución que enfrentaba la hegemonía de los *trusts* capitalistas y sus más voraces fauces, pero en cambio pertrechaba los instrumentos todopoderosos de una dictadura burocrática tan deshumanizadora como lo que enfrentaba. Sabato rescata en este “Homenaje a Ernesto Guevara”, que escribió a un mes de asesinado, a quien combatió y murió por una convivencia en que los hombres fueran verdaderos seres humanos, rescatados no sólo de la alienación económica

⁷ Baudelaire según Sabato, *ibid*, p. 238.

⁸ Sabato, *ibid*, p. 239.

ocasionada por los regímenes explotadores, sino también de una mucho más sutil y arrolladora como lo es la científica, que conducía a la humanidad toda a una “[...] monstruosa maquinaria de robots”.⁹

Todo un símbolo, como bien dice Sabato, más allá de la prostitución que de éste han hecho otra sarta de demagogos y oportunistas, el “Che” Guevara representa una lucha en él sí auténtica y desinteresada, y su trágica muerte en sí misma, la imagen de la defenestración del mito hecho hombre, la destrucción de una imagen heroica y solitaria que para muchos jóvenes igualmente generosos y soñadores representaba la esperanza y el coraje. Su compatriota escritor, quien por otra parte resalta la lúcida inteligencia y la buena pluma de quien fue un lector apasionado y voraz, insiste en cómo en su caso se encarnó la lucha del Espíritu contra la Materia, de la vocación ética contra el usufructo arribista, que bien se describe en la carta de despedida que envió a sus padres cuando partió al exilio: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante; vuelvo al camino con la adarga al brazo”.¹⁰

Es decir que su ideal era cervantino, quijotesco, tras “[...] el hombre puro de corazón, lanza en ristre y coraje invencible [...]”,¹¹ para enfrentar a un mundo absurdo en sus desequilibrios sociales, enloquecido por la ambición y el latrocinio, enfermo por el poder y la vanagloria, depredador y usufructuario, porque esta naturaleza humana a la que pertenecemos es depositaria tanto de lo más sublime como de lo más grotesco: “Hubo un latinoamericano suficientemente cobarde para acercarse hasta ese cuerpo doliente, con el suficiente coraje para sacar su pistola delante de sus ojos, dirigirla al corazón y disparar ese balazo miserablemente histórico”.¹²

En 1968 publicó, en la Editorial Universitaria, en el N° 12 de la Colección “Letras de América”, en Santiago de Chile, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges y Sartre*, que reúne un igual número de ensayos escritos en tres momentos diferentes. Y quizá los reunió en un mismo volumen no sólo por tratarse de tres escritores contemporáneos, quienes por razones distintas ejercieron una enorme influencia a su alrededor, sino sobre todo porque planteaban poéticas con las que el propio Sabato más bien poco o nada coincidía; de trasfondo, la posibilidad de aclararse con mayor precisión sus personales juicios y percepciones sobre la creación

⁹ *Ibid*, p. 267.

¹⁰ “Che” Guevara según Sabato, *ibid*, p. 270.

¹¹ *Idem*.

¹² Sabato, *ibid*, p. 273.

literaria, “[...] porque entendiendo a nuestros opuestos, podemos desentrañar mejor nuestra identidad artística e intelectual”.¹³

Aquí se constata de manera contundente lo que el mismo Sabato expresaba ya en *El túnel*, cuando acomete el mismo dilema en torno a la génesis de la creación y su finalidad, en torno a su apreciación de la literatura como camino de salvación individual y como posibilidad única de indagar la realidad total, sin divisiones falsas y estériles entre sujeto y objeto. En este sentido, será precisamente la novela el único medio expedito para devolver al hombre su unidad artificialmente antes alterada, devastada por concepciones filosóficas equivocadas de cara a la Modernidad: “Ya no es posible seguir sosteniendo la absoluta separación entre el sujeto y el objeto. Y el novelista debe dar la descripción total de esa interacción entre la conciencia y el mundo que es peculiar de la existencia”.¹⁴

En los tres casos se propuso entonces comprender a plenitud la estética de esos escritores, su personalidad, tratando de no dejar cabos sueltos. Y con el tercero de ellos quizá sea menos severo, porque mal o bien encabeza el existencialismo con el que él mismo acabó por coincidir, es cierto que en su caso particular mucho más cercano y afín al antagónico del autor de *Por los caminos de la libertad*, de hecho, su promotor, Albert Camus; y aunque sus juicios puedan resultar polémicos a la distancia, también es cierto que sobre los tres ofrece luz. Cuando habla de Borges, por ejemplo, siempre ensalza su sabiduría y su ingenio, su portentoso estilo, si bien por otros muchos aspectos y motivos se manifiesta muy distante de él. Lo cierto es que en los tres casos consigue desterrar las preconcepciones que se tienen sobre estos consagrados escritores, proporcionándonos nuevas aristas para acceder y comprender mejor las personalidades de ellos y sus respectivas poéticas y obras, a sabiendas de que la historia ha terminado por juzgarlos y ponerlos en el lugar que merecen, en función de sus propias aportaciones y herencias.

De Robbe-Grillet, el primero, cuyo texto data en realidad de 1963, a un año de publicada su trascendental novela *Sobre héroes y tumbas* y del mismo en que apareció su definitorio libro *El escritor y sus fantasmas* —allí aparece apenas un esbozo—, y que llamó *Las pretensiones de Robbe-Grillet* —había aparecido originalmente en la revista SUR—, recrimina lo que él mismo llamó “[...] su desmañado fetichismo”.¹⁵ De

¹³ *Ibid*, p. 144.

¹⁴ *Ibid*, pp.146-147.

¹⁵ *Ibid*, p. 144.

cuando la doctrina del “objetivismo” se encontraba en su apogeo, precisamente a principios de los sesentas, Sabato resultó entonces incendiario al poner el dedo en la llaga con respecto a la predominancia del “Objeto” que consideraba ya uno de los fetiches más *demodé*, porque el novelista francés había trasladado a la literatura, concretamente a la novela, una doctrina que ya en la ciencia había perdido fuerza y seguía apostando por una “alienación del sujeto” que desde décadas atrás venía ya recriminando Sabato. A él le parecía entonces que aceptar y seguir el “objetivismo narrativo” de Robbe-Grillet era sólo abonar a una moda —una franca actitud *Kitsch*— venida de Francia y con muy escasa opción de permanencia; en este sentido, su presagio se cumplió sin dilación. Desmenuza aquí la ineficacia del “objetivismo” de Robbe-Grillet como análisis y respuesta a las problemáticas del mundo contemporáneo:

El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda, por lo tanto, no puede ser ninguna clase de objetivismo sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inexplicable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres.¹⁶

Desde el primer apartado de este ensayo, “Un falso dilema”, empieza por plantearse el que debiéramos preguntarnos si es posible optar por una “literatura analítica” o por una “literatura conductista”, cuando esa disyuntiva no se apega en lo más mínimo al curso mismo de la realidad. Apenas una imagen aproximada del creador, la obra de éste acaba por tener vida propia, autónoma, y ya muchos teóricos (Austin Warren y René Wellek, por ejemplo) nos han hecho saber que al observar la conducta de un escritor sólo ofrece atisbos que únicamente contribuyen para tener más herramientas —pero no son las únicas, y lejos están de ser definitivas— para acercarnos a una obra:

Observando la conducta de un escritor que redacta una página nunca podremos conocer sus sentimientos e ideas, su manera de sentir el mundo, su concepto de la existencia [...]. Pero si soy novelista, entonces el famoso conductismo no es ya una tonta renuncia sino una mera falacia, puesto que los personajes salen del propio corazón del creador, y aunque no los “conozca” del todo, por lo mismo que nadie se conoce enteramente a sí mismo, los vive desde dentro y no desde fuera; y aunque escapen a su voluntad, como las fantasías oníricas, le pertenecen también como esas fantasías, y es muy mal escritor, o muy candoroso o muy mistificador si cree o simula creer en la prescindencia y en la objetividad.¹⁷

En contra del objetivismo, del conductismo pregonado por Robbe-Grillet y sus seguidores, Sabato aduce que por supuesto en la obra de un artista, en sus fragmentos o partes y en su todo, hay rasgos del creador, alientos de su persona, pero es innegable

¹⁶ *Ibid*, p. 155.

¹⁷ *Ibid*, pp. 145-146.

que en el acto de crear el artista va mucho más allá de su propia persona, de su identidad, pues se nutre —consciente e inconscientemente— de muchas otras fuentes y realidades, de las llamadas “simas de su conciencia”, de su poder de observación, de sus sueños y angustias, de su inagotable poder imaginativo, de su identidad plural y diversa, de lo que a la vez está dentro, encima y fuera de él como ser-objeto. Al fin de cuenta una literatura de patrones, de manifiesto conductivista —es decir, que conduce, que guía, que prefigura—, el objetivismo robbe-grilletista no sólo renuncia a entender y describir una actividad potenciada —la de la creación artística—, sino que se opone a los que siquiera pretenden intentarlo, sin formulas, sin reglas ni conductas, por el puro placer emotivo e intelectual de al menos valorarlo, comprenderlo.

Cuando se refiere al “perfecto objetivismo”, donde cabe mucho de ironía, en realidad se atreve a mostrar sus precariedades, sus inconsistencias, sus trucos, cuando la creación literaria tiene que ver más bien con “[...] un intento de dar una realidad infinita dentro de dimensiones finitas”.¹⁸ Entonces trae a colación dos mundos luminosos y a la vez oscuros como los de Melville y Kafka, resaltando que esa naturaleza no se debe tanto a los recursos literarios utilizados por ellos como al misterio último de la existencia, que es lo que en el fondo busca la acción misma de la creación. De suma inconsistencia filosófica, el “objetivismo” robbe-grilletista es artificialmente reductivista porque sus personajes sólo ven y sienten, cuando el sujeto es algo o mucho más que un mero sujeto sensorial, abierto a la voluntad, a organizar y abstraer sus experiencias, a elevarse al nivel de las ideas, pues para nada se trata de una cámara foto o cinematográfica, convirtiendo, dice Sabato, “[...] el caos en estructuras”.¹⁹

Nocivo en la dialéctica de las escuelas, el “objetivismo” significó sólo una especie de reducto viciado de las vanguardias, una especie de exceso simplista, si acaso sólo comprensible como reacción ante lo previamente establecido, como la insurrección romántica decimonónica frente a la Ilustración dieciochesca, pero conforme el nuevo estilo degeneró en “barato sentimentalismo”, “[...] recomenzó la apología de la fría objetividad [...]”,²⁰ de la materia resistente, de la impersonalidad, como se han ido sucediendo movimientos y escuelas, siempre como negación de lo inmediatamente anterior. Pero el verdadero genio trasciende más allá de esas limitaciones sucesivas, de dichos estire y afloje, de la propia movilidad histórica que conduce al individuo creador

¹⁸ *Ibid*, p. 149.

¹⁹ *Ibid*, p. 151.

²⁰ *Ibid*, p. 152.

necesariamente a desplazarse entre la tradición y la individualidad, entre lo heredado y el propio impulso —genio— creador, porque el talento de verdad —más allá de afanes falsos de megalomanía— se reconoce en una manera, inversamente eficaz, de manifestar la particularísima forma de “sentir el mundo” de cada artista:

Desde Vico sabemos que la metáfora no es un adorno, ni una hinchazón del lenguaje, ni esa joya que suponían los retóricos latinos, sino la única forma que tiene el hombre de expresar el mundo de su subjetividad. A la estricta objetividad de la ciencia corresponde un lenguaje unívoco y literal, que culmina en el tranquilo desfile de símbolos de la logística. Pero a los hombres concretos ese idioma no les sirve. Primero, porque la existencia no es lógica, y no puede servirse de símbolos que son inequívocos, creados para responder a los principios de identidad y contradicción; y luego porque el hombre concreto no sólo o ni siquiera se propone comunicar verdades abstractas sino sentimientos y emociones, intentando actuar sobre el ánimo de los otros, incitándolos a la simpatía o al odio, a la acción o a la contemplación. Para lo cual hace uso del lenguaje absurdo pero eficaz, contradictorio pero poderoso.²¹

Objetivismo vs. subjetivismo, que de alguna manera fue lo que emprendió Sabato a lo largo de toda su obra, desde luego en defensa del segundo, más allá de su primer estrecho vínculo con la ciencia, y en su caso específico acendrado ese ímpetu de lucha precisamente por su primera filiación, dicha muralla se levantó a partir de entender a plenitud que el lenguaje artístico o literario se justifica en cuanto su misión —función— no es la de comunicar las abstractas e indiscutibles “verdades” de la ciencia sino las de la existencia, vinculadas a la “fe” o a la “ilusión”, a la “esperanza” o a los “terrores”, a las “angustias” o a las “convicciones apasionadas”. De ahí precisamente la incansable actividad renovadora que la propia vida ejerce sobre el lenguaje poético, a través de esas dos poderosísimas coordenadas que son la imaginación y la metáfora, bajo el impulso en mucho del mundo onírico y de una intransferible actitud lúdico-transgresora.

Como ya lo había expresado él en *El escritor y sus fantasmas*, a lo largo de la historia del arte han podido reconocerse dos tipos de vicisitudes que han ejercido presión sobre el arte y el artista, a decir, las que forman parte de una dinámica interna (el combate entre capillas y escuelas, el agotamiento de tendencias, el cansancio de formas y procedimientos, una reiterada tendencia al parricidio, etcétera), y aquéllas que forman parte de las grandes estructuras históricas (diferentes concepciones de la existencia, lo que se conoce como *ethos*, una determinada metafísica, etcétera), que innegablemente han ejercido influencia sobre el ejercicio individual de la creación. La verdad es que desde *Uno y el Universo* empezó Sabato a perfilar este hondo debate entre la tendencia a preponderar el sujeto-objeto (Robbe-Grillet y todos sus afines) y

²¹ *Ibid*, pp. 153-154.

quienes promulgan la idea de un arte integralista (él mismo, desde luego, y todos aquéllos con los que comulga y a quienes admira).

En el siguiente, Sartre *contra Sartre* (*La misión trascendente de la novela*), del mismo 1968, Sabato parte del hecho de que cuatro años atrás el filósofo y escritor francés haya renegado de su obra de ficción, luego de afirmar que “[...] una novela como *La náusea* no tenía sentido cuando en alguna parte del mundo hay un niño que se muere de hambre”.²² Sabato vuelve una vez más entonces a reflexionar sobre la misión de la literatura, de la novela en particular, y quizá sea también cuando más recrimina a aquellos críticos que habían venido definiendo su propia obra, desde la aparición de *El túnel*, como existencialista y sobre todo sucedánea de Jean-Paul Sartre, cuando lo cierto es que se sentía si acaso mucho más cercano a su contrincante Albert Camus, el primer promotor en Francia de su primera novela y quien la propuso a Gallimard:

El entusiasmo que Albert Camus y sus gestiones para que Gallimard publicara la *nouvelle* de inmediato deben haber convulsionado el ambiente literario rioplatense. En aquellos años poquísimos latinoamericanos eran traducidos en Francia. Pero este éxito era sólo una satisfacción limitada que en cierta forma se reducía a un mero halago a la humana vanidad. En la casa de Santos Lugares seguía no habiendo entradas fijas y sus moradores vivían con grandes dificultades.²³

Estas declaraciones sartreanas despertaron una polémica cuyas repercusiones se extendieron hasta mucho tiempo después, y el mismo Sabato coincidió con quienes afirmaban categóricamente que el papel de la literatura —y del arte en general— no puede ponerse en tela de juicio porque en el mundo existan tantas aberraciones e inequidades provocadas por la propia imperfección del ser humano, porque el arte y la literatura por su propia vía han contribuido a poner el dedo en la llaga y exhibir todos esos yerros de la vida en sociedad: “[...] ni la música de Bach, ni la pintura de Van Gogh, ni la poesía de Rilke son útiles para salvar la vida de una sola criatura desvalida. El arte tiene otras posibilidades y misiones”.²⁴

Sabato reconoció, sin embargo, a ese “[...] testigo insobornable [...]”²⁵ que siempre fue, más allá de que haya sido destino de los ataques e insultos de los comunistas cuando se expresó a favor de los pueblos oprimidos, sin renunciar nunca a su independencia intelectual y anímica. Cuando ya empieza a disertar sobre su obra siempre polémica, y más allá de su inquebrantable integridad ética, se refiere a “Una

²² *Ibid*, p. 245.

²³ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 49.

²⁴ Sabato, *Itinerario*, *op. cit.*, p. 245.

²⁵ *Idem*.

filosofía de los sentimientos de inferioridad [...]”²⁶ (así titula el siguiente inciso), cuando se aventura a afirmar que quizá el aforismo que mejor defina su obra sea, y hay mucho dejo de ironía en ello, el de “Tengo vergüenza, por lo tanto existo”.²⁷ Sintiéndose siempre observado por los demás, Sabato reconocía detrás de esa actitud a quien estaba obsesionado por la mirada inquisitiva de los demás, cuyo sentimiento de inferioridad respondía ante todo a una fisonomía y una complexión desafortunadas, y por lo mismo remplazadas inconscientemente por una inteligencia meridiana con la cual hacer frente a la vida: “Si bien, decía Ibsen, los protagonistas salen del corazón del autor, ¿cómo suponer que este obsesivo sentimiento es la proyección del propio y obsesivo sentimiento que imaginó esas ficciones”.²⁸

Por las características de varios de sus personajes, que de alguna manera son sus proyecciones, al menos parciales, Sabato emparenta a Sartre con el llamado “complejo de Acteón”, que el propio filósofo y polígrafo francés utiliza en su obra medular *El ser y la nada*, que él mismo define como el orden fisiológico y psicosexual (la mirada curiosa y lasciva, por la que el personaje de la mitología fue condenado a ser devorado por sus propios canes) cuya sublimación desencadena el estímulo de toda búsqueda. Allí Sartre se refiere a que el investigador es una especie de cazador que sorprende una desnudez pasiva y la viola con su mirada, en cuanto la revela a los ojos de los demás y pone de manifiesto; si la curiosidad animal es siempre sexual o alimentaria, la del ser humano tiene que ver más con el conocimiento, bajo el mismo principio de que “[...] conocer es comer con los ojos”.²⁹

En este sentido, y conforme el cuerpo es lo que en principio provoca y permite la mirada de los demás, éste cobra en Sartre una importancia metafísica que no había tenido en ningún sistema filosófico anterior, y en este caso preciso, sugiere, no deja de ser paradójico que la esposa del pensador se haya apellidado precisamente “Beauvoir”, en un hecho azaroso que contradice la propia teoría sartreana en derredor de la libertad de elección, del “libre albedrío”. El voyerismo, de hecho, se entiende a partir de esta simbiosis irreductible entre el cuerpo y la mirada, entre el fetiche objeto del deseo y la necesidad de observarlo para afianzar la sexualidad de quien mira. Actos antagónicos, las creaciones tanto en el arte como en el pensamiento son por lo general como los

²⁶ *Ibid*, p. 246.

²⁷ Ernesto Sabato, *Abaddón el Exterminador*, Barcelona, Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, 1982, p. 47.

²⁸ Sabato, *Itinerario*, *op. cit.*, pp. 246-247.

²⁹ *Ibid*, p. 247.

sueños, y ya decía Freud en *La interpretación de los sueños* que por lo regular la realidad se proyecta ambivalente en la ensoñación, sin que pueda descifrarse de manera unilateral e inequívoca, porque los sueños son a la vez proyección y defensa.

Sartre. Porque a través de él podría alcanzar el significado del hombre contemporáneo, de sus angustias y esperanzas, de sus contradicciones y deseos, de sus desgarramientos, de su alienación y su tentativa de rehumanización. Ese hijo de burgueses que detesta la burguesía, ese feo que ansía un platónico mundo de belleza, ese ateo que está angustiado por la ausencia de Dios, ese socialista que más de una vez se alzó contra los errores y los crímenes del stalinismo; ese extraño e incorruptible monstruo, mezcla de artista y filósofo, de reformador religioso y propagandista revolucionario, de conciencia culpable y afán moralizador.³⁰

Como para Sócrates, que igual se decía estaba marcado por su condición física, la encarnación representa la caída, el mal original, en buena medida porque la vista muestra ser el sentido más sutil y a la vez penetrante, el más próximo al espíritu puro, y por la perversa función que éste ejerció sobre ambos, para los dos constituyó el sentido preeminente de sus respectivos sistemas. Quizá lo mismo pueda decirse, por ejemplo, del peso categórico del anhelo de pureza en un llamado “poeta maldito” por antonomasia como Baudelaire, que igual percibimos dentro de nuestra tradición lírica en otro poeta de grandes contrastes como López Velarde —por asociación y herencia del propio Baudelaire—, porque en ambos casos ese deseo imperante de la carne no esconde otra cosa más que un hondo sentido de culpa manifiesto, en muchos casos asociando el pecado carnal con la trascendencia ascética: “En Baudelaire hay el mismo anhelo de limpieza que en muchos otros pecadores de la carne que se sienten culpables, el mismo odio diurno a lo carnal que es el exacto reverso de su debilidad nocturna”.³¹

En el caso específico de Sartre, su obsesivo afán por anteponer la mirada como vehículo primordial de conocimiento, puede representar precisamente un miedo terrible a ser observado, a ser víctima del ostracismo a causa de su aspecto físico, de su fealdad. De ahí que muchos de sus personajes resulten ser precisamente protagonistas muchas veces de esa ambigua y dramática lucha entre la determinación del universo físico de la cual no se puede escapar y la libertad de la conciencia capaz de derribar toda clase de montañas reales y ficticias. En este contexto, el compromiso político hace acto de presencia categórica en Sartre, con lo que Sabato se atreve a afirmar que “[...] si las condiciones históricas propician tal o cual doctrina, esas doctrinas no surgen en

³⁰ “Entrevista” en *El Clarín* (Buenos Aires, 1964) citada por Constenla, en *Medio siglo, op. cit.*, p. 98.

³¹ Sabato, *Itinerario, op. cit.*, p. 248.

cualquier hombre sino en aquel que psicológicamente es más apropiado [...].”,³² en este caso en un Sartre cuyos talento e inteligencia dotados sirven de revulsivo para contrarrestar otros apremios y adversidades naturales: “Tal vez esta debilidad originaria, esta sensación de desamparo los conduce a establecer el valor del compromiso del mismo modo que la carencia de una cualidad suele empujarnos hacia una profesión que la compensa: la tartamudez de Demóstenes”.³³

Pasando ahora al más tenebroso universo de las ficciones, esta suma de contradicciones y paradojas se hacen más numerosas y entreveradas. Entonces Sabato se plantea una vez más esa pregunta de tan difícil respuesta: “¿qué es el arte?”, que tantos teóricos y artistas mismos se han hecho. Rememorando a Tolstoi, por ejemplo, quien en su terrible relato *Memorias de un loco* vuelve sobre esa incógnita tantas otras veces abordada, reconoce a la vez en el creador a un ser inadaptado y a un ente genial, sobre la tesis, como escribió Chestov, de que la verdad de los novelistas no debe ser buscada en sus autobiografías ni en sus ensayos sino en sus ficciones, porque aunque contradictorias y oscuras muchas veces, precisamente por lo mismo se tornan mucho más arriesgadas y reveladoras, por libres e iconoclastas.³⁴ Así cae mayor luz sobre el hecho de que Sartre haya renegado de su obra de ficción, en aras de una posición política que por más digna que sea no puede sufragar ni mucho menos sustituir una actividad literaria —y su producto, la obra de arte— que se mueve en su propia esfera de lógica y cuyo estado de verdad —y de trascendencia— es igualmente otro.

Cuando se refiere Sabato a “[...] las misiones trascendentes del arte [...]”,³⁵ no es invocando la ya decadente teoría de “el arte por el arte”, como si en sentido inverso éste no tuviera contacto alguno con su ser creador y con la vida, cuando lo que en verdad le da un valor categórico es en realidad cuanto le confiere una trascendencia más allá de lo meramente estético, y que de hecho tendría que estar inmerso —como parte de él— en dicha valoración. En la medida en que el arte contribuye a sublimar al ser humano más allá de su condición zoológica, porque puede crear y ser destinatario de lo creado, es entonces cuando de verdad le da sentido a una dimensión espiritual más allá de la conciencia racional que se dice es la que lo diferencia de las demás especies, por

³² *Ibid*, p. 250.

³³ *Idem*.

³⁴ Bien ha dejado patente el existencialista ruso León Chestov, sobre todo en su agudo gran ensayo *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche*, que siempre nos ofrece el artista esa otra mucho más luminosa arista de su obra para acceder a su personalidad y a su pensamiento. Sin embargo, en muchos creadores su obra resulta ser precisamente su antítesis, el reverso de la moneda, igualmente revelador.

³⁵ Sabato, *Itinerario*, *op. cit.*, p. 252.

encima de su condición reproductiva y mortal, de sus limitaciones e infamias. A partir de estos valores del arte que podrían denominarse “metaestéticos”, más allá de lo estrictamente formal, la novela se coloca entonces, acaso por su propia naturaleza híbrida que la sitúa entre el arte y el pensamiento, en una ola de expansión mucho más afín al entramado del mundo contemporáneo, desempeñando una triple y trascendental misión: la catártica descrita desde Aristóteles, la cognitiva que se entiende por su capacidad para explorar otras regiones inaccesibles de la realidad y la integradora correspondiente a su vocación de condensar en un todo lo que la civilización abstracta —el pensamiento científico ortodoxo— se ha propuesto fragmentar.

Así, el descubrimiento de la razón supuso primero una atomización del ser y de la vida, de la existencia, de la realidad toda, pero cuando la novela descubrió que en su naturaleza y su estructura podían caber y coincidir todas las partes complementarias y sus contrarios, porque la realidad más amplia y compleja supone todo a la vez, esos contrarios fueron encontrando paulatinamente cabida, hasta coincidir en la novela moderna, a partir del humanismo renacentista. Luego de que Sócrates invocó a la razón, como defensa ante las temibles potencias del inconsciente, y Platón la instituyó como instrumento de la Verdad, desconfiando de sus propias emociones de poeta, vino una larga edad oscura donde el dogma desterró todo hallazgo anterior; el Renacimiento supuso entonces un retorno al Hombre, desde entonces con la intención de al menos vislumbrarlo como un todo antes —e incluso después— fragmentado, hasta que la novela contemporánea rescató y potenció esos atisbos humanistas. Entendido el ser humano en su naturaleza imperfecta, en nuestra condición falible y mortal, de frente y bajo el yugo de nuestras pasiones, la novela moderna y contemporánea se propusieron entonces un conocimiento a rajatabla, apasionado y a la vez revelador, intenso y por lo mismo lúcido, de la esencia del ser, del individuo que existe en soledad y vive en sociedad, del ente que muere en su materia y al menos aspira a trascender en su espíritu, de esta condición nuestra tan sublime como grotesca.

Angustiados por la vida y por la muerte, y el arte está precisamente en el centro de ese vórtice, la novela se ha ocupado de testificar, por muchas vías y a través de muy diversas formas, esa angustia de quien “[...] al levantarse sobre sus patas traseras, abandona su primaria felicidad zoológica e inaugura la infelicidad metafísica, porque contrariamente a su condición mortal, ansía la eternidad”.³⁶ Sabato nos trae entonces

³⁶ *Ibid*, p. 254.

aquí a colación la experiencia platónica de quien en sus primeros diálogos elogia a los poetas y su propio genio lírico, y por temor a perderse en la ilusión, en los posteriores, los condena, los execra y maldice a la par de los sofistas, como “traficantes del No-Ser”, como mentirosos y agoreros, como falsificadores filosóficos:

Con todo, desde estos paradójicos descubrimientos de la Razón, todo el Occidente se acostumbró a suponer que la verdad sólo podía alcanzarse mediante sus recursos. Y así se desacreditó durante veinte siglos la subjetividad y la concreción del hombre, hasta el Romanticismo. Despojada de la dignidad metafísica y de la preocupación religiosa que al menos tuvo en sus iniciadores, la Ciencia Abstracta, heredera directa de aquella razón helénica, se lanzó fríamente a la única tarea que le interesaba y que podía hacer: la conquista del Objeto. Y el hombre concreto, el hombre con cuerpo y sentimientos, con intuición y emociones, fue guillotinado (y algunas veces realmente, en la plaza pública) en nombre de la Universalidad, de la Verdad y, lo que fue más tragicómico, en nombre de la Humanidad.³⁷

En este sentido, Nietzsche encabezó entonces la reacción como progreso, y si bien el positivismo pareciera estar ya archivado, es frecuente ver entre los intelectuales progresistas que todavía practican el fetichismo de la Ciencia, especie de humanistas de la “razón pura”. Sabato afirma que este fenómeno de la “reacción como progreso” y del “progreso como reacción” en realidad se ha repetido a lo largo de toda la historia de la cultura; estos profetas de otros tiempos, anteriores a Nietzsche y a Jung, vaticinaban que “[...] el hombre se convertiría en una criatura gigantesca cuando fuera capaz de unir su infierno a su cielo”.³⁸ Cuando la Ilustración dieciochesca supuso haber expulsado a los demonios para siempre, lo cierto es que volvieron a entrar por la ventana en pleno auge de la Razón, y en nombre de ella arrasó no sólo con disidentes sino hasta con algunos de sus más entusiastas promotores; y en pleno siglo XX, en el país mismo donde había iniciado su expansión, con más Premios Nobel en ciencia y filosofía, se daría el estallido más fuerte de esas potencias abyectas con el Nazismo.

Si una civilización despojara a su gente de todas sus sabias y sagradas manifestaciones del inconsciente, de sus mitos y leyendas, de todos sus misterios, los individuos sólo podrían entonces refugiarse en el mundo silencioso de sus sueños, y por supuesto también en la catarsis que como válvula de escape proporcionan las ficciones de quienes a través de su genio poético están condenados a soñar despiertos y en nombre de su comunidad. Pero también esos iluminados han sido objeto de la censura y de la persecución, de la represión y el ostracismo, porque se atreven a darle voz a quienes por temor o por ignorancia se niegan a abismarse en estas iluminadas

³⁷ *Ibid*, p. 255.

³⁸ *Ibid*, p. 258.

veredas de autodescubrimiento y afirmación: “Pienso que cierta clase de censura es precisa. El verdadero problema se plantea cuando el Estado lo hace en la vida comunitaria con procedimientos que no son los de las leyes y la justicia. Las artes, la cultura, engendran más libertad si nacen de la libertad”.³⁹

Para quienes discuten si el arte es un bien suntuario o un instrumento de salvación, Sabato vuelve a hacer hincapié en que si uno de sus propósitos por excelencia es la “búsqueda de la esencia del ser”, esas insospechadas vías para hacerlo sólo pueden adquirir el rango de lo esencial. Y en ese contexto, la novela moderna da cauce a la “auténtica rebelión”, a la “verdadera síntesis” de cuanto es trascendente; por su carácter híbrido, se encuentra a medio camino entre las ideas y las pasiones, destinada a dar “[...] la real integración del hombre escindido [...]”,⁴⁰ y si en sus mejores exponentes se da aquella síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda, entonces menos se entiende que precisamente sea Sartre quien desistió de la escritura ficcional, cuando de hecho en su producción novelística y dramática se expresa sin cortapisas su entramado filosófico. La angustia y la soledad, dos de sus grandes temas, pueblan buena parte de la literatura existencialista, incluida por supuesto la mejor producción literaria sartreana. De hecho, desde Cervantes hasta Kafka serán dos de los grandes asuntos, pues es mucho más que una simple sucesión de aventuras: “[...] es el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores seguros de una comunidad sagrada”.⁴¹

Entre otras cosas, testimonio de cómo la sociedad cae en crisis de sus valores, la novela moderna ha sido testigo de cómo “[...] el absoluto se ha roto en pedazos y el alma queda ante la desesperación o el nihilismo”.⁴² Crónica del derrumbe de una civilización que continuamente se ve obligada a reinventarse sobre sus propias cenizas, muchas veces bajo el yugo de la desmemoria y el olvido, la novela ha sido el concentrado donde quienes se reivindicaban a través de ella describen, indagan y testimonian poéticamente el caos. Entre el inicio de los Tiempos Modernos y su decadencia, la novela moderna ha asistido a la creciente profanación de la criatura humana, al pavoroso proceso de desmitificación del mundo, que en sentido estricto fue la primera gran crisis existencial de Occidente. Se puede decir entonces que la crisis del

³⁹ Armando Almada Roche según Constenla, “Entrevista” en *La Voz* (Buenos Aires, 1984), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 331.

⁴⁰ Sabato, *Itinerario, op. cit.*, p. 259.

⁴¹ *Ibid*, p. 261.

⁴² *Idem*.

mundo cristiano dio cauce a la novela moderna, y con ello a una conciencia intranquila y problematizada que asiste al ocaso del mundo dogmático; con ella vino la desmitificación de ese mundo dogmático que ahora colocaba al Hombre en el centro de toda observación y todo análisis, de frente a su inseguridad cósmica, a su condición alienante, a su soledad urbana:

De ese modo, Europa inyecta en el viejo relato legendario o en la simple aventura épica esa inquietud social y metafísica para producir un género literario que describirá un territorio infinitamente más fantástico que el de los países de leyenda: la conciencia del hombre. Y lo llevará a sumergirse cada día más, a medida que el fin de la era se acerca, en ese universo oscuro y enigmático que tanto tiene que ver con la realidad de los sueños [...]. Y aunque esos poemas no demuestran nada, muestran una realidad significativa, una realidad elegida y estilizada por el artista que así expresa su visión del mundo.⁴³

Un humanista al fin de cuenta, no deja de llamar la atención que Sartre haya caído en el despropósito de renegar de una vía de expresión que a él mismo le redituó otra manera de acceder al público lector. El arte de verdad no prueba ni demuestra nada, porque no comparte con la ciencia esa pretensión, y tampoco hace propaganda ni política ni religiosa —las que sí la hagan, sólo pueden provocarnos desconfianza—, y mucho menos se limita a ser complaciente o tranquilizador, porque su objetivo esencial es despertarnos y sacudirnos, según John Donne, de “[...] ese sueño en que parece transcurrir el viaje que nos lleva de la cuna a la sepultura, para enfrentarnos con nuestro duro, trágico pero noble destino de animal metafísico”.⁴⁴ Siendo heredero de escritores de la estirpe de Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos y Aragon, y él mismo habiendo refrendado su modelo filosófico a través de la literatura, no tendría por qué haber rechazado una expresión de misión tan noble, entre otras cosas porque su ejercicio de la escritura tampoco era accesoria ni mucho menos baladí, “[...] para indagar y describir la condición del hombre en un mundo apocalíptico, el sentido del coraje y del deber, el alcance de la justicia y la libertad”.⁴⁵ Así, entonces, su visión de una Iberoamérica unida:

Libertad, justicia social y federalismo. Sin libertad no vale la pena vivir, todo se corrompe y degrada, los seres humanos se convierten en abominables esclavos. Sin justicia social no hay futuro posible en el mundo, y el que no vea esto es porque no entiende nada de lo que pasa [...]. El federalismo asegura la única forma de convivencia en este vasto país y es la mejor fórmula contra toda posibilidad de dictadura [...]. La federación efectiva de nuestras provincias será el primer paso hacia la federalización de

⁴³ *Ibid*, pp. 262-263.

⁴⁴ Odille Baron Supervielle según Constenla, “Entrevista” en *La Nación* (Buenos Aires, 1978), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁵ Sabato, *Itinerario*, *op. cit.*, p. 263.

nuestras naciones iberoamericanas [...]. Iberoamérica unida será un formidable bastión por la libertad y la justicia social en las luchas que se avecinan [...].⁴⁶

La gran novela no sólo ha contribuido al conocimiento real del hombre sino a su salvación, lo que le confiere un estatus muy por encima de lo estrictamente estético. Su compromiso social, histórico y metafísico sublima el estético, le otorga otra dignidad, y he ahí su carácter humanístico, porque “[...] lo que hay que salvar en medio de esta hecatombe es el alma, ámbito desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso”.⁴⁷ Y Sabato termina diciendo que la verdadera patria de la novela moderna es esta región intermedia y terrena, esta dual y desgarrada región de donde surgen los fantasmas de la ficción novelesca, porque “[...] los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios, Sartre, no escribe novelas”.⁴⁸

⁴⁶ “Entrevista” en *El Líder* (Buenos Aires, 1955) citada Constenla, en *Medio siglo, op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ Sabato, *Itinerario, op. cit.*, p. 264.

⁴⁸ *Idem.*

Sabato, el narrador

Tratándose de un novelista cuya severa autocrítica provocó que sólo sobrevivieran tres ejercicios narrativos de probada solvencia, Ernesto Sabato publicó en 1974, a manera de epílogo en el que se constatan tanto su filosofía como su poética, su ulterior *Abaddón el Exterminador*, que dos años después fue editada en Francia y se hizo acreedora —con el título de *L'Ange des ténèbres*— al Premio Mejor Libro Extranjero del Año. Cierre y a la vez reapertura del abismo fraguado tras las extensas y pavorosas profundidades socavadas anteriormente con *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, el escritor confirma en esta su última novela de la consignada trilogía que requirió de más de una década entre narración y narración para recrudescer la mirada adusta —la suya— que se esconde detrás de la visión desgarradora de un humanista a la vez compasivo e iracundo. Y quizá este tercer título sea también una recomposición recrudescida de su “Informe sobre ciegos” contenido en su anterior *Sobre héroes y tumbas*, cuando el narrador-personaje se hace aquí mucho más presente y protagónico —incluso en su origen italiano-albanés—, como víctima y a la vez victimario en un complejo juego de ajedrez narrativo donde se hace también a su vez quimera fantasmal de quien experimenta despierto una sesgada pesadilla de cuerpos y entelequias entrelazados:

Estoy orgulloso de lo que hay en mí de albanés. Siempre me pareció extraño que un hijo de italianos como yo tenga tal sentido de la muerte. En *Abaddón el Exterminador* el personaje Sabato deambula por París buscando una gramática albanesa y se justifica recordando lo que decía Guillaume Apollinaire de un amigo albanés: “Vitalidad sobrehumana y propensión al suicidio. Parece incompatible, ¿no? Es, a mi juicio, un rasgo de la raza”.¹

Entreverada construcción novelística de quien para entonces era ya un narrador hecho y derecho, con un pleno dominio de las técnicas y herramientas del género, *Abaddón el Exterminador* implica a su vez un elaborado juego de perspectivas donde el personaje vive y se mira vivir, como en esa recurrente alucinación onírica donde nos vemos morir y luego des-corporizarnos, porque el alma se desprende del cuerpo y observa atónita su naturaleza inerte. Experiencia desgarradora de nuestro propio y personal apocalipsis, el escritor es capaz aquí de bucear conscientemente bajo las más hondas simas de su inconsciencia, porque el acto mismo de crear implica a la vez meridiana lucidez y lúdica ensoñación, resplandor y oscuridad, certezas y dudas. Numen del Sabato narrador capaz de atisbar con juicio e ironía el propio acto creador, constituye la catedral novelística sabatiana por excelencia, conforme domina y lleva hasta sus últimas consecuencias los

¹ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 76.

mejores recursos de un género con respecto al cual en muchas otras ocasiones ha disertado con juicio y mucho conocimiento de causa:

Al ponerme a escribir la tercera ficción, lo que llegaría a ser finalmente *Abaddón*, mi propósito era hacer una novela de la novela, algo así como una novela a la segunda potencia. Quería escribir algo que fuera a la vez una ficción y un cuestionamiento de la ficción, una forma de indagar la forma misma del género, sus posibilidades y sus límites, el secreto de sus orígenes en lo más profundo del alma humana [...]. Y, además, me proponía hacer algo menos mental que el experimento pirandelliano, algo más brutalmente carnal, actuando no como testigo, ni como narrador ni interlocutor sino como un personaje más, violenta y apasionadamente, junto a los otros personajes, con el mismo estatuto psicológico y ontológico.²

Novela total por efecto y por convicción, en la medida en que el novelista ficciona y a la vez reflexiona sobre este género moderno por antonomasia, en *Abaddón el Exterminador* confluyen buena parte de los mayores y más sorprendentes hallazgos técnicos conquistados por esta forma literaria que ha sido signo distintivo del ente creador absorbido por las mayores crisis del pensamiento y el espíritu contemporáneos. Aquiescencia además de un ser profundamente complejo y complejizado, de pensamiento penetrante y espíritu inquieto, tan sensible como atormentado, esperanzado e iconoclasta, esta novela por muchas razones concentra el mejor legado de un pensador y un creador siempre comprometido con la condición humana y con su tiempo, de quien hasta los últimos días de su larga y alterada vida se aventuró a indagar sobre las muchas contingencias de la existencia humana:

La novela es la única forma de expresar un tipo de verdad humana: no hay otro medio. Creo en las novelas que son inevitables. También pienso que es mejor escribir, o por lo menos publicar, aquellas novelas que significan una crisis. Y hay en la vida tres o cuatro grandes crisis, en las que la novela es indispensable. Aún en los grandes escritores vale esta afirmación, el resto de las obras generalmente es emisión de papel moneda.³

La más experimental de las tres novelas de Sabato, *Abaddón el Exterminador* está construida a partir de una estructura fragmentaria de sucesos autobiográficos tanto verídicos como fantásticos, y en respuesta a su naturaleza, en ella confluyen historias paralelas, análisis filosóficos, hipótesis y crítica literaria, en la voz de varios personajes que son extensión o proyección de las dos narraciones precedentes. También la más apocalíptica de las tres, reproduce sucesos aciagos de la historia contemporánea de Argentina, de los primeros años de la propia década de los setenta cuando fue concebida, por lo que el tono de crónica inmediata pareciera dominar tras la carga de

² Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 633.

³ "Entrevista" en *Atlántida* (Buenos Aires, 1958) citada por Julia Constenla, en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 28.

otros eventos trágicos del siglo XX como el Holocausto nazi, el exterminio ocasionado por el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki o las guerras de Corea y Vietnam.

El resultado de una visión apocalíptica de la época contemporánea, tras el triunfo del mal y la agonía del humanismo, Ernesto Sabato se convierte aquí en una especie de cronista de la hecatombe, y más allá de la carga ficcional de la novela, el escritor construye un discurso abierto y fragmentario donde la voz del narrador debate con un interlocutor igualmente reflexivo y crítico. En este sentido, el destinatario de *Abaddón el Exterminador* implica a un lector que se supone de igual modo activo e inquieto, proyección de ese personaje capaz de verse a sí mismo y de mirar un mundo que se desploma bajo el yugo de una desquiciante racionalidad que no sólo ha perdido rumbo sino el amor por la vida. Abierta y a la vez abarcadora, esta novela total suma las voces distintas y complementarias del Sabato narrador y el cronista, del poeta y el filósofo, del historiador y el crítico literario, de quien inquiere y se mira pensar en derredor de una realidad y un mundo conflictuales a los que pareciera no quedarles futuro:

Apenas se nos da en fugaces y frágiles momentos, y el arte es una manera de eternizar (o querer eternizar) esos instantes de amor o de éxtasis; y porque todas nuestras esperanzas se convierten tarde o temprano en torpes realidades; porque todos somos frustrados de alguna manera, por ser la frustración el inevitable destino de todo ser que ha nacido para morir; y porque todos estamos solos o terminamos solos algún día [...].⁴

Como las otras dos novelas de Sabato, aquí se exhiben los extremos contrastantes de una naturaleza paradójica que está hecha precisamente de esos contrarios que en pugna radicalizan su problemática existencial y ontológica. El mal hace entonces acto de presencia aquí en la confusión, en las rupturas continuas, en la represión y la degradación como dos fuerzas que subyugan al individuo que es presa tanto de su debilidad como de impulsos externos por él mismo condicionados, por su naturaleza mortal y sus imperfecciones y fragilidades. Leída en una época también compleja y confusa, el mal pareciera convertirse entonces en emblema identitario que identifica a autor, personajes y lectores que comparten sentimientos similares de fracaso, malhumor e inestabilidad, atentos a su vez al discurso y las enseñanzas de un héroe capaz de pelear contra sus propios demonios y fantasmas, aunque sea tras el cobijo de la historia o de la filosofía.

⁴ Ernesto Sabato, *Abaddón el Exterminador*, Barcelona, Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, 1982, p. 472.

Novela que ha sido definida como paranoica, por lo que toca a la inconformidad recrudescida del escritor y de sus criaturas, también se le reconoce como reflexiva e intuitiva, y en ella el personaje Ernesto Sabato, así, también sin acento, intenta escribir una obra que es a la vez narcisista y contestataria, egocéntrica e incendiaria, porque en la naturaleza del ser humano hay igual inmodestia que inseguridad, megalomanía que culpa. Una honda reflexión sobre el ser y su pasado, sobre el individuo y su origen como ente único y a la vez calca impersonal de modelos preestablecidos, así se van sucediendo el Sabato escritor y su proyección Sabato (a la vez una manifestación catártica y un homenaje —por qué no— a su hermano homónimo, que vivió y murió prematuramente antes de que él naciera), que se desdoblan en Bruno, Ledesma, Schneider, Schnitzler, Marcelo, Carlos, Agustina, Alejandra, en una suma entreverada de voces y registros, de fantasmas que pueblan este universo real-imaginario que simula un todo y sus partes fraccionadas:

¡Me pusieron el mismo nombre! Durante toda la vida me obsesionó la muerte de ese chico que se llamaba como yo y que, para colmo, se recordaba con sagrado respeto, porque, según mi madre y doña Eulogia Carranza, amiga de mi madre y allegada a don Pancho Sierra, “ese chico no podía vivir”. ¿Por qué? Siempre se me respondió con vaguedades, se me hablaba de su mirada, de su portentosa inteligencia.⁵

Ficción de la ficción, proyección de la realidad, entelequia y sueño, sumario de toda la obra de un escritor obsesivo y obsesionado, en *Abaddón el Exterminador* coinciden no sólo las dos novelas anteriores de Sabato sino todos sus libros precedentes, porque es reescritura complejizada de lo que al polígrafo le inquietaba desde sus iniciales años primero como científico insatisfecho y luego como creador lúcido. Novela intertextual, como en cierto modo lo son también sus otras dos anteriores, el pensador y escritor crítico extiende opiniones y juicios acervos sobre la crisis fuera y dentro del arte, fuera y dentro de la novela misma como género espejo de cuanto la contextualiza, sobre todo a partir de la idea de una civilización dominada por la razón y el dinero, que producen un Estado donde el individuo deja de serlo y sólo se convierte en cosa, en objeto inanimado, en sociedad donde los administradores pasan a ser el sentido y la razón de todo, más allá del hecho de que en muchos campos debieran ser si acaso complementarios: “Y habría que preguntar si es peor la lepra que la angustia, la histeria, la violencia y el sadismo que caracterizan a esta alabada civilización”.⁶

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Sabato, *Entre la letra*, *op. cit.*, p. 553.

Desde escritores como Kafka y Musil, y por qué no Flaubert y antes el propio Cervantes, la novela moderna de crisis —o de la crisis— se perfiló como defensora a ultranza de la restitución del ser humano, y desde la conquista de la novela psicológica, como una vuelta al sujeto, una sumersión en el interior del yo, al representar el estado de desquiciamiento o inadaptación de quien, bajo el yugo de fuerzas externas, logra liberarse tras la locura o incluso la muerte. La subjetividad en crisis, *Abaddón el Exterminador* abona también a las nuevas técnicas para representar el “subconsciente” del sujeto, de su segunda potencia reprimida, como la define Freud, a la que la propia novela existencialista, de la cual *El túnel* es vigorosa representante, contribuyó con rasgos muy peculiares. Desde su primer epígrafe, del “Apocalipsis según el Apóstol San Juan”, se describe el sentido de la novela: “Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador”.⁷

En muchos de sus textos ensayísticos, que son otra voz de este escritor obsesivo y obsesionado, Sabato insiste en ese claro tema existencialista que se centra en la problemática que deviene de la contingencia suscitada por la idea de la “ausencia de Dios”, que da pie a una búsqueda sin freno, por el lado de la reflexión desaforada, de una especie de sustitución del absoluto, de un orden posible en medio del desorden y la desorientación causada por la muerte a propia mano del absoluto —ejemplo potencializado del parricidio— que en la última de sus novelas lo lleva al extremo de buscar esa perdida armonía precisamente en el caos. Síntesis entre el yo y el mundo, entre el hombre y el universo, Sabato retoma su ataque contra Sartre de años pasados al definir la “náusea” que experimenta su propio personaje protagónico como resultado de su terror (recordemos el tema de la ceguera en su anterior *Sobre héroes y tumbas*) ante “lo femenino y lo gelatinoso”, y no como efecto de virilidad sino más bien de paranoia. Aquí se explica entonces el segundo epígrafe de partida, de *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lérmontov:

Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán mejor o peor de lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas.⁸

Temas ya antes plateados por Sabato como la incomunicación y la soledad, la materia y el espíritu en pugna y a la vez complementarios, la existencia humana y todas las

⁷ Sabato, *Abaddón*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Idem.*

contingencias que la oprimen hacen de *Abaddón el Exterminador* una novela a contracorriente de los usos literarios de los setenta, si bien la “náusea” del Sabato-personaje es producto ya no sólo de su angustia por la contingencia —a diferencia de la sartreana—, sino además por el horror que le produce ese estado gelatinoso de una supra-realidad que pareciera sofocarlo todo. Ficción dentro de la ficción, como ya había escrito antes, la locura se convierte aquí estado dominador que socava incluso la vocación creativa del personaje-narrador, y como en buena parte de la obra de Paul Auster, el azar se sobrepone a la ficción, a la capacidad imaginativa del Sabato-personaje Sabato. Reducto de su paranoia que lo hace volver a sentirse víctima de una tenebrosa conspiración maquinada desde el inframundo, que es metáfora del mal exacerbado a su máxima potencia destructora, pareciéramos asistir entonces a la muerte del autor prefigurada antes por Barthes y Foucault en la década de los sesenta⁹, simbolizada ahora aquí por la revelación final que llega a experimentar Bruno frente a la propia tumba de Sabato-personaje Sabato, en quien vacía palabras y expresiones resultado de su propia y personal experiencia vital, en ese tránsito aciago pero a la vez revelador que lo llevó de la endiosada razón a la intransferible existencia:

Conozco bien esa tentación platónica, y no porque me la hayan contado. La sufrí primero cuando era un adolescente, cuando me encontré solo en una realidad sucia y perversa. Entonces descubrí ese paraíso, como alguien que se ha arrastrado por un estercolero encuentra un transparente lago donde limpiarse. Y muchos años más tarde, como joven militante comunista en Bruselas, pensé que la tierra se abría bajo mis pies, cuando conocí los horrores del stalinismo. Huí a París donde no sólo pasé hambre y frío en el invierno de 1943 sino desolación. Hasta que encontré a aquel portero de la École Normale de la Rue d’Ulm que me hizo dormir en su cama. Cada noche tenía que entrar por una ventana. Robé entonces en Gibert un tratado de cálculo infinitesimal, y todavía recuerdo el momento en que mientras tomaba un café caliente abrí temblorosamente el libro, como quien entra en un silencioso santuario después de haber escapado, sucio y hambriento, de una ciudad saqueada y devastada por los bárbaros. Aquellos teoremas fueron recogíendome como delicadas enfermeras recogen el cuerpo de alguien que puede tener quebrada la columna vertebral. Y, poco a poco, por entre las grietas de mi espíritu destrozado, empecé a vislumbrar las bellas y graves torres.

Permanecí en aquel reducto del silencio mucho tiempo. Hasta que me descubrí un día escuchando (no oyendo, sino escuchando, ansiosamente escuchando) el rumor de los hombres, allá afuera. Empezaba a sentir nostalgia de la sangre y de la suciedad, porque es la única forma en que podemos sentir la vida. ¿Y qué puede reemplazar la vida aun con su pena y su finitud? ¿Quiénes y cuántos se suicidaron en los campos de concentración?¹⁰

⁹ Tanto en Roland Barthes como en Michel Foucault, sobre todo en sus respectivos y cardinales *El grado cero de la escritura* y *El orden del discurso*, aparece la idea de la “muerte del autor” desplazado por la supremacía del discurso que establece sus propios y dominantes orden y lógica.

¹⁰ Sabato, *Abaddón*, *op. cit.*, pp. 124-125.

El mismo Bruno de *Sobre héroes y tumbas* empieza por caer en un pozo que es imagen de una existencia amarga y conflictuada, si bien éste es capaz también de vislumbrar a la vez en la naturaleza creativa del Sabato-personaje Sabato, todavía no boicoteada entonces por el parricidio, la posibilidad de eternizar el amor, o el heroísmo de un ente antitético como Marcelo que es proyección de la utopía, o el éxtasis de la pasión que es constancia de vida, o la ascensión al absoluto que coincide con la supremacía de la duda. Catarsis, ni el héroe magnánimo ni el verdugo sádico poseen ese resabio de genio que define al personaje-narrador que tras su condición de creador se semeja a un dios del que también renegarán sus criaturas apresadas dentro de las coordenadas de un mundo real-imaginario tanto o más decadente que el mundo del cual se nutre. Proyecciones todas del propio Sabato, como tesis y antítesis de cuanto lo define para bien o para mal, por cuanto es o quiere ser o aborrecería ser, *Abaddón el Exterminador* se construye de muchos retazos contrastantes y complementarios, que son pulsación de cuanto le horroriza al Sabato hombre y pensador, pero a la vez demandan eternidad y absoluto:

[...] no sólo por su propia ansiedad de absoluto sino también por los demonios que desde sus antros siguen presionándolo, personajes que alguna vez salieron en sus libros, pero que se sienten traicionados por las torpezas o cobardías de un intermediario; y avergonzado él mismo, el propio Sabato, por sobrevivir a esos seres capaces de morir o matar por odio o amor o por su empeño de desentrañar la clave de la existencia. Y avergonzado no sólo por sobrevivirlos sino por hacerlo con ruindad, con tibias compensaciones. Con el asco y la tristeza del éxito.¹¹

Con muchas más dudas que en sus dos títulos novelísticos precedentes, la presencia del citado Sabato-personaje-narrador da entrada a un lector que se piensa mucho más activo a la hora de buscar explicaciones posibles ante las muchas interrogantes a partir de la contingencia existencial. A este Sabato-personaje parecieran avasallarlos ahora sus premoniciones de la tenebrosa conspiración antes referida, rasgo obsesivo de su paranoia, por lo que los poderes que en principio le confieren su condición de narrador-creador se nublan tras la inquietud provocada por su estado de impresión creciente. Entonces la muerte del autor involucrado abre una serie de múltiples opciones de lectura que antes no se habían percibido en Sabato, porque parecieran ahora intercambiarse los papeles y ser entonces el escritor —tras la máscara de Sabato-personaje— quien pide respuestas de absolución tanto a sus creaciones como a sus potenciales lectores. Reflejo también de una situación concreta, la que vivían los bonaerenses a principios de la

¹¹ *Ibid*, p. 17.

década de los setenta, el propio Sabato-narrador ficcionado y sus demás personajes llegan a ser incluso parodias del mismo Sabato, porque la realidad angustiante y a la vez absurda que experimentaban los argentinos de entonces era caricatura trágica de una condición nacional tan demagógica como castrante: el peronismo recrudescido y por lo mismo decadente.

Abaddón el Exterminador oscila entre lo prosaico y lo poético, lo grotesco y lo sublime, porque su autor pretende reproducir así esos dos estados que explican y entre los cuales se mueve la realidad del ser humano y su percepción dual de la vida, sus cambiantes momentos de plenitud y de derrota. Sabato entrecruza aquí las impresiones contrastadas y contrastantes de diferentes tipos de personajes que en sus diversas interpretaciones de lo que pasa entonces en Argentina constatan que la realidad es una y muchas las opiniones que de ella se desprenden, con lo que se confirma una vez más que cada cabeza es un mundo y todo depende del cristal con que se miran las cosas. Intelectuales, pseudo intelectuales e iletrados, o bien verdugos y víctimas, coinciden en habitar una única realidad que a los menos beneficia y a los más acosa, y esas distintas percepciones son de alguna manera proyecciones de un único ser sensible y crítico que asiente, niega o condena cuanto pasa a su alrededor: “La cultura argentina no ha muerto, no podía morir. La cultura es un hecho espiritual: se pueden matar hombres —como dijo muy bien Sarmiento, repitiendo la frase clásica—, pero no ideas”.¹²

Por lo mismo, también abierta a una lectura política, esta tercera y última novela de Sabato reproduce de igual modo el estado opresivo de una dictadura populista de izquierda que igual censura, persigue, secuestra, tortura, desaparece opositores, tras la bandera de una trastornada justicia donde tampoco tienen cabida la disidencia, la crítica, la libre decisión. Aquí queda definida entonces cuál es y dónde se encuentra la fuerza del dragón, esa fuerza bruta de un dragón de siete cabezas que en Argentina ha tenido que ver con la extrema derecha o la extrema izquierda, al fin y al cabo ambas dictaduras, que desconocen la democracia y sólo responden al poder autoritario de la sinrazón, del oprobio disfrazado de legalidad, de la opresión y la demagogia. Tras este desequilibrio, la sinrazón, la locura, el espanto, el Apocalipsis proclamado por el ángel exterminador —Abaddón—, la muerte:

Es un deber combatir por la verdad. Ninguna dictadura, sea de derechas o de izquierdas, está hecha a la medida de la dignidad humana. Sé que únicamente debemos aceptar para salir adelante el respeto sagrado a la persona, pues ningún sistema, por bueno que sea

¹² Roberto Mero según Constenla, “Entrevista” en *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1984), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 319.

económicamente, es bueno si se hace sobre la esclavización del hombre. El fin no justifica los medios, y es trágicamente ilusorio perseguir fines nobilísimos con medios innobles. Así, la primera condición para cualquier patria digna ha de ser —repito—, el respeto de la persona, lo que supone en primer término su libertad.¹³

“El Apocalipsis de los desaparecidos”, como hay quienes le han llamado, *Abaddón el Exterminador* no puede entonces ser otro más que el dictador y su aparato opresor que lo secunda, con los efectos del exilio, la orfandad, el olvido, la muerte. Y como interludio constante, a manera de testamento memorioso, otra vez el peregrinaje personal del aquí Sabato-narrador del mundo más seguro e “infalible” de la ciencia hacia el más libre e impredecible del arte, con todo lo que ello implica de exilio satanizado, de exclusión maniquea, e incluso de autocensura punible:

Y luego, ese desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo. Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y la prostitución. ¿Qué lo había llevado a imaginar esas historias? ¿Y qué eran, verdaderamente?¹⁴

De una estirpe de surrealismo distinto, catalogado por algunos como “paranoico”, como ya lo había referido, “[...] el infierno es entonces la mirada de los otros [...]”,¹⁵ que al fin de cuenta no deja de ser una expresión bastante cercana a aquella expresión sartreana “el infierno son los otros” (punto cardinal de *El ser y la nada*) que en buena medida es el extremo de la madeja de la crítica de Sabato contra el autor de *Por los caminos de la libertad*. Entonces la pena y el pudor se convierten en prueba de existencia, como bien afirma Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* cuando define a uno de sus personajes precisamente a partir de la vergüenza que éste experimenta cuando es visto y sobre todo descalificado a partir de su desnudez frente a la mirada —el juicio— del otro. En esta novela esa sensación de pudor la experimenta no sólo el personaje que es visto y juzgado por sus iguales de ficción, sino también por el autor que lo es por sus creaturas que se revelan ante su artífice. Incluso se llega a referir también a la vergüenza que experimenta el escritor ante sus lectores, porque la escritura es una forma “impúdica” de desnudo, de abrirse a la misericordia o la condena de los otros, e incluso de pedir su aprobación o su perdón, su aceptación, en sentidos de apropiación muy distintos, porque cada texto es una “obra abierta” que supone tantas lecturas como lectores llegue a tener:

¹³ Armando Almada Roche, “Entrevista” en *La Voz* (Buenos Aires, 1984), *ibid*, p. 328.

¹⁴ Sabato, *Abaddón*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid*, p. 46.

Lo que más le asombraba era esa variedad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia.¹⁶

Catarsis, la obra artística supone un reacomodo del ser ante la realidad, pues tanto el creador como sus destinatarios potenciales comparten una sensación de respiro que en algo ayuda a atenuar el desasosiego propio de la existencia. Acto de desciframiento compartido, tanto quien escribe como quienes leen lo escrito codifican y decodifican, en ambos sentidos, cuanto es materia del arte y lo que éste es capaz de espejear de la realidad, convirtiéndose la realidad y la ficción en dos campos que interactúan y se intercambian, en la confusión y la certeza, en la duda y la confirmación, llegándose a convertir en el más serio de los juegos. Por lo mismo, y muchas veces más allá de los deseos voluntarios y conscientes del autor, no deja de llamar la atención que el artista sea un predestinado poseso que se adelanta a su tiempo, y que por lo mismo las más de las veces no se le comprende en su momento y sólo a futuro su voz hace eco, encuentra resonancia; incomprendido, su entorno criticará seguramente lo que es su esencia, el sentido neurálgico de su obra:

Sin embargo, vale su aclaración repetida de que en la obra literaria todo es más complejo, más intrincado, no da cuenta sólo de la anécdota que eventualmente la alimenta, muestra también lo que queda a simple vista, se integra en historias paralelas, copia o inventa otras vidas. Y también a veces escamotea voluntaria o involuntariamente, por las inevitables trampas de la memoria, aquello de lo que ni el autor ni el personaje quieren hacerse cargo.¹⁷

Una obra mucho más visceral e introspectiva, más allá de ese más evidente artificio llamado aquí “Sabato”, en este *Abaddón el Exterminador* la voz reflexiva y autocrítica del escritor se hace mucho más evidente, más analítica en cuanto al quehacer de la creación y sus potencialidades y sus asegunes, sus poderes y sus debilidades, porque el artista mismo se convierte en materia de vivisección, de autoexamen en carne viva, de frente a sus querencias y sus aberraciones, sus poderes y sus miedos:

Surgen desde el fondo del ser, son hipóstasis que a la vez representan al creador y lo traicionan, porque pueden superarlo en bondad y en inequidad, en generosidad y en avaricia. Resultando sorprendente hasta para su propio creador, que observa con perplejidad sus pasiones y sus vicios. Vicios y pasiones que pueden llegar a ser exactamente los opuestos a los que ese pequeño dios semipoderoso tiene en su vida diaria: si es un espíritu religioso, verá surgir ante sí un ateo enardecido; si es conocido por su bondad o por su generosidad, advertirá en alguno de sus personajes extremas

¹⁶ *Ibid*, p. 59.

¹⁷ Constenla, *Sabato*, *op. cit.*, p. 107.

actitudes de maldad o mezquindad. Y, lo que todavía es más asombroso, hasta es probable que sienta una retorcida satisfacción.¹⁸

Obsesionado también por la figura de Borges, de quien estuvo algunas veces muy cerca y otros distante y hasta hostil, en esta su tercera y última novela pareciera que se propuso también una reconciliación con quien eso sí siempre representó ser para él la imagen de un escritor de tiempo completo. Más allá de ese genial virtuosismo muchas veces visto como vano fuego de artificio, aquí lo sustituye por la “vocación” y la “voluntad” de quien a través de su meridiana inteligencia y su instinto poético fue capaz de propiciar un paradigma hasta ahora irreplicable en la historia de la literatura argentina. Lucidez e imaginación constituyen los rasgos referenciales de quien estaba destinado a ser escritor y ninguna otra cosa, más allá de su genio verbal que igual lo identificó con su coterráneo Leopoldo Lugones, pero de quien a su vez se diferenció por convertirse en fundador de un modelo apenas parcialmente imitado por otros. En este sentido, según la voz de Sabato desde esta trinchera, Borges se fundó en la videncia, en su claridad de pensamiento y su desplante poético. Estas palabras, parte del discurso de Sabato en ocasión del homenaje póstumo que la Bibliothèque Nationale de París le ofreció, días después de su muerte, en 1986, dan clara cuenta de sus otras muchas afinidades, de su leal admiración por Borges:

Cuando yo todavía era un muchacho, versos suyos me ayudaron a descubrir la melancolía, versos suyos me ayudaron a descubrir melancólicas bellezas de Buenos Aires: en viejas calles de barrio, en aljibes de antiguos patios, hasta en la modesta magia que la luz rojiza del crepúsculo convoca en charcos de agua. Luego, cuando lo conocí personalmente, supimos conversar de Platón y de Heráclito de Éfeso, con el pretexto de vicisitudes porteñas. Luego, ásperamente la política nos alejó [...]. ¡Cuánta pena para mí que eso sucediera! Su muerte nos privó de un mago, de uno de los grandes poetas de cualquier tiempo. Y todos los que vinimos después —inevitablemente— hemos tomado algo de su tesoro.¹⁹

Las ficciones tienen entonces mucho de los sueños, y en el caso específico de Borges, siempre tras el tamiz de su inteligencia desbordada, de su ironía inclemente pero también de su bondad sin límites. Si el escritor sueña por la comunidad, sus geniales elucubraciones tienen también mucho de locura, y cuando implican testimonio, pueden ser incluso despiadadas, crueles, sádicas y hasta homicidas, cuando no oficio clarividente, revelación mística. Cuando no revelan el paraíso, entonces revelan el infierno, o las más de las veces ese purgatorio intermedio que es lo más cercano a la

¹⁸ Sabato, *Abaddón*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹ Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Sobre Borges*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 744.

realidad de los hombres, a su transitar cotidiano, a su transcurso de vida entre el nacer y el morir. Sabato reflexiona sobre la legitimidad en el arte, que en Borges precisamente resulta definitiva e irrefutable, porque si como sus congéneres artistas no puede erradicar el mal y la hecatombe, en cambio es prueba de que en su “legitimidad” lo aminora en cuanto llama a la reflexión y al replanteamiento de las cosas.²⁰ El arte de verdad termina entonces por ser vital y humano, elocuente y soberano —comprometido, en el más generoso sentido de la palabra—, por más que se proponga lo contrario: “El arte es la realidad vista por un sujeto imprescindible”.²¹

Si la escritura implica un acto desgarrado, siendo entonces un oficio nada fácil y mucho menos subsidiario, la ejecución de *Abaddón el Exterminador* representó para Sabato un efecto desgarrador en cuanto en esa su última novela da testimonio sobre la honda crisis de fe —y no necesariamente religiosa, o al menos no sólo religiosa— del hombre contemporáneo, ante el derrumbe abrumador de toda clase de utopías y su consecuente apremio de conciencia. Volviendo a la idea del “Apocalipsis de los desaparecidos”, es también un preámbulo de lo que poco más de una década después daría a conocer como coordinador del Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, al que llamaría precisamente *Nunca más*. Ya decía Ezra Pound, y lo recuerda el propio Sabato, que en tiempos de crisis siempre se hace manifiesta una obra vital como *La divina comedia* de Dante, quien logró un monumento poético de ideas filosóficas y teológicas muy sólidas y así consignó la gran tragedia metafísica del hombre medieval que por primera vez se enfrentaba al vacío. Ese grado de orfandad es igualmente experimentado por los personajes de Sabato, quienes acorralados por el “ángel de las tinieblas”, llegan a sufrir también los efectos de la soledad, de la orfandad, del vacío.

Testimonio igualmente de la crisis de la novela como género moderno por antonomasia, como instrumento de clarividencia existencial que pareciera haber agotado sus recursos, Sabato insiste de manera obsesiva en la vuelta o regeneración de ese gran ejercicio narrativo sin tregua que ha representado el modelo de la llamada novela total —donde todo es posible y todo se permite—, con el propio novelista como

²⁰ Siempre saltarán a la vista las claras diferencias no sólo ideológicas sino estéticas entre Borges y Sabato, porque mientras el primero aboga por una idea más transparente de autosuficiencia (“el arte por el arte mismo”), el segundo plantea en cambio además el compromiso histórico y sobre todo humanístico de la creación artística y de su artífice. Pero, en sentido estricto, en Sabato también hay un claro débito por la estructura, por la forma.

²¹ Sabato, *Abaddón*, *op. cit.*, p. 180.

centro del problema, siempre con la interrogante abierta pero ahora no sólo atenta a la estructura sino además a la existencia que debiera ser su centro:

¿Hay crisis de la novela o novela de la crisis? Las dos cosas. Se investiga su esencia, su misión, su valor. Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista.²²

Mitómano empedernido, el novelista construye mentiras que se alimentan de la verdad, o verdades que se nutren de la mentira, porque para su búsqueda de la “esencia del ser” no debieran haber ni obstáculos ni límites, ni formales ni de contenido. Dios sin religión, el escritor pasa a ser artífice de un mundo donde todo pareciera ser posible, y siendo creador y a la vez objeto de estudio de dicho microcosmos, en este desnudamiento pareciera no haber ni miedos ni prejuicios que lo detengan, o incluso esos mismos miedos y prejuicios, a la vez que sus angustias y obsesiones, sus deseos y aberraciones, sus sueños y agudas percepciones, se convierten en materia de escritura. Completamente convencido de sus cometidos, Sabato consigue con *Abaddón el Exterminador* un concienzudo acto de desmitificación de la literatura, en este caso concretamente de la novela, pues para él la ficción corresponde a algo mucho más entreverado que una mera suma de anécdotas y de personajes, como complejo de materias diversas que apuesta —mucho más allá del mero simple asombro— por una suma condensada de revelaciones metafísicas y existenciales:

Alguien había dicho que en cada criatura está el germen de la humanidad entera; todos los dioses y demonios que los pueblos imaginaron, temieron y adoraron, se hallan en cada uno de nosotros, y, si quedara un solo niño en una catástrofe planetaria, ese niño volvería a procrear la misma raza de divinidades luminosas y perversas.²³

Novela categórica e implacable, con esa severidad de pensamiento y esa inquietud emocional que definen a este gran escritor de la contingencia existencial, es testimonio desgarrador de esa zona intermedia que es el alma perturbada, como signo distintivo de esta nuestra condición humana tan ligada a Eros como a Thanatos:

Sí, tal vez existiera ese universo invulnerable a los destructivos poderes del tiempo; pero era un helado museo de formas petrificadas, aunque fuesen perfectas, formas regidas y quizá concebidas por el espíritu puro. Pero los seres humanos son ajenos al espíritu puro, porque lo propio de esta desventurada raza es el alma, esa región desgarrada entre la carne corruptible y el espíritu puro, esa región intermedia en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Ambigua y angustiada, el alma sufre (¡cómo podría no sufrir!), dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, vacilando

²² *Ibid*, p. 248.

²³ *Ibid*, p. 366.

perpetuamente entre la podredumbre y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino. Angustia y ambigüedad de la que en momentos de horror y de éxtasis crea su poesía, que surge de ese confuso territorio y como consecuencia de esa misma confusión: un Dios no escribe novelas.²⁴

Como decía Kundera, y de acuerdo a las propias naturaleza y formación de Sabato, a su condición de ser más bien incrédulo, con *Abaddón el Exterminador* asistimos a la puesta en duda de un mundo donde se ha perdido la fe y se han desquebrajado toda clase de utopías, donde la idea de absoluto ya se ha desvanecido, y en este contexto pues pareciera que todo está permitido. Ante la angustia de una soledad metafísica sin precedentes, se nos revela un cosmos donde pareciera que “Dios ha tenido un ataque de locura y todo su mundo se quiebra en pedazos, entre aullidos y sangre, entre imprecaciones y restos mutilados”.²⁵ El ser se halla ahora lejos de aquella infancia que lo vinculaba a un sentido de eternidad, descobijado, más frágil que nunca; el mundo que se le revela entonces es visto a través de un cristal empañado, reflejado en un espejo cóncavo o convexo en el que sólo puede proyectarse una realidad distorsionada con respecto a la imagen que de ella tenían los idealistas, para relacionarlo así con la estética creada por esa inclemente estirpe de quienes (con la impronta de don Ramón de Valle-Inclán a la cabeza) crearon el esperpento. Síntesis y a la vez epílogo concentrado de su obra anterior, bien expresó el propio Sabato: “Me doy cuenta de que mis tres novelas —en realidad un tríptico— pueden ser tomadas en su totalidad como una indagación del mal”.²⁶

²⁴ *Ibid*, p. 368.

²⁵ *Ibid*, p. 437.

²⁶ Matilde Sánchez según Constenla, “Entrevista” en *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 1984), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 322.

Borges y Sabato, dos visiones complementarias

También en 1974, cuando Sabato ya había confirmado su autoridad literaria tanto como ensayista como narrador tras la aparición de *Abaddón el Exterminador*, el periodista y también escritor Orlando Barone logró por fin reunir a Borges y Sabato, para confirmar tanto sus insuperables diferencias como sus no menos compactas connivencias en derredor de los más diversos tópicos y temas. Si bien utilizó este valioso material fragmentado en distintos espacios y ocasiones, no deja de llamar la atención que lo haya publicado en bloque hasta 1997, más de una década después de la muerte del mayor de ellos en su exilio voluntario de Ginebra. Su iniciativa la había venido cocinando desde muchos años atrás, sobre todo a raíz de los muchos comentarios encontrados, en torno tanto a las distancias como a las cercanías, que Sabato había venido vertiendo tanto en sus ensayos como en sus novelas, dando discurso a una de sus obsesiones más hondas y repetidas. El resultado de este para entonces ya impostergable encuentro, que Barone titularía simple y sencillamente *Diálogos: Borges, Sabato*, vio la luz como libro en la prestigiada editorial Emecé, y reúne y enfrenta, desbordando ingenio y pasión, claridad y elocuencia, a dos de las mentes más lúcidas del espectro de las letras latinoamericanas del siglo XX: “Con el tiempo me di cuenta de que la fascinación de Borges está en lo imaginario, en sus fantasías, fuera de la realidad del mundo. La riqueza de Sabato radica en que, a pesar de tener un imaginario literario como todo escritor importante, acepta mancharse con el mundo y embarrarse con la sangre”.¹

No deja de llamar la atención que el corolario de estas extendidas y brillantes conversaciones, que continuamente pasan del debate enfático a la complicidad gozosa, entre la perorata ácida y el guiño afectuoso, desemboque por lo regular en ese conmovedor tono que casi siempre adosa la rememoración de dos ingeniosos protagonistas tras la caza de circunstancias compartidas. Así van aflorando juicios y recursos en torno a temas neurálgicos como realidad y ficción, el mundo de los sueños, la idea de Dios y el absoluto, el difícil arte de la traducción, el teatro y el cine, y por supuesto el tango que les une y a ambos apasiona, de la mano de autores y obras memorables, de circunstancias y momentos unos dolorosos y otros felices, en la construcción de un álbum frente al cual se confirma que la memoria suele afianzarse a la distancia y desde una mejor perspectiva. Con la inteligencia a flor de piel, los asuntos

¹ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 166.

se suceden y parecieran agotarse a través del juicio meridiano de dos pensadores geniales y en activo, en un mano a mano verbal que sorprende no sólo por la claridad de la cultura auestas y de sus pensamientos —quien piensa claro, escribe claro, y viceversa—, sino también por el donaire de su expresión *cuasi* literaria, poética.

Ambos interlocutores tan argentinos como universales, uno de los temas que no podía faltar, por supuesto, es el *Martín Fierro* de José Hernández, poema nacional por antonomasia de Argentina, porque contiene a la vez los dos atributos que complementariamente ambos ensalzan de él, a decir de Borges, sus enormes recursos poético-literarios, y de Sabato, su no menos innegable virtud de gran poema épico-social. Ambos coinciden, sin embargo, que esta enorme obra trasciende los propósitos mismos de su autor, característica sobre todo posible en creaciones de esta envergadura. Es más, la obra trasciende incluso al personaje mismo, conforme afloran otras fuerzas inconscientes, y con ello se van sucediendo problemas atemporales como la soledad, la muerte, la injusticia, la esperanza o el paso implacable del tiempo. Ambos coincidirán, además, en que la literatura, la buena literatura, no poder ser, ni mucho menos, una cadena de lecciones morales, de estereotipos modélicos, sino más bien extensión personalizada —en cuanto interpretación lúcida— de la existencia que el artista dimensiona en toda su hondura y en toda su complejidad. A Borges mismo le gustaba mucho citar aquella conocida frase de Kipling, uno de sus autores predilectos y por él mejor traducidos: “A un escritor puede estarle permitido inventar una fábula pero no la moraleja”.²

Cuando se refieren a la condición revolucionaria del escritor, viene entonces a colación el tema de la libertad, y aunque el creador pueda ser víctima de la censura e incluso de la persecución, en su espíritu anida esa vocación que lo lanza a romper con lo establecido, a confirmar cotidianamente su condición de iconoclasta indómito. Lo contrario, es decir, el arte convencional, sobre todo conscientemente convencional, acaso pueda aspirar a la falsedad, al estereotipo permitido. En este trance tenía también que salir a colación el tema de Dios, que no sin ironía Borges vincula con la literatura fantástica, y si la teología ha contribuido con esa gran entelequia al género —el Antiguo Testamento es de enorme riqueza en la materia—, escritores de la naturaleza de Poe, Kafka, Wells o Huxley, en cuanto a poder de imaginación, la contrastan y la

² Orlando Barone (compilador), *Diálogos: Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato*, Buenos Aires, 2da. ed., EMECÉ, 2002, p. 22.

sobrepasan. A este respecto, Borges afirma: “La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso, es realmente fantástica”.³

Narradores ambos de distinta naturaleza, pues uno era cuentista y el otro novelista, Borges más en la línea fantástica y sus fronteras, y Sabato con una mayor raigambre realista, aunque la escritura de los dos nos confirme una vez más que en el arte no existen géneros puros y los resquicios colindantes pueden ser infinitos, uno de los momentos más reveladores es cuando hablan precisamente de las dos estructuras por excelencia de la narración. El mismo Barone es quien da pie para que se desplieguen estos dos sabios pensadores y ensayistas formidables, cuando introduce el término de la “obsesión”, que recurrentemente suele ser la llave que abre esa caja inagotable de Pandora con que se asocia la creación artística. Mientras Borges vincula el cuento con un “breve sueño” o una “corta alucinación”, siendo este terreno donde él se mueve como pez en el agua, Sabato no puede menos que reconocer su incapacidad para zambullirse en esas profundidades de la imaginación, por lo que alaba la claridad mental y la destreza poética del cuentista, su poder para condensar en poco espacio una idea o una anécdota que se construye con maestría, como puesta a prueba de quien sólo en absoluta concentración —“densidad e intensidad”, diría el propio Borges— puede aspirar a la perfección. De ahí que las grandes narraciones poéticas, incluidas las más notables epopeyas que significan su excelsitud, sigan siendo consideradas paradigma tanto de densidad como de elocuencia, sin que en su perfección dejen notarse las costuras porque, como escribió Horacio en su *Ars poetica*, “[...] es propio del arte ocultar el arte”.

Hispanoparlantes y escritores en idioma español ambos, era parada obligada que se detuvieran entonces en *El Quijote*, porque no sólo se trata de la narración por antonomasia de la literatura en lengua castellana, sino la primera novela moderna, y por ende, la expresión definitoria del género, por exponer y desarrollar —desde sus orígenes— los rasgos distintivos de una forma literaria que hoy no se entendería sin esa obra maestra del genio de Miguel de Cervantes Saavedra. “Genio y oficio”,⁴ decía Yukio Mishima, es lo que se proyecta en primera instancia de una obra universal como la de El Manco de Lepanto, y Borges confiesa, en su condición de poeta, que él mismo

³ *Ibid*, p. 28.

⁴ El polémico y poderoso escritor Yukio Mishima expresó en múltiples ocasiones su profunda admiración por *El Quijote* de Cervantes, como lo dejó patente en una de las dos últimas entrevistas realizadas por Hideo Kobayashi y Takashi Furubayashi, incluidas en el compilatorio póstumo *Las últimas palabras de Mishima*.

pudo reconocer a cabalidad la dimensión del talento de Cervantes —vaciado en *El Quijote*— hasta ya su madurez como escritor, porque antes lo había puesto por atrás por ejemplo del de Quevedo; para reafirmar esta admiración tardía pero incomparable, el autor de *Los sueños*, más allá de su entrañable Buscón, pensaba el propio Borges, nunca pudo concebir un personaje de la magnitud humana de Don Alonso Quijano que trasciende en el ya paradigmático Caballero de la Triste Figura, que es producto de la “intuición”, como prueba fidedigna del genio. Como Stevenson, Conrad o Flaubert, y más allá de posibles prejuicios de juventud, Cervantes terminaría por convertirse en uno de sus escritores de cabecera, sobre todo por cuanto ha representado su personaje como insinuación gozosa y a la vez trágica de quien resiste a los embates de la ignorancia y la estulticia. Ese otro poderoso punto de contacto tiene que ver con el humor, que a través de Cervantes recibieron en una de sus más prodigiosas manifestaciones: “Ernesto recupera siempre el notable sentido del humor de Borges, éste debió ser uno de los rasgos de personalidad que compartían y los acercaban. Ambos eran capaces de gozar con cuanto de risible ofrece la realidad, sobre todo si puede mirarse con cierto desapego, preferentemente hurgando en vericuetos de humor negro”.⁵

Por su parte, Sabato, quien recurrentemente cita al gran Santón de los novelistas, vuelve a hacer coincidir aquí la “perfección” con la que a su modo de ver es la razón irrefutable de por qué figura como una de las obras totales en cuanto a lo que ambicionaba y lo que consiguió con ella su creador, “[...] porque Cervantes dijo lo que tenía que decir y en la forma en que tenía que decirlo”.⁶ Aparentemente una perogrullada, Sabato insiste aquí en la idea de la perfección reunida en el contenido y en la forma, que en principio también sabemos plantean apenas una primera línea de acercamiento al estudio de una obra, y que en el caso de *El Quijote* ha desencadenado toda clase de acercamientos, estudios y reflexiones, sin parecer agotarse en sus posibles e infinitas aristas de lectura, interpretación y unicidad.

Cuando pasan a tratar con más detalle el tema de la existencia de Dios, desde una postura más bien escéptica en la que ambos coinciden, surge la idea de Dios como una verdad rotunda pero también volátil e inasible. En respuesta a una necesidad inmarcesible que Freud definía muy bien como “Sentimiento Oceánico”, por su peso específico en el instinto de un ser racional impulsado a buscar contenidos y explicaciones acordes a su condición homocéntrica, Dios es creación a imagen y

⁵ Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 170.

⁶ Barone, *op. cit.*, p. 57.

semejanza del Hombre que lo concibe, y por lo mismo, proclive a ser aprobado y negado, porque “es probable que Dios no dé lo que uno quiere sino lo que uno necesita”.⁷ Capaz de crear el Paraíso y el Infierno, y el Purgatorio que es el limbo y lo más parecido a esta vida de contrastes y claroscuros, la idea de este todopoderoso condensa a la vez las cualidades extremas y paradójicas de una condición humana tan proclive a la creación como al deterioro, a lo sublime como a lo grotesco. Él siempre consideró que si uno de los más hondos conflictos existenciales del ser humano gira en derredor precisamente de la idea de la existencia de Dios, en su particular caso estuvo permanentemente en el centro de la escena, como se deduce de esta nodal respuesta sobre el tema:

Nunca he pedido a nadie que lea mis libros, pero si quiere la respuesta tiene que hacerlo. Sería injusto que me pidieran en cuatro palabras la respuesta a un problema magno como éste, sobre el que grandes filósofos y teólogos han escrito vastos tratados. Encontrará sobre todo la respuesta en mis tres novelas, pues la novela es la única de las actividades del espíritu que permite responder a esta clase de misterios. No creo para nada en las demostraciones racionales de la existencia o de la inexistencia de Dios: creo en las revelaciones a través de visiones, de símbolos, de pensamientos mágicos. Y eso se da en la novela, donde junto al pensamiento lógico coexisten todas las formas del pensamiento mágico. La lógica apenas sirve para la demostración de teoremas y para resolver algunos litigios. Pero no sirve para casi nada verdaderamente importante: ni en el amor, ni en el odio, ni en las pasiones y sentimientos, ni en los sueños. Las cuatro quintas partes de la existencia [...].⁸

Con respecto a la lengua, que es su medio de expresión y de la cual son expertos, ambos coinciden también en que es más producto de los pueblos y de sus grandes escritores que de las academias por lo común a la retaguardia. Aunque las grandes revoluciones literarias no siempre han coincidido en remover la forma y el contenido a un mismo tiempo, es decir, la expresión y una visión novedosa del mundo y la realidad, sin embargo sí concuerdan, en ambos casos, con una postura diferente del escritor frente a sus circunstancias. Sabato y Borges dicen al respecto, respectivamente:

[...] yo preguntaba qué debía entenderse por revolución en el lenguaje. Es la obra entera de Kafka que implica una revolución lingüística. En una obra de trescientas páginas da un nuevo sentido a la palabra “proceso”, ese cliché tribunalario y anodino. Y le hace reproducir infinitas reverberaciones metafísicas y teológicas [...]. Además, una de sus mayores virtudes es inventar situaciones intolerables [...].⁹

⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸ Mona Moncalvillo según Julia Constenla, “Entrevista” en *Humor* (Buenos Aires, 1981), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 275.

⁹ Barone, *op. cit.*, p. 90.

Otro tópico que no podía aquí faltar es el de América Latina, en cuanto identidad común y rasgos distintivos entre sus componentes, que en el caso preciso de Argentina ha dado pie a un mayor conflicto de interpretación, por escaso o casi nulo ascendente prehispánico y las masivas migraciones de otros países diferentes a España. En ambos casos es un tema de constante reflexión, incluso de tensión, si bien los dos reconocen el peso específico de una lengua compartida, más allá de sus dialectales diferencias, y si bien el ascendente prehispánico representa en Argentina un factor mucho menos categórico que en naciones como México o Perú, también se identifican entre sí por otras circunstancias como el origen de la Conquista, el mismo proceso de liberación, un coincidente cauce histórico de cargada violencia, etcétera. Atraídos por ideales comunes de la Revolución Francesa, sin embargo todos han compartido también una más o menos accidentada asimilación de la vida democrática, con todos los demás problemas que implica un estado de subdesarrollo con estires y aflojes, con altibajos, con vetas de luz pero igual de oscuridad. Su idea de la honda herencia hispánica siempre estuvo firme:

Quiero decir con esto que la conquista española fue un hecho profundo y misterioso, de índole espiritual, no meramente material. No hubo meramente horror, tragedia, sangre, sadismo; hubo un hecho poderoso que ha dejado una impronta secular y que está ejemplificado en la lengua castellana [...] la lengua, esto que Unamuno llamaba la sangre del espíritu, lo más importante que hay, pero también lo más decisivo.¹⁰

Pensadores ambos, cupieron en estas conversaciones asuntos como el Tiempo y el Universo, prefiguradas abstracciones, pero también concreciones emanadas de la vida, de la cotidianidad. En “El Aleph”, por ejemplo, que por supuesto es entelequia de conceptos que responden a una filosofía o visión de las cosas, de igual modo condensa una suma inagotable de experiencia vívidas, de sensaciones advertidas por su creador, de sueños y juicios entreverados; *El túnel*, por su parte, es la crónica de hechos dramáticos en la vida de Juan Pablo Castel, pero también la visión —filosofía, que en este particular caso se incrusta dentro de un existencialismo más bien camusiano, su modelo— de quien, después de transitar por un largo y sinuoso camino, arribaba a un “pesimismo metafísico” arraigado en su previa desilusión del racionalismo científico. Sin embargo, a ambos terminó por unirlos su experiencia frente al arte como acto antagónico, pues la imaginación representa para ambos el más poderoso estado de la libertad. El tiempo es experiencia vital, suma inagotable de instantes vividos, y en esa

¹⁰ Luis Soler Cañas según Constenla, “Entrevista” en *Familia Cristiana* (Buenos Aires, 1982), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 287.

sucesión resulta imposible demostrar que la realidad de los sueños —imaginación, ficción— sea inferior o esté por debajo de la realidad tangible o científicamente demostrable:

Hay también el argumento de la coherencia. Es cierto que los sueños son más incoherentes. Pero, ¿por qué toda realidad tiene que ser coherente? De nuevo estamos aplicando una lógica de la coherencia, que hemos descubierto en nuestra vida diurna, para un universo que no cumple con esa lógica (Sabato) [...]. Tampoco el olvido. Cuando uno quiere recordar algo, primero tiene que olvidarlo, y luego la memoria lo trae. El sueño es una forma de ese olvido (Borges).¹¹

Espacio catártico por antonomasia, de ahí que emule y sea fuente que nutre el universo ambiguo e inagotable de la creación, confort también se le ha simulado con la muerte, la experiencia de soñar se erige como aquel estadio sin el cual la existencia y la vida mismas se tornarían insufribles, impulso inevitable hacia la desesperación y la locura. Tan necesaria como el mundo de los sueños, la ficción se convierte así en ese otro acicate que nos permite sobrellevar la existencia, porque la intensifica, o la exorciza, o la revierte, o simple y sencillamente la evade, si bien el arte de verdad se propone más bien volver al orden lo que es caos. Más o menos intenso y coherente que la realidad vivida, como el mundo de los sueños, el arte contribuye a dignificar una existencia que sin él suele tornarse rutinaria y hasta miserable, en un nivel de desacuerdo que no pocas veces coincide con el mundo de los llamados ya sea locos o místicos, porque, como escribió Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*, para definir así lo “real maravilloso”, “no es del reino de este mundo”; al margen de la lógica cartesiana, el mundo de los sueños y el de las ficciones suelen conectarnos entonces con vestigios del pasado o visiones del futuro, en cuanto el común denominador de los seres humanos nos sentimos regularmente atrapados en medio de una cotidianidad presente que más bien exprime y debilita. Más allá de quienes piensan que el cielo y el infierno sean sólo invenciones verbales, formalismos de una retórica metafísica, Sabato afirma: “Yo creo que Dante vio, como todo gran poeta, con terrorífica nitidez, lo que el común denominador de las gentes apenas entrevé. Lo que el hombre común borrosamente alcanza a ver en esa pequeña muerte transitoria que es el sueño”.¹²

En torno a otras manifestaciones como las artes plásticas y visuales, o la música y la ópera, o el teatro, los dos coincidían en enaltecer la experiencia sinestésica como el numen que en verdad potencia una facultad humana que la diferencia de las demás especies. Lejos de representar una vivencia social o una realidad nacional, lo que en

¹¹ Barone, *op. cit.*, p. 125.

¹² *Ibid*, p. 129.

sentido estricto da valor al arte es la experiencia que cada obra, al margen del lenguaje que la significa, despierta en un individuo específico; en este sentido, esa experiencia unívoca, única e irreplicable, trascenderá en cada persona conforme altera su existencia, convirtiéndole en alguien distinto de lo que era antes. Ese carácter singular de la vivencia estética es su mayor fortuna, su razón de ser, abonando a los atributos de esa obra en particular. Visión particular del universo, o al menos de un fragmento de éste, una obra artística objetiviza la propia experiencia de su creador frente al mundo y a su propia existencia, y el que pueda convertirse en espejo frente al cual cualquiera puede identificarse o verse reflejado es apenas una prueba fehaciente de que el artista con su talento consigue reproducir una parcela del complejo campo de la vida. Aunque reducto de una visión precaria e incompleta del universo, el artista es capaz de poner el dedo en la llaga, de llamar la atención en aquello que quien lo percibe “cotidianamente” no había del todo recapitado en ello, pero a la luz del poeta lo descubre en todo su valor, en toda su importancia, haciéndose partícipe y hasta objeto de atención. He aquí una descripción por demás hermosa y reveladora que hace Borges de su propio proceso creativo:

Entreveo una forma que podría ser una isla o veo sus dos extremos: una punta y la otra, pero no sé lo que hay en el medio. Vislumbro el principio y el fin de la historia, pero cuando entreveo eso yo no sé todavía a qué país o a qué época corresponden. Eso me va siendo revelado a medida que pienso en el tema o cuando lo voy escribiendo. Y los errores que cometo son generalmente errores que pertenecen a esa zona oscura y no descubierta todavía. Yo no digo como Poe que el cuento tiene su valor en la última línea. Porque esta apreciación nos llevaría quizá a que todos los cuentos fueran policiales.¹³

Poeta de “su propia confusión”, como él mismo se denominaba, y por lo mismo también de esencia metafísica, por lo que en este sentido se identifica con la naturaleza de la obra de Sabato, Borges entiende la poesía como una búsqueda obsesiva en el pasado, con la preponderancia de temas como la pátina del tiempo, la nostalgia, la memoria y el olvido, la evocación y la sorpresa de quien se encuentra a sí mismo. Entonces el poeta no inventa, más bien descubre, se descubre a sí mismo. Coincidentemente bergsonianos, en esa triada que implica tiempo-materia-memoria, la intuición se les revela a ambos como la chispa inicial que combustiona un análisis más racional y persuasivo de los hechos y las cosas que conforman el mundo y la realidad, para concluir en una intuición —el artista y su genio creador— más rica y a la vez más elocuente. El mismo autor de

¹³ *Ibid*, p. 139.

Materia y memoria se refería a la “dialéctica de la creación”, que a su vez implica la triada intuición-análisis-intuición.

De la poesía a la narrativa, y viceversa, vuelven a reflexionar ambos en torno al cuento y la novela, que el propio entrevistador les pide acoten ahora a partir de sus respectivas experiencias en derredor de ambos géneros. Cuando habla el novelista, refiriéndose en particular a su nodal *Sobre héroes y tumbas*, afirma que igual no supo a ciencia cierta sobre el componente intermedio entre los dos extremos (principio y fin), y al igual que en el cuento que exige una mayor precisión, el novelista sólo puede atestiguar el tema más general que aglutina e identificaba a los otros menores: el incesto. Obsesión, ese mismo asunto sería otra vez, a la postre, en *Abaddón el Exterminador*, el elemento-bisagra, más allá de que sus precisiones e indumentaria no se hayan podido tampoco aclarar con exactitud sobre la marcha porque, como en el cuento, el escritor también se “descubre” inquieto por cuestiones que lo persiguen sin respiro; en este sentido, los dos están de acuerdo en que el escritor debe responder, antes que nada, a esas obsesiones que lo definen: “Pienso que en esto la ficción se parece a la vida, ya que también en la vida nos movemos hacia ciertos fines obsesivos”.¹⁴

Y en ambos casos el personaje suele ser de igual modo tema y no sólo pretexto de quien escribe, en cuanto lo significa. Si pensamos en la angustia o la fatalidad, por ejemplo, que tanto en el Borges cuentista como en el Sabato novelista suelen coincidir en un mismo vórtice, los personajes de uno y otro muchas veces se sienten más atraídos por un destino que empujados por una causa. Aquí no podían dejar de reflexionar en torno a un escritor como Dostoievski cuyos personajes precisamente se definen a partir de un destino inamovible que identifica su personalidad, su naturaleza metafísica; y ese destino no es otra cosa que la representación ficcional de una obsesión recurrente en la escritura del autor de *Los hermanos Karamazov*, con lo que se comprende el carácter autobiográfico de Dostoievski: “Los personajes de una novela son tan autobiográficos como los de un sueño, aunque sean monstruosos y aparentemente tan desconocidos que aterran al propio soñador”.¹⁵

Finos estilistas ambos, y de cierta forma, en cuanto lúcidos ensayistas, teóricos también en torno al oficio de escribir y a los respectivos géneros abordados, coinciden en que el proceso de creación implica a su vez un connatural ejercicio experimental, y cuando es hondo y auténtico, afín a su vez a su consustancial espíritu de búsqueda. Aquí

¹⁴ *Ibid*, p. 144.

¹⁵ *Ibid*, p. 145.

salen a colación por supuesto novelas contemporáneas como *Ulises* de James Joyce o *Contrapunto* de Aldous Huxley, donde la experimentación formal está estrechamente ligada a la búsqueda psicológico-metafísica, conforme la voz ambigua del personaje-narrador desencadena una especie de interlocución del creador con un activo lector involucrado de igual modo de manera explícita en la línea discursiva. Novelas a la “segunda potencia”, se suceden la narración y un cuestionamiento de ésta, de ahí la exigencia de un lector crítico y perspicaz, en un cruce permanente tanto de atmósferas como de voces narrativas, perdiéndose así del todo alguna posible frontera entre realidad y ficción. Borges recuerda entonces a uno de sus escritores ingleses más amados: “Coleridge dice que la novela exige *willing suspension of disbelief*, es decir, una voluntaria o complaciente suspensión de la incredulidad”.¹⁶

Un universo de convenciones, que el talento altera para generar aquello que Pedro Salinas llamó “tradición y/o originalidad” en su ya mencionado ensayo sobre Jorge Manrique, la escritura ficcional, ya sea más cercana al género fantástico o al naturalismo, implica un desdoblamiento del yo creador dentro de ciertas coordenadas de una estética consignada: “El saber es a veces una tradición y a veces una renovación, generalmente las dos cosas juntas, dialécticamente”.¹⁷ Creador-personaje-lector ideal, lo cierto es que esta triada constituye la única variable verdaderamente inamovible en la ecuación creativa, porque todo lo demás resulta ser acaso interpretación parcial de una realidad de por sí inagotable. Refiriéndose a la misión del arte, ambos creían en la creación como una extensión más o menos controlada, más o menos consciente, del mundo de los sueños, y en ambos casos, sueño y creación, el individuo se replantea lo que le atrae o le aborrece de la realidad; válvulas de escape de un ser más o menos neurótico, sin esas escotillas la existencia simple y sencillamente se tornaría irrespirable:

Dicen que así se ha puesto al hombre al borde de la locura. Esto prueba que el sueño sirve para no volverse loco en la vida cotidiana. Yo pienso que con el arte pasa lo mismo, que el arte es para la comunidad lo que el sueño es para el individuo. Tal vez sirva para salvar a la comunidad de la locura. Y esa sería una gran misión del arte.¹⁸

¹⁶ *Ibid*, p. 147.

¹⁷ Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 577.

¹⁸ Barone, *op. cit.*, p. 165.

Encuentros y desencuentros

Después de la que podría decirse es la definitiva y más oscura de las tres novelas de Sabato, su epílogo narrativo más crítico e implacable, en 1979 apareció *Apologías y rechazos*, que como su mismo nombre revela, constituye una suma de varios textos ensayísticos diversos, y que a diferencia de otros títulos anteriores de la misma estirpe, aquí coinciden, a capricho del escritor, en virtud de sus más significativos afectos y fobias, de sus habituales querencias y reclamos. Sin una única y clara línea discursiva, y si bien responden al pensamiento humanístico del escritor, en derredor de preocupaciones y temas obsesivos y capitales en su vida, se encuentran textos de muy diversas índole y extensión, eso sí sin dejar de combinar, otra vez de manera brillante, la agudeza y el juicio analítico de un ensayista siempre además intuitivo y provocador. Resultado otra vez de un penetrante observador del mundo y la realidad que le tocó vivir, gozar y sufrir, sin desdeñar, ni mucho menos, ese estilo donde la ironía y el tratamiento poético le confieren a sus textos un valor tan personal como entrañable, es precisamente ese carácter entre ambiguo y por supuesto ecléctico el que mejor define este libro. Sin renunciar a la pasión implícita en sus novelas y otros títulos ensayísticos anteriores, es aquí otra vez la experiencia personal, la propia vivencia del ensayista, la que conduce el discurso, por lo que los más de los textos abundan en apuntes biográficos muy bien concatenados con la materia teórica emanada de su acercamiento a otros autores que el polígrafo decanta y hace propios, porque la lectura en sí misma implica una asimilación personal de cuanto allí resulta materia humana que nos identifica y relaciona.

Lejos de tratarse de un investigador puro que lo que busca siempre es distanciarse de cuanto escribe, a Sabato le interesan la escritura y la propia lectura como experiencias humanas intensas de comunicación, como hechos que revelan pero igual emocionan e inquietan, porque estamos ante quien, como decía el propio Montaigne, “ensaya” en principio para responderse a sí mismo a partir de interrogantes en torno a temas y asuntos que le preocupan, a decir, el ser y la nada, el amor y el olvido, el mundo de la ciencia y el universo de la creación, la educación y la barbarie, la materia y el espíritu. Suma de ensayos y textos varios que había venido publicando en distintos periódicos y revistas, *Apologías y rechazos* también condensa esa decidida batalla de Sabato contra el Racionalismo imperante y usufructuario, que nada tiene que ver con su amor y su respeto por ese espíritu de la ciencia y los científicos que han hecho grandes

aportes, porque en lo más hondo de esos auténticos humanistas ha estado el anteponer el respeto por la vida —por encima de la razón autoritaria—, sin que el *homo faber* desplace al *homo sapiens*:

Apologías y rechazos es un libro que plantea interrogantes y trata de dar respuestas, al menos “mis” respuestas, a los grandes problemas que angustian al hombre de nuestro tiempo: el terrorismo, la justificación de los medios más perversos para lograr objetivos a veces pretendidamente nobles, el nazismo de derecha y eso que yo llamo el nazismo de izquierda, porque Hitler murió en su bunker pero su doctrina triunfó, y de la manera más perversa y paradójica: no sólo con sus partidarios de la extrema derecha sino con los de extrema izquierda.¹

Al igual que personajes como Leonardo da Vinci y Pedro Henríquez Ureña aquí consignados, Sabato comparte con ellos el ser originario de esa cada vez más extraña estirpe de pensadores conscientes de la historia del pensamiento y de una cada vez más extendida perversión del mismo, pero sin menoscabo de su otra mitad que igual se siente acorralada por el mundo de las emociones, con ansias de absoluto, temor a la muerte e inexplicable insatisfacción. Esos faros en la oscuridad le hacen pensar entonces que no todo está perdido y todavía algún resquicio de esperanza se vislumbra bajo el peso inexorable de un racionalismo cada vez más paradójicamente deshumanizado y dictatorial, por lo que este sensible rescatista de las causas difíciles ha abogado de igual modo por los pueblos sometidos, por las minorías segregadas, y en sentido inverso, siempre en contra del dogmatismo y las desigualdades, del oprobio y la mentira, del crimen y la ambición. Otra causa aquí defendida a ultranza, porque sin ella no es posible avanzar ni mucho menos erradicar cualquier vestigio de oscurantismo, es la de la educación, siempre a favor del pensamiento activo y crítico, que no del conocimiento estático y absolutista; aquí personajes como Ausebul o Bruner, con quienes comulga en cuanto a la defensa de la mayéutica que cuestiona y así acrecienta un conocimiento nunca definitivo.

Siete extensos y acuciosos trabajos que refrendan la amplitud tanto del pensamiento como de la auténtica estirpe humanística de Ernesto Sabato, *Apologías y rechazos* nos permite cotejar tanto la lucidez como la valentía de uno de nuestros pensadores y escritores latinoamericanos más perspicaces, con una entereza moral sólo objeto de la crítica por parte de sus más acérrimos detractores. Testimonio de un creador más bien independiente, la barbarie y la abdicación de los valores vuelven a ser aquí el destino de la crítica acerva de quien desde su entereza tanto intelectual como anímica

¹ Simja Sned según Julia Constenla, “Entrevista” en *Comunidad* (Buenos Aires, 1980), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 253.

enfrentó el sinsentido de un mundo trágicamente alterado en su equilibrio por una condición obnubilada por el homocentrismo y la ambición, por la inconsciencia y el cinismo. Sin ser tampoco propiamente una obra moralista, asistimos al reclamo recrudescido de quien desde su atalaya de pensador y escritor sin mácula, más que la de no poder renunciar a pertenecer a una condición compleja y contradictoria, asiste con dolor a la hecatombe de una época dubitativa y crítica. Desde la justificación, que imbrica destino y existencia, se percibe este sentido:

Empecinadamente, algunos lectores y amigos me instaron a reunir en un pequeño volumen estos trabajos aparecidos en revistas y suplementos literarios de Buenos Aires. Como de costumbre, padecí toda clase de vacilaciones [...]. Sea como fuere, a ellos quiero dedicárselos, por haber seguido con afecto, con fidelidad, con generosa disposición mis pasos y tropiezos en estos durísimos años; ayudándome a superar abatimientos y desconsuelos, dándome fuerzas para escribir estas páginas que, de una manera o de otra, se refieren al destino del hombre y al sentido de la existencia.²

Él mismo también pintor, vocación que descubrió inclusive antes que la de escritor, Sabato abre este libro con un visionario texto en derredor de la personalidad y la obra de Leonardo da Vinci (“El desconocido de Vinci”), una de las figuras por antonomasia del Renacimiento en virtud de su declarado y paradigmático humanismo. Primero se detiene en el que considera uno de sus rasgos definitorios y en él mismo podríamos reconocer como determinante: la ambigüedad, que lo vinculan al inconsciente, al abismo y los monstruos de los sueños, porque en la obra del autor de “La última cena” también hay oscuridad de la que emanan esos signos aterradores que igual identifican al ser humano y en la precedente Edad Media estaban soterrados bajo el yugo de un dogma estático y autoritario. De hecho, su imagen más visible emana de ese otro yo davinciano críptico y desconocido, en su tiempo apenas reconocido en un efluvio de melancolía presente en el rostro de buena parte de sus personajes, porque esa otra mitad del ser humano se esconde tras varias de las máscaras que delimitan su personalidad.

Tras esa dualidad se expande el genio creativo de uno de los artistas más vigentes, cuya vena expresiva suele tensarse precisamente entre esas dos fuerzas de significación que son el Eros y el Thanatos, lo sublime y lo grotesco, en cuanto como científico se servía de la luminosa razón, pero como creador —tras lo oscuro e inexplicable— exploraba un universo que sólo puede indagarse a través de la intuición poética. Dios y demonio a un mismo tiempo, el artista es un ser en el cual se exacerban esos extremos que en él llegan a contradecirse pero también a complementarse, porque

² Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Apologías y rechazos*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 403.

son parte intrínseca de su esencia. Ante la profanidad y la angustia propias de un periodo renacentista, como nunca antes se abría una zanja entre el dogma y el hombre; Da Vinci es un claro reflejo de ese despertar después de un largo ensueño medieval, con todo lo que ello pueda tener de deslumbramiento gozoso y a la vez trágico. Conforme el paisaje y el propio cuerpo humano vuelven a la palestra, el mundo y la realidad tenderán a hacerse más profanos, y en ese sentido los mismos renacentistas serán los primeros en experimentar los conflictos y crisis interiores tras la apertura de la escotilla y la consecuente entrada de luz a borbotones.

En este contexto, Piero de la Francesca fue uno de los primeros en introducir la perspectiva en la pintura, lo que en el arte implicó un cambio definitivo de paradigma no resuelto siempre con facilidad ni mucho menos con calma. El propio Da Vinci anotó en sus cuadernos: “Dispón luego de las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que has propuesto, sometiendo a la perspectiva las magnitudes, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales”.³

Herederó él mismo también de una honda tradición científica que venía del egregio biólogo evolucionista Thomas Henry Huxley, el nieto de éste, el notable escritor británico Aldous Huxley, se refiere en su bello ensayo sobre El Greco (*Las agallas de El Greco*), recordando al nómada pero sobre todo al artista ecléctico por excelencia, cómo la rebeldía suele coincidir en el arte con la novedad, con la revolución. Entre la ciencia y el arte, como los propios Huxley y Sabato, Da Vinci representa el encuentro gozoso y a la vez dramático del germen de la modernidad, cuando el ser humano volvió a aparecer en el panorama, sobre el escenario de la representación artística. Representativo de esta mentalidad abierta a los contrastes y las ambigüedades, fue el hombre de ciencia, el ingeniero, más osado de su tiempo, que construyó puentes y represas, que inventó máquinas textiles, que dirigió la fabricación de cañones, que investigó la estática y la dinámica, que incluso ideó lo que podrían denominarse los embriones de los robots, y a la vez abrió el espectro del arte, escribió tentado por la inspiración, y sobre todo dibujó y pintó alado por el impulso de sus sueños y pesadillas a flor de piel. Hombre luminoso y oscuro, como el propio Sabato, personificó el salto malabarístico, gozne de mayor flexión, entre el mundo estático y nocturno de la Edad Media y el dinámico y diurno del Renacimiento:

³ Da Vinci según Sabato, *ibid*, p. 407.

Ya cuando era estudiante de física me subyugó el enigma de este frecuentador de salones y morgues, por parecerme que revelaba el desgarramiento del hombre que pasa de las tinieblas a la luz más deslumbrante, del mundo nocturnal de los sueños al de las ideas claras, de la metafísica a la física; y recíprocamente. Se me ocurría que como en nadie se daba así el doloroso desgarramiento que padecen los hombres (y sobre todo los genios) que, para bien y para mal, están destinados a vivir en el fin de una era y el comienzo de otra.⁴

Entre la vida terrena y la divina, entre el bien y el mal, el mismo Da Vinci protagonizó en carne propia los mayores contrastes del Renacimiento, pues la fuente que iluminaba las nuevas villas ya no era la que cubría el clasicismo grecolatino, en buena medida, su mayor inspiración, sino que ahora aparecía traslúcida tras el tamiz del cristianismo, con lo que Sabato crea el dibujo de un inspirado cuya duplicidad de espíritu se proyecta en sus equívocas figuras. “Carne y geometría” precisamente se titula uno de los índices de este ensayo, y ese encuentro ambivalente en el genio renacentista confirma por qué su estética es todavía también una metafísica. Conforme en su obra se proyecta el yo más profundo del artista, allí se refleja de igual modo la personalidad del creador (“El insoslayable “yo” del artista”, se llama otro apartado), porque tratándose también de un hombre de ciencia, dentro y fuera de su obra encarnó las discusiones sobre las Ideas platónicas de su época, y se entiende así entonces por qué pintaba sobre formas geométricas específicas como el triángulo, el círculo o el pentágono. En contraste, con algunos de sus personajes más abstractos, llámense ángeles o madonas, se apartaba de dicha rigidez matemática, protagonizando así él mismo la lucha entre el deseo de objetividad proveniente de la ciencia y la inexcusable subjetividad que identifica al arte:

Los humanistas tenían esa pretensión y en efecto se repitieron ciertas características de la vida organizada en ciudades y no en el campo, el Renacimiento es una civilización de ciudades más que agrícola; pero entre ambos extremos se había producido el fenómeno capital del cristianismo que sacudió para siempre el alma europea. Por eso entre una escultura griega, naturalista, y una escultura de Miguel Ángel o de Donatello se distingue la extraordinaria diferencia de actitud espiritual que aportó el cristianismo. En los apóstoles de Donatello hay una tensión, un estremecimiento espiritual que separó para siempre al mundo cristiano del mundo pagano.⁵

Sin poder prescindir entonces del yo subjetivo que como aspiración define la ciencia, la propia obra de Da Vinci hace notar que es precisamente esta imposibilidad la que encarna el mayor poder del arte, lo que le permite acceder a la “universalidad concreta”; se entienden, así, aquella conocida dialéctica de Kierkegaard “según la cual más

⁴ Sabato, *ibid*, pp. 407-408.

⁵ Germán Sopena según Constenla, “Entrevista” en *Siete Días* (Buenos Aires, 1983), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 299.

alcanzamos el corazón de todos cuanto más ahondamos en el nuestro”⁶, o la no menos sabida máxima de Tolstoi que proclama “Si quieres ser universal, pinta tu aldea”. En un itinerario que va del entramado inasible de la vida al universo perfecto de la geometría, y viceversa, Sabato reconoce en su padre espiritual Da Vinci a quien no puede ni quiere dejar de pertenecer, ni mucho menos, a nuestra siempre compleja y paradójica naturaleza humana, pues “buscó el orden en el tumulto, la calma en la inquietud, la paz en la desdicha”⁷, siempre de la mano de ese espíritu inquieto —por conflictuado— que fue el de Platón; así insiste en una idea que le obsesiona:

[...] lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esa desgarrada región intermedia llamada alma, región en que acontece lo más grave de la existencia y lo que más importa: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño; nada de lo cual es espíritu puro sino una vehemente mezcla de ideas y de sangre. Ansiosamente dual, el alma padece entre la carne y el espíritu, dominada por las pasiones del cuerpo mortal, pero aspirando a la eternidad del espíritu. El arte (es decir la poesía) surge de ese confuso territorio y a causa de su misma confusión: Dios no necesita del arte.⁸

Quien buscó el Absoluto a través de una inusitada intuición a un mismo tiempo intelectual y emocional, que al fin de cuenta es el cruce milagroso que define el quehacer del verdadero artista, bien se puede decir que Leonardo es quien mejor encarna al ente precursor de la Modernidad, y sin él tampoco podría entenderse esa idea muy posterior de los románticos, desde el “Sturm und Drang” alemán, inspirados en reconciliar lo racional y lo pasional, en pocas palabras, la imagen por excelencia del “artista total” cuya nostalgia —casi ansiedad— del Infinito se torna dramática de frente a su condición de ser mortal. Lejos de ese ser patéticamente escindido, proporcionado por la misma mentalidad moderna, en Da Vinci coinciden la poesía y el pensamiento como una sola manifestación del espíritu, porque es el arte el que perfila la expresión eterna del ser humano:

El verdadero espíritu revolucionario, a mi juicio, es lo que en líneas generales responde a una exaltación del yo, ese yo que se rebela contra la masificación que han traído la ciencia y la técnica. Es una rebelión a veces salvaje y convulsiva, hasta destructiva, pero en el fondo sana, contra una civilización que termina y que debe ser salvada por el rescate del hombre concreto, por el hombre que se caracteriza por su subjetividad, por su vida interior, y no por su calidad de cosa, de engranaje.⁹

⁶ Sabato, *Apologías*, *op. cit.*, p. 411.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Sabato, *Obra completa. Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, *op. cit.* p. 550.

En el último inciso de este hermoso ensayo, “Oh, muerte inmortal”, Sabato se detiene en los últimos años de Leonardo da Vinci, pues conforme se acercaba a la muerte, también se acercó más a lo mundano, a lo terrenal, con lo que de igual modo a su infancia: “Infancia es destino”, sabemos ya escribió Freud. El poeta romántico francés Arsène Houssaye, nos recuerda el mismo Sabato, buscó los restos del genio florentino en los lugares más verosímiles, llegando a la conclusión de que tenían que corresponder con quien en su naturaleza coincidiera con lo inusitado de su talento. Enterrados en la capilla de Saint-Braise, allí descansa entonces de quien Nietzsche dijo, en recuerdo del “gran genio numeroso”: “[...] guardaba el silencio del que ha visto una vasta región de Bien y de Mal [...]”.¹⁰

Defensor a ultranza siempre de las minorías y de los derechos de éstas, en su siguiente ensayo en este mismo libro contenido, “Judíos y antisemitas”, no sólo condena el nazismo y sus terribles aberraciones contra la vida, sino sobre todo el que décadas después puedan seguir existiendo adeptos que defiendan e incluso quieran renacer tamaño error de la barbarie y la sinrazón humanas. Verdugos y apáticos silentes fueron igualmente responsables de este otro desvarío de una condición también propicia al mal, a la destrucción y la crueldad, al denosto y la hecatombe, porque en su naturaleza hay cabida de igual modo a las pasiones más insanas por su grado de perversidad. El antisemitismo es, entonces, otra prueba más que fidedigna de cómo el hombre trastoca cualquier código de valores de acuerdo a sus más entreverados y oscuros intereses, pues lo que en otros suele verse como ejemplo de tenacidad, en los judíos ha sido condenado como síntoma sólo de codicia, y en esta manipulación de valores, los antisemitas se han negado a reconocerse —los nazis llevaron ese desequilibrio hasta el infinito, para justificar así sus tropelías— como juguete de una pasión malsana. Y aquí vuelve Sabato a poner el prestigio inoperante de la razón y de la ciencia, a partir de las cuales también se han cometido muchas de las más grandes locuras en la historia de la humanidad.

La sinrazón de la razón, el antisemitismo nazi dio cauce a algunos de los más aberrantes oprobios cometidos por la condición humana en aras del poder, convirtiendo en “verdad incontrovertible” lo que sólo era producto de un sentimiento deleznable, y como en tantos otros oscuros momentos de la historia, se esforzaron por creer que obraban “razonablemente”, cuando en realidad sólo estaba impulsados por sentimientos, pasiones e instintos. Expresión negativa del nacionalismo, Hitler y sus otros

¹⁰ Sabato, *Apologías*, *ibid*, 416.

enloquecidos secuaces y esbirros se obsesionaron por propagar “el poder de la educación racional de las masas”¹¹ como la supuesta “panacea” para consumir el advenimiento de un supuesto mundo perfecto dominado una supuesta raza aria perfecta. Bien reconoció Sartre, por ejemplo, que el denominado “problema judío” existió no porque hubiera judíos sino más bien antisemitas (“el infierno son los otros”), cuyo fenómeno responde al éxito a ultranza de un programa propagandístico no sólo macabro sino aberrantemente exitoso, con lo cual también se comprueba la verdadera carga negativa de los nacionalismos como manifestación de realidades y sentimientos tan abyectos como la ignorancia, el prejuicioso dogmatismo, la barbarie y el odio. La inteligencia bruta al servicio del poder, y el poder al servicio de la ambición, la destrucción se constituyó aquí en el único procedimiento para erradicar al otro diferente, al igual que otras tantas ideologías radicales que en su ponderada ignorancia han pregonado el genocidio, han buscado aniquilar a sus opuestos diferentes. Si el dinero no tiene ni color, ni olor ni religión, no puede ser entonces principio inamovible que unos que gusten de él sean mejores o peores que otros también afectos a su “encanto”:

Es cierto y hasta es humano que muchos judíos y aun la mayoría de ellos vean en el dinero o en las acciones una forma de universalidad y, por tanto, como con tanta sutileza observa Sartre, usen de ellos en su afán de seguridad y mimetismo; pero me parece erróneo establecer sobre esta base una diferencia entre judíos y antisemitas. De la premisa “muchos judíos aman el dinero” no se puede extraer la conclusión “todos los judíos aman el dinero” y menos todavía “los antisemitas desprecian el dinero”.¹²

Como prueba de respetuoso agradecimiento y admiración en torno a uno de sus maestros más queridos e influyentes en su formación, Ernesto Sabato incluyó también en *Apologías y rechazos* su sentido ensayo *Significado de Pedro Henríquez Ureña* (publicado primero por la Dirección General de Difusión Cultural de la Provincia de Buenos Aires, en Ediciones Culturales Argentinas, en 1967, había sido escrito desde 1964) para resaltar los mayores atributos de uno de los más valiosos humanistas latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX. En México hizo su primera importante parada para abonar al Ateneo de la Juventud y en Argentina se exilió los últimos años de su tan fructífera como accidentada existencia, como crítico y ensayista de gran penetración, en la medida en que buena parte de su obra permanece por la sabiduría y la agudeza de quien se definió a sí mismo como un “investigador paciente”. Con su hermano Max compartió una no menos honda y trascendental pasión filológica,

¹¹ *Ibid*, p. 419.

¹² *Ibid*, p. 424.

y ambos fueron los primeros de igual modo en escribir en su país poemas de corte modernista, si bien a ninguno se le recuerde hoy precisamente por su obra lírica.

Indignado por el abandono y el desprecio de que fue objeto un hombre de su estatura, Sabato describe muy bien la mala fortuna de su maestro cuando dijo: “Maravillo hombre, que fue tratado tan mal en este país como si hubiera sido argentino”, confirmando así uno de los vicios nacionales —en realidad, de la humanidad toda, acrecentado en nuestra tan herida América Latina— más abyectos: la ingratitud. Hijo del médico de profesión Francisco Henríquez y Carvajal, quien además llegó a ser Ministro de Relaciones Exteriores e incluso Presidente interino de la República en su país (1915-1916) —desterrado al ser ocupada República Dominicana por los norteamericanos, organizó una acérrima campaña en pro de la soberanía nacional—, Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana, 1884; Argentina, 1946) heredó de su madre, la poeta y educadora Salomé Ureña (discípula a su vez de Eugenio María de Hostos), su pasión por los libros y por el idioma. A pesar de lo riguroso de su trabajo, de largos periodos de paciente y pausado acopio bibliotecario, en su formación se dio siempre tiempo además para escuchar música, ver teatro, asistir a la ópera —su estancia en Nueva York fue muy provechosa en este sentido— y visitar museos, porque siempre entendió la cultura como ese amplio espectro en el cual confluyen las más diversas manifestaciones.

Discípulo cercano y entusiasta de quien se entregó con mayor denuedo a su vocación docente en Argentina, Ernesto Sabato ha dado relación amplia del que era el carácter pródigo y generoso de quien aparece como uno de los humanistas por excelencia de América Latina. Discípulo suyo en el colegio secundario de la Universidad del Plata, y luego también muy cercano a él en la Revista Sur de Silvina Ocampo y Bioy Casares, nos ofrece el retrato más exacto del maestro dominicano, de su valor y de su altura, quien llegaba de México y como mexicano fue presentado:

Yo estaba en primer año, cuando supimos que tendríamos como profesor a un “mexicano”. Así fue anunciado y así lo consideramos durante un tiempo [...]. Entró aquel hombre silencioso y aristócrata en cada uno de sus gestos, que con palabra mesurada imponía una secreta autoridad. A veces he pensado, quizá injustamente, qué despilfarro constituyó tener a semejante maestro para unos chiquilines inconscientes como nosotros. Arrieta recuerda con dolor la reticencia y la mezquindad con que varios de sus colegas recibieron al profesor dominicano. Esa reticencia y esa mezquindad que inevitablemente manifiestan los mediocres ante un ser de jerarquía acompañó durante toda su vida a H. Ureña, hasta el punto de que jamás llegó a ser profesor titular de ninguna de las facultades de letras [...]. Aquel humanista excelso, quizá único en el continente, hubo de viajar durante años y años entre Buenos Aires y La Plata, con su portafolios cargado de deberes de chicos insignificantes, deberes que venían corregidos

con minuciosa paciencia y con invariable honestidad, en largas horas nocturnas que aquel maestro quitaba a los trabajos de creación humanística.¹³

Aunque comenzó como poeta (*El nacimiento de Dionisos*, publicado hasta 1958), el sello más visible de su obra se encuentra en el campo de la crítica, donde figuran títulos tan cruciales como *Ensayos críticos* (1905), *Horas de estudio* (1910) y su imprescindible *La versificación irregular en la poesía castellana* (1933). Otro libro suyo de singular importancia, publicado éste primero en inglés y traducido posteriormente al español, es *Las corrientes literarias en la América hispana* (1945), texto que ha pasado a ser ya un clásico en lo que a materia de teoría e historia literarias se refiere. Si bien publicó una sólida y copiosa obra sobre la literatura hispana, se interesó particularmente por los asuntos de la métrica, materia dentro de la cual dio a la luz por otra parte *Antología de la versificación rítmica* (1918).

Creador, en los terrenos filológico y lingüístico, de un legado tan luminoso como ecléctico, la personalidad del mayor de los Henríquez Ureña ha soportado mejor el paso del tiempo, en buena medida porque sus aportaciones son más sólidas y también han permanecido más vigentes. De la que fue su etapa más productiva en cuanto a trabajo docente y de investigación lingüístico-filológica, y la cual coincide con su estancia definitiva en Argentina (1924–46), más o menos de los años en que lo conoció Sabato, también nos ha legado irremplazables estudios en torno a los diferentes dialectos e isoglosas del Español de América. Colaboró muy de cerca con Amado Alonso, con quien publicó los dos volúmenes magistrales de una *Gramática castellana* (1938) que hasta la fecha se sigue reiteradamente utilizando en diferentes universidades del continente.

Amante respetuoso y devoto del idioma, del cual tampoco se manifestó jamás entre los academicistas más retrógrados y conservadores, Henríquez Ureña tuvo a bien aceptar siempre todas las formas o variantes —como tales, existentes— de la lengua. En dicha sustancia, escribió Sabato, también se mostró ecuánime, equilibrado:

El lenguaje era para él uno y dialécticamente vario, y consideraba disparatado que a un argentino se le obligase a hablar o a escribir como si hubiese nacido en Toledo. Sin embargo, su castellano era el que uno hubiera elegido como común a todos, españoles e hispanoamericanos, de haber estado obligados a una decisión. Aquel idioma rico y, sin embargo, sencillo, aristocrático y no obstante lleno de amor por lo popular, delicado a la vez que de neta precisión, constituía un paradigma que todos admirábamos. Podría construir sin duda el castellano que uniera idiomáticamente esta vasta patria que él ansiaba unir política y socialmente.¹⁴

¹³ *Ibid*, p. 432.

¹⁴ *Ibid*, p. 440.

Célebre permanece de igual modo, y entre lo que en su momento mucho aumentó la notoriedad lingüística de dicho personaje, su actitud crítica en la famosa disputa sobre el supuesto andalucismo del español americano, ya que se erigió en uno de sus principales oponentes. La visión global que Pedro Henríquez Ureña tenía de la realidad lingüística americana quedó patente en sus *Observaciones sobre el español de América* (1921-30-31), el primer tratado general —aunque se haya precipitado en algunos de los cotejos finales— de dialectología hispanoamericana. Desde 1925, año en que empezó a publicar sobre *El supuesto andalucismo de América* (1932), hasta el final de su vida estuvo convencido de que el español americano había sido introducido en un tiempo relativamente breve y en forma unitaria, por lo que las peculiaridades debían atribuirse a la influencia de las lenguas indígenas y en parte también a algunas variantes en el asentamiento de los colonizadores.

Pero su texto más meritorio en el campo viene a ser *El español de Santo Domingo* (1940), su última obra de envergadura y una especie de débito para con su origen. No menos valioso resulta *El español de México, los Estados Unidos y la América Central* (1938), obra colectiva entre sus partidarios y en la cual escribió además la introducción y algunas notas sobre el habla popular mexicana.

Todo un estilista, en el más amplio sentido del término (según Alfonso Reyes, “manejaba una prosa inmaculada”), Henríquez Ureña mostró ser un lingüista de amplio criterio. Quien se declaró admirador de Humboldt y Vossler, sobre todo por coincidir con el espíritu conciliador de estos lingüistas, vio siempre en la lengua la síntesis de tradición y novedad, de grupo e individuo, en otras palabras, de norma y libertad. Signo vital de la cultura, ésta representaba para él, en última instancia, el mayor acopio del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea creaban dentro de ese cuadro preestablecido. Ajeno a cualquier posición extrema, antagónica, nunca vio en nuestra cultura lo puramente autóctono ni tan sólo lo venido de Europa, actitudes ambas que para su profundo y suspicaz sentido crítico resultaban equivocadas, nocivas; prefirió al respecto, en su caso, una ubicación intermedia, la desprendida del librepensador que era:

Los que tuvimos la suerte de recibir sus enseñanzas somos testimonios de aquella manera suya de enseñar mediante los buenos ejemplos literarios, no a través de rígidas normas gramaticales. Decía: “Donde termina la gramática empieza el arte”, lo que de paso indicaba que era absurdo aplicar las reglas de la Academia a los creadores [...].

Recuerdo cómo nos hacía leer a los buenos autores, y cómo paralelamente hacíamos el trabajo de composición.¹⁵

Erudito que llevó a cabo una del todo encomiable labor en provecho de la cultura y el pensamiento hispanoamericanos, quehacer ampliamente reconocido entre otros por Jorge Luis Borges y su cercano amigo y discípulo Alfonso Reyes —lo llamó “el Sócrates de nuestro grupo”—, Pedro Henríquez Ureña tuvo una vida tan rica como azarosa, tan ejemplar como desgastante. Hombre de muy vasta y ecléctica cultura, que alimentó a través de una no menos irrefrenable vocación nómada —semilla providencial dentro del Ateneo de la Juventud, más tarde Ateneo de México—, llegó a México (1906) después de haber realizado algunos viajes y paradas de vital trascendencia para su propia formación y lo que más tarde transmitiría a sus amigos de grupo; antes había pasado por La Habana (1904–5) donde de igual modo dejó excelentes amigos. Sabato y sus coetáneos serían los beneficiados receptores de toda esta ingente obra promovida al interior del Ateneo con las varias series de conferencias propiciadas por el grupo, dentro del cual él también contribuyó en otros terrenos extraliterarios o extralingüísticos, como por ejemplo lo que hizo en colaboración con el filósofo Antonio Caso, incluidas por supuesto sus irreconciliables diferencias:

Aquel hombre superior, que nos puso en guardia contra la estrechez del positivismo, constituye un vivo ejemplo de que no es imprescindible ser partidario fetichista de la ciencia para desear la superación de las grandes injusticias que hay en nuestra realidad social; vivo ejemplo para los espíritus mediocres que en ciertas formas actuales del viejo positivismo acusan de “reaccionarios” a los que ponen los valores del espíritu por encima de un crudo materialismo, a los que imaginen (y demuestren) que no es menester arrodillarse ante la ciencia, o (lo que es más burdo) ante una heladera eléctrica para repudiar la injusticia.¹⁶

Afín a los que habían sido su espíritu transigente y su propia concepción de las cosas, siempre tuvo claro que, por más esfuerzos de la ciencia por lo contrario, no es posible vencer la subjetividad del conocimiento ni derivar de la experiencia la realidad del mundo exterior sino solamente el orden que éste nos presenta. Triunvirato positivista, Henríquez Ureña ponía en tela de juicio sobre todo la deficiente formulación hecha por Augusto Comte de su criterio de experiencia y el que aceptara como “hecho incontrovertible” la realidad objetiva; de Spencer criticaba su desfachatez al afirmar la existencia de lo “absoluto incognoscible”, generador a su vez de lo conocido. Sólo Stuart Mill, como él mismo, se mantuvo en una situación más equilibrada, pues fue el

¹⁵ *Ibid*, pp. 440-441.

¹⁶ *Ibid*, p. 442.

que estudió con verdadero empeño de crítico, de filósofo a la vez moderno y clásico, el problema del conocimiento, y por lo mismo su positivismo (“idealismo crítico”) ha sido el que mejor se conserva.

Consciente del enorme mal que el positivismo hizo en América Latina, la que en sus inmadurez e inocencia abrió las puertas de par en par a un cientificismo por cierto sumamente debilitado al llegar a nuestro continente —de segunda línea—, el humanista dominicano estuvo siempre expectante a los efectos de una escuela filosófica que aquí se convirtió desde sus primeros días en material demagógico:

Su platonismo se manifestó desde joven, en algunas de sus traducciones y conferencias. Y es probable que de este temprano amor provenga su repugnancia por el positivismo. Fue uno de los primeros en rebelarse aquí contra ese pensamiento que dominaba los cerebros dirigentes de la América Latina.

Más que una filosofía, el positivismo constituyó en nuestro continente una calamidad, pues ni siquiera alcanzó en general el nivel comtiano: casi siempre fue mero cientificismo y materialismo primario. Hacia fines de siglo la ciencia reinaba soberanamente, sin siquiera las dudas epistemológicas que aparecerían algunas décadas más tarde. Se descubrían los rayos X, la radioactividad, las ondas hertzianas. El misterio de esas radiaciones invisibles, ahora reveladas y dominadas por el hombre, parecía mostrar que pronto todos los misterios serían revelados; poniéndose en el mismo plano de calidad el enigma del alma y el de la telegrafía sin hilos. Todo lo que estaba más allá de los hechos controlables, era metafísica, y como lo incontrollable por la ciencia no existía, la metafísica era puro charlatanismo. El espíritu era una manifestación de la materia, del mismo modo que las ondas hertzianas. El alma, con otros entes semejantes, fue desterrada al Museo de las Supersticiones.¹⁷

Y todo ello queda expreso en *El positivismo independiente*, donde por otra parte acaban por aclararse otros juicios sumarios de Pedro Henríquez Ureña en provecho de su personalidad intelectual. Hombre de pensamiento diáfano y enorme facultad de vuelo —desde muy niño, con afición matemática y poética—, los conocimientos que aquí enseña en materia filosófica terminan por trazar el hecho de estar ante uno de los maestros e intelectuales por antonomasia de nuestra tradición. Filosofía timorata que tuvo su pretensión mayor en estimular la ciencia, él vio en Stuart Mill a aquel pensador clásico —también humanista— que acertó finalmente a fijar el criterio positivista, quien se permitió la “osadía lógica” de definir la significación de la experiencia como base de los métodos científicos. Mill representaba para Caso y el propio Henríquez Ureña, por el ajuste lógico de su filosofía —así trasciende, precisamente, su elemental *Lógica*, tan leída en México por aquellos años—, el más perfecto y verdadero espíritu positivista; por ser el más lógico, fue a colocarse dentro del terreno deslindado por la crítica kantiana, en la encrucijada del subjetivismo, del idealismo crítico.

¹⁷ *Ibid*, p. 436.

Y si Stuart Mill se definió como el más perfecto idealista crítico del positivismo, reapertura que revolucionó el mundo de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XIX, Pedro Henríquez Ureña fue milliano por su similar vuelta a una especie de positivismo liberal, rayano éste ya casi en un neoplatonismo. Se ponen así de manifiesto tanto la magnitud como la profundidad de la lucha que debieron llevar a cabo aquellos primeros pioneros como Henríquez Ureña y Antonio Caso, precedidos por supuesto por el pensador londinense y autor de *Sobre la libertad*. Inútil advertir que su actitud no era meramente la del irracionalismo, que combate al racionalismo de la ciencia desde una pura subjetividad; ni siquiera su ataque estaba dirigido a las formas más notables de la filosofía postkantiana, en buena medida ligadas sutilmente al positivismo (Williams James o Nietzsche):

Su combate fue contra las formas comtiana y spenceriana del positivismo, y, más que todo, contra las groseras metafísicas del naturalismo científico [...]. Aunque de estirpe platónica, yo me inclinaría a afirmar que su pensamiento estaba muy cerca del personalismo. Así lo señalan su encarnizada defensa del hombre concreto, su posición contra la “tecnolatría” y al mismo tiempo su fe en las ideas y en la razón vital. De modo que si era un enemigo del cientificismo, también era un enemigo del puro irracionalismo. Fue el suyo un equilibrio muy feliz y muy adecuado a su temperamento, tan propenso a sentir la emoción intelectual de una demostración matemática bien hecha como a conmoverse ante los poemas más ininteligibles de Rimbaud [...]. Fue un espíritu de síntesis, que ansiaba armonizar el mundo de la razón con el de la inspiración irracional, el universo de la ciencia con el de la creación artística. Su síntesis de individuo y universo, de razón y emoción, de originalidad y tradición, de concreto y abstracto, de hombre y humanidad, es evidente en toda su obra de investigación y de enseñanza. No era un ecléctico; era un romántico que quería el orden, un poeta que admiraba la ciencia.¹⁸

Testimonio puntual de un gran maestro en quien de igual modo coincidieron intuición poética e imperturbabilidad científica, el autor de *Sobre héroes y tumbas* atestigua las muchas virtudes de un humanista que él tuvo el valor de reconocer y defender a ultranza, para así asimilar y fortalecer las muchas complicidades de una hermandad espiritual e intelectual que siempre admitiría con enorme gratitud:

¡Cuánto tiempo habría ganado si, accediendo a mi inclinación literaria, hubiese seguido a su lado, en alguna de aquellas disciplinas de humanidades que tanto me atraían! [...]. En *El escritor y sus fantasmas* he explicado por qué, en momentos de caos, decidí seguir ciencias físico-matemáticas: buscaba en el orden platónico el orden que no encontraba en mi interior.¹⁹

Y este espíritu anti-positivista, humanista, por el que sin duda quedaría marcado de por vida Ernesto Sabato, lo manifestó Pedro Henríquez Ureña en cada uno de sus actos, en

¹⁸ *Ibid*, p. 439.

¹⁹ *Ibid*, p. 433.

cada uno de sus textos siempre luminosos y ante todo afines al autor. Ajeno a cualquier posición demagógica, fue uno de los más acendrados espíritus bolivarianos del continente, y así lo recordaba también, entre otros, Carlos Pellicer: “Peregrino de América”. “Testigo insobornable”, como lo llamó su gran amigo Alfonso Reyes, expresó coraje casi impertinente cuando tuvo que hacerlo, y de igual modo podía ser demoledoramente irónico y hasta violento cuando se veía en juego el ideal —perfectamente posible— de una “América Latina libre y justa”. En *El positivismo independiente*, como después dejaría ver mucho más claro en otro de sus grandes ensayos doctrinales de tema americano y de sus primeros años en Argentina (*La utopía de América*, 1927), Henríquez Ureña dejó este mundo conforme vivió:

Y así murió un día de 1946: después de correr ese maldito tren entre La Plata y Buenos Aires, con su portafolios colmado, con sus libros. Todos de alguna manera somos culpables de aquella muerte prematura. Todos estamos en deuda con él. Todos debemos llorarlo cada vez que se recuerde su silueta ligeramente encorvada y pensativa, con su traje siempre oscuro y su sombrero siempre negro, con aquella sonrisa señorial y ya un poco melancólica. Tan modesto, tan generoso que, como dice Alfonso Reyes, era capaz de atravesar una ciudad entera a medianoche, cargado de libros, para acudir en ayuda de un amigo.²⁰

Y si el sello más visible de la obra de Henríquez Ureña se encuentra en el campo de la crítica, de la ensayística, de la investigación, qué decir de lo hecho por él —sin olvidar, por supuesto, su no menos provechosa labor docente— en el terreno de la difusión. Nómada por vocación y necesidad, por instinto de búsqueda pero también por accidente, subestimó sus propias sensibilidad e imaginación (prosas poemáticas, descripción de viajes y sus iniciales versos de corte modernista) en aras de un rigor técnico y de un juicio crítico que dio lo mejor a los amigos en la conversación y en la enseñanza. Hombre particularmente generoso y constructivo, aunque siempre crítico, donde vivió, creó ambientes, familias intelectuales, discípulos no todas las veces dispuestos, como era de esperarse, a reconocer la huella —el medio intelectual siempre ha sido particularmente caníbal— de su mentor, si bien Sabato no se cansó nunca de reconocer su impronta y su ascendente indelebles:

Esta decisión fue estimulada por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien se mantenía muy informado sobre la actividad cultural en la Argentina, país al que amó como propio. En *Apologías y rechazos*, Ernesto incluye un trabajo de veinticinco páginas sobre “Aquel profesor de mi adolescencia” a quien no escatimaba su respeto y su admiración. Lo vio por primera vez en 1924 cuando “cursaba el primer año en el Colegio de la Universidad”.²¹

²⁰ *Idem.*

²¹ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 163.

Fue un humanista formado en todas las literaturas, en todas las filosofías, y en su curiosidad por lo humano, que tuvo en América Latina el sentido más vivo de todo esfuerzo espiritual e intelectual, sin descuidar ni siquiera las ciencias:

El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual. Al diletantismo de Goethe, opongamos el nombre de Platón, nuestro primer maestro de utopía, el que entregó al fuego todas sus versiones de poeta para predicar la verdad y la justicia en nombre de Sócrates, cuya muerte le reveló la terrible imperfección de la sociedad en que vivía. Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre (y por desgracia, esa es hasta ahora nuestra realidad), si no nos decidimos a que sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación. Sería preferible dejar desiertas nuestras pampas si sólo hubieran de servir para que en ellas se multiplicaran los dolores humanos; no los dolores que no alcanzará a evitar nunca, los que son hijos del amor y la muerte, sino los que la codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento. Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de su naturaleza y por el trabajo de sus hijos, dé el ejemplo de la sociedad donde se cumple la emancipación del brazo y de la inteligencia.²²

De igual modo se incluyen en este ecléctico compendio de ensayos varios que es *Apologías y rechazos*, algunos textos lúcidos y críticos sobre el proceso de la educación que Sabato coincide en que es vital y trascendente en la formación y el desarrollo del individuo. En el primero de ellos, “Sobre algunos males de la educación”, empieza por acuñar esa famosa expresión socrática de “Yo sólo sé que no sé nada”,²³ para aclarar que cuanto llamamos cultura, o acaso lo que se pretende a través del proceso de la “culturización”, tiene poco o nada que ver con la “erudición”, pues educar es una cosa, en cuanto programa impersonal de asistencia formativa dentro de un esquema establecido, y en cambio entregarse personalmente al conocimiento —por voluntad propia, con pasión y denuedo—, otra muy distinta. Los grandes educadores, dice Sabato, han sido aquéllos para quienes resulta artificial sugerir especializaciones y diferencias, más allá de una necesidad práctica por la cantidad de información al alcance; entre las partes de ese todo se establecen indisolubles vasos comunicantes que los humanistas del Renacimiento entendían en función del ser-individuo-consciente:

[...] la totalidad de la cultura como aventura del hombre, como fascinante aventura de su pensamiento, su imaginación y su voluntad: desde la invención de la rueda y del plano inclinado hasta la filosofía, desde el invento del fuego hasta la ceración del lenguaje, desde las danzas primitivas hasta la música de nuestro tiempo. Nada de enciclopedismo muerto, nada de catálogos de nombres y fechas de batallas y nombres

²² Henríquez Ureña, Pedro, “La patria de la justicia”, en *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 11.

²³ Expresión muy representativa del pensamiento socrático, hoy es conocida gracias a la no menos referenciada apología de su más célebre discípulo, Platón.

de montañas, sino la viviente y conmovedora hazaña del hombre en su lucha contra las potencias de la naturaleza y las frustraciones físicas y espirituales. No información sino formación.²⁴

De vuelta otra vez a Unamuno, antepone el pensamiento dinámico al conocimiento estático, en la medida en que la totalidad de la cultura es una conquista de la humanidad, como resultado de esa gran aventura del propio pensamiento y de la imaginación, de la creatividad como principio no sólo vinculado al arte sino también a la ciencia. Enemigo del enciclopedismo muerto, de la ciencia y el conocimiento hechos, y por ende, de los “absolutos”, Sabato cree más bien en que se trata de un edificio que se va construyendo día con día, sobre la naturaleza y la sensibilidad de cada individuo, en su espíritu, como partícipe de esa historia milenaria. Lo que entendamos por formación debe situarse muy por encima del concepto de información, pues ese conocimiento no tiene razón de ser fuera del individuo que lo genera —o regenera— y pone a prueba, por lo que bien cabe aquí recordar aquella famosa expresión de Montaigne: “Saber de memoria no es saber”, refiriéndose precisamente a la intuición, el dominio y la valoración que sobre el conocimiento ejerce ese individuo-espíritu con respecto a la realidad que lo involucra. Ese conocimiento en activo —vivo— tendría que ser, en última instancia, el espíritu de la educación:

[...] motivo por el cual habría que enseñar la literatura al revés, empezando por los creadores de nuestro tiempo, para que más tarde el alumno llegue a apasionarse por lo que Homero o Cervantes escribieron sobre el amor y la muerte, sobre la desdicha y la esperanza, sobre la soledad y el heroísmo [...]. Y no pretender enseñarlo todo, enseñar pocos episodios y problemas, desencadenantes, estructurales. Y pocos libros, pero leídos con pasión, única manera de vivir algo que, si no, es un cementerio de palabras [...]. La cultura no sólo son los libros: se transmite a través de todas las actitudes del hombre, desde la conversación hasta los viajes, oyendo música y hasta comiendo.²⁵

Si la sabiduría no puede aplicarse a nuestra vida, a la manera de vivirla y de relacionarnos con el mundo y los demás, entonces se convierte en algo menos que letra muerta, o al menos materia estática y distante, en conocimiento ajeno. Sin muchas veces darnos cuenta, nos transforma y hace diferentes, “[...] para resistir en la desgracia y tener mesura en el triunfo [...] para saber envejecer y aceptar la muerte con grandeza”.²⁶ Por eso mismo, la educación no debe sólo hacer técnicos más diestros sino más bien seres humanos integrales, que ha sido la gran apuesta de los humanistas, de los grandes educadores, más allá de épocas y movimientos. Y es que si las universidades y sus

²⁴ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., pp. 572-573.

²⁵ Sabato, *Apologías*, *ibid*, p. 448.

²⁶ *Idem*.

facultades no pueden aspirar ya más que a hacer especialistas, por la cantidad y la variedad del conocimiento con el que hoy se cuenta, en los niveles primario y secundario sí habría que proponerse formar individuos deseosos de saber para algo: para ser mejores seres humanos, con todo lo que esto implique de sagacidad y gozo implícitos tanto en quien enseña como en quien aprende, en una etapa en que el espíritu es todavía frágil y puede por lo mismo moldearse a hábitos saludables y benéficos, enriquecedores, en “[...] ese instante que para siempre decide lo que va a ser: si mezquino o generoso, si cobarde o valiente, si irresponsable o responsable, si lobo del hombre o capaz de acciones comunitarias”.²⁷:

Hay muchas formas y muchos tipos de conocimiento, desde la mera erudición, que no sirve más que para demostraciones pedantescas, hasta el conocimiento que podríamos llamar, con perdón de la palabra, existencial. El que sirve para vivir y para morir. Ese conocimiento a veces se hace sin libros, simplemente viviendo y sufriendo, porque el sufrimiento es más didáctico que la alegría. No digo que sea mejor sufrir, digo que es más didáctico. Ese tipo de conocimiento no tiene nada que ver con logaritmos o con silogismos y produce la sabiduría.²⁸

A quien admiraba y con quien mucho coincidía, Bertrand Russell anteponía la pasión al rigor, y en estos mismos asegujes de la educación, con respecto a quienes aprender —aprehender— implica hacerlo por obligación o por gusto, no menos pertinente es aquel famoso apotegma de Rousseau en relación a cuanto implica ese al menos perfecto en potencia círculo de la formación: “Muchos se atienen a lo que los hombres deben saber, sin considerar lo que los discípulos están en condiciones de aprender”.²⁹ Del tiempo aprovechado al malgastado, porque esa línea igualmente se ha ido desdibujando en un mundo de valores trastocados y donde la máquina supone haber desplazado al hombre y su voluntad de acción, de decisión, pareciera que el conocimiento se ha convertido en una gran mole que impone y aplasta. Ante ese fetiche actual del “texto a la medida”, sin importar su origen y su autoría, tendría que ser más bien el estudiante-lector quien se adaptara al texto y tuviera la capacidad de adecuarse a la naturaleza del mismo, porque en última instancia es el carácter universal de ese texto lo que lo define y bien hará el destinatario en apropiárselo y sacar de él el mejor provecho.

Entonces la mayéutica adquiere mayor valor, porque en su acepción más sustantiva implica precisamente la participación activa de quien busca el sentido de las cosas —de la verdad— dentro de sí mismo; el maestro sólo resulta ser ese primer

²⁷ *Ibid*, pp. 448-449.

²⁸ Mona Moncalvillo según Constenla, “Entrevista” en *Humor* (Buenos Aires, 1981), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 269.

²⁹ Sabato, *Apologías, op. cit.*, p. 450.

impulso o guía que entusiasma a su discípulo y despierta en él una voluntad intrínseca por acercarse a lo desconocido y recorrer así el conocimiento que sólo puede tener valor para quien lo descubre. Y es que el individuo sólo puede aprender —aprehender— conforme participa en el proceso de descubrimiento o de invención, guiado en principio sobre todo por su libre albedrío y su amor a explorar, a saber, y en este proceso la cultura libresca debe convertirse en ayuda y no en estorbo. En su sentido más pleno, educar implica desarrollar, crecer lo que todavía es germen en potencia, por lo que el maestro debiera ser una especie de “partero” que sólo ayuda al alumbramiento de quien al preguntarse el sentido de las cosas, abrumado por la oscuridad, encuentra el sentido de esas cosas, la verdad:

Ahí es donde de nuevo se requiere la labor mayéutica del maestro, que no debe enseñar filosofía. Porque el saber y la cultura son a la vez una tradición y una renovación, de tal modo que en algún momento el discípulo puede convertirse en renovador; momento en que el maestro genuinamente grande habrá de revelar su suprema calidad, aceptando ese germen creador que tan a menudo surge en las mentes juveniles, no sólo porque son más frescas sino porque son más audaces.³⁰

En el siguiente ensayo, “Educación y crisis del hombre”, Sabato profundiza en la honda crisis de valores de nuestro tiempo, a la par de lo que afirma Mario Vargas Llosa en su más que visionario y desgarrador gran ensayo *La civilización del espectáculo*. Cuando pareciera que todo se ajusta a lo que determina el mejor postor, a los juicios y razones del mercado, de la oferta y la demanda, los llamados valores clásicos o bien han caído en desuso o se han tenido que acoplar a este mundo de la liviandad que bien retrata Milan Kundera en su *La insostenible levedad del ser*. Cuando el consumo de lo rápido e intrascendente se ha convertido en ley, en aquello por lo que pretende o apuesta el común denominador, la llamada “civilización de los valores clásicos” se ha convertido poco menos que en materia muerta. Dentro de un mundo enfermo de incredulidad y feroces dogmatismos, lo cierto es que los sistemas educativos también se han visto contaminados por esta terrible hola de depreciación, de debilitamiento, de abrumadoras superficialidades, con ese símbolo inequívoco de esta época manifiesto en la malversación informativa de los medios de comunicación, de las aun más novedosas informática y redes sociales. En este sentido, la tecnología y hasta la ciencia han terminado por ponerse también al servicio del mejor postor:

No soy pedagogo, no soy especialista en educación; pero a esta altura de mi vida me considero especialista en esperanzas y desesperanzas, pues algo he aprendido a través de los golpes que he sufrido, de los errores cometidos, de las ilusiones perdidas. Ignoro

³⁰ *Ibid*, p. 454.

infinitas cosas, vastos territorios de la historia y de la geografía me son desconocidos; pero conozco y siento mi tierra, me angustia el destino de mis hijos y de mis nietos, la suerte de mis compatriotas y, sobre todo, la suerte de los chiquitos, que de nada son nunca culpables, y a los que no tenemos el derecho de legarles un lúgubre universo. He meditado mucho todo esto, y a través de algunas imperfectas ficciones traté de averiguar algo sobre mí mismo, o sea sobre cualquier hombre, ya que el corazón de uno es el corazón de todos.³¹

Debo confesar que no me siento nada distante del no pocas veces implacable pesimismo sabatiano. Por lo mismo decidí no tener hijos, no sólo por no contribuir así a un mundo de por sí sobrepoblado, sino también con expectativas cada vez menos halagüeñas. En este contexto, y si aspiramos de todos modos a la consecución de una educación menos desprovista de valores humanistas y sensibles para con la vida y la dignidad del otro, sin importar su naturaleza o condición o raza, la escuela ideal debiera ser el “microcosmos” donde el individuo se instruya para formar parte de una verdadera comunidad, lejos, como dice Sabato, de “[...] un individualismo que ignora a la sociedad, o un comunismo que ignora al hombre”.³² Distante de cualquier signo de egoísmo, ya individual o nacional, sectario o racial, tanto la educación básica como la especializada deben poner especial énfasis en valores vitales y humanísticos, atendiendo necesidades tanto físicas como espirituales, porque la ruta contraria nos está llevando a una irresponsable insensibilidad, con el predominio de un saber estático y momificado, que niega al individuo concreto de carne y hueso y sus circunstancias específicas:

El concepto de “bien común”, defendido por los más lúcidos pensadores, es la piedra angular de cualquier sociedad que se proponga evitar tanto egoísmo individual como los males del Superestado, pues el bien común no es la simple sumatoria de los egoísmos individuales, ni ese célebre “bien del Estado” que los totalitarios colocan por encima de la persona, y ante el cual sólo cabe ponerse a temblar: es el supremo bien de una comunidad de seres a la vez libres y solidarios.³³

En el siguiente ensayo, “Nuestro tiempo del desprecio”, empieza con un epígrafe de su admirado Camus, de su discurso cuando recibió el Premio Nobel, cuando se refiere a que el escritor no puede negarse al servicio de la verdad y de la libertad, lejos de la mentira y la servidumbre, resistiéndose a toda forma de opresión. Desde una postura mucho más optimista, Sabato insiste aquí en la responsabilidad ética del escritor, al afirmar que en esos difíciles periodos de crisis es cuando más se crece y se toma fuerzas, entre otras cosas porque precisamente se nutre de esos estados de imperfección

³¹ *Ibid*, p. 446.

³² *Ibid*, p. 461.

³³ Odille Baron Supervielle según Constenla, “Entrevista” en *La Nación* (Buenos Aires, 1978), en *Medio siglo, op. cit.*, p. 233.

para crear conciencia, para volver al orden lo que es caos, para alumbrarles el camino a quienes han perdido el rumbo. Un neurótico empedernido, el artista se sirve de su incomparable medio de catarsis, la creación, para espulgar incisivamente en el chiquero de los males, pero siempre con la intención consciente o inconsciente de que no todo está perdido y hay algo o mucho todavía por hacer; de lo contrario, no tendría razón de ser entonces la creación misma, porque “[...] aceptar esa trágicamente bella condición de toda existencia terrenal es aceptar la vida contra la muerte”.³⁴

Pero el escritor, piensa Sabato, también se siente tentado a restaurar el lenguaje, a enriquecerlo y limpiarlo de paja, a revitalizarlo, y en estos tiempos de un debilitamiento monstruoso del mismo, pues esa batalla se torna mucho más inaplazable. En este nuestro tiempo del desprecio para con esos valores clásicos antes referidos, la labor del artista de verdad se hace más necesaria que nunca, en un intento por tratar de salvar lo que por milenios ha sido identificado como parte intrínseca de la condición humana, pero que en estos tiempos de crisis han desaparecido del panorama, porque ahora predominan en cambio la desmemoria, el descrédito, la apatía, la degradación y el cinismo, como signos inequívocos de ignorancia. En medio de la ignominia, el artista nos comparte su catarsis como casi único vehículo de resistencia, pues esa degradación de la patria de los valores —de Patria en patria, según Sabato— pareciera ser un cáncer que se propaga sin dilación, de ahí el imperativo de un arte profundo, que para la comunidad viene a representar algo así como los sueños para el individuo, en cuanto descarga de frustraciones y derrotas. Cuando pareciera darnos la sensación de que todo está perdido, de que no hay vuelta atrás, surge en el fondo la esperanza de creer todavía en la humanidad, de poder aspirar a un obligado renacer; de lo contrario, la creación artística no tendría razón de ser.

Capaz de condenar la crisis y presagiar la hecatombe, el artista se convierte en una especie de ente mesiánico que vislumbra la salvación de este mundo y de quienes en su obcecación se resisten a sobrevivir y mucho menos a trascender, apesados en su propia estulticia. El arte siempre se ha resistido, ya sea de manera inconsciente e incluso a pesar de su manifiesto espíritu iconoclasta, a renunciar del todo a su honda y no menos connatural voluntad regenerativa, con la construcción de un “Hombre Nuevo” que supone la esperanza tras el *maremagnum* de la destrucción. Sin embargo, empezando por el propio artista, no podemos dejar de preguntarnos cómo puede darse el

³⁴ Sabato, *Apologías*, *op. cit.*, p. 465.

advenimiento de un nuevo ser, si tras de sí se perciben, dominantes, la perversidad, el terror, la barbarie y el exterminio programado. La demagogia nos hace suponer que los fines justifican los medios, aunque al fin de cuenta tampoco haya fines, o acaso éstos sean igualmente innobles. En la genética del arte y el creador subyacen, a pesar de todo, a contracorriente, el coraje y la ilusión, el denuedo y la esperanza.

Camus mismo se refiere, en su imprescindible *El hombre rebelde*, a cómo el abandono de la libertad ha representado uno de los signos distintivos del siglo XX, en aras del progreso, con lo que la humanidad ha perdido una esperanza más en su accidentado tránsito por este mundo. Pero en ese mismo gran libro que es *El hombre rebelde*, la insurrección no podría entenderse al margen de quien lucha por una causa en la cual cree por convencimiento pero también por estar en potencia de consumarse, por encima de las más cínicas iniciativas y prácticas de esclavización coercitiva e ideológica. Pero la libertad, y así lo entendía el propio Camus, no es un bien que se obtenga de repente y a plenitud, para siempre, sino que implica una lucha titánica, a pesar de todo y contra todo, incluso contra la ignorancia de quien no sabe para qué sirve ni mucho menos lo que implica. En vista de que los Tiempos Modernos fueron promovidos por dos potencias todopoderosas y amorales: la razón y el capital, esta malversación también ha abonado al deterioro:

Con la inevitable corrupción que los ideales sufren cuando descienden del cielo platónico para ser puestos en práctica, hay que reconocer que el gran principio del disenso se ha prolongado hasta nuestros días, como para permitir que el jefe de Estado más poderoso de la tierra haya podido ser acusado por un modesto y casi desconocido juez y finalmente obligado a renunciar [...]. Sí, acabo de reconocerlo: los ideales se degradan en su ejercicio; la maldad y el egoísmo, la irrefrenable ansia de poder, el resentimiento y el sectarismo, la vanidad y el hambre de riqueza ensucian y bastardean esos ideales. Sí, no ignoramos ver que la famosa Democracia con mayúscula también baja a la democracia con minúscula y por fin a la que debe ser marcada con sarcásticas comillas. Pero los regímenes absolutos también están constituidos por hombres y, en consecuencia, están igualmente sujetos a la corrupción; con la diferencia de que en ellos no hay forma de denunciarla y mucho menos de castigarla.³⁵

Sabato se incluye entre quienes reconocen que el ejercicio de la democracia, la desvirtúa en su acepción más completa, la denigra, por lo que se contamina y hace imperfecta, pero hasta la fecha seguimos sin descubrir nada que se le parezca ni mucho menos la supere. El ejercicio de la democracia supone entonces, al menos en el plano teórico, que preserve al hombre de cualquier forma de alienación, aunque este estadio idealista no nos haya permitido todavía la consumación de tal sueño, ni siquiera en

³⁵ *Ibid*, p. 472.

aquellas naciones más desarrolladas donde la práctica se encuentra menos distante del ideal. Volviendo a la realidad de los hechos, el “Prometeo renacentista”, siguiendo un poco la idea de Berdiaeff, fue resultado de un movimiento individualista que paradójicamente terminó por desembocar en masificación, de un naturalismo que concluyó con no menos sorpresa en maquinismo, porque la Historia nos ha probado que la Humanidad se ha deshumanizado —en realidad, ha acrecentado y diversificado sus síntomas congénitos de deshumanización—, y para prueba sobran muchos botones: “Vivimos rodeados por lo fantástico y hasta por lo inverosímil, pero no nos asombramos porque nos han quitado esa asombrosa capacidad, madre de toda sabiduría, y a eso ha contribuido una enseñanza mecánica y mecanizadora”.³⁶

De regreso a Nietzsche, nadie presagió como él el advenimiento del hombre-masa, como descripción de quien, teniendo todavía aspecto humano, acabaría devorado por el universo inanimado de las cosas. Teórico de quienes desde tiempos clásicos habían vaticinado la trágica incubación del hombre-masa deshumanizado, incluso desde el centro de un aparente optimismo iluminista, contribuyó a alimentar la rebelión de quienes en la clandestinidad, ante las injustificadas ceguera y sordera de las mayorías uniformadas, han pretendido detener el atropello de una humanidad que se precipita al desfiladero. En sus periodos de mayor crisis, lo cierto es que el mundo ha amenazado con derrumbarse, a voluntad y por desvaríos del propio ser humano, sobre todo como resultado de su “prometeico intento de dominación”. Con dos guerras mundiales a cuestas, con la caída estrepitosa de las más de las utopías, el Sabato crítico fue miembro de una generación que sufrió y a la vez auguró los resultados más extremos de una humanidad sacudida de fondo por la hecatombe ocasionada por sus propios desequilibrios:

Guerras que unen la tradicional ferocidad a su inhumana mecanización, dictaduras totalitarias, enajenación del hombre, destrucción catastrófica de la naturaleza, neurosis colectiva e histeria generalizada, nos han abierto por fin los ojos para revelarnos la clase de monstruo que habíamos engendrado y criado orgullosamente. Aquella ciencia que iba a dar solución a todos los problemas físicos y metafísicos del hombre contribuyó a facilitar la concentración de los estados gigantescos, a multiplicar la destrucción y la muerte con sus hongos atómicos y sus nubes apocalípticas. El siglo XX esperaba agazapado en la oscuridad como un asaltante sádico a una pareja de enamorados [...]. Iluministas y progresistas echaron las bases, sin saberlo, de la angustia de este tiempo de la objetivación y la desacralización [...]. El país donde más perfecta es la comunicación electrónica es también donde la soledad de los hombres es más terrible.³⁷

³⁶ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., p. 575.

³⁷ Sabato, *Apologías*, op. cit., p. 475.

Llama la atención esta catastrofista pero lúcida idea sabatiana, porque más allá de la máquina, de la robotización, de los medios masivos de comunicación, de la electrónica, de igual modo se vislumbran aquí los para entonces todavía no probados efectos contrastantes que hoy evidencian además la cibernética y las llamadas redes sociales, en la medida en que las comunicaciones se han facilitado y acelerado más que nunca, con el efecto no menos paradójico de contribuir a la alienación de una humanidad con más problemas de comunicación que nunca.³⁸ Quizá no haya una figura más radical para explicar estos llamados “tiempos del desprecio” que lo esgrimido por el mismo Nietzsche cuando se refería a esta época, desde la segunda mitad del siglo XIX, a la par de Dostoievski o Kierkegaard, como aquella en que ya no vive en el corazón de los hombres la idea de Dios, y su muerte, que es el resultado del más terrible parricidio en la historia de la humanidad, aparejada a “[...] un salto en el vacío, a un frío helado y al olor de una putrefacción: el que se desprende ese cadáver del absoluto”.³⁹ No es en balde que Marguerite Yourcenar le haya llamado a su magnífico ensayo sobre una personalidad tan compleja como la de Yukio Mishima precisamente *La visión del vacío*, al referirse a la crisis que experimentó el autor de *Confesiones de una máscara* con la occidentalización de un país de tan honda espiritualidad como el Japón. A quien amaba y admiraba sin límites, a Sabato por ejemplo siempre le impresionaron la lucidez y la transparencia diáfana de estos hermosos versos de su inseparable Matilde: “¡Dios!/ ¿Has inventado el tiempo/ para medir nuestro fatal deterioro?/ ¿Y has decidido que marque nuestros pasos/ que nos llevan al ignoto deterioro?/ No sabemos nada/ ni siquiera cuándo/ ni siquiera cómo./ Cuando llegue el final/ caeremos bajo Tu designio/ imponentes e ignorantes./ Y el tiempo que creaste/ seguirá cómplice/ de otros nacimientos y otras muertes”.⁴⁰

Aquí vuelve a insistir Sabato en cómo la novela ha acompañado a la humanidad, desde sus orígenes, acabada la Edad Media, en esta caída sin freno hacia el vacío, con la entrada a una era dominada por la angustia y la soledad metafísicas, más o menos hacia finales del siglo XIII. Como en el ya mencionado ensayo *El arte de la novela*, de Kundera, donde se refiere a la “risa de Dios” cuando define nuestro tiempo, la propia de Sabato gira en derredor precisamente de lo que propició el origen del género, su

³⁸ Todavía recuerdo, perplejo, cómo todos los miembros una familia numerosa, con padres, hijos y nietos, en una cena de fin de año, estaban embebidos en sus respectivos teléfonos celulares, sin la menor muestra de contacto ni comunicación entre ellos.

³⁹ Sabato, *Apologías*, op. cit., p. 476.

⁴⁰ Matilde Sabato según Constenla, *Sabato*, op. cit., p. 131.

desarrollo creciente y su paulatina decadencia, más allá de que la novela, en su acepción más profunda y comprometida, ahora se haga más necesaria que nunca:

Pronto el hombre estará dispuesto para la novela: no hay ya una fe sólida, la burla y el descreimiento reemplazan a la religión, el ser humano de nuevo está a la intemperie metafísica. Y así nace ese género curioso destinado al escrutinio de la condición humana, en un mundo donde Dios está ausente, o cuestionado, o simplemente no existe. De Cervantes a Kafka, éste será el tema fundamental de la gran novela, y por eso es consubstancial con los Tiempos Modernos. Se necesitaba la conjunción de tres grandes acontecimientos, que no se dieron antes ni en ninguna otra parte del mundo: el cristianismo, la ciencia positiva y el capitalismo con su revolución industrial [...]. *El Quijote* constituye no sólo el primer ejemplo sino el más significativo, ya que en él son puestos en la picota del ridículo los valores caballerescos del Medioevo, de donde surge, además del doloroso sentimiento tragicómico, el tristísimo desgarramiento que siente su creador y que, a través de su grotesca máscara, transmite a sus lectores. De esta manera, la novela es el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores de una comunidad sagrada.⁴¹

Y es que *El Quijote* es el primer gran documento por excelencia de estos Tiempos Modernos, exponente supremo, a contracorriente, como uno de sus signos críticos más luminosos, de lo que desde dos siglos atrás se estaba fraguando y estaba por venir, por lo que bien aseveraba Bajtín que la “gran novela” se sitúa precisamente, a medio caballo, entre el ocaso de la Edad Media y la Modernidad, convirtiéndose en material de enorme riqueza también para historiadores y sociólogos. A través de la historia de la novela entonces podremos reconstruir, así, la síntesis de los llamados Tiempos Modernos, que se han definido por una suma inagotable de contrastes, a decir, ciencia y hombre, individuo y colectividad, lo objetivo y lo subjetivo, para consumir lo que Hegel planteó como “la síntesis dialéctica del hombre y el mundo”. La novela ha sido pieza indispensable tras la consecución ya no de paraísos sino de mundos mejores y menos imperfectos, si no opuestos al menos no tan caóticos como lo que Huxley vaticinaba en su novela *Un mundo feliz*, bajo el yugo de una centralización creciente, la cosificación del hombre, la tecnología delirante y desprovista de fundamentos éticos, el Super-Estado y el totalitarismo:

Es horriblemente curioso, que la sociedad honre a estos egoístas absolutos y los considere benefactores de la humanidad. Es curioso pero no inexplicable: se debe a la batería científica que practica esta cultura que nació con los Tiempos Modernos y la Ciencia Positiva, así, todo con mayúsculas. ¡Por favor! Si un padre está castigando a latigazos a un chiquito de cuatro años en la casa de al lado y se siguen investigando los cromosomas de una rata sin intervenir, se es cualquier cosa menos modelo de humanidad. Es, lisa y llanamente, una porquería, una muestra del grado de deshumanización a que ha llegado esta civilización que fue capaz de lanzar una bomba

⁴¹ Sabato, *Apologías*, op. cit., p. 476.

atómica sobre una ciudad indefensa, para matar y torturar a centenares y miles de hombres, y también de pobres chicos.⁴²

Los escritores que no creen en aquella más evasiva postura de “el arte por el arte mismo”, apuestan más bien por verlo como una extensión no supeditada de la existencia y de la vida, pues no responde sólo a una naturaleza estética sino también cognoscitiva y hasta salvadora; es más, su carga estética debiera ser considerada también en razón de los otros dos aspectos. El arte en general debe entonces abogar por la consecución de un mundo mejor, lo que implica abolir o contrarrestar los efectos de la depredación, de la robotización y la desensibilización del hombre, también en contra de la explosión demográfica y su consecuente masificación de las políticas que han resultado ser patrimonio de una minoría dominante y ambiciosa. Tanto el subdesarrollo de países tercermundistas como el hiperdesarrollo de los países más industrializados han desplazado al individuo, en aras de la tecnocracia o un súper-Estado abrumador. ¡Cualquier régimen totalitario es igualmente deplorable! ¡Ni miseria física ni miseria espiritual, porque al fin y al cabo no sólo de pan vive el hombre!

Apologías y rechazos termina con el no menos incisivo ensayo “Censura, libertad y disentimiento”, donde el autor ahonda en las múltiples y cada vez más entreveradas formas de coerción que despliega el mundo contemporáneo incluso en aquellas naciones aparentemente más desarrolladas y democráticas. Al margen de las leyes y de la justicia, el Estado contemporáneo se ha convertido en algo así como una hidra de cien cabezas que por las vías más sofisticadas restringe aún libertades y posturas contrarias al *establishment*, y en ese estado de las cosas, con el silencio de las mayorías, tanto una forma de vida consumista como los propios medios de comunicación contribuyen en la alienación de un común denominador adormecido:

Considero que es el instrumento más poderoso y terrible para la deformación del espíritu. La televisión, con pocas excepciones, es abominable. Siempre sostuve que un instrumento tan espantoso no puede estar en manos de gente que sólo está interesada en la venta de lavadoras o desodorantes, porque a ellos no les interesa la formación del alma nacional sino su negocio. Por eso siempre sostuve que debía ponerse al servicio de la Nación, como las escuelas y las universidades. Así que, aunque en teoría la televisión podría ser un fabuloso instrumento para la cultura, es, en verdad, sólo un instrumento para convencer. La televisión ha terminado por fabricar un hombre robotizado, que piensa al unísono, casi totalmente deshumanizado.⁴³

Apenas herramienta demagógica, porque el arte sigue siendo pernicioso a los ojos del poder, bien cabe recordar aquí aquella expresión del mariscal Göring que decía:

⁴² Moncalvillo, *op. cit.*, p. 270.

⁴³ Armando Almada Roche, “Entrevista” en *La Voz* (Buenos Aires, 1984), *ibid*, pp. 332-333.

“Cuando oigo la palabra cultura saco el revólver”.⁴⁴ Bajo su estela de germen sedicioso, la inteligencia lúcida y la creación inspiradora nunca dejarán de ser vistas, por un Estado totalitario, en su naturaleza subversiva, y la Universidad, como detentora y transmisora de los valores ciertamente universales que en ese espacio debieran cultivarse y propagarse, tendría que ser entonces el sitio natural para consumir dicha revelación:

Frente a funestos simulacros de la verdad, sólo puede reivindicarse la libertad del hombre para pensar y crear [...]. La Universidad —así, con mayúscula— debería ser el lugar en que los maestros y los discípulos, humilde pero tenazmente, luchan por acrecentar esa cultura que nace de la libertad y engendra más libertad. Un lugar en que, con sentido crítico pero con reverencia, pueda aprenderse y enseñarse el pensamiento de los filósofos más opuestos: racionalistas e irracionalistas, liberales y conservadores, ateos y creyentes, partidarios del socialismo y defensores del capitalismo. Si ese postulado esencial no se cumple, esa institución podrá ser cualquier cosa —y en nuestro desventurado país así lo fue, en manos de dogmatismos inversos— pero jamás será lo que honrada y exactamente puede y debe llamarse Universidad.⁴⁵

Espacio que por antonomasia debiera promover y cobijar el disenso, como expresión suprema de libertad, en la Universidad no tendría que darse cabida alguna a la censura, y por supuesto tampoco a la propaganda ideológica ni a la demagogia. Sin temer a la bestia sobre el ángel, ni al infierno sobre el cielo, sólo en la experiencia del caos que supone la dialéctica se puede aspirar al equilibrio y la armonía, porque el saber que nos transmite el conocimiento y el arte nos sacude del marasmo y nos lanza a la crisis reveladora que supone indagar sobre quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. La censura inhibe este tránsito, lo trunca, lo defenestra, y con ello da pie, cuando no es su síntoma más manifiesto, a regímenes autoritarios y despóticos; lo mismo habría que hacer con cualquier signo de expresión terrorista, que siempre esconde oscuros dogmatismos y aberrantes nacionalismos. El bien común, entonces, debe ser el resultado de un consenso de personas enteradas y por lo mismo libres, donde el Estado sólo sea aquella instancia rectora que controla los excesos posibles del individuo egoísta que antepone sus beneficios a ese bien común, y cuando dentro de ese Estado gobiernan demagogos cínicos y corruptos, algo anda mal y no hay entonces ya cuadratura posible:

Se suele hablar de la corrupción de la democracia, pero ésa es otra de las falacias graves en juego en este mundo de mentiras. La corrupción de la democracia es la corrupción de todos los sistemas posibles instituidos por el hombre, puesto que el hombre es el corruptible. Pero la diferencia entre la corrupción de los regímenes despóticos es que en los regímenes despóticos la corrupción no puede ser denunciada ni castigada. Por eso

⁴⁴ Sabato, *Apologías*, *op. cit.*, p. 486.

⁴⁵ *Ibid*, p. 488.

aparentan ser regímenes puros. En ese fondo, como dijo *lord Acton*, si el poder corrompe inevitablemente, el poder absoluto corrompe en forma absoluta.⁴⁶

Otro momento importante en la actividad política de Sabato fue su participación neurálgica al frente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) creada, por decreto (187), el 15 de diciembre de 1983, en el gobierno de Miguel Alfonsín, para investigar y hacer justicia por la enorme cantidad de desaparecidos durante la contrastante y oscura gestión del periodo militar del General Videla, con la consigna de que “[...] la cuestión de los derechos humanos trasciende a los poderes públicos y concierne a la sociedad civil y a la comunidad internacional”.⁴⁷ El Presidente de la República había convocado, *ad honorem*, a un grupo de personas con calidad moral para integrar la CONADEP, en un arduo trabajo que duró nueve intensos meses:

Se creó la CONADEP para recoger los datos posibles sobre el genocidio, datos que íbamos entregando día tras día al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas, como ordena la Constitución. Ese tribunal debía sentenciar en el término de seis meses. Luego fue necesario aumentarle ese plazo a nueve y finalmente, dado que esas sacrosantas fuerzas no respondieron, el presidente ordenó que, también de acuerdo con la Constitución, los juicios pasaran a los tribunales civiles. En un proceso ejemplar, con observadores del mundo entero, se condenó a los nueve comandantes que se sucedieron en la etapa del poder dictatorial y a otros monstruos que habían torturado o negociado chiquitos, como un sujeto Bergés.⁴⁸

Uno de sus casi veinte correligionarios en esta gran empresa histórica, social y moral, sin precedentes en La Argentina, Gregorio Klimovsky, da un claro testimonio de por qué Ernesto Sabato fue elegido, por unanimidad, Presidente de la CONADEP, dejando así claro lo que todos ellos rubricarían en el informe final que llevó por título nada más y nada menos que *Nunca Más*: “Mi admiración por Ernesto Sabato se funda en varios motivos: el primero es que es un hombre cuya preocupación por los derechos humanos no era una cosa cerebral sino vivencial, somática. Era un hombre que reunía la sensatez, la prudencia y, al mismo tiempo, la energía para hacer las cosas como se debe”.⁴⁹

⁴⁶ Luis Soler Cañas según Constenla, “Entrevista” en *Familia Cristiana* (Buenos Aires, 1982), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁷ *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP: Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, p. 350.

⁴⁸ Sabato según Constenla, *Sabato*, *op. cit.*, 240.

⁴⁹ Gregorio Klimovsky según Constenla, *ibid.*, p. 250.

Memorias de un hombre solo

En 1988 apareció *Entre la letra y la sangre*, ciclo de conversaciones con el dramaturgo, director y actor argentino Carlos Catania que mucho contribuye, a partir de un retrato fidedigno e integral, a comprender mejor la figura y el genio del narrador y ensayista rojense. Aunque Catania ha hecho buena parte de su carrera literaria y teatral en Costa Rica donde vive desde 1967, siempre mantuvo una relación estrecha con Sabato, a quien quería y admiraba desde el exilio, y su sincera hermandad se sostuvo e intensificó a raíz de continuos encuentros y entrañables complicidades. Conocedor puntual y entusiasta de la obra de su coterráneo, en este avivado y sumario diálogo se abordan de igual modo aspectos fundamentales del tránsito vital y la geografía literaria de un intelectual que en su interlocutor tiene a un sabio y hábil detonador de recuerdos y emociones, dentro de una habitada atmósfera que el teatrista contribuye a revitalizar con toda clase de habilidades y recursos; por momentos se torna teatral, cargadamente visual, incluso cinematográfico. En once jornadas de hondo e incisivo diálogo, van haciendo obligadas paradas en temas de compartido interés como lo que Daniel Cassany llama la “cocina de la escritura”, la lingüística y la gramática, los valores y la educación, el poder y el arte, la creación y la censura, el arte figurativo y el arte abstracto, ciencia y metafísica, ancianidad y juventud, todos ellos vinculados entre sí por esa obsesiva preocupación sabatiana que es la problemática del ser contemporáneo, y que al fin de cuenta nutren toda la obra ensayística y de ficción de Sabato.

Otra vez en derredor del pensamiento de Sabato y los grandes temas que siempre le preocuparon y pueblan su obra, *Entre la letra y la sangre* constituye un nuevo itinerario de emotiva e ilustrada disertación para vislumbrar y aprehender mejor la compleja y a la vez diáfana dicotomía conformada por la personalidad y la obra del autor de *El túnel*. Se van develando así, entonces, creencias, escepticismos, apegos y obsesiones, en una especie de diálogo socrático signado por la inteligencia y la pasión, la desesperanza y la furia, la apuesta y el terror, porque el diestro interlocutor desenreda la madeja y el protagonista nos ilumina a borbotones nuevamente con su genio y su sabiduría. Entonces comprendemos por qué se incluye aquí como epígrafe un apartado neurálgico de *El crepúsculo de los dioses* de Nietzsche, a propósito de Goethe, que el propio Sabato suele citar recurrentemente, porque se identifica con la vida y la obra de ambos pensadores: “[...] lejos de apartarse de la vida, se sumergió en ella; no fue

pusilánime, y aceptó todas las responsabilidades posibles. Lo que quería era la totalidad; combatió la separación entre la razón y la sensualidad, entre el sentimiento y la voluntad [...] se hizo a sí mismo”.¹

La Introducción nos reproduce la cosmovisión sabatiana, cuyo centro es una profunda nostalgia por los absolutos defenestrados y la tensión que en Sabato produce una búsqueda furiosa por cuanto pueda darle sentido a la existencia. Dándole voz el autor a su conversador, Catania se imagina entonces al niño Sabato que espera angustiado en la estación, como el Godot de Becket, un tren que pareciera dar visos de no haber salido nunca de la parada previa, pero esperanzado sigue aguardándolo porque representa la restitución del honor y de la fe. Viene entonces a colación aquella hermosa imagen igualmente teatral de Wilde cuando escribió, en voz de su Lord Illingworth, en el tercer acto de *Una mujer sin importancia*, que “Todo el mundo nace rey, y la mayoría de la gente muere en el exilio [...]”,² pues el camino andado por los llamados “escritores totales”, para quienes buscan denodadamente el sentido de unidad, ha coincidido al fin de cuenta en una semejante desesperación extrema —metafísica, diría el propio Sabato— alimentada por la idea, cuando no por la locura, frente a lo desconocido, a lo inexplicable: “Sabato piensa que la diferencia entre el novelista y un loco consiste en que el primero puede ir hasta la locura y volver. Lo sabe bien: estas idas y venidas permiten que la Razón sea presa de las tinieblas [...]”.³ Catania recuerda entonces una lúcida y certera carta de respuesta a él escrita por Matilde Kusminsky-Richter, mujer inteligente y perspicaz que, por obvias razones, como nadie conocía a Sabato:

Sabato es un hombre terriblemente conflictuado, inestable, depresivo, con una lúcida conciencia de su valer, influenciado ante lo negativo y tan ansioso de ternura y de cariño como podría serlo un niño abandonado. Esta necesidad casi patológica de ternura hace que comprenda y sienta de tal manera a los desvalidos y desamparados. Pero también —y debo subrayar que cada vez menos— es arbitrario y violento, y hasta agresivo, aunque creo que estos defectos son producto de su impaciencia [...]. Para escribir, para liberarse de sus obsesiones y traumas necesita verse rodeado de un muro de cariño, de comprensión y de ternura [...] ha sido desde niño un alma meditativa, un artista. Con un interior melancólico, pero al mismo tiempo rebelde y tumultuoso. La ciencia lo limitaba en forma atroz, de modo que fue lógico haber buscado el único cauce que podía ayudarlo a expresar, a vomitar su tormento interior: la novela.⁴

¹ Ernesto Sabato, *Obra completa, Ensayos: Entre la letra y la sangre, Conversaciones con Carlos Catania*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 501.

² Oscar Wilde, *Una mujer sin importancia*, Buenos Aires, Losada, 2004, p. 18.

³ Sabato, *Entre la letra, op. cit.*, p. 503.

⁴ *Ibid*, p. 504.

Resultado de más de veinte años de una constante e intensa comunicación, *Entre la letra y la sangre* nos ofrece una vívida exposición en primera persona del hombre que se vacía en cada acto de escritura, que se exhibe sin miramientos, porque crear es un acto de abrirse a los demás. Desde la Primera Jornada, que lleva el poético título “Las encrucijadas y las altas torres”, porque intentar entrar en el alma del otro implica salvar las almenas que la protegen y sortear los laberintos que nos llevan a su centro, se describe y confirma —Catania confiesa que presentía las respuestas, por su conocimiento a ultranza del dialogante— el largo y sinuoso camino que Sabato tuvo que andar para arribar a su yo y desentrañar así los enigmas que lo aprisionaban, tras una obsesiva búsqueda que, por unas veces fallida y otras inconclusa, alargó ese complejo transitar hacia una verdad inalcanzable. Incrédulo del psicoanálisis, al menos de algunos de sus procedimientos y aseveraciones, reconoce sin embargo que “[...] el Inconsciente es el factor más poderoso no sólo en los sueños sino en la creación de ficciones [...]. Puede parecer excesivo, pero escribí para soportar la existencia”.⁵

Quizá buena parte de lo aquí contenido aparezca insistentemente en otros documentos autobiográficos y biográficos ya citados, y sobre todo en la obra misma del autor, pero *Entre la letra y la sangre* tiene la novedosa particularidad de mostrarnos ese complejo Todo en un formato que por su frescura y sobre todo la cercanía anímica e intelectual de los involucrados se torna más palpitante y entrañable. Y Sabato se animó a firmarlo precisamente por esos hallazgos y virtudes, y también porque más que una larga entrevista, se trata de un diálogo prolongado con otro artista que desde su propia trinchera creativa reconoce y admira el pensamiento y la obra de un visionario humanista de nuestro tiempo.

Fragmento extraído de *Abaddón el Exterminador* que Sabato sólo modificó en su entrada y su salida para hacer más evidente que se trataba de una carta dirigida a un destinatario abierto pero perfectamente ubicado, por haberse inspirado en ese joven escritor que él siempre reconoció abatido en ese compartido difícil trance creativo, en 1990 reapareció por separado ese pequeño pero revelador texto que es *Querido y remoto muchacho*. Dado su espíritu más bien pesimista pero también protector, estaba convencido que la única muestra posible de salvación en este mundo sin freno y a la deriva, desbordado, era precisamente la juventud, que desde su postura crítica y desconsolada rompe amarras con una sociedad más bien proclive a la descomposición,

⁵ *Ibid*, p. 507.

sobre todo cuando se trata de un angustiado joven sensible. Su destinatario es entonces ese joven que él distinguía en el desamparo, atribulado a causa de un hondo sentimiento de soledad y sin respuesta alguna por parte de quienes han contribuido al deterioro de este mundo anclado en la hecatombe, en la destrucción sin freno: “La gente de derecha me ataca como izquierdista y la gente de izquierda me llama siervo del imperialismo. Yo soy lo que soy, me conformo con tenerlo claro: ni comunista de salón ni complaciente con el stalinismo y lo que representa. Y no me imagino qué ven en mí por el lado de la derecha”.⁶

Sabato consideró publicar nuevamente este *Querido y remoto muchacho*, a petición de Editorial Losada que para entonces iniciaba una nueva época, porque reafirmaba su espíritu pedagógico, confirmando así su ya tantas otras veces expresada convicción de que sólo a través de la educación, de la formación de individuos con firmes valores y convicciones, es posible frenar un estado de descomposición que desde tiempo atrás nos precipita al abismo. Una especie de prefacio a esta nueva edición, publicada en manuscrito para evidenciar así que se trata de un texto escrito desde adentro y por mano propia, refleja su profundo débito con grandes personajes que siempre confesó admirar, ligados todos ellos a una ya emblemática tradición editorial en lengua castellana que sintió como su casa casi desde que inició su carrera literaria, ejemplar por su apertura generosa e incluyente: el propio fundador Gonzalo Losada, como otros grandes valiosos creadores e intelectuales ligados a esa firma —promotores y coordinadores de series y colecciones— como el mismo Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero, Dámaso Alonso o Raimundo Lida:

¿Qué podría ofrecerles cuando ya, desde hace once años, el mal de la vista me ha imposibilitado escribir un libro? Apenas algo muy modesto: la carta a un joven escritor que integra *Abaddón el Exterminador*, en rigor la síntesis de innumerables cartas con que respondía a lo largo de mi vida a esos jóvenes que me interrogaban ansiosamente desde lugares a veces muy lejanos. Pensé que mis amigos de Seix-Barral no se opondrían a esta especie de latrocinio, como efectivamente sucedió. Los libros están muy caros, esa novela no está al alcance de la gran mayoría y sé que esta “carta” ha sido y podrá seguir siendo de utilidad para esos muchachos y chicas que comienzan a escribir y que, inevitablemente, se enfrentan con los arduos problemas de la creación, no sólo estrictamente literarios y técnicos, sino también psicológicos y espirituales.⁷

Polígrafo de diálogo siempre abierto con sus lectores, su interlocutor de esta carta reiterada es aquel joven escritor que, como él lo manifiesta persistentemente en todos

⁶ Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 204.

⁷ Ernesto Sabato, *Querido y remoto muchacho*, Buenos Aires, Cuadernos del Aqueronte, Losada, 1990, pp. 12-14.

sus textos, se enfrenta con sus fantasmas, a sus miedos y anhelos, porque la creación implica un desnudarse de cuerpo entero y entonces descubrir de frente a un espejo cóncavo o convexo —con miedo pero también con sorpresa— nuestra real imagen sin maquillaje ni artificios. Y es que, recordando a Thomas Wolfe, el autor de esa gran novela de iniciación que es *Del tiempo y el río*, el arte de verdad no puede dejar de ser autobiográfico, catártico y revelador, de ahí que sólo sea entonces cuando nos habla de frente y en el lenguaje que nos atañe, pudiendo así convertirlo en algo propio y auténtico, y por lo mismo trascendente.⁸ Por lo mismo, entre los rasgos y atributos mayores que se le puedan conferir a un gran artista, además del talento, son el coraje, la tenacidad, una paradójica pero elocuente mezcla de fe y de duda, una no menos compleja simbiosis de modestia y arrogancia, la necesidad de afecto y el aprecio obsesivo de la soledad, su natural impulso iconoclasta, aspectos que contribuyen en su sagaz talento para incidir en lo que el visionario lingüista alemán Karl Vossler, profundamente admirado por Sabato, denominó, en oposición a la escuela positivista, “sistema idealista de la ciencia del lenguaje”:

[...] lo que Vossler elogia es precisamente lo que Saussure repudia. Ambos consideran al lenguaje como una actividad bipolar entre el individuo y la sociedad, entre la libertad del espíritu y el determinismo de las cosas, entre el estilo y la gramática, entre la *parole* y la *langue*. Pero justamente Vossler considera como positivo ese polo creador e individual, mientras que Saussure lo considera un obstáculo para su sistematización [...]. Un poco retomando la tesis de Von Humboldt, Vossler ve en la lengua una energía viva que termina por romper todos los cánones establecidos, todas las categorías gramaticales [...]. El estilo es la persona [...] es una genial intuición profética de Vico, antepasado de Vossler, que veía en la fantasía poética el principio esencial del lenguaje vivo.⁹

Sabato le recuerda a su joven colega, entonces, que no debe asustarse con el sufrimiento, con el hecho de desgarrarse por dentro y por fuera, por tener que enfrentar la mezquindad y la envidia, por llegar a verse presa él mismo del resentimiento, porque el arte de veras no debe temer en lo más mínimo a su obsesa inducción por mostrarnos como pertenecientes a una condición que se significa en la paradójica contradicción, en la ambivalencia, en la imperfección y la búsqueda perturbadora de la perfección, en su enfermiza naturaleza homocéntrica y su miedo feroz a la muerte, víctima siempre de sus obsesiones:

⁸ En su paradigmática gran novela de iniciación *Del río y el tiempo*, el también incendiario narrador estadounidense Thomas Wolfe desgrana su personal poética con respecto al carácter autobiográfico y catártico de su obra que es espejo de sí mismo. Sin embargo, en el caso de otros tantos escritores, su obra suele ser más bien su antítesis.

⁹ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., pp. 537-538.

Un pintor tiene lo que se llama facilidad para pintar, como un escritor para escribir. Escribí cuando no soportés más, cuando comprendas que te podés volver loco. Y entonces volvé a escribir “lo mismo”, quiero decir volvé a indagar, por otro camino, con recursos más poderosos, con mayor experiencia y desesperación, en lo mismo de siempre. Porque, como decía Proust, la obra de arte es un amor desdichado que fatalmente presagia otros.¹⁰

Sabato recomienda a sus jóvenes colegas no huir de sus obsesiones que son las que en verdad pueden nutrir una obra comprometida y trascendente, sin miedo a repetirse y por lo mismo hacerse reiterativa. Tradición y originalidad, cada nueva obra se inscribe en una tradición tanto histórica como personal, pero igual resulta única e irrepetible, y por lo mismo transgresora. Más relevante que la realidad expuesta y hasta repudiada, el arte, el propio creador suele ser superado e incluso sorprendido por ese microcosmos donde coinciden angustias y confirmaciones, material de la realidad y proyecciones oníricas, observación y ficción, miedos y seguridades, obsesiones y revelaciones, pasiones y certezas. Inhibido en la realidad a romper con lo establecido, a transgredir y dar rienda suelta a nuestros instintos más hondos, el artista encuentra en su creación tierra fértil para dar cabida a todo, como sucede también con quien en esa isla de destierro desde afuera puede apropiarse también de la obra y proyectarse sin recelo.

El arte es por supuesto también una confirmación de la vida, aunque en apariencia la niegue o condene. La obra de arte genuina, pensaba Sábado, es aquella que se expresa como es y sin tapujos, sin inhibiciones ni miedo al qué dirán; es, en pocas palabras, una suma compleja de personalidades distintas, de lo que se es y se quisiera ser, de lo que se anhela y se aborrece, de lo que amamos y odiamos, más allá de artificios y parafernalia, de fetichismos en torno a lo nuevo y revolucionario. El arte de verdad se trasciende a sí mismo, es decir, va mucho más allá de vanguardias y riesgos técnicos, sobre todo cuando es auténtico y sale desde adentro, de la suma de ese todo complejo y ecléctico que hace al ser humano creador. Cada artista con verdadero talento buscará su verdad y el mejor vehículo de expresión para manifestarla, en el entendido que toda obra de arte es mucho más que la suma de fondo y forma, de contenido y lenguaje.

Si bien toda obra literaria implica en mayor o menor medida una carga autobiográfica, que como hemos visto en el caso de Sabato se hace por demás patente, en 1998 apareció el primero de tres libros de memorias del autor con el título por demás revelador de *Antes del fin*, como si se tratara más bien del último de ellos y fuera algo

¹⁰ Sabato, *Querido*, op. cit., p. 36.

así como un testamento, una purga de su espíritu atribulado por la comprobación de una caída sin tregua de las más de las utopías de las que él mismo pudo corroborar tanto su ascenso como su deterioro. Narración sucinta de su vida, empieza con la relación de un hecho que lo marcaría, pues el día en que vino al mundo (24 de junio de 1911) coincidió con la muerte de un hermano mayor que se llamaba precisamente Ernesto y que propició se le pusiera a él ese mismo nombre en su memoria. Hecho que lo persiguió por siempre, porque pareciera que el destino lo llamó a ser algo así como un sustituto o un remplazo, siempre lo relacionó con la pésima relación que tuvo con su padre a quien veía, un poco a la manera de Kafka, como un ser intransigente y autoritario, y si bien no escribió propiamente una misiva para saldar esa distancia, con el tiempo logró darse cuenta que en lo más hondo de él también se fraguaron, como en el caso del autor de *Carta al padre*, algunos de los rasgos más adustos de esa ascendente personalidad dominadora: “En mi mesa veo los sobres que contienen algunos fragmentos que incluiré en este libro que hago sin premeditación, que me salen del alma, no de mi cabeza, dictados por las preocupaciones y la tristeza de estos años finales [...]. Desde que Jorge Federico ha muerto todo se ha derrumbado, y pasados varios días no logro sobreponerme a esta opresión que me ahoga”.¹¹

En una revisión detallada de ese círculo familiar determinante en la formación de su personalidad (“Infancia es destino”, decíamos fue uno de los planteamientos centrales del psicoanálisis freudiano), que en su madre tuvo al ser de más gozosas influencia y rememoración, en contraste con la de un padre más bien castrante, sus hermanos se van sucediendo en una cascada de irregular luminosidad, con claroscuros, porque mientras unos apenas figuran en la relación, otros tienen una presencia mucho más corpórea e influyeron en mayor medida, para bien o para mal: “Conozco tu sensibilidad. Conozco lo que es una madre porque yo quise mucho a la mía. ¿Cómo podés creer ni por un minuto que no voy a conmovirme por tu suerte haciéndola mía?”.¹² Más cercano a su naturaleza de creador iconoclasta, de quien al definir su verdadera vocación fue quien alteró el orden establecido, tuvo la osadía de fugarse con un circo trashumante, provocando así la vergüenza en quienes todavía suponían que dedicarse a una actividad artística era algo pueril e intrascendente: “El único lugar donde podía intentar encontrar las respuestas a las preguntas que se hace el hombre de

¹¹ Sabato según Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 270.

¹² Silvina Ocampo, “Carta a Sabato” (1964), *ibid*, p. 295.

todos los tiempos es “en el fondo de su propio corazón”. Escribir dejó de ser el trato con una amante esquiva. Se convirtió en el centro de su universo”.¹³

Así se van sucediendo, en este inventario de vida vibrante e intensa, a salto de mata, el momento en que se definió su primera vocación de físico-matemático y su traslado en tren de Rojas a la Universidad de La Plata donde experimentó toda clase de tribulaciones que contribuyeron a temprar la personalidad de un joven plagado de dudas; su encuentro definitivo y definitorio con Matilde, su compañera y cómplice de por vida; la llegada de sus dos hijos y su experiencia como padre temeroso por el destino incierto de sus vástagos. En camino de forjarse un porvenir, cuando ya no se debía sólo a sí mismo, vino entonces la decisión más difícil de su vida, que fue primero irse a Francia para aprovechar una oportunidad laboral en el Instituto “Marie Curie” que parecía ofrecerle un gran futuro, y entonces la claudicación de la ciencia y el llamado de su vocación literaria definitiva, con todo y lo que ello implicaba de riesgo, de condena, de exclusión: “Escribir es un desgarramiento, una oscura condena”.¹⁴ En contraste con el mundo que antes lo acogió, se fueron sucediendo primero su contacto con el anarquismo, luego con el surrealismo y finalmente con el existencialismo donde encontraría el espacio idóneo para dar rienda suelta a una búsqueda existencial que en él se tornaba a la vez obsesiva y saludable: “Trabajaba en el Laboratorio Curie como uno de esos curas que están dejando de creer pero que siguen celebrando misa mecánicamente, a veces angustiados por la inautenticidad”.¹⁵

Antes del fin es, entonces, un reencuentro de Sabato consigo mismo, con sus recuerdos y por ende con su pasado, y así, un replantearse el camino andado con aciertos y fracasos, con certezas y dudas, con hallazgos y pérdidas. Entre la desesperación del que duda y la fe del que cree, porque su vida osciló siempre entre esos dos extremos del péndulo de una naturaleza obsesivamente perspicaz y dubitativa, este libro de memorias es otra prueba fehaciente del valor que enfatizó toda la existencia de Sabato, su deseo —vocación— de búsqueda sin respiro, el temple de su consistencia moral y ética, su apasionada lucha frente a la adversidad de quien se ve y siente vivir en función de ideales y valores muy firmes y concretos, siempre a favor de las causas de los más desposeídos y de las minorías excluidas que alentaba con su solidaridad y la defensa a ultranza de sus derechos ultrajados. Y esa entereza anímica se

¹³ *Ibid*, p. 163.

¹⁴ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., p. 546.

¹⁵ Constenla, *Sabato*, op. cit., p. 157.

pone a prueba otra vez aquí, de una manera mucho más categórica, cuando en su ancianidad, con la muerte como desenlace inexorable, hace un recuento de conquistas y de daños, con la plena convicción de que la vida siempre termina por pasarnos factura con saldos y deudas: “A pesar de las atrocidades ya a la vista, el hombre avanza perforando los últimos intersticios donde se genera la vida”.¹⁶

En esta recuperación de imágenes en un hombre que por cierto había ido perdiendo la vista, se van reproduciendo, como en exposición fotográfica, instantáneas tan entrañables como sus años de descubrimiento en el mítico Parque Lezana que solía visitar de niño, infancia y juventud de trascendentales hallazgos y encuentros como en esos otros dos también hermosos libros homónimos de memorias de Tolstoi, recuerdos felices unos y sobrecogedores otros, su vital complicidad con su inseparable Matilde y la muerte prematura y trágica de su hijo mayor Jorge (primero un joven pianista con grandes dotes, que había debutado con su contemporánea Martha Argerich), su abandono de la ciencia y su atribulado reencuentro con el arte que en realidad nunca se había separado del todo de él. En este “confieso suyo que he vivido”, rememorando a Neruda, surgen a borbotones, sin dilación, pruebas existenciales tan categóricas como sus constantes dudas metafísicas en derredor de la idea de Dios, de la vida y la muerte, de sus compromisos éticos y estéticos, de sus reprimendas para con un conocimiento científico y tecnológico que pone en tela de juicio el desarrollo y el progreso cuando están de por medio la vida y la integridad, con lo que temas como la clonación, las armas nucleares y los productos radiactivos, el libre mercado y la competencia intestina, el consumismo y la alienación, el Estado totalitario y el libre albedrío condicionado, surgen como cascada en caída libre donde la fragilidad del individuo suele hacerse añicos: “A veces hablamos con Ernesto, como lo hicimos luego de la muerte de Pablo, sobre el inabarcable misterio de la vida y su finitud. Suele aparecer Dios en esas charlas. No es exactamente un personaje de catecismo sino una necesaria presencia. Sabato ha dicho: “Si no creyera que hay algo después de la muerte no podría sobrevivir a Jorge””.¹⁷

En un proceso deductivo que va de lo general a lo íntimo, de lo externo a lo familiar, Sabato consigue con *Antes del fin* una postal tan detallada como entrañable del hogar donde se formó, y por supuesto del que él mismo formó años más tarde con su amada Matilde. En el entendido de que el hombre es un animal de costumbres, se

¹⁶ Ernesto Sabato, *Antes del fin*, Buenos Aires, Memorias, Seix Barral, 1998, p. 147.

¹⁷ Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 257.

entiende entonces por qué se resistió a cambios más sustanciales dentro de ese microcosmos —la casa, el hogar— que nos da permanencia y estabilidad en medio del caos externo, al margen de aquellas tantas variables que escapan a nuestro control e incluso a nuestra influencia. El hogar, al fin de cuenta, es aquel espacio al que por lo regular siempre terminamos por regresar, y en su caso específico, su casa, la de Santos Lugares donde terminó por hacer patria, era donde habían nacido sus hijos, y escrito él toda su obra, e incluso muerto su compañera de viaje; Sergio Leonardo la describe así: “Pocos matices. No se alcanza a percibir si es algo totalmente propuesto, pero la atmósfera es funcional. Marca pautas de un espíritu ordenado. O de alguien que se defiende de su invasión caótica. Dentro de la casa, el estudio. Una fortaleza dentro de la fortaleza”.¹⁸

Testamento espiritual y emotivo, epílogo de su obra creativa, testimonio de su vida, legado personal de quien incluso aquí no puede renunciar del todo a su vocación como narrador y ensayista, *Antes del fin* es extensión natural de quien denodadamente se propuso siempre indagar sobre la existencia como prueba que igual involucra a un ser perplejo e insatisfecho, porque el mundo que habita ha sido alterado —por ese mismo ser— sobre las coordenadas dominantes del azar y el desequilibrio, la vulnerabilidad y el caos:

La caída del hombre en una realidad donde la burocracia y el poder han tomado el espacio de la metafísica y de los Dioses. Extraviado en un mundo de túneles y pasillos, atajos y bifurcaciones, entre paisajes turbios y oscuros rincones, el hombre tiembla ante la imposibilidad de toda meta y el fracaso de todo encuentro.¹⁹

Uno de los pensadores más agudos y sensibles del siglo XX, Sabato pareciera despedirse con ese otro rostro esperanzado que siempre lo identificó, porque atrás de su espíritu iconoclasta, de su talante también pesimista, sobresalió siempre el humanista, el defensor a ultranza de la vocación regenerativa y utópica del arte:

Les propongo entonces, con la gravedad de las palabras finales de la vida, que nos abracemos en un compromiso: salgamos a los espacios abiertos, arriesguémonos por el otro, esperemos, con quien extiende sus brazos, que una nueva ola de la historia nos levante [...]. Sólo quienes sean capaces de encarnar la utopía serán aptos para el combate decisivo, el de recuperar cuanto de humanidad hayamos perdido.²⁰

El índice mismo nos revela el sentido de escritura de *Antes del fin*: “Primeros tiempos y grandes decisiones”, “Quizá sea el fin”, “El dolor rompe el tiempo”, y como epílogo,

¹⁸ Armando Almada Roche según Julia Constenla, “Entrevista” en *La Voz* (Buenos Aires, 1984), en *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres, Javier Vergara, 2000, p. 326.

¹⁹ Sabato, *Antes del fin*, *op. cit.*, pp. 159-160.

²⁰ *Ibid*, pp. 213-214.

“Pacto entre derrotados”. Y me viene entonces a la memoria esa bella novela biográfica del escritor inglés Julian Barnes, *El ruido del tiempo* —la bulla del poder, contraria a la naturaleza de la música—, que en derredor de la personalidad del músico ruso Dmitri Shostakovich, de su gestación y su ascenso artísticos en el centro de un régimen autoritario, confronta la individualidad creativa con el *establiment* dentro de un Estado totalitario que escasa o nula brecha de acción deja al artista condenado a la alienante represión. Si Barnes se refiere a la acción opresiva de una burocracia desbordada, castrate, Sabato introduce el elemento de la memoria como aquel factor que rompe con la monotonía de una figura lineal del tiempo; si bien se alimenta de recuerdos buenos pero también malos, ese mecanismo de limpieza, en un país “democrático”, supone una liberación parcial de cuanto le atormenta y oprime al artista, y que en una dictadura de Estado se torna mucho más improbable:

El escritor debe ser un testigo insobornable de su tiempo, con coraje para decir la verdad, y levantarse contra todo oficialismo que, enceguecido por sus intereses, pierde de vista la sacralidad de la persona humana [...] los poderosos lo calificarán de comunista por reclamar justicia para los desvalidos y los hambrientos; los comunistas lo tildarán de reaccionario por exigir libertad y respeto por la persona.²¹

En ambos casos, sin embargo, la creación emerge como aquella fuerza liberadora que se conquista en tensión con la inmensidad del caos provocado por la misma sinrazón humana, ya sea frente a la autoridad que oprime al individuo o aquella que promueve una lucha encarnizada por el éxito individual egoísta. En este mundo de hoy identificado por la pérdida de valores reales, y sin renunciar tampoco a muchos signos de atávicos oscurantismo y prejuicios sólo sostenibles por la terquedad y la ignorancia, el arte se resiste a seguir luchando por ofrecernos bocanadas de aliento en defensa de la vida, del respeto a la integridad del otro, de la tolerancia frente a quien piensa y se manifiesta diferente, de la solidaridad para con quien por una u otra razón se encuentra en desventaja. En este sentido, también cabe desmitificar un racionalismo extremo que ha contribuido a generar otros signos de miseria humana y de Estados totalitarios, porque tampoco el “progreso” y el “avance” de la civilización, como nos lo prueba irrefutablemente la historia, han probado defender —más bien todo lo contrario, paradójicamente— la existencia y la dignidad de los seres vivos, sin distinciones, sin ambicioso homocentrismo. Y en esta negación de lo “irracional”, se mantiene lo que por alguna razón Freud denominó “Sentimiento Oceánico”, tras lo que la ciencia jamás

²¹ *Ibid*, p. 73.

podrá explicar: “Todo se puede sofocar en el hombre, salvo la necesidad del Absoluto, que sobrevivirá a la destrucción de los templos, así como también a la desaparición de la religión sobre la tierra”.²²

Quizá el mayor pesar que Sabato haya podido comprobar a lo largo de su prolongada existencia sea la terrible y paradójica realidad de que incluso el humanismo ha terminado por volverse contra el hombre, de que la razón no siempre nos ha conducido necesariamente a un conocimiento constructivo, idea que dejó patente en su discurso de recepción del Premio “Menéndez y Pelayo” en 1997. Rememorando a Kafka, y yo a su vez nuevamente a Barnes y su retrato de Shostakovich en la Unión Soviética stalinista, Sabato nos vuelve a recordar el porqué de su postura crítica para con una época en la que se ha comprobado, más allá de grandes adelantos científicos y tecnológicos inobjektibles, “la caída del hombre en una realidad donde la burocracia y el poder han tomado el espacio de la metafísica y de los Dioses”.²³ Admirador de Jaspers, se siente cercano a aquella cita suya con la que daba sentido al pensamiento reflexivo, pues con el origen de la filosofía, que según Nietzsche coincidió en sus raíces más genuinas con el nacimiento de la tragedia, el ser humano cayó en cuenta de sus propias debilidad e impotencia, al crear conciencia de su fragilidad metafísica. En este mismo sentido, recuerda Sabato al mismo Jaspers: “[...] hay en las situaciones límite un impulso fundamental que mueve a encontrar en el fracaso el camino que lleva al ser [...] que la forma en que experimenta su fracaso es lo que determina en qué acabará el hombre”.²⁴

El epílogo y último apartado de este libro de memorias, “Pacto entre derrotados”, inicia con un epígrafe del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar: “Hemos fracasado sobre los bancos de arena del racionalismo/ demos un paso atrás y volvamos a tocar la roca abrupta del misterio”.²⁵ Síntesis categórica del propio curso vital de Sabato, en este poema de Von Balthasar se condensa el tránsito de un renegado racionalista que en el canto del arte encontró refugio a sus más hondos pesares y dudas, que significó el denso itinerario de quien confesó, recordando a María Zambrano: “No se pasa de lo posible a lo real sino más bien de lo imposible a lo verdadero [...]”,²⁶ conforme constató la caída de muchas utopías pero también la confirmación de sus más

²² *Ibid*, p. 154.

²³ *Ibid*, p. 159.

²⁴ *Ibid*, p. 182.

²⁵ *Ibid*, p. 201.

²⁶ María Zambrano según Sabato, *ibid*, p. 206.

firmes convicciones. Con certezas más allá de una fe religiosa que jamás terminó por anidar en él, por encima de sus reclamos al racionalismo científico, siempre se sintió más cercano a aquella sabia idea kierkegaardiana de que “la fe verdadera es el resultado del coraje de sostener la duda”. Preámbulo de su siguiente libro de memorias, *La resistencia*, su espíritu iconoclasta contrastó siempre con estos tiempos de falsos triunfalismos, tras su recuperación a ultranza de valores perdidos: “Pese a las desventuras de los últimos años, él sigue empeinado buscando un porvenir para los demás”.²⁷

El polígrafo italiano Claudio Magris, Premio FIL de Lenguas Romances 2015, reflexiona cómo en este gran libro testimonial su autor ahonda en lo que llama “verdad esencial”, que dice ser su lucha contra toda forma de tiranía, su fraternidad con los débiles, siempre en defensa de la libertad como lucha suprema:

Es un gran libro de amor, de amistad, de afectos familiares, un libro del amor paterno; el libro de un hombre que de forma extraordinaria confiesa haber tenido alguna vez la tentación del suicidio, pero no haberlo hecho porque sabe que no se puede causar dolor a nadie, ni siquiera a un perro. Y yo encuentro que esta es una verdad extraordinaria [...]. Y este libro habla de la visión del mundo que son las opiniones humanas, morales, los sentimientos de Ernesto Sabato.²⁸

Escrito en los tiempos en los que en México estalló el movimiento zapatista, Sabato lo relacionó con otro signo expreso de resistencia, sin alcanzar a vislumbrar en lo que acabarían las cosas. Su resistencia siempre fue, sin embargo, la de un pensador lúcido y un creador sensible angustiado en principio a raíz de sus propios quebrantos y dudas, porque el pesimismo, al margen de lo que pregonaba la demagogia stalinista, no puede ser percibido como un síntoma de personal egoísmo. Ahora que se conmemoraron el cuarto centenario luctuoso de Cervantes, al igual que el de Shakespeare, me vino a colación aquella hermosa imagen quijotesca que el mimo Sabato solía recordar de nuestro querido poeta castellano León Felipe: “Ya no hay locos, amigos, ya no hay locos./ Se murió aquel manchego, aquel estrafalario fantasma del desierto y [...] ni en España hay locos./ Todo el mundo está cuerdo, terrible, monstruosamente cuerdo [...]”.²⁹ Como Cervantes, y como el mismo León Felipe, él se declaró un confeso luchador en pos de un Hombre Nuevo que sigue hoy urgiendo, y quizá más que nunca, rescatarlo de los escombros de la historia, y su lucha —su resistencia, como la de otros

²⁷ Constenla, *Sabato*, *op. cit.*, p. 260.

²⁸ Ernesto Sabato, *España en los diarios de mi vejez*, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 2004, p. 211.

²⁹ Felipe, León, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, México, Colección Visor de Poesía, Visor, 1993, p. 104.

pensadores y artistas iluminados, visionarios— mostró siempre esa pasión sin la cual todo esfuerzo se torna ilusorio, falaz; es más, no concebía la vida sin ese extra de individualidad, de furiosa batalla, y esa vocación de entrega denodada lo acompañaría hasta el final de sus días.

Su siguiente libro ya mencionado de memorias, que en sentido estricto es un gran ensayo, *La resistencia*, apareció tres años después, en el año 2000, y lo hizo primero en su versión electrónica, en la página del diario Clarín. Dividido en cinco partes y un epílogo, en él vuelve con mayor ahínco a temas neurálgicos presentes en su obra, que definió siempre el propio autor como obsesiones de quien se veía —y sentía— vivir con pasión y denuedo. Aquí se entrecruzan muy bien el pensador y el creador, y en este sentido, ideas y experiencias propias entretajan un discurso que potencia el valor y la congruencia de quien vivió a plenitud, con todo lo que esto implica, y así se van sucediendo temas de suma trascendencia como fe y cristianismo, individualismo y sociedad moderna, materialismo y espiritualidad, soledad y comunicación, amor y olvido, tras la mirada penetrante de quien en el existencialismo encontró uno de sus refugios de mayor cobijo pero también de mayor perplejidad. Como sabio novelista que era, pues entendía el género desde dentro y desde fuera, siempre lo asoció en su origen y su desarrollo, como manifestación crítica e iconoclasta, a cuatro condiciones sensibles en la historia cultural de Occidente: la supremacía racionalista, el Cristianismo maniqueo, la tecnolatría y la inestabilidad social: “Me acuerdo de algo que había dicho Bruno: siempre es terrible ver a un hombre que se cree absoluta y seguramente solo, pues hay en él algo trágico, quizás hasta sagrado, a la vez horrendo y vergonzoso”.³⁰

En la primera carta, porque tiene también el sentido epistolar de quien se confiesa frente a un lector ideal, “Lo pequeño y lo grande”, reflexiona desde la perspectiva de aquel nonagenario que comprobó buena parte de la memoria colectiva de un siglo de grandes descubrimientos y contrastes, de hallazgos y olvidos, de una de las más terribles paradojas cuando el ser humano hoy está más aislado que nunca, en contracorriente a su naturaleza de expresarse para entablar contacto con los demás y salir así del cautiverio de su soledad metafísica. Desde lo que él llama una “esperanza demencial”, porque después de dudar de todo vuelve —en su ancianidad— a creer en esta contrastante condición nuestra tan pletórica de visos generosos como plagada de abyectos deseos, logra todavía vislumbrar una vida humanitaria, donde los “valores del

³⁰ Ernesto Sabato, *La resistencia*, Buenos Aires, Editorial Planeta/Seix Barral, 2000, p. 87.

espíritu” resultan ser los únicos remedios posibles para salvarnos de la soledad y el egoísmo que experimenta el mundo moderno. Ya con la cibernética encima, con ese predominio de una realidad informática que subyuga y debilita al hombre, a un ser paradójicamente más distante y desinformado bajo ese aplastante universo codificado que nos rebasa tanto por su cantidad como por su casi nula jerarquización —hay de todo y sin control, como bien lo afirma también Mario Vargas Llosa en *La civilización del espectáculo*—, de igual modo arremete contra el común denominador de unos medios de comunicación tan voraces como impúdicos:

Porque a medida que nos relacionamos de manera abstracta más nos alejamos del corazón de las cosas y una indiferencia metafísica se adueña de nosotros mientras toman poder entidades sin sangre ni nombres propios. Trágicamente, el hombre está perdiendo el diálogo con los demás y el reconocimiento del mundo que lo rodea, siendo que es allí donde se dan el encuentro, la posibilidad del amor, los gestos supremos de la vida. Las palabras de la mesa, incluso las discusiones o los enojos, parecen ya reemplazadas por la visión hipnótica. La televisión nos tantaliza, quedamos como prendados de ella. Este efecto entre mágico y maléfico es obra, creo, del exceso de la luz que con su intensidad nos toma.³¹

La gran escritora y periodista norteamericana Susan Sontag, en su extraordinario libro *Frente al dolor de los demás*, se refiere a esa gran paradoja que implica que si bien por un lado los medios de comunicación actuales nos plantean la maravillosa posibilidad de estar conectados con el mundo entero, el tratamiento sesgado de esa misma información termina por ofrecernos una visión parcial y por lo mismo desvirtuada de la realidad, mercadotecnia informativa en donde el dolor ajeno ha acabado por convertirse en artículo de oferta y de consumo. El también formidable escritor y periodista polaco Ryszard Kapuscinski, en su no menos penetrante ensayo *Este oficio no es para cínicos*, contribuye a esta acerva crítica al ejercicio del periodismo como mera actividad comerciante, y agrega que la mayor falta de ética estriba en que los medios y oficinantes de la información no lleguen en realidad a establecer empatía alguna con los hechos ni sus actores, marcando una cómoda e indolente distancia con una realidad que consideran ajena y por lo mismo no entienden.

En este mismo tenor, Sabato juega con las palabras y refrasea aquella famosa expresión de Marx (“la religión es el opio del pueblo”) aparecida en su ensayo “Crítica de la filosofía del derecho de Hegel” de 1843, cuando se arriesga a decir que la “televisión es el opio del pueblo”, que sobre todo en su práctica más comercial suele ser ingrediente del circo que idiotiza, conforme el espectador se adormece frente a ella y

³¹ *Ibid*, pp. 12-13.

suele tomar una posición más bien pasiva: “El estar monótonamente sentado frente a la televisión anestesia la sensibilidad, hace lerda la mente, perjudica el alma”.³² Y en esta contaminación consuetudinaria, otro tanto dice sobre lo visual y lo auditivo, sobre la publicidad y el ruido invasivos que en la vida contemporánea son rasgos habituales sobre todo en las grandes urbes. Uno de sus últimos llamados públicos, y más esperanzado hacia este cierre de su vida, se suma a esta cruzada de rescate al coincidir con quienes afirman que no hay mejor manera de contribuir a la protección de la humanidad que no bajando la guardia, es decir, no resignándose a dar por hecho que ya todo está perdido y no queda nada por hacer:

Ya ve dónde nos llevó Marx con su cientificismo: a la más terrible dictadura, con una cantidad de entre veinte y cuarenta millones de víctimas. Simétricamente, el capitalismo salvaje llevó a la destrucción de culturas sagradas y arcaicas, para vender los trapos y los cachivaches que se fabricaban en Manchester, llevando así a la masificación del mundo, a su total alienación. De haberse escuchado a aquellos utópicos del anarquismo, el mundo de hoy sería otra cosa: todavía tendríamos seres humanos, no seres robotizados. Es difícil, muy difícil que ahora logremos volver atrás, pero no es imposible si hay una rebelión de la juventud y de los locos como yo mismo.³³

Imposibilitados para comunicarnos con los demás, como el aquejado pintor Juan Pablo Castel de *El túnel*, cada vez nos sentimos más incapacitados para entender la otredad, para ver en el prójimo a otro ser humano y no la extensión de un artefacto informativo sin alma. Me viene entonces a la memoria una pequeña pero incisiva novela de mi querido e inolvidable amigo René Avilés Fabila, *El amor intangible*, en donde ironiza sobre esta tendencia tan marcada en nuestra época para socializarnos mejor a través de las redes sociales, e incluso de estrechar relaciones y promover nuestra sexualidad a través de una pantalla, porque el contacto físico real nos aterra y deja estupefactos, por miedo, por pena, o acaso por simple y llama modorra, por no comprometer una supuesta independencia. Todas estas circunstancias le aterraban a Sabato, por tratarse de signos inequívocos de deshumanización, de insensibilidad, de abulia —pobreza— existencial, “[...] juego siniestro cuando hay tanto niño tirado por el mundo, y tanto noble animal camino a la extinción [...]. Estamos a tiempo de revertir este abandono y esta masacre. Esta convicción ha de poseernos hasta el compromiso”.³⁴

Con la carga emotiva de quien cercano a la muerte cae en cuenta que su obra no ha conseguido virar el rumbo acelerado hacia el precipicio y que todavía queda mucho

³² *Ibid*, p. 14.

³³ Carlos Ares, Ferreira y Ulanovsky según Constenla, “Entrevista” en *La Maga* (Buenos Aires, 1995), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 366.

³⁴ Sabato, *La resistencia*, *op. cit.*, p. 22.

por hacer, Sabato se muestra aquí además más cercano a esas otras especies que parecieran no importarnos ni mucho menos comprometernos en su defensa ante la vorágine depredadora y hasta perversa de una condición humana que históricamente ha abusado de ellos. O si no asomémos a la Biblia, sobre todo al Nuevo Testamento atiborrado de sacrificios y abandonos, como bien lo consigna mi no menos dilecto y admirado Fernando Vallejo en su tan valiente “yo acuso” *La puta de Babilonia*. Ante tamaño desequilibrio incluso ecológico, con lo cual hasta esta especie tan torpe nuestra está también en peligro de extinción, se trata de otro síntoma más para poner en entredicho el destino de lo que con tanta pedantería hemos llamado “civilización”, corroborando por otra parte que las excepciones de estímulo creativo han confirmado la regla del predominante impulso destructor. Y Aquí se incrusta un casi testamento sabatiano, recordándonos otra vez aquella hermosa conseja tolstiana que imposibilita poder siquiera pretender apreciar lo ajeno si no queremos previamente lo íntimo, es decir, la casa, la aldea:

Esta noche de verano, la luna ilumina de cuando en cuando. Avanzo hacia mi casa entre las magnolias y las palmeras, entre los jazmines y las inmensas araucarias, y me detengo a observar la trama que las enredaderas han brindado sobre el frente de esta casa que es ya una ruina querida, con persianas podridas o desquiciadas; y sin embargo, o precisamente por su vejez parecida a la mía, comprendo que no la cambiaría por ninguna mansión en el mundo.³⁵

Pero Sabato siempre entendió que su misión en la vida estaba muy estrechamente ligada a su sentido de la libertad con compromiso, porque sin haber creído nunca en el destino como fatalidad, más tuvo la convicción de que el libre albedrío no tiene razón de ser si no se le vincula estrechamente a una tarea al servicio de una causa sólida y generosa. Y ésa fue la única verdadera fe que siempre profesó, la del respeto a la vida propia pero ante todo ajena, sin distinciones de clase, raza o condición, y por supuesto en oposición a quienes, sin poder ver más allá de sus narices, violan consuetudinariamente ese principio de mesura. La memoria entonces será la única muralla que en verdad resista a los poderes implacables del paso del tiempo, a la destrucción que deviene con ese tránsito incesante, una especie de signo de eternidad que precisamente en el arte adquiere uno de sus más significativos ejercicios de manifestación:

[...] nuestro instinto es más penetrante que nuestra razón, esa razón que nos descorazona constantemente y que tiende a volvernos escépticos. Los escépticos no luchan y en rigor deberían matarse o dejarse morir en medio de una absoluta indiferencia. Y sin embargo la inmensa mayoría de los seres humanos no se deja morir ni se mata y sigue trabajando enérgicamente como hormigas que por delante tuvieran la

³⁵ *Ibid*, p. 27.

eternidad. Eso sí que es grande. ¿Qué valor tendría que trabajásemos y viviéramos entusiasmados si supiéramos que nos aguarda la eternidad? [...]. Ignoramos, al menos yo lo ignoro, si los males y perversidades de la realidad tienen algún sentido oculto que escapa a nuestra torpe visión humana. Pero nuestro instinto de vida nos incita a luchar a pesar de todo, y eso es bastante, por lo menos para mí. No estamos completamente aislados. Los fugaces instantes de comunidad ante la belleza que experimentamos alguna vez al lado de otros hombres, los momentos de solidaridad ante el dolor, son como frágiles y transitorios puentes que comunican a los hombres por sobre el abismo sin fondo de la soledad.³⁶

La segunda carta, “Los antiguos valores”, empieza con un epígrafe panteísta del escritor suizo Robert Walser en torno a la contagiosa fuerza que envuelven la vida y la naturaleza, porque de ellas emana la voluntad primera de existir, la “belleza” y la “bondad”. Una vuelta a su cruzada por la recuperación de valores ciertos, en lo que puso buena parte del empeño de su vida y de su obra, éstos no pueden ser otros más que los espirituales como la dignidad, el estoicismo frente a la adversidad, el respeto por el otro, el honor, la solidaridad, el gusto por las cosas simples pero trascendentes, la honestidad, y en el terreno propiamente artístico, lo que Vargas Llosa defiende como ideales clásicos en su ya mencionado gran ensayo *La civilización del espectáculo*. Pareciera entonces que estas sociedades modernas han construido su “prestigio” precisamente sobre su menosprecio a esos valores trascendentales y clásicos, porque el dinero y el triunfo, el aprecio utilitario de los seres y de las cosas, han terminado por desplazar a la medida y la belleza: “Efectivamente, ahora cunde ese arte *diet o light*, algo digestible, liviano, y los que insisten en un gran Arte, que debe ser puesto con mayúscula, son mirados con ironía. A veces me preguntan por la calle qué es lo que hay que leer y yo les respondo que no lean novedades, que esperen un año”.³⁷

Y en este reencauzamiento de nuestra vida contemporánea más proclive a las actitudes contrarias, porque con el egoísmo individual se cree enfrentar un mundo signado por la competencia encarnizada, vuelve a surgir la idea de Dios más en el sentido de confirmación del bien y de la belleza, del orden y de la armonía, de la medida y el equilibrio, cuando los seres humanos todavía se daban tiempo para el ritual sagrado, identidad con la que se nos revela así un enfurecido agnóstico:

Sartre deduce de la célebre frase (“si Dios no existe, todo está permitido”) la total responsabilidad del hombre, aunque, como dijo, la vida sea un absurdo. Esta cumbre del pensamiento humano se manifiesta en la solidaridad, pero cuando la vida se siente como un caos, cuando ya no hay un Padre a través del cual sentirnos hermanos, el sacrificio

³⁶ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., pp. 590-591.

³⁷ Ares et. al., op. cit., p. 362.

pierde el fuego del que se nutre [...]. Si todo es relativo, ¿encuentra el hombre valor para el sacrificio? ¿Y sin sacrificio se puede acaso vivir?³⁸

Crítica ácida a la globalización, cuando se pretende homogeneizar lo que en sentido estricto es diferente, único, irreplicable, lo mismo nos dice Sabato con respecto a las culturas que sobreviven precisamente por cuanto en cada una de ellas hay de distinto a otras, como signo de identidad. Y es que la globalización también ha abonado en la pérdida o el debilitamiento de estos valores trascendentales, a lo que el propio Sabato llama “el sentido de los valores”, que igual va en contra de toda posible relativización más vinculada a la individualidad; en el terreno de la cultura, el poder volver la mirada a otra idiosincrasia, claro, después de haber comprendido la nuestra, implica tener una visión más panorámica de la vida y el mundo, “la perspectiva necesaria para mirar desde otro lugar”.³⁹ Lo contrario, es decir, la ignorancia, nos mantiene en la superficie de todo, desde donde además resulta mucho más factible ser víctima del espejismo de quien andando el desierto pierde la conciencia por el excesivo calor y la falta de agua.

La crisis existencial ha vuelto a los individuos a buscar refugio en la religión, o mejor sería decir, en las religiones, tras el hallazgo de un “algo” o un “alguien” que le dé sostén a un estilo de vida cada vez más deshumanizado e insensible, y “[...] no es una casualidad que las tres grandes religiones de Occidente hayan nacido en la soledad del desierto, en esa especie de metáfora de la nada en la que el infinito se conjuga con la finitud del hombre”.⁴⁰ De regreso de lo que la lógica, la ciencia y la tecnología no han logrado resolver, de un racionalismo a ultranza que desembocó en un callejón sin salida, en la oscuridad y en medio de la tormenta, no deja de llamar la atención que muchos pensadores y científicos hayan cerrado el ciclo de su existencia con esta molestia a cuestas, con una especie de resaca tras un largo y sinuoso recorrido sin respuestas satisfactorias. Hoy más dependiente que nunca, incapaz, el individuo pareciera verse atrofiado en lo que en él había de instinto, de imaginación, de carga afectiva, de inteligencia intuitiva, con lo que muchas veces es incapaz de resolver incluso sus necesidades cotidianas.

La tercera carta, “Entre el bien y el mal”, da entrada a un epígrafe del filósofo y escritor judío Emmanuel Lévinas que bien refleja el compromiso humanista de Sabato, que él mismo afirmaba tenía su punta de lanza en la solidaridad con el otro: “Lo

³⁸ Sabato, *La resistencia*, op. cit., p. 49.

³⁹ *Ibid*, p. 64.

⁴⁰ *Ibid*, p. 63.

humano del hombre es desvivirse por el otro hombre”.⁴¹ Otra vez en torno al libre albedrío, por obvias razones, nuestra sensación de soledad se agranda cuando no somos capaces siquiera de procurar a nuestros seres queridos y muchos menos transmitirles lo que sentimos por ellos. El ajeteo mismo de la vida contemporánea, que desde tiempos de Freud se vincula más estrechamente a un estado de neurosis, ha ensanchado este sentimiento de soledad ya casi patológico, renunciando a su vez, en los más de los casos, a lo que en verdad deseamos vivir y lo asociamos con la búsqueda de la felicidad. Es entonces cuando Sabato retorna a un asunto ya antes muchas veces por él tratado y que le obsesionaba, la educación, que en tiempos actuales ha renunciado de igual modo, en lo que resulta catastrófico y contradictorio, a los que llamamos valores trascendentes, es decir, a la búsqueda de una vida simple y sencillamente más humana. En cambio, los niños son abandonados, frente a la televisión y los videojuegos, a modelos que promulgan la violencia y la destrucción.

En varios de estos textos suyos sobre la importancia de la educación y la debacle que implica el deterioro de ésta, realidad que en México se ha hecho patente por una siniestra mezcla de masificación y burocracia, de corrupción y tecnocracia, Sabato llama la atención con respecto a una ausencia cada vez más patente de esos ya mencionados valores clásicos, y con ello, de materias humanísticas, porque estamos más bien obnubilados por la técnica y el consumo. En sentido contrario, la educación ha tirado más por aquellos signos de individualismo egocéntrico y competencia encarnizada acordes con la globalización preponderante en el mundo que hoy habitamos, esquema frente al cual hablar de solidaridad y bien común suena más bien a demagogia, a algo trasnochado. Y en esta desorientación, ¿qué peso puede tener apostar por valores espirituales, por valores estéticos, cuando si acaso se entienden sólo como bienes suntuarios y de unos cuantos, o quizá de personas raras y excéntricas?

En medio de esta hecatombe, donde en principio el ser humano se ha perdido a sí mismo, con todo lo que esto implica de trágica paradoja, Freud se refiere a cómo este estado de abandono ha contribuido a ensanchar un estado de neurosis cada vez más ingente, con la comprobación cotidiana de que el bien, o mejor sería decir el “anhelo del bien”, apenas susurra frente a un vendaval de información negativa que plaga los medios de comunicación. Y ante este estado de indefensión, de orfandad: “El arte fue el puerto definitivo donde colmé mi ansia de nave sedienta y a la deriva [...]. Pero debo

⁴¹ Emmanuel Levinas según Sabato, *ibid*, p. 69.

reconocer que fue precisamente el desencuentro, la ambigüedad, esta melancolía frente a lo efímero y precario, el origen de la literatura en mi vida”.⁴²

En la cuarta carta, “Los valores de la comunidad”, Sabato contrapone dos sistemas, dos maneras de ver el mundo, que en sus contrastes muestran también sus correspondientes debilidades y frustraciones: el capitalismo norteamericano y el comunismo soviético, con sus respectivos satélites de impuesta imitación. Comprobación definitiva de que el siglo XX significó la caída estrepitosa de las más significativas utopías, idolatría de la técnica y explotación del hombre coinciden, en diferente presentación y con distintos rasgos, en estos dos mundos donde el individuo es reducido ya sea a mano de obra barata o instrumento de consumo, o a artefacto de control por parte de una burocracia de Estado donde sólo representa una ficha en el tablero de ajedrez. Con un llamado feroz que acaso llame la atención en quien no sepa que la pasión y el ímpetu nunca cesaron en Ernesto Sabato, invita a alzar la voz frente a un Estado que debería convertir su figura de poder en respetuoso servicio para con una comunidad a la que se debe, recordándonos que el propio Jean-Jacques Rousseau desde el siglo XVIII, en su *Contrato social*, ya llamaba al “bien común”, y no como suma de voluntades individuales sino como manifestación del “bien supremo”. Así cabe aquí el epígrafe que da entrada a este apartado, nada más y nada menos que de su amado Dostoievski: “Cada uno de nosotros es culpable ante todos, por todos y por todo”.⁴³

El humanista que se enfrenta denodadamente a la guerra como vehículo de destrucción, a todo signo de insensible mecanización, a las dictaduras totalitarias, a la enajenación del ser humano como síntoma de ignorancia, a la depredación de la naturaleza y cualquier otra forma de vida, a la neurosis colectiva o bien a la histeria generalizada, Sabato reincide en mostrar de cuerpo entero ese monstruo de cien cabezas que hemos sido capaces de construir al paso de los siglos. Y en este devenir catastrófico, la masificación ha sido uno de las enfermedades más nocivas del mundo moderno, tras la negación de cualquier vestigio de originalidad; en materia de los pueblos, este mismo fenómeno ha redundado en lo que hoy pareciera que vislumbramos como una manifestación positiva, la globalización. Más allá de tratarse de la crisis de un sistema político o económico, Sabato la percibe más bien como propia de una época, en cuanto tiene que ver con “[...] toda una concepción del mundo y de la vida basada en la

⁴² *Ibid*, pp. 85-86.

⁴³ Dostoievski según Sabato, *ibid*, p. 95.

idolatría de la técnica y en la explotación del hombre”,⁴⁴ donde un concepto hasta “democracia” se ha malversado al ya no conectarse con el que parecía un elemento concomitante, el de persona:

Es cierto que la democracia es un régimen gris, mediocre, falible, como lo somos todos los seres humanos; por eso, la democracia nos representa cabalmente. Pero todos los regímenes están hechos por hombres, no sólo civiles. Lo que sucede es que cuando hay dictaduras militares, esas falencias, esas fallas no sólo no se pueden castigar. ¿Usted se imagina que un escándalo como el de Watergate hubiera sido posible en la Alemania de Hitler? Evidentemente no. Pero en la democracia norteamericana, llena de casos de corrupción, de negocios sucios, de debilidades, dos periodistas y un juez con apellido italiano —raza inferior como se sabe, según una teoría por la cual Nixon sería superior a Dante Alighieri, Truman a Galileo o Reagan a Leonardo Da Vinci— tuvieron la posibilidad de denunciar y castigar a los culpables de un hecho de corrupción. No es que la democracia sea más corrupta que otros sistemas; lo es precisamente menos. Pero allí se conocen los casos porque se puede denunciarlos y castigarlos.⁴⁵

Y en medio de esta tergiversación de conceptos, la palabra “libertad” de igual modo se ha desvirtuado, lejos ya de aquella acepción a partir de la cual Camus la relacionaba más con los deberes que con los privilegios. En medio de esta pantomima, de esta malversación de principios y valores, donde fácilmente la noche puede trocarse en día y viceversa (lo bueno y lo malo ya no contrastan sobre la base de categorías solventes), en lo que Vargas Llosa llama la “civilización del espectáculo” resulta factible encontrar programas donde el espectador se solaza con lo banal y la degradación del otro, pues lo que hoy nombramos diversión tiene que ver, en el mejor de los casos, con lo decadente, con la objetable caricatura más burda e hiriente. En el ánimo de no contradecir a las mayorías mal informadas y parecerse a ellas, se tiene horror al descrédito, al fracaso. En una vida de simulaciones, se desconoce al valioso, a quien verdaderamente ha apostado su vida por el bien común, pero en cambio se hace una apología del delincuente, del político corrupto y oportunista, del prestidigitador capaz de vender estiércol por perlas, de quien creyéndose Mesías embauca a los más miserables y necesitados vendiéndoles un Paraíso que bien sabe nunca estará en posibilidades de darles porque él mismo contribuye a que así no sea.

La quinta y última carta, que precisamente lleva por título “La resistencia”, incluye un epígrafe de su no menos dilecto Jünger en torno a esta mezquina manipulación de que son objeto siempre los más desamparados, quienes cuando no son carne de cañón, se convierten en simple instrumento de ascenso: “Son los expulsados,

⁴⁴ *Ibid*, pp. 99-100.

⁴⁵ Germán Sopena según Constenla, “Entrevista” en *Siete Días* (Buenos Aires, 1983), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 305.

los proscritos, los ultrajados, los despojados de su patria y de su terruño, los empujados con brutalidad a las simas más hondas. Ahí es donde están los catecúmenos de hoy”.⁴⁶ Con una sensación de vértigo que no saben de qué proviene, como bien lo describe Kundera en su *La insoportable levedad del ser*, a esa experiencia se asocian el miedo y el pánico, el pasivo automatismo, la irresponsabilidad social y el apolitismo, en detrimento de la libertad y del desconocimiento de dónde se está. Como síntoma de nuestro tiempo, la libertad se erige entonces más como una carga que como un derecho, en un algo abstracto a lo que sin saber se le teme, con una igualmente inexplicable sensación de vértigo ante la cual el ente enajenado puede revelarse, como bien se representa por ejemplo en esas tan características atmósferas asfixiantes de Kafka.

En medio de “[...] un mundo que canta en la miseria [...]”,⁴⁷ Sabato levanta otra vez la voz a manera de estertor de quien, ya cercano a la muerte, intenta sacudirnos del marasmo que caracteriza nuestro tiempo de crisis. De María Zambrano toma entonces, para el epílogo que nombra “La decisión y la muerte”, un último epígrafe de cierre: “Al morir, esa inasible acción que se cumple obedeciendo, sucede más allá de la realidad, en otro reino”.⁴⁸ A quien se sabe ya no le queda mucho tiempo para permear el cometido de una obra literaria tan íntegra como comprometida con la condición humana, escrita sobre el andar de una existencia a la vez sinuosa y apasionante, el autor de *Sobre héroes y tumbas* refrenda su convicción de que sólo los valores pueden presidir y orientar las grandes decisiones; esto implica, a su vez, la fidelidad a una vocación únicamente consumada a plenitud cuando se ha logrado vivir consciente de lo que supone el ejercicio irrestricto —o al menos responsable, congruente— de la libertad entendida como un privilegio:

He olvidado grandes trechos de mi vida y, en cambio, palpitan todavía en mi mano los encuentros, los momentos de peligro y el nombre de quienes me han rescatado de las depresiones y amarguras. También el de ustedes que creen en mí, que han leído mis libros y que me ayudarán a morir.⁴⁹

Cuando se pensaba que con sus dos libros anteriores de memorias había acabado de decirlo todo, creyendo él mismo que ya no le quedaba tiempo por delante, en 2004 apareció *España en los diarios de mi vejez*, especie de bitácora de viajes donde refrenda tanto sus querencias como fobias para con un país cuyo ascendente va mucho más allá de lo lingüístico. Recuento de sus experiencias e itinerarios por una madre patria que

⁴⁶ Ernest Jünger según Sabato, *La resistencia*, op. cit., p. 119.

⁴⁷ Sabato, *ibid*, p. 130.

⁴⁸ María Zambrano según Sabato, *ibid*, p. 133.

⁴⁹ Sabato, *ibid*, p. 148.

está en nuestra memoria colectiva, incluso en la de quienes pareciera no tener clara conciencia de esta ecléctica herencia, Sabato es una vez más fiel a su estilo en este cuaderno de viajes donde afloran nuevamente sus obsesiones, porque la escritura constituye un acto de reincidencia en cuanto a lo que perseguimos con denuedo pero de igual modo lo que rechazamos con insistencia. En un desnudamiento que igual nos revela lo vital que lo íntimo de este maridaje de afirmaciones y de rechazos, de complacencias y negaciones, el escritor vuelve a enseñárenos de cuerpo entero, sin eufemismos, porque él siempre consideró la creación como una especie de acto de entrega amatoria: “[...] las obsesiones, cuanto más profundas, menos numerosas son. Proust decía que la obra de arte es un amor desdichado que fatalmente presagia otros. Los fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos tarde o temprano se presentarán de nuevo y no es difícil que consigan un trabajo más adecuado para sus condiciones”.⁵⁰

Constancia implacable del paso del tiempo, *España en los diarios de mi vejez* contribuye a un conocimiento más exhaustivo de la personalidad de un pensador y escritor que aquí nos entrega uno de sus libros más espontáneos y por lo mismo reveladores en su tránsito literario, quizá porque en el fondo sí sabe que ya no habrá otro más. Su mayor encanto estriba precisamente en este tono confesor, y que por su carga de sabiduría, en la voz de quien tanto ha vivido y a plenitud, alimenta el alma de aquellos devotos lectores suyos que perciben en su discurso el aliciente consejo de un siempre elocuente y sabio estoico. Así se van sucediendo experiencias, anécdotas, recuerdos, reflexiones y lecturas, en torno a temas tan suyos como la vida y la muerte, la juventud y la vejez, la memoria y el olvido, la naturaleza ambigua del ser humano, la migración, la injusticia, la marginación, pero a diferencia de libros anteriores, aquí tras el tamiz de una carga nostálgica mucho más vivencial y desgarradora.

Constancia de quien logró siempre vivir con coraje y con dignidad, a partir de convicciones muy firmes, el Sabato de este su último libro contiene por lo mismo una mucho más alta dosis de documento testamentario, porque expresa el hondo sentir de quien más allá de sus deseos más profundos no alcanza a reconocer posibles indicios de salvación en un mundo en descomposición y por lo mismo con cada vez más aberrantes contrastes. Creyente de que el pensamiento y la creación constituyen esas únicas dos llamas capaces de encender la esperanza, de igual modo su larga vida le ha permitido

⁵⁰ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., p. 596.

corroborar que cuanto llamamos civilización no ha conseguido dignificar del todo esta condición humana nuestra que en su racionalidad igual ha construido que depredado, levantado que derribado, con la irrefutable verdad de que los instintos oscuros han conseguido vencer sobre los luminosos. Para Pere Gimferrer, admirador de Sabato y de su obra, editor de Seix Barral, después de leer este libro no pudo más que decir: “[...] la alianza entre rotundidad expresiva, emotividad y lucidez ética lo convierte en un testimonio de extraordinario valor intelectual”.⁵¹

También un homenaje a España, a sus obras y autores españoles de cabecera, a su arte pictórico sin igual, a una valiosa herencia cultural que hoy valoramos más allá de lo traumático que fueron la Conquista y la Colonia como dos periodos en los cuales predominaron la ambición y el sentimiento atrabiliario de una sociedad entonces encerrada en sus vestigios de más aberrante oscurantismo, este bello y *sui generis* documento está hecho a partir de apuntes y notas de viaje, sobre todo en derredor de dos intensos años “sabáticos” que Sabato se permitió pasar en la tierra de Cervantes, de Calderón de la Barca, de Quevedo, de El Bosco, de Goya, de Unamuno, que confiesa fueron algunos de los más influyentes maestros artísticos y anímicos que tuvo a lo largo de su extendida y sinuosa vida. Con pasajes unos más elaborados que otros, pero aglutinados por una sensibilidad y una inteligencia acordes a la obra que fue capaz de producir, *España en los diarios de mi vejez* nos proporciona a un Sabato ya adelantadamente nonagenario y en quien se recrudecen algunos de sus rasgos más representativos, a decir, su carácter reflexivo, su hondura de pensamiento, su juicio certero, su entusiasmo inquebrantable, así como un ánimo a la vez festivo y melancólico.

El inventario sobre todo de dos viajes de Sabato realizados a España durante 2002 cuando fue objeto de varios homenajes (la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Medalla de Honor de la Universidad Carlos III, y el Premio Extremadura a la Creación a la mejor Trayectoria Literaria de Autor Iberoamericano), si bien no pueden dejar de aflorar por obvias razones reminiscencias de otras visitas y estancias anteriores, con todo lo que ello implica de sumas y restas porque la memoria es porosa y la imaginación hace su parte complementaria, se trata de un libro cargado de emociones, que conmueve a quienes mucho admiramos a este notable escritor y pensador que tocó a varias generaciones de sus más devotos lectores. Creyente a

⁵¹ Sabato, *España*, *op. cit.*, “contraportada”.

ultranza de la juventud, sobre todo de aquella movida por un talento y un hambre de saber que mucho contrastan con el común denominador de una generación —mejor habría que decir varias— apática y alienada, su dedicatoria va aquí en primer lugar para ella, además de para su leal Gladys Aguilar que con devoción cuidó de Matilde y de él hasta la muerte de ambos: “A los chicos y jóvenes que diariamente van a los “fogones” de nuestra fundación en busca de alimento, de una esperanza ante la vida, con mi fe en ellos, y mi compromiso”.⁵²

A medio camino entre la ficción y el ensayo, como él mismo lo describió, este diario personal es de igual modo un canto de esperanza para con el destino inmediato de Argentina cuando él vislumbró alguna ilusión a la llegada de Néstor Kirchner al poder; otra utopía fallida, el propio Sabato alcanzaría a comprobar desgraciadamente este nuevo fracaso. Dividido en dos partes, más un anexo a varias voces por parte de quienes en los citados homenajes resaltaron la personalidad y la obra del escritor argentino (Rafael Argullol, el citado Pere Gimferrer, Félix Grande, Fanny Rubio, Claudio Magris y José Saramago), *España en los diarios de mi vejez* constata los siempre conmovedores ímpetu y lucidez de un personaje que más allá de haber alcanzado casi la edad centenaria, se sumó a la lista de ridículas omisiones en un Premio Nobel que se ha caracterizado más por sus incontables pifias y dar bandazos porque no suelen ser todos los que están ni estar todos los que son.

Diario que arrancó desde el 5 de abril del mencionado 2002, el aquí prevaleciente optimismo sabatiano dice por fin ver, como le llamó a una de las conferencias que preparaba, “Un horizonte ante el abismo”,⁵³ porque este otro Quijote de la palabra confiesa ya sentirse cansado para seguir combatiendo contra molinos levantados por la testarudez, apoderándose este monstruo que es la estulticia del alma humana. Acostumbrado a caer y levantarse, a pedalear con arresto y sin denuedo, la lucha contra esos signos de oscuridad parecieran a veces hacerse desgastantes, cuando el combate contra la indiferencia, la desidia, el egoísmo y el odio se llega a tornar rutinario y por lo mismo absurdo:

La vida de todo ser humano oscila entre esa ilusión del ideal y la pesadumbre de lo fáctico, esa chatura que llamamos realidad. La existencia reducida a lo material cae en un fascismo opaco que aborta lo mejor de la existencia en aras de este absolutismo de la “realidad” que hoy adoramos, estúpidamente [...]. Cuando más procuramos deshacernos de los mitos, más mitos aparecen. Estos mitos sustitutivos son antirreligiosos y pueden postular un mundo sin Dios, pero tienen una estructura

⁵² *Ibid*, p. 7.

⁵³ *Ibid*, p. 15.

claramente religiosa [...]. Nietzsche, el genial Nietzsche, el loco Nietzsche, es quien mostró que el mero historicismo, la mera suma de datos, históricos o cotidianos, no alcanza para vivir, y muy al contrario nos paralizan.⁵⁴

El propio autor de *Así hablaba Zaratustra* escribió sobre la “atmósfera envolvente”, que según él era lo que conducía al fracaso, al sosiego, a aquel estado que Baudelaire denominó “spleen” en su visionario gran poemario *Las flores del mal*, con la posibilidad siempre, según el propio Sabato, a partir sólo de un entusiasmo inquebrantable, de “elevarse por encima de lo imposible”.⁵⁵ Y como en el mismo Nietzsche que siempre apostó más a la inquieta voluntad de búsqueda que a la apaciguada satisfacción del hallazgo, ese elevarse por encima de lo imposible es lo que en el fondo mueve a la creación artística, porque sólo en soledad es capaz el creador de concebir una obra digna de su talento y de su empeño, de una convicción a prueba de todo con respecto a lo que hace. Tras la búsqueda de un alma gemela que la acoja, de ese lector ideal al que se refiere Umberto Eco cuando intenta describir la primera voluntad que impulsa a un artista a crear lo que crea, éste se aferra a esa búsqueda de una utópica unidad al parecer sólo posible en el arte, que es la misma férrea voluntad nietzscheana tras su ambición del infinito.⁵⁶ En su contra se encuentra el embrutecimiento a causa del vértigo que produce una vida liviana y sin compromiso, alienada, que embota la sensibilidad, porque en este contexto hasta la obra de arte ha sido reducida a objeto de consumo. Volviendo al Camus de *El hombre rebelde*, libertad y belleza suelen caber en un mismo y único principio de búsqueda estética, de unidad que asocia lo justo con lo hermoso.

Otra vez en torno al tema de la fe, más allá de un sentido meramente religioso, para él resulta la única fuerza posible de echar a andar las empresas más osadas y en apariencia imposibles, por lo que viene de nuevo a colación el nombre de Pascal cuando se refiere a ella como ese signo de locura que con frecuencia conduce a las cruzadas más cuerdas, por cuanto en ellas cabe de sentido, de razón, de juicio. Aquí se muestra entonces ya también más cercano a la idea de Dios, en contraste con lo que en su juventud existía en él de incredulidad, al extremo de haberse hecho exorcizar; a la sazón le resultaba inconcebible que pudiera existir un ser bondadoso que presidiera un mundo cruel e injusto, con preeminencia del Mal: “Con frecuencia nombra a Dios, aunque no

⁵⁴ *Ibid*, pp. 20-21.

⁵⁵ *Ibid*, p. 22.

⁵⁶ Hermano espiritual de Umberto Eco con quien lo unían muchas complicidades y más bien escasos desacuerdos, el notable filólogo y escritor italiano hace hincapié, en su medular *Obra abierta* en la que se concentran su poética y su profundo pensamiento también humanista, en la búsqueda inconsciente y hasta consciente de ese “lector ideal” que igual se convierte en alma gemela del escritor que lo anhela.

pueda o no sepa definir su esencia. Si nombrar es poseer, de alguna manera acepta esa inabordable presencia que podría dar sentido a la sinrazón de un mundo que a veces lo abruma”.⁵⁷

Un escritor combativo e iconoclasta, siempre se declaró promotor de aquellas obras que se habían construido sobre el eje de la guerra o la conquista que a América había traído la imposición de una religión dominante, o de la emigración y el exilio como fuentes temáticas de ruptura y dolor. Aquí recuerda lo que el exilio ha representado en la historia del arte, de la propia creación artística argentina, como una de las experiencias que más han marcado el espíritu de los seres humanos y por lo mismo ha dado curso a algunos de los actos más sorprendentes a favor de la dignidad. Ha sido la tragedia de tantos pueblos enteros que han buscado desesperadamente un lugar dónde vivir, dónde refugiarse del acoso y la persecución. Entonces le viene otra vez a la memoria su tan admirada María Zambrano:

Eso es el destierro, una cuesta aunque sea en el desierto. Esa cuesta que sube siempre y, por ancho que sea el espacio a la vista, es siempre estrecha. Y hay que mirar, claro, a todas partes, atender a todo como un centinela en el último confín de la tierra conocida. Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo haciéndose pedazos.⁵⁸

La segunda parte nos sitúa otra vez en Santos Lugares, en su lugar de santos recuerdos con sus inseparables y ya ausentes Matilde y Jorge Federico, que ahora sólo le queda recordar con su hijo menor Mario, el cineasta. Aquí se detiene a reflexionar, entre otros temas que le han obsesionado, en el coraje como característica esencial del héroe epopéyico, que como bien decía Flaubert, es su razón de ser y no precisamente *alter ego* del escritor. Pero ese signo vital no puede limitarse sólo al semidiós homérico que era proyección de lo inalcanzable, puesto que ese mismo coraje, siente Sabato, suele impulsar a quien enfrenta toda clase de adversidades que le impone la vida cotidiana, sobre todo en “aquellos que se atreven a vivir lo que anhelan, lo que les dicta el alma, a pesar de los riesgos”.⁵⁹ No deja de conmovernos que quien ya cercano a la muerte reflexione en que su vida, tal y como la vivió, bien valió la pena vivirse, con las tribulaciones que propinan escalas de ánimo después de haber tocado fondo, en cuanto existencia comprometida a un destino que se cumple con fervor y obediencia: “No sé por qué cuando uno habla de la muerte con desenfado y sencillez lo tildan de

⁵⁷ Constenla, *Sabato, op. cit.*, p. 130.

⁵⁸ Sabato, *España, op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ *Ibid*, p. 104.

tremendista. Si la muerte es la cosa más natural. Uno debe acostumbrarse a ella [...]. Es como comer, dormir. Hay que tratar —sobre todo— de entender la muerte y no temerla”.⁶⁰

Finalmente un libro testimonial, como decía lo habían sido de alguna manera todos sus textos anteriores de ficción y de análisis, en *España en los diarios de mi vejez* también afloran las voces traslapadas del narrador y el ensayista, con un acopio predominante de los recuerdos que se agolpan de una memoria a veces fotográfica y en ocasiones dubitativa. Su testimonio, como en sus anteriores *Antes del fin* y *La resistencia*, se torna vívido por elocuente, y el testigo, creíble, porque es el primer implicado; aunque figuren otros personajes protagónicos e incidentales, la primera persona sobresale como sujeto afectado y a la vez intérprete analista. Los clásicos solían reclamar la hombría del testigo —sus testículos— en prueba de su palabra, de la veracidad de su testimonio, entre otras razones porque la palabra dicha era entonces el único baluarte y el honor —la vida— dependía de ella. Resultado de la experiencia vivida en primera persona, como víctima afligida y observador lúcido, el testimonio aquí vertido es constancia no sólo de lo vivido por alguien sino en ese alguien, dentro y fuera de él, de ahí que esa experiencia nos transforme, a manera de la metamorfosis sufrida y a la vez analizada con lujo de detalles por el propio Gregorio Samsa que es mucho más que *alter ego* de Kafka. La experiencia se convierte entonces en la marca de la transformación, y la metamorfosis será a su vez constancia de lo vivido, de lo sufrido y gozado en primera persona. Ya se refería Azorín a que en aquellos pequeños detalles de la vida, en esas —en apariencia— insignificancias transcurre el verdadero sentido de la existencia, de ahí que allí se contenga la auténtica poesía.

Entonces vuelve a aflorar la idea de Dios, el sentido de su existencia, por cuanto representa a los ojos de quien no puede conformarse con que esto que es la vida acabe aquí y para siempre, sin que haya nada más allá que el deterioro, la decrepitud, la ausencia, la muerte. Sin ser tampoco ni mucho menos un tema secundario para Sabato, como de ninguna manera lo fue de igual modo para Sartre o Camus, por ejemplo, en este libro vuelve a aparecer indudablemente, como uno de sus impulsos motores, “el ansia que siente el corazón del hombre por su existencia”.⁶¹ Ya escribió Julian Barnes en su extraordinaria novela de confesión que es *Nada que temer*, tras la luz de otros escritores por él muy admirados como Montaigne, Stendhal, Flaubert, Zola, Renard y

⁶⁰ Almada Roche, *op. cit.*, p. 330.

⁶¹ Sabato, *España*, *op. cit.*, p. 118.

Somerset Maugham: “No creo en Dios, pero le echo de menos”.⁶² Un severo agnóstico, al fin de cuenta, Sabato reflexiona una vez más en que estas dudas tuyas de fondo han acompañado su no menos hondo pesar por los jóvenes frente a un mundo cada vez más inhóspito, más deshumanizado: “Y muy cerca de los jóvenes que después de este horror de mediocridad, indiferencia y ferocidad, pujan por nacer a otra cultura que vuelva a echar raíces en un suelo más humano”.⁶³

El tema de México surge de nuevo, y como si estuviera escribiéndolo hoy en día, a esas alturas ya sin recelo alguno de que le hubiera pasado lo mismo que a Vargas Llosa cuando se había atrevido a afirmar que “México es la dictadura perfecta”, es solidario con la causa indígena y se atreve a aseverar que sus condiciones siguen casi tan paupérrimas como en tiempos de la Conquista y la Colonia. Releer lo escrito, o mejor sería decir que se lo releyeran, acrecentaba su desasosiego por la situación de los históricamente desvalidos, porque él nunca pudo vivir sin que le doliera la angustia ajena que se hace propia, el pasado y el presente —y pareciera que también al menos el futuro inmediato, ¡qué desgracia!— en la realidad de los más desgraciados. La injusticia y el desamparo siguen siendo la penosa situación de quienes como víctimas han servido y sirven a victimarios movidos sólo por la ambición y por la vanidad, sin que priven el cinismo y la infamia.

De regreso al Neandertal, y como si la civilización sólo hubiese sido un mal sueño, Sabato se figura que una posible cuarta guerra mundial en todo caso se libraría ya tan sólo “con palos y piedras”;⁶⁴ entonces, el ser humano permanece anclado de frente a sus mismos miedos y angustias desde que es *homo sapiens*, tras desentrañar la razón del ser y el sentido de lo que nos ha atormentado desde siempre. Todo impulso vital del ser, que ha dado origen a las más aparatosas teorías, es resultado de ese deseo por llegar a desentrañar lo que en el fondo nadie llega a conocer nunca, porque se plantea inasequible a nuestra comprensión limitada: lo que llamamos alma y sus espacios contiguos. Más cercano a esa región de lo oscuro e inasible que al denominado espíritu puro que sólo es resultado del más ambiguo abstraccionismo, “la desgarrada región intermedia del alma”⁶⁵ es aquella donde acontece lo más grave de la existencia, lo que en verdad tiene un peso específico, a decir, el amor y el odio, la guerra y la paz, el mito y la ficción, el sueño y el desvelo, la esperanza y el miedo a la muerte y lo

⁶² Julian Barnes, *Nada que temer*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 82.

⁶³ Sabato, *España*, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁴ *Ibid*, p. 134.

⁶⁵ *Ibid*, p. 135.

desconocido. El arte, y en sentido estricto la poesía, que es el germen y el nódulo de la creación artística, surgen y se entienden en ese confuso territorio del alma, porque la propia confusión es su causa y su origen.

No deja de llamar entonces la atención que varias de las teorías científicas, como la de la relatividad einsteiniana, por ejemplo, hayan precisamente surgido a partir de ese terreno de la indefinición y nos remitan a lo relativo de la existencia y de todo aquello que está vinculado a ella, que es la vida misma, desde la oscuridad de donde venimos hasta la de donde vamos:

Es paradójico que la ciencia misma, ciencia “exacta”, tiene como teorías últimas la “relatividad”, o aquí: “el principio de indeterminación”. Dos palabras que nos hablan de la imposibilidad de lo exacto. De un conocimiento que, aplicado sobre todo a la existencia, es mera “complementariedad”, en palabras de la teoría de Bohr, nada menos [...]. El final es como la apuesta de Camus por imaginar y aceptar un “Sísifo feliz”. Aquí todo terminará en oscuridad, nada llegará a saberse, sólo momentos, vislumbres aislados, tanteos.⁶⁶

Acopio de experiencias de lo contingente, la vida se significa por lo que de logros y fracasos vamos sumando en esta cúspide que a diario escalamos, con la única certeza de que podemos tropezar y venirnos de nuevo abajo, para tener que emprender otra vez el ascenso, como en el mito de Sísifo recapitulado por el autor de *El extranjero*. Vulnerable y frágil, como la vida dilatada que para entonces ya carga a costas, el Sabato de este su último libro constata desgraciadamente que muchas de las esperanzas sembradas a lo largo de su extensa vida no se cumplieron; el mundo algún día soñado por el escritor no se logró, ni mucho menos, y ahora sólo tiene la convicción de que lo deja mucho más deteriorado y frágil en sus entrañas, a expensas de la estupidez y el egoísmo criminal de los que desde su almena de la estulticia tienen el poder de decidir sobre el destino de los demás. La única ilusión que dice entonces le queda es esperar que otros más jóvenes atesoren y luchen por esas mismas utopías que le dieron finalmente sentido a su existencia, como quien en una carrera de relevos transfiere la estafeta y espera que quien la recibe corra con los mismos denuedo e intensidad, porque para ellos tampoco tendría valor alguno la existencia sin ese esfuerzo compartido tras una meta común: “Y no hay que predicar odio, sino justicia. La historia de la humanidad es una imponente lista de estupideces y maldades. Sin embargo, creo que el deber principal es luchar, a pesar de todo, contra la estupidez y la maldad”.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid*, pp. 136-137.

⁶⁷ Marino Perla según Constenla, “Entrevista” en *Noticias Gráficas* (Buenos Aires, 1946), en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 17.

Mantener el fuego y transferirlo a otras generaciones venideras es al fin de cuenta el motivo que impulsa la verdadera vocación de todo buen maestro, y Sabato lo fue a plenitud. Sin ese horizonte que supone toda esperanza, todo ideal, nada valdría realmente la pena: “Quisiera morir como un hombre, como he vivido quisiera morir [...]. En la vida llevamos muchas máscaras. Cuando llegue ese día, ESA HORA, querría no ser engañado, entregarme o ser tomado por la muerte como he sido tomado por la vida”.⁶⁸

Bien vale la pena transcribir aquí parte de una conferencia que dio ese mismo año en Badajoz, como constancia irrevocable —y a la vez saludable y dolorosa— de su vocación literaria y de su propia poética. “Escribir o morir”, apuntó Rilke:

Sí, creo que he pertenecido a la literatura como un exiliado que sufre de una dolencia atroz e incurable. La escritura ha sido para mí el medio fundamental, el más absoluto y poderoso que me permitió expresar el caos en que me debatía. Me permitió liberar no sólo mis ideas, sino, sobre todo, mis obsesiones más recónditas. Lo hizo cuando la tristeza y el pesimismo habían roído de tal modo mi espíritu que, como un estigma, quedaron para siempre enhebrados a la trama de mi existencia. Porque fue precisamente el desencuentro, la ambigüedad, esta melancolía ante lo efímero y precario, el origen de mi desesperada y absoluta entrega a la literatura. Puedo afirmar que pertenezco a esa raza de hombres que se han formado en sus tropiezos con la vida.⁶⁹

Ocasión de reencuentro en España con su entrañable amigo José Saramago y la inseparable compañera y traductora de éste al castellano, Pilar del Río, los tres evocan la hermosa biografía novelada del portugués, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, en torno al más eterno de los portugueses, Fernando Pessoa; comparten esa desgarradora imagen de la ancianidad del de los heterónimos, cuando la vinculaba más al olvido y la finitud que a la memoria. Con Saramago había compartido siempre además la convicción de que el arte tiene que ir mucho más allá de intenciones meramente estéticas, por ser también documento de vida y constancia de compromiso existencial. Como el sueño y el mito, creía Sabato, como lo expresó en la inauguración de la Cátedra de las Américas, “el arte es una ontofanía”,⁷⁰ ya que proporciona un doble y dialéctico sentido como expresión de una realidad y una realidad en sí misma, es decir, reflejo de un mundo y portadora de un mundo nuevo. Espejo y sueño a la vez, toda obra artística encarna sumariamente una proyección de la realidad y una reversión de esa misma realidad en cuanto la niega o desconoce, pues es de igual modo reacción

⁶⁸ Sabato, *España, op. cit.*, p. 141.

⁶⁹ *Ibid*, pp. 142-143.

⁷⁰ *Ibid*, p. 168.

producto de la fealdad, la imperfección, el relativismo y el desorden de un mundo que intuye al revés y dominado por el caos.

Él creía también que el gran artista debe buscar el absoluto, porque su creación iluminada surge no sólo de la conciencia sino de aquellos otros espacios circunvecinos de la inconsciencia, donde afloran los instintos de la vida y de la muerte, de la certeza y de la angustia. Los artistas más visionarios han sido esencialmente subjetivos, pero esa impresión emana al fin de cuenta de su contacto y su interrelación con el mundo que les rodea, con el medio social donde se desarrollan, pues son producto de un entorno específico y una serie de circunstancias que los afectan en mayor o menor medida. Recordando otra vez al Pedro Salinas de *Jorge Manrique. Tradición y originalidad*, todo nuevo artista es portador entonces de una herencia que en mayor o menor medida es capaz de alterar y enriquecer, de acuerdo a sus talentos y atributos, y que seguramente sin ese nuevo aporte suyo se hubiera silenciado más pronto. En este sentido, Sabato hablaba más de hibridaje que de originalidad, porque lo nuevo se incrusta en una tradición que desde esa nueva suma es ya algo distinto, diferente: “Aparte de ser inevitable, el hibridaje es siempre fecundo; piense en el gótico, en la música negra de los Estados Unidos [...]”.⁷¹

Sabato estaba entonces convencido de que los hombres, como las naciones, no son solitarios ni mucho menos aislados, conforme toda cultura viene a ser el entrecruzamiento de múltiples corrientes cercanas y distantes. En este mismo orden de ideas, si bien cada nueva obra artística es “un acto radicalmente individual”,⁷² porque la creación funciona más bien como un suceso privado e independiente, de igual modo es el resultado de una interacción del sujeto creador consigo mismo y con el mundo que le rodea. Reflejo más o menos alterado de una realidad, con todas las posibles voces interlineales de interpretación y de recreación que puedan tener cabida, lo cierto es que “el arte no es un resultado de climas, factores económicos y sociales”,⁷³ incluso, creía, podía ser un acto antagónico de la realidad, y como en el caso de una pesadilla, su negación, la otra cara de la moneda. Cada obra es única e irrepetible, porque quien la concibió le dio vida a partir de una individualidad igualmente exclusiva y de una relación con el mundo diferente, en igualdad de circunstancias a como en el seno de una

⁷¹ “Entrevista” en *Tarea Universitaria* (Buenos Aires, 1960) citada por Constenla, en *Medio siglo*, *op. cit.*, p. 35.

⁷² Sabato, *España*, *op. cit.*, p. 170.

⁷³ *Ibid*, p. 171.

familia, educada con los mismos modelos y valores, se desarrollan sujetos con muy distintas y a veces hasta antagónicas personalidades.

Preocupado por el destino de nuestros pueblos latinoamericanos, Sabato tiene la certeza de que las letras hispanoamericanas no sólo son y han sido testimonio profundo de nuestra realidad, del drama de estos pueblos tras su verdadero sentido de identidad, de las tantas apuestas por erradicar nuestros múltiples fantasmas y salir del subdesarrollo, sino que también nos ofrecen el camino de nuestra salvación, misión primaria al fin de cuenta de toda gran literatura. Ya decía Jaspers, nos recuerda Sabato, que los grandes trágicos griegos eran mucho más que educadores, más en un sentido espiritual y metafísico, por supuesto:

[...] la literatura latinoamericana, como en otros tiempos fue la rusa y luego la norteamericana, son, en sus más grandes expresiones, literaturas de salvación, ya que tratan del hombre y su destino, del sentido o sinsentido de su existencia, de la esperanza y de la muerte. Temas que hacen a la salvación de la criatura humana.⁷⁴

Devoto admirador de Juan Rulfo, sobre todo del de *Pedro Páramo* que volvió a exaltar cuando apareció por ejemplo *Cambio de piel* de Carlos Fuentes que consideraba por demás una novela acrobática y artificiosa, entre las varias lecturas que dio en esos viajes aquí evocados a España, por supuesto sobre todo con fragmentos de libros suyos que era lo programado y esperado por el público, recordó esa gran novela fundacional de las letras latinoamericanas que él reconocía entre las preliminares del llamado “realismo mágico”. Es más, en su memoria, y siendo él también amante y defensor de los animales, de nuestros hermanos diferentes pero complementarios, leyó un párrafo de su *Sobre héroes y tumbas* que dijo lo escribió pensando en el escritor mexicano:

Y cuando llegaba a este punto y cuando parecía que ya nada tenía sentido, se tropezaba acaso con uno de esos perritos callejeros, hambriento y ansioso de cariño, con su pequeño destino (tan pequeño como su cuerpo y su pequeño corazón que valientemente resistirá hasta el final, defendiendo aquella vida chiquita y humilde como desde una fortaleza diminuta), y entonces, recogéndolo, llevándolo hasta una cucha improvisada donde al menos no pasase frío, dándole de comer, convirtiéndose en sentido de la existencia de aquel pobre bicho, algo más enigmático pero más poderoso que la filosofía parecía volverle a dar sentido a su propia existencia. Como dos desamparados en medio de la soledad que se acuestan juntos para darse mutuamente calor.⁷⁵

Viviendo en un mundo que se erige más en la hipocresía que en la sinceridad, porque en él se calla más que lo que se dice, con lo que esto implica de paradójico teniendo a nuestro alcance una desbordada y apabullante cantidad de información en verdad baladí e insustancial en su mayoría, los medios de comunicación —y ahora también las redes

⁷⁴ *Ibid*, p. 173.

⁷⁵ Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1979, p. 145.

sociales— inundan con basura una civilización más proclive al espectáculo que a lo trascendente, parafraseando otra vez a Vargas Llosa. El Sabato aquí ya nonagenario decía sentirse huérfano en un mundo donde palabras como espíritu, bondad, compromiso, absoluto, alma e infinito se tornan cada vez más extrañas y por lo mismo impronunciables, ajenas, incomprensibles, porque fueron propias de una época ida cuando al menos se les mencionaba para criticarlas en su uso, porque se sabía de su gravedad, de su peso específico. En esa especie de comedia de enredos que hoy representamos, sólo privan los falsos absolutismos tras los cuales se desdibujan las fronteras, porque ese pensamiento mítico-poético que antes protegía el hondo sentido de la existencia se ha desdibujado. Predomina entonces ese horizonte de niebla que ya había predicho Unamuno, sobre una pendiente pedregosa por la que el ser humano se desplaza en medio del peligro, a tientas y sin sentido, acaso representado una ruidosa pantomima.

Nostálgico y añorante, el Sabato de *España en los diarios de mi vejez* recurre a esa “memoria de los sentimientos inarrancable”,⁷⁶ como él mismo le llama, para tejer fino tras el armado de un rompecabezas que le confirme al propio escritor el sentido de una existencia que bien valió por cuanto se impuso y cómo la enfrentó. Hipersensible, como siempre se percibió, en este recuento afloran de nuevo los temores y la incertidumbre en quien en la nostalgia encontró aquí el sentido de una añoranza jamás cumplida porque, como el Ulises de Homero, comprobó que la Ítaca que se había forjado en sus anhelos, en sus deseos más hondos, no había sido más que un remedo de una utopía fallida. Tras lo que hubiera querido ser, lo cierto es que esa búsqueda desafortada, errática e inconclusa, terca y a la vez desvalida, terminaría por ser lo que al fin de cuenta le daría sentido a su existencia:

La nostalgia de ese absoluto es como un telón de fondo, invisible, incognoscible, pero con el cual medimos toda la vida, si no no la llamaríamos “finita”, como no llamamos “limitado” a no tener más que dos brazos. Algo en nosotros se niega a aceptar la muerte. Quizá, todo lo que hagamos contra esa evidencia, y ese decirle “no”, sea un “sí” a ese otro, a esa pertenencia a una vida sin muerte, sin tanta violencia, sin guerras [...]. Quizá él, Kafka, como nadie, haya tematizado ese gran tema del siglo XX: el obstáculo. Y sin embargo, como una piedra en un río, ese obstáculo pone más de manifiesto el deseo. Como la piedra en el sonar del río.⁷⁷

Entre los anexos de este puntual recorrido por España, en palabras de otros personajes que siempre manifestaron su profunda admiración por “un escritor comprometido, en el

⁷⁶ Sabato, *España*, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁷ *Ibid*, pp. 179-180.

sentido más noble de esta palabra”,⁷⁸ las de Rafael Argullol, con motivo del homenaje en Círculo de Bellas Artes durante la entrega de la Medalla de Oro, destaca el “fuertísimo componente ético de la obra de Sabato”,⁷⁹ agradeciendo lo mucho que de él había recibido por su actitud combativa, por su rigor moral como piedra angular de un legado gozosamente provocador y persuasivo. Admirador tanto del creador como del pensador, hace hincapié en la obra a la vez entreverada y luminosa de un polígrafo siempre fiel a sus convicciones y su talante humanista; se confiesa a la vez hondamente conmovido por esa singular “doble alma”⁸⁰ sabatiana, tan diurna como nocturna, habitada tanto por el delirio apocalíptico como por el mundo de la razón, atento siempre a la luz y a la utopía. ¿Cómo no reconocer entonces al científico y al poeta que se yuxtaponen pero también complementan?

Cercano así a personajes complejos como Kierkegaard o Dostoievski, a su amado Nietzsche, Sabato pertenece a esa estirpe de iconoclastas que han indagado sobre la existencia y sus respectivas circunstancias, para profundizar en lo que el autor de *Memorias del subsuelo* expuso como esencia de la conciencia humana:

Por tanto, yo diría que efectivamente Sabato ha sido el maestro de esa indagación en nuestra época. Es el maestro del subsuelo, siempre que entendamos que a partir de esa indagación él siempre ha defendido ese componente utópico, ese componente ideal, ese componente proyectivo, esa defensa por una humanidad distinta, una humanidad nueva, y sobre todo una defensa de una humanidad marginada y oprimida que de una manera, no directa si quieren, está siempre presente en su obra.⁸¹

Cercano también al espíritu a la vez arrebatado y luminoso de un poeta esencial como Hölderlin (“[...] el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa [...]”⁸²), recuerda cuando en 1968 el homenajeado hizo una excursión *ex profeso* para conocer la paradigmática torre de Tübingen donde el escritor alemán se abandonó a la locura producto de su búsqueda sin descanso por el universo de las palabras hechas pensamiento y viceversa, tras la pesquisa del Infinito. Frente al río Neckar, Sabato pudo imaginar entonces cómo fue capaz de transmutar en palabras el ulular de una vertiente pluvial que sólo a través del tamiz de la lúcida sensibilidad del gran poeta se pudo convertir en esplendente discurso lírico que iluminó a toda una generación. Uno de sus más agudos lectores, Sabato escribió sobre el autor de *Hiperión*: “El fuego mismo de

⁷⁸ *Ibid*, p. 186.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ *Ibid*, p. 187.

⁸¹ *Ibid*, p. 188.

⁸² Ana María Larraín según Constenla, “Entrevista” en *Cosas* (Chile, 1996), en *Medio siglo*, op cit., p. 376.

los dioses, día y noche, nos empuja a seguir hacia delante. Ven, miremos los espacios abiertos, busquemos lo que nos pertenece por lejano que esto esté”.⁸³

Pere Gimferrer, por su parte, trae a colación esa bella y a la vez desgarradora gran novela de Coetzee que es *Esperando a los bárbaros*, en donde el Premio Nobel sudafricano ya deja ver algo de esa honda reflexión metafísica que más tarde lo llevaría a emparentarse de manera más directa con su claro ascendente dostoiévskiano en su no menos conmovedora biografía novelada *El maestro de Petersburgo*. Como a Coetzee, a Sabato lo asocia con el autor de *Los endemoniados*, su hondo compromiso moral, su carácter social y metafísico, su raigambre humanística. Gimferrer nos recuerda la naturaleza de dos novelas como *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, por ejemplo, cuando el escritor fue extremando preocupación/obsesión por el enigma y el horror metafísico, en contraste con lo que verdaderamente debiera resultar trascendente; como el San Petersburgo de Dostoiévski, el Buenos Aires de Sabato se trueca en una imagen oscura y hasta tenebrosa, por el grado de descomposición y desolación que experimentan sus personajes.

Para él, otro revolucionario ejemplar, Gimferrer reconoce en Sabato a quien contribuyó a renovar y vigorizar no sólo la literatura sino el pensamiento, y su mayor virtud, como la de Borges, al fin de cuenta, es que lo hizo desde la periferia tanto geográfica como de ámbito de acción, y como Dostoiévski, fue capaz de trasladarlo, a través de múltiples voces, a su narrativa polifónica y de cargada raigambre metafísica. A la vez creador de una condensada narrativa poética, las aportaciones de Sabato tienen que ver tanto con el ámbito estilístico como con el filosófico, y su propia y personal poética se entiende precisamente a partir de la fusión de estas dos vertientes en un mismo y único cauce que lo emparentan con sus adorados Hölderlin, Dostoiévski y Nietzsche:

Por su origen, ya se ha visto, Sabato está ligado a Borges. También lo está por muchas de sus preocupaciones intelectuales. Lo que sobre todo lo separa del maestro argentino es una obsesión, verdaderamente profunda y alucinada, con las fuerzas demoniacas de la personalidad. Por eso, Sabato es sobre todo un escritor dostoiévskiano, como lo ha demostrado su obra más importante hasta la fecha, la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) y también lo corrobora desde otro ángulo un libro de ensayos: *El escritor y sus fantasmas* (1963). Si no exclusivamente como alternativa a Borges, Sabato debe ser considerado dentro de las letras rioplatenses como un escritor que está en la línea a la vez real y onírica de un Roberto Arlt (en tantos sentidos, un precursor de la novela argentina de hoy), de un Juan Carlos Onetti (uruguayo, pero vinculado por vida y ediciones a la Argentina), de un Leopoldo Marichal, incluso de un Julio Cortázar, al que

⁸³ Sabato, *España, op. cit.*, pp. 189-190.

ahora se le quiere oponer como si no hubiera sitio en la vasta América para escritores distintos y de indiscutida calidad.⁸⁴

Félix Grande, por su parte, se refiere al tema de la libertad en Sabato no como una meta o punto de llegada, como una finalidad, sino más bien como una condición *sine qua non* del ser humano que hizo de ella su condición de vida, un estado por el que había que luchar denodadamente. Lejos de representar un oasis para él, constituye más bien una prueba cotidiana que impone toda clase de sacrificios, conforme viene aparejada a una suma igual o superior de responsabilidades, de compromisos. Entonces recuerda al discípulo indirecto de Unamuno, porque uno de sus empeños mayores fue con el lenguaje, con el uso de las palabras cargadas siempre de hondo significado, en cuanto seres animados que responden no sólo a una tradición sino también a una realidad-verdad de quien con ellas se identifica y contribuye a enriquecer su valor dentro de la citada tradición.

Fanny Rubio, en cambio, se manifiesta devota del narrador revolucionario y comprometido, en defensa de esa expresión total que es la novela y en contra de quienes como aves de mal agüero pregonan su ocaso:

Así defiende la novela como potencia, como potencia que aúna lo sentimental, lo emocional, el conocimiento, la filosofía, la rebeldía, la ciencia, la política, la historia. Por hacer de la novela un espacio de totalidad, superadora de todo lo existente [...]. Por tanto en Sabato la literatura no va a ser nunca un pasatiempo ni una evasión, sino una forma, quizá la más completa, la más profunda, de examinar la condición humana.⁸⁵

Y es que el escritor, según Sabato, no puede colocarse “frente a gratuitas e ingeniosas ideas y doctrinas”,⁸⁶ porque su labor implica un grado de conciencia que lo sitúa más bien ante cavilaciones de honda y trascendental contingencia. Él mismo insistía en que el escritor debe abordar el “epifenómeno de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma”,⁸⁷ que es “el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca”.⁸⁸ Fanny Rubio se muestra entonces sensible sobre todo con el Sabato novelista que comprendía el género como aquel único medio expedito para indagar en la conciencia del hombre moderno, con todo lo que la Modernidad pueda implicar de positivo y malévolos. A la par de lo que la

⁸⁴ Emir Rodríguez Monegal y Severo Sarduy según Constenla, “Diálogo con Sabato”, en *Medio siglo*, op. cit., p. 136.

⁸⁵ Sabato, *España*, op. cit., pp. 204-205.

⁸⁶ *Ibid*, p. 204.

⁸⁷ *Ibid*, p. 205.

⁸⁸ *Idem*.

poesía y el teatro habían venido haciendo desde antes, la novela ahonda en derredor del drama del hombre moderno, y debe empezar a hacerlo cuando comprende a ese ser ahora más frágil e indefenso en una simbiosis irrefrenable de pasiones e ideas. El novelista moderno, entonces, debiera dar testimonio de la realidad humana, y ese compromiso se reconoce en Sabato cuando contribuye a restituirle al género su profunda carga metafísica —en su caso, fraterna—, por lo que vuelve a darle cabida, por ejemplo, al pensamiento, al sentimiento de otredad, a la angustia producto del desasosiego: “[...] yo creo que debemos construir la novela total como expresión de la crisis contemporánea. Es cierto que en mis novelas hay ideas en forma creciente y en progresiva intensidad, pero no se trata de reflexiones en estado puro. La filosofía se hace con la cabeza, no con las vísceras, ésa es la diferencia”.⁸⁹

Con motivo de la conferencia “Un horizonte ante el abismo” ofrecida en abril del 2002 para testimoniar la entrega de la Medalla de Honor que le otorgó la Universidad Carlos III, el mencionado autor de *Danubio* se refiere a esa contrastante dualidad que constituye su unidad significativa, cuando Sabato se expresa a través de dos verdades que igual se complementan y nutren mutuamente, a decir, la del ser diurno y la del nocturno. Así, el lado luminoso y creativo choca y a la vez se perfecciona con el oscuro de las tinieblas, y el ser divino con el monstruoso, coincidentes todos en un mismo vórtice existencial. Escritor de la luz y de las tinieblas, del sueño tenebroso y de la vigilia pensante, Sabato se define entonces como el escudriñador de la vida que es la suma de todo ello, cuando en su *corpus* literario suelen coincidir la aventura, el juicio, el compromiso y la moral, siempre al servicio de la existencia, por lo que “leer a Sabato, compartir la vida con él, nos ayudará a vivir mejor”.⁹⁰

En el arriba mencionado texto de Sabato, contenido también en los anexos de *España en los diarios de mi vejez*, y que en cierto modo es una respuesta al previo mensaje de Claudio Magris, trae a colación otra vez a su inolvidable María Zambrano, otro de sus más afines hermanos espirituales:

Las crisis muestran las entrañas de la vida humana, el desamparo del hombre que se ha quedado sin asidero, sin punto de referencia de una vida que no fluye hacia meta alguna y que no encuentra justificación. Entonces, en medio de tanta desdicha, los que vivimos en crisis tengamos, tal vez, el privilegio de ver más claramente, como puesta al descubierto por sí misma y no por nosotros, por revelación y no por descubrimiento, la vida humana, nuestra vida. Es la experiencia peculiar de la crisis. Y como la historia parece decirnos que se han verificado varias, tendríamos que cada crisis histórica nos

⁸⁹ Matilde Sánchez según Constenla, “Entrevista” en *Tiempo Argentino* (Buenos Aires, 1984), en *Medio siglo*, op. cit., p. 323.

⁹⁰ Sabato, *España*, op. cit., p. 214.

pone de manifiesto un conflicto esencial de la vida humana, un conflicto último, radical.⁹¹

Síntesis de todo lo antes escrito por Sabato, en este postrero ensayo recapitula sobre nuestro ya prolongado tiempo de crisis y la pérdida de aquellos valores ciertos que por no vislumbrarse en el horizonte, en medio ya del vacío, tampoco pueden heredarse a las generaciones venideras, cuando se hace cada vez más difícil distinguir entre lo bueno y lo malo, entre el héroe y el criminal. Nunca antes había pensado tanto como ahora en aquello que entendemos por destino, como muestra recrudescida de su responsabilidad frente a aquello que pareciera dejarnos ateridos precisamente por no resultar nada —el porvenir, lo por venir— prometedor. Entonces nos recuerda otra vez a Albert Camus, otro de sus indiscutibles grandes ascendentes espirituales, cuando evoca este fragmento del discurso de aceptación del Nobel de Literatura de 1957:

Indudablemente cada generación se cree destinada a rehacer el mundo. La mía sabe, sin embargo, que no podrá hacerlo. Pero su tarea es, quizá, mayor. Consiste en impedir que el mundo se deshaga. Heredera de una historia corrupta en la que se mezclan las revoluciones fracasadas, las técnicas enloquecidas, los dioses muertos y las ideologías extenuadas; en la que poderes mediocres, que pueden hoy destruirlo todo, no saben convencer; en la que inteligencia se humilla hasta ponerse al servicio del odio y la opresión.⁹²

Crisis generalizada, globalizada, en un mundo cada vez más proclive a contaminarse sobre todo en sus depresiones contagiosas, que sabemos Sabato reconocía principalmente en la idolatría de la técnica y la explotación del hombre, sea en uno u otro sistema para el que el ser humano se convierte sólo en mano de obra paupérrima u objeto de demagogia populista, en consumidor o herramienta de un Estado todopoderoso, según sea el caso, el ensayista vuelve a manifestarse pesimista frente a una humanidad que ha constatado el desplome de toda clase de utopías. En un mundo en el que se han desquebrajado toda clase de esperanzas, “el hombre se siente exiliado en su propia existencia, extraviado en un universo kafkiano”.⁹³

Epílogo extraído de la misma ceremonia de entrega del *Honoris Causa* que a Sabato le entregó la Universidad Carlos III, el igualmente ya finado Premio Nobel de Literatura 1998, el polígrafo portugués José Saramago emparenta al autor de *Sobre héroes y tumbas* con el espíritu de Montaigne. El triángulo compuesto por sus tres únicas novelas, según Saramago, evidencia el amplio concepto que Sabato tenía de la novela, y que él mismo confiesa se propuso siempre abordar porque coincide con el que

⁹¹ *Ibid*, p. 217.

⁹² *Ibid*, pp. 219-220.

⁹³ *Ibid*, p. 221.

le confirieron Cervantes y su amplia nómina de notables seguidores conscientes de que se trata del género moderno por antonomasia. Forma literaria abierta a todos los usos y posibilidades, cuyo eclecticismo se consume precisamente cuando en su naturaleza híbrida da cauce a todas las formas posibles de expresión y así se convierte en espejo más fidedigno de una condición humana en sí misma compleja, la novela representaba para estos dos espléndidos narradores el medio por excelencia para un conocimiento más completo del mundo y del espíritu humano.

El autor de *La caverna* coincidía además con Sabato en que la literatura no puede ser un oficio de creación complaciente ni para el escritor ni para el lector, y la novela, que es el género moderno por antonomasia, debe concentrar un itinerario de consistentes y hasta severas revelaciones que alteran y por lo mismo propician un notable cambio en la existencia tanto del que crea como de quien es receptor de esa obra punzante. En quien busque sosiego y tranquilidad, ni Sabato ni Saramago será la mejor opción, porque en ambos casos se apuesta por un lector activo y sagaz, valiente e inquieto, tras la búsqueda de un discurso que contribuya a hacer su vida más compleja y por lo mismo más interesante, pletórica de significados y hallazgos. Ambas lecturas más bien nos inquietan, nos sacuden, nos sacan de ese marasmo al que muchas veces caemos absortos y sin darnos cuenta, adormilados por el mundanal ruido de la cotidianidad, de un mundo absorto en veleidades seducidas por el canto de las sirenas. Tanto *Sobre héroes y tumbas* como *Ensayo sobre la ceguera*, por ejemplo, están lejos de representar una lectura de solaz y esparcimiento, tratándose en ambos casos más bien de una especie de libro de iniciación, que nos iluminan el sendero de una búsqueda por zonas soterradas y en todo caso oscuras de la existencia.

Tras la lectura de cualquiera de estos dos aguerridos escritores queda la sensación de que nada es lo que parece, que vivimos de frente a una especie de espejismo propiciado las más de las veces por un estado de soporífera complacencia. El mismo Saramago escribió sobre Sabato:

Él tira la muralla y nos enfrenta a la realidad, esa terrible realidad que por un lado es el hombre y por otro la sociedad humana. Ése es, a mi juicio, el sentido difícil, el sentido profundo de la obra de Sabato [...]. Y si a Sabato se le preguntara: “¿pero soy responsable por qué?, ¿qué es lo que he hecho?”, su misma obra podría respondernos: “Nada, no has hecho nada, pero aunque no hayas hecho nada tienes una parte de responsabilidad. Tú no tienes culpa; no hay que confundir la culpa que llevo dentro, que quizá llevo o no llevo, con la responsabilidad”.⁹⁴

⁹⁴ *Ibid*, p. 234.

Queda claro entonces que Sabato apelaba siempre a esa necesidad filosófica implícita en todo ser humano, aunque no se tenga preparación especializada alguna al respecto, porque es la respuesta a una necesidad inherente al ser racional, a esta naturaleza que se debate entre —¡vaya problema!— su enfermiza carga homocéntrica y una no menos presente obsesión por su condición frágil, mortal e inestable, por esas dos fuerzas antagónicas que nos explican y propician un estado de permanente tensión: Eros y Thanatos. Sin ser él mismo filósofo, en sentido estricto, la raigambre de su obra está profundamente nutrida por quien en su ser y su hacer vivía en carne propia este estado de permanente fricción interna, porque sus igualmente profundas inquietudes existenciales y metafísicas representaban la combustión de un humanista siempre sagaz e inquieto:

También Pushkin, cuando oía aquellas historias que le leía Gógol, entre carcajadas equívocas decía: “¡Dios mío, qué triste que es Rusia!”. La literatura seria es la descripción de la tragicómica dualidad de la criatura humana; esa tragicomedia que resulta de su doble condición de sapo y ángel; esa grotesca (pero patética) dualidad que lo hace hablar de la eternidad cuando todos sabemos que viviremos alrededor de setenta años; esa estúpida (pero heroica) dualidad que lo lleva a ocuparse del absoluto y de las ideas puras cuando está perfectamente comprobado que terminará convertido en una pasta hirviente de gusanos.⁹⁵

⁹⁵ Sabato, *Entre la letra*, op. cit., p. 607.

Conclusiones

Espejo de su propia crisis existencial y de la compleja época que le tocó vivir y sufrir en primera persona, tras el estudio de la obra de Ernesto Sabato pude efectivamente reconocer en principio al hombre solo y solitario sin más sostén que sus propias angustias y miedos más profundos, en cuanto constituye una constante de devaneos metafísicos que bien soportan los juicios más diversos sobre una no menos amplia gama de temas contrastados y contrastantes. En este sentido, tanto su compacto pero profundo legado narrativo como su más extendida producción ensayística tienen como eje la duda y como motor la incredulidad, en la medida en que se descubre al siempre inquieto pensador y creador que tras su deserción de la ciencia, y sus breves paradas en varias de las vanguardias, sólo terminó por encontrar cobijo definitivo en el existencialismo. Obra de continuo ensimismamiento, sus textos fueron el vehículo para encontrarse, para descifrarse, para entenderse en medio del desierto avasallador del ser cuyo mayor signo de ceguera proviene precisamente de su condición de ente racional. Tras alejarse entonces de la ciencia de la que se hizo juez suspicaz, en su tardío pero definitivo itinerario creativo saltan a la vista los escepticismos, apegos y obsesiones de un ser en constante lucha interna, para dejar claro lo que pensaba sobre algunos temas eternos que siempre le obsesionaron (presentes, entre otros textos, en *Hombres y engranajes*), que tienen que ver con la crisis de su tiempo —que lo son del nuestro—, entre otros, el amor, la furia, el dolor, la muerte, Dios.

Luego de zambullirme en su literatura varia, a la vez cristalina y oscura, emotiva e inquietante, es posible reconocer al intelectual que se interesaba por diversos tópicos y materias, siempre con la compleja naturaleza humana como eje esencial de estudio y comprensión, que se vuelve comprensible a partir precisamente de sus rasgos más disímiles y contrastantes, y que el andamiaje científico niega y desconoce: espíritu y pensamiento, alma y cuerpo, pasión por la vida e instinto de muerte, luz y sombra, noche y día, Eros y Thanatos. Se reconoce entonces al crítico acérrimo de la soberbia que supone su primer terreno científico de formación, sobre todo de frente a sus posturas más estrictas y ortodoxas ante lo verdaderamente trascendente para el ser humano, a decir, sus emociones, sus sentimientos de arte y de justicia, su angustia frente a la muerte, su fragilidad existencial. Desde estas aristas es claro entender el porqué de su transición por varias y disímiles escuelas ideológico-estéticas (planteado en el primer objetivo particular de este trabajo), pues más allá y por encima de pertenecer a cualquier

corriente o escuela, al margen de todo posible manifiesto o chaleco de fuerza, la obra de Sabato terminó por exponer que la escritura constituye un acto de reincidencia en cuanto a lo que perseguimos con denuedo pero de igual modo rechazamos con insistencia, una escritura combativa e iconoclasta que no admitió la idolatría de la técnica ni la explotación del hombre.

Y en este viaje a la vez tenebroso y revelador por su obra, salta de igual modo a la vista el no menos inasible pesimismo predeterminista camusiano, pues en su cierta filiación al filósofo y literato argelino-francés, a su crítico y combativo humanismo, retoma el concepto de libertad como un bien parcial y condicionado, que constriñe todas sus posibles aspiraciones de vuelo independiente, condenado, en principio, a su propia condición de ser mortal, imperfecto y si acaso dual, que es a la vez instinto y raciocinio, sueño y vigilia, pasión que extermina y voluntad que crea. Así, hace propio un tema tan del existencialismo como el suicidio, o el desasosiego y la desesperanza, que se hacen presentes desde sus primeros libros (su gran ensayo inaugural *Uno y el universo* y su primera novela *El túnel*). Su última y definitiva guarida, el existencialismo-camusiano, en el autor de *El hombre rebelde* encontró a su modelo intelectual y creador que analizaba a la vez con rigor y desconsuelo la crisis de su tiempo, convencido enemigo del fascismo y de todas sus posibles manifestaciones; como su paradigma, su obra es una clara defensoría a ultranza de los derechos humanos, de la libertad como máximo patrimonio por el que debiera abogar todo ser de cara a su individualidad como prueba de cuanto lo diferencia de los demás y lo hace único e irrepetible, y sólo reprobable cuando lesiona la libertad de otro, por lo que en sus libros se exhiben y atacan de manera frontal y sin reservas toda expresión de autoritarismo. Su condicionamiento fue, entonces, el llamado periodo de entre guerras, y la propia Guerra Civil Española como campo de cultivo de la segunda gran confrontación.

Además de Sartre y Camus —y sobre todo del segundo, en cuanto crítico de algunos rasgos del primero—, es natural reconocer entonces en su legado algo del pensamiento de Kierkegaard, y de Heidegger, y de escritores extremos como Lautréamont, Jarry, Artaud, Faulkner, Céline, y sobre todo Kafka y Dostoievski, en la medida en que su literatura fue entonces concebida como un espejo multiplicado de ese desdoblamiento que de alguna manera habita toda creación. Otra vez como espejo de una escritura ensimismada, como la de sus mismos modelos, su obra es el resultado de un hombre-pensador-creador absorto en escarbar en la problemática existencial de nuestra quebrantada humanidad contemporánea, por lo que en sus personajes es posible

reconocer efectivamente ese estado de soledad metafísica que se convirtió en su mayor acicate; como signo distintivo, otra vez, la desesperanza teñida de la honda esperanza que al fin de cuenta estimula toda acción creativa, y que se hace presente sobre todo en aquel individuo que habita en las grandes ciudades y por lo mismo manifiesta la más profunda imposibilidad de comunicarse con los demás, como ocurre con sus emblematizados personajes.

Bajo un contexto en el que se fueron recrudesciendo la demagogia, la corrupción, la impunidad, el fanatismo, cuando no las declaradas y “mesiánicas” dictaduras de Estado (en los países menos desarrollados adquirieron matices mucho más burdos), la profunda estirpe humanista que emerge de la obra de Sabato lo emparenta de igual modo con otros pensadores contemporáneos como Bertrand Russell, con quien coincidía tanto en su agudo perfil analítico como en su irredento activismo social; ambos contrastaban con esta época absorta en la especialización y la tecnología no percibidas como complemento sucedáneo del ser humano sino como su sustituto, y que efectivamente es tema recurrente y obsesivo en Sabato. Su obra nos revela al pensador crítico y creador incisivo que se afianzó a la esperanza de que esta humanidad pueda virar el rumbo de un andar que la precipita al vacío y acaso sólo en el amor y el respeto al otro consiga todavía salvarse, como bien se deja ver en su última novela *Abaddón el Exterminador* y sus tardíos libros de memorias aquí consignados.

Pero más allá del pensador crítico, sus textos de igual modo revelan al esteta preocupado por la estructura y el lenguaje como elementos que en el escritor deben siempre cumplir una función más allá del puro embeleco, conforme es herramienta para manifestar una visión del mundo, más allá del mero artificio. Asimismo dejó manifiesto que estaba convencido de que el único instrumento de salvación en este mundo sin freno y a la deriva era la educación, y que sólo a través de la formación de individuos con firmes valores y convicciones era posible frenar un estado de putrefacción que nos precipita al abismo. Y es otro imperativo en su obra, así se constata, que las letras hispanoamericanas no sólo son y han sido testimonio profundo de la realidad de nuestros pueblos, de las tantas apuestas por erradicar nuestros múltiples fantasmas y salir del subdesarrollo, sino que también nos ofrecen el camino de nuestra salvación, misión primaria al fin de cuenta de toda gran literatura. Analista de la naturaleza del arte, de la literatura y de la novela en particular, tanto el ensayista como el narrador insisten de igual modo en la idea de cómo la creación se sublima como expresión del espíritu humano —testimonio de cada cultura—, siempre a medio camino entre el arte y

el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad. Así, y aquí creo haber dejado constancia de ello, el profundo humanismo implícito en la obra de Sabato es claramente uno de sus mayores sellos distintivos, y que como en sus admirados modelos de igual modo contrasta con una época enajenada por la tecnología y el consumo.

En conclusión, el conjunto de producción visionaria y compacta de Sabato condensa la honda estirpe de un humanista confeso, quien protagonizó un ríspido debate con quienes desde la autoridad teórica, no exenta incluso de propagandismo sectario, se limitan a juzgar un mundo que lejos está de poder ser percibido —y mucho menos analizado— desde una postura maniquea de buenos y malos, de víctimas y verdugos. Desde textos muchas veces catastrofistas, se muestra entonces a quien en apariencia escéptico al amor y la generosidad como signos de una humanidad más bien inclinada a la insensibilidad, al egoísmo y la vanagloria, a su instinto destructivo y depredador, apuesta por volver al orden lo que es caos, por hacernos conscientes de que a lo mejor no todo está perdido y algo o mucho nos queda todavía por hacer. La obra de este en apariencia crítico fatalista, que se ablandó con el paso de los años, reconocía que la libre iniciativa económica había desempeñado un papel protagónico en el pasado que nadie le podía regatear, pero también había engendrado el monopolio, que era su negación, y con ello, adicionalmente, el paro improductivo, la miseria, el fascismo y la guerra; como la otra cara de la moneda, la dictadura de Estado, el deterioro de cualquier signo de individualidad, la anulación por otra vía de los derechos humanos más elementales. En contra de cualquier forma de tiranía, de la del dinero y de la del buró político, a través tanto de su narrativa como de su no menos sustancioso legado ensayístico he podido dilucidar a quien desde su única trinchera cierta de la escritura defendió las causas de los más desprotegidos y vulnerables, porque cualquier forma de desigualdad e injusticia genera oprobiosos desequilibrios en detrimento de la vida y de nuestra propia condición humana tan vulnerable como desprestigiada.

Tras el estudio de la creación tanto narrativa como ensayística de Ernesto Sabato (desde *Uno y el Universo* y *El túnel* hasta *Apologías y rechazos* y *Abaddón el Exterminador*), sin omitir sus postreros libros de memorias (desde *Antes del fin* hasta *España en los diarios de mi vejez*), asistimos al lúcido y descarnado testimonio de un existencialista a ultranza, cuya poética se define esencialmente en saber que su misión en la vida estaba muy ligada a su sentido de la libertad con compromiso, porque sin haber creído nunca en el destino como fatalidad, sin embargo tuvo la convicción de que el libre albedrío —y aquí cabe el hecho decidido de la creación misma— no tiene razón

de ser si no se le vincula a una tarea al servicio de una causa cierta y generosa. Y ésa fue la única verdadera fe que siempre profesó dentro y fuera de su literatura, la del respeto a la vida propia pero ante todo ajena, sin distingos de clase, raza o condición, y por supuesto en oposición a quienes, sin poder ver más allá de sus narices, violan consuetudinariamente ese principio de mesura. Su congruente actuar en la vida, y su obra a la vez visionaria y categórica, fueron su única muralla para resistir el embate del paso del tiempo y la desmemoria.

Bibliografía

Directa

- Sabato, Ernesto, *Abaddón el Exterminador*, Barcelona, Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, 1982.
- Sabato, Ernesto, *Antes del fin*, Buenos Aires, Memorias, Seix Barral, 1998.
- Sabato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, 4.ª ed., Biblioteca Breve, Seix Barral, 1991.
- Sabato, Ernesto, *El túnel*, Edición de Ángel Leiva, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1995.
- Sabato, Ernesto, *España en los diarios de mi vejez*, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 2004.
- Sabato, Ernesto, *Hombres y engranajes/ Heterodoxia*, Madrid, Libro de Bolsillo, Literatura, Alianza, 1973.
- Sabato, Ernesto, *Itinerario*, Buenos Aires, 3.ª ed., Sur, 1972.
- Sabato, Ernesto, *La resistencia*, Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 2000.
- Sabato, Ernesto, *Obra completa: Ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- Sabato, Ernesto, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.
- Sabato, Ernesto, *Querido y remoto muchacho*, Buenos Aires, Cuadernos del Aqueronte, Losada, 1990.
- Sabato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1979.
- Sabato, Ernesto, *Tango, discusión y clave*, Buenos Aires, 2.ª ed., Losada, 1997.
- Sabato, Ernesto, *Uno y el universo*, Buenos Aires, 3.ª ed., Biblioteca Breve, Seix Barral, 2000.

Indirecta

- Alberti, Rafael, *La arbolada perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Anderson Imbert, E., *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Tomo II), México, 6.ª ed., Breviarios (156), Fondo de Cultura Económica, , 1974.
- Amado, Jorge, *Navegación de cabotaje*, Buenos Aires, El Aleph, 2001.
- Aristóteles, *El arte poética*, México, 7.ª ed., Espasa Calpe, Austral, 1981.
- Auster, Paul, *Tombuctú*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, 2.ª ed., Breviarios (183), Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, 10ª ed., Siglo XXI, 1989.
- Barnes, Julian, *Nada que temer*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Barone, Orlando (compilador), *Diálogos: Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato*, Buenos Aires, 2.ª ed., EMECÉ, 2002.
- Bergson, Henri, *La evolución creadora*, Madrid, 2.ª ed., Austral (1519), Espasa-Calpe, 1985.
- Bergson, Henri, *La risa*, Barcelona, Los Premios Nobel, Orbis, 1986.
- Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones/Otras inquisiciones*, Madrid, Debolsillo, Random House Mondadori, 2011.
- Cicerón, Marco Tulio, *Obras completas*, Monterrey, UANL, 1984.
- Constenla, Julia, *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*, Buenos Aires, Textos Libres Javier Vergara, 2000.
- Constenla Julia, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.
- Coetzee, J. M., *El maestro de Petersburg*, México, Debolsillo, Random House

- Mondadori, 2004.
- Chestov, León, *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche*, Buenos Aires, Emecé, 1949.
- Diels, Hermann Alexander (rescatista y compilador), *Los fragmentos de los presocráticos* (revisada y ampliada por Walther Kranz), Vol. I, Madrid, Gredos, 2014.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, Planeta-Agostini, 1992.
- Felipe, León, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, México, Visor de Poesía, Visor, 1993.
- Fernández Moreno, César (Coordinador), *América Latina en su literatura*, México, 9.^a ed., América Latina en su literatura, Siglo XXI-UNESCO, 1984.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 2013.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, 8.^a ed., Letras e Ideas, Ariel, 1990.
- Freud, Sigmund, *Estudios sobre la histeria*, México, Lectorum, 2013.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid, 9.^a ed., Libro de Bolsillo, Alianza, 1982.
- Freud, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Biblioteca Freud, Alianza, 2000.
- Henríquez Ureña, Pedro, “La patria de la justicia”, en *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios Mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas (65), 1984.
- Huxley, Aldous, *Si mi biblioteca ardiera esta noche*, Madrid, Edhasa, 2015
- Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP: Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 2006.
- Kapuscinski, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio*, Barcelona, 3.^a ed. en Compactos, Anagrama, 2007.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1988.
- Kundera, Milan, *El telón*, Barcelona, Esenciales, Tusquets, 2005.
- Kundera, Milan, *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, México, Herder, 2014.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, Madrid, Libro de Bolsillo (855), Alianza, 1981.
- Mishima, Yukio, Hideo Kobayashi y Takashi Furubayashi, *Últimas palabras de Yukio Mishima*, Buenos Aires, Alianza Literaria, 2015.
- Munch, Edvard, *El friso de la vida*, Madrid, Nordicalibros, 2015.
- Muschg, Walter, *Historia trágica de la literatura*, México, 1.^a ed., Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Nietzsche, Friedrich, *Ocaso de los dioses*, Madrid, Mestas, 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Libro de Bolsillo (456), Alianza, 1973.
- Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1991.
- Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1976.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Lecturas Mexicanas (27), Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Pamuk, Orhan, *El novelista ingenuo y el sentimental*, México, Mondadori, 2012.
- Russell, Bertrand, *Los caminos de la libertad*, Barcelona, Orbis, Los Premios Nobel, 1984.

- Russell, Bertrand, *Los problemas de la filosofía*, Barcelona, 7.^a ed., Labor, 1981.
- Schücking, L. L., *El gusto literario*, México, 3.^a reimpresión, Breviarios (24), Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, 2.^a ed., La Red de Jonás, Premia, 1981.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- Unamuno, Miguel de, *Niebla*, México, 23.^a ed., Austral (99), Espasa-Calpe, 1986.
- Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012.
- Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve (579), 1975.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, 4.^a ed., 4.^a reimpresión, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1981.
- Wilde, Oscar, *Una mujer sin importancia*, Buenos Aires, Losada, 2004.
- Zweig, Stefan, *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, Barcelona, Acantilado, 2016.