

Juan Carlos Fernández Serrato

**Una ética de la ficción:
La obra “diurna” de Ernesto Sábato
y el arte como forma del conocimiento**

0. La obra de Ernesto Sábato se ofrece como un testimonio ejemplar de la dimensión profundamente ética que puede llegar a suponer el acto mismo de escribir ficciones, un tema, por lo demás, que ha merecido un lugar destacado en gran parte de la producción novelesca de nuestro siglo. En realidad, podría decirse que el problema de la trascendencia ética de la ficción constituye uno de los principales fundamentos, si no el que más, de la noción occidental del arte y la literatura, desde las opiniones de Platón y Aristóteles sobre las categorías de la mimesis, hasta su reubicación en el paradigma moderno.

Desde muy antiguo, como es sabido, los textos literarios se han considerado productos de la “imitación”, con ellos se recreaba el mundo de acuerdo a fines estéticos, pero también mítico-religiosos, morales, políticos, etc. Ya en su principio, la poética se preocupó de reflexionar sobre la adecuación de las ficciones artísticas a la realidad, sobre la conveniencia de un tipo de imitación y de la inconveniencia de otro, etc. El mundo clásico, muy atento al carácter formador de la expresión artística, educativo en el sentido de *paideia*, no hizo más que integrar en el discurso de la *res publica* las claves antropológicas de la ficción literaria, la cristalización de experiencia y el deseo de los hombres en “otra cosa” por mor del poder de la imaginación y la seducción de la palabra. Para Platón la *mimesis* estética debía adecuarse a la *verdad* de la Idea; para Aristóteles, en cambio, el principio rector era la *verosimilitud*, o sea, la adecuación de la obra de arte verbal a aquellos valores —no hechos concretos— que pudieran entenderse como factibles o deseables en la realidad de los hombres. En los diferentes desarrollos de la historia de la poética occidental siempre hubo lugar de importancia, además de la descripción de los recursos

técnicos y de los efectos estéticos, para esa otra cuestión: la de deslindar, a veces establecer desde "lo conveniente" (en las disquisiciones retóricas de la Iglesia medieval, en el clasicismo francés, etc.), el valor social del arte en cuanto producto "imaginario", su territorio de actuación y sus límites de credibilidad.

En nuestro siglo, por lo que toca a la trascendencia ideológica de la ficción escrita, y haciendo un brevísimo repaso por las perspectivas teóricas capitales, cabría decir que la decisiva importancia que en la literatura tienen las construcciones temáticas imaginarias, impulsaron primero a la filosofía analítica y más tarde a las teorías pragmatistas que de ella se derivaron (*vid.* Albaladejo, 1986; Pavel, 1986: 21-24; Dole el, 1990: 130; Pozuelo, 1993: 71) a contemplar el problema del objeto literario sobre la base del enfrentamiento entre discursos "ficticios" y "verdaderos", enfocando el tema desde la cuestión central de su grado de referencialidad: todo discurso imaginado carecía de interés para un estudio de la lógica de la significación porque su referente no existía como tal, era una entelequia "no existente", lo que suponía que la literatura debía considerarse un uso especial o "desviado" de las constantes lógicas del lenguaje y con eso quedaba zanjado el asunto. Las teorías posteriores, más dedicadas a establecer una semántica de los "mundos posibles", han superado en gran parte aquellos prejuicios en exceso pragmatistas, volviendo curiosamente a los planteamientos de la mimesis aristotélica, aunque en todo momento el mundo de ficción se entiende como un "paralelo" estético y al teórico lo que le importa es la descripción de las leyes semióticas que gobiernan esos mundos. En otro lugar habría que situar, por contraste, la corriente crítica nacida del marxismo y la sociología de la literatura que se negó a considerar los textos literarios como meras elucubraciones "fantásticas" y prefirió enjuiciarlos en cuanto construcciones complejas que nos hablan de valores sociales e históricos, materiales y tangibles.

En el estado actual del pensamiento teórico, una vez ganada a pulso la autonomía de la disciplina, este tipo de disputas parecen haber quedado superadas hace tiempo por una actitud mucho más realista y ecléctica que ha cuajado en los últimos desarrollos de la semiótica textual, la sociocrítica y los diversos postformalismos. Sin embargo, en medio del debate postmoderno, especialmente las estrategias hermenéuticas derivadas de los presupuestos de la deconstrucción, se ha vuelto a plantear el dilema del "valor de verdad" que cabe conceder a los discursos sociales. Si el punto extremo en un sentido negativo,

el que negaba radicalmente a la ficción la capacidad de portar "valor de verdad" alguno, lo ostentaban las doctrinas analíticas que T. Pavel (1986: 21-24) ha denominado "segregacionismo clásico" (Russel, Strawson). La deconstrucción (de Derrida a Paul de Man) ha denunciado el hecho de que incluso aquellos discursos textuales presentados como verdaderos no son otra cosa que "*relatos de la verdad*" y, por lo tanto, reconstrucciones más o menos pulcras, pero nunca coincidentes con los hechos tales cuales. ¿Hay que negar entonces a la ficción cualquier utilidad para el conocimiento del mundo, o es preferible poner en cuestión la imposibilidad del conocimiento o, mejor, de la *expresión discursiva* del conocimiento que se pierde en la deriva infinita del sentido? ¿Quizá la ficción es algo más que un sofisticado simulacro de la inteligencia estética? ¿Y si es así, debe asumir el mundo de ficción algún tipo de responsabilidad ética? ¿Puede acaso hacerlo?

1. En primer lugar hay que recordar que las transformaciones en la relación que han venido manteniendo los mundos de ficción con el dominio de "lo moral" han sido múltiples en la historia de las letras occidentales, oscilando *grosso modo* entre la dependencia de lo imaginario respecto de un didacticismo al servicio del discurso "autorizado" y la búsqueda de un territorio de libertad, esa "otra moralidad", que, por citar sólo ejemplos comúnmente admitidos, se dejó ver en las revueltas románticas y vanguardistas. Pero el arte y la literatura siguen siendo, afortunadamente, territorios de extrema complejidad, imposibles de reducir a sistemas hermenéuticos de diseño mecanicista; extienden sus tejidos *rizomáticos* más allá del reflejo, más allá de la aplicación ciega de una *metapoética* concebida en cuanto programa generativo, ya se trate de la preceptiva del ciclo clasicista, ya de la utopía de diseño funcionalista que estuvo presente en ciertos movimientos de las primeras vanguardias.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que las implicaciones éticas que puedan derivarse de un texto literario son siempre "añadidos", *suplementos* que se introducen en el tejido de la ficción, bien porque su autor desee explícitamente comunicar ciertos valores éticos como consecuencias de ciertos elementos de su mundo de ficción, bien porque un problema ético informe la trama o el tema del texto literario, bien porque los valores sociales que refracta o que los lectores -en tanto partícipes de un estructura social dada- reconocen en él,

puedan ser dotados de consecuencias éticas susceptibles de pasar del mundo de ficción al mundo de la realidad. Pero siempre hay que considerar al texto ficcional literario como un constructo lingüístico, imaginario y estético, propio y diferenciado. Por ello, las diferentes escuelas de la teoría reciente (*vid.* Pozuelo, 1993: 15; García Berrio, 1994: 437) coinciden en afirmar que si bien el carácter ficcional es el hecho –acaso el único– que mejor puede definir el discurso literario, hay que huir del tópico que se sustenta en la mera oposición *vida/ficción*, adjudicando el último término de la pareja en exclusiva al texto literario, que a su través simplemente se acercaría más o menos a la vida. En realidad, los constituyentes ficcionales, fundamentales para toda literatura, por supuesto, son presentados en los textos de la literatura imaginativa desde un sistema de reglas convencionales de producción y lectura, una suerte de “adecuación pragmática” que permite establecer durante el tiempo de la lectura lo que se ha llamado el *pacto de ficción*, por el cual consideramos el mundo imaginario de la obra literaria como un universo autónomo –muy especialmente en el caso de la novela– en el que nos alojamos temporalmente en cuanto lectores. Los componentes ficcionales de la literatura se verán interpretados entonces “(...) en términos de su existencia o no existencia, de su verdad o falsedad con respecto *no al mundo objetivo* sino a *modelos del mundo* distintos a él” (García Berrio, 1994: 438).

Precisamente en la profundización de esa complejidad “*como la vida*” del discurso literario es donde hay que asentar el actual debate teórico sobre “el sentido” de la ficción. A este respecto, las reflexiones que el Ernesto Sábato ha ido diseminando en sus libros ensayísticos, los que el propio autor definió –volveremos sobre ello– como obras del pensamiento “diurno” frente a la nocturnidad alevosa de sus producciones novelescas, deben entenderse como algo más que la justificación de una estrategia narrativa que luego llevaría a cabo en sus novelas. De hecho, el propio autor ha negado en varias ocasiones que aquellos volúmenes ensayísticos fuesen tan solo meros discursos programáticos, preparatorios o subsidiarios de las narraciones, y ha reclamado para ellos un territorio autónomo en el desarrollo de una misma preocupación, la que a nuestro juicio podría quedar perfectamente resumida con una de las frases que en 1951 justificaban la aparición de *Hombres y engranajes*: “(...) Son la expresión irregular de un hombre de nuestro tiempo que se ha visto obligado a reflexionar sobre el caos que lo rodea” (1951, 1994: 131).

Sábato se declaraba allí hijo de nuestro tiempo, y no en vano su manera de entender el hecho literario supone la toma de partido en los debates que han marcado lo que últimamente se ha dado en llamar la *metaficción* contemporánea. Sus novelas nacen de esa reflexión ineludible en la que el escritor se muestra plenamente consciente de su *escritura*, pero sobre todo de la trascendencia de toda palabra, deber que surge desde la responsabilidad y la honestidad de quien cree que la labor del artista tiene que ir más allá de la simple seducción estética. Y he aquí que sin negar que la ficción se encuentra en “otro lugar” que la realidad vivida, se hace necesario, desde esta perspectiva sabatiana, remarcar la influencia de las ficciones en el ámbito de la ideas que informan nuestra vida y nuestra percepción de la realidad. Por otra parte, esa “irregularidad” declarada, el fragmentarismo que llega en ocasiones al aforismo o se concentra en la cita, es la forma propia y natural de un discurso –no sólo el de los ensayos, sino también el de sus dos novelas mayores– que *explora* más que afirma, asentado en un relativismo esencial que pretende comprender la propia naturaleza del caos vital en toda su crudeza, sin “racionalizarlo”, esto es, sin “falsificarlo”. Una especie de “documentalismo metafísico” que para nuestro autor consiste en ayudar a dar fe de la condición de nuestro siglo, convencido de que el conocimiento, la auténtica consciencia de estar en el mundo, es lo que verdaderamente nos empuja a conquistar nuestra condición de hombres, en el sentido más noble de la palabra. El Sábato incluido como personaje en *Abbadón el exterminador* (1974) le decía a Marcelo:

“–Nuestra civilización está enferma. No sólo hay explotación y miseria: hay miseria espiritual, Marcelo. Y yo estoy seguro de que vos tenés que estar de acuerdo conmigo. No se trata de conseguir heladeras eléctricas para todo el mundo. Se trata de crear un ser humano de verdad. Y mientras tanto, el deber del escritor es escribir la verdad, no contribuir a la degradación con mentiras.” (1974, 1991: 231).

Esta postura ante la cuestión de la ficción difiere sensiblemente de los supuestos más escrupulosos que suelen defenderse en el pensamiento teórico y busca perpetuar el hálito mítico de las primeras literaturas, considerando ese impulso que obliga al hombre a contar cuentos como algo mucho más ligado a una vivencia, a una experiencia pulsional que a un plan intelectual premeditado, aunque Sábato nunca

llega a caer en la ingenuidad fácil de negar el papel definitivo que el arte, la *téchne* y la sabiduría, cumplen en la escritura. No es que postule la identidad de vida y ficción literaria, sino más bien que no puede quedar contento con el simple establecimiento de su diferencia, por cuanto desde sus concepciones metapoéticas no sólo es posible, sino imperioso y necesario que la ficción sea juzgada con las leyes de la vida. La escritura consciente y artística, tal como la entiende nuestro autor, vendría a ser así una especie de traducción de las razones profundas, extraídas de la vida psíquica y de la experiencia del mundo, que informan el verdadero corazón de las ficciones literarias. De hecho, su interés en estos temas siempre se centró en la cuestión del "valor" que porta la decisión de escribir ficciones y a ello dedicó todo un libro, el muy conocido *El escritor y sus fantasmas* (1963), colección de textos nacidos no de la reflexión fría y apriorística, sino de su propia experiencia como creador de mundos imaginarios. Allí intentaba responder desde sus cavilaciones íntimas al "¿por qué, cómo y para qué se escriben ficciones?". Aunque la preocupación sabatiana por la trascendencia de las ficciones literarias, venía de antiguo y no se redujo al texto citado, lo que bien pudiera haber sido un diario de escritor, sintético y cerrado; muy al contrario, toda su obra —la "nocturna", tanto como la "diurna"— oscila en torno al delicado límite entre lo real de la vigilia y "lo real" de la imaginación, y en ella reivindica la potencia de la ficción para "descubrir" aquellos otros horizontes que permanecen oscuros a la razón geométrica. Un camino que acaba donde empezó, como decía en *Hombres y engranajes*: "Uno se embarca hacia tierras lejanas, indaga la naturaleza, ansía el conocimiento de los hombres, inventa seres de ficción, busca a Dios. Después se comprende que el fantasma que se perseguía era Uno-Mismo" (1951, 1994: 131).

Desde estos presupuestos, se entiende que es el conocimiento y no la consecución de la belleza inteligente o frívola, el hábito que inspira su obra, el motor que gobierna al escritor, a ese Escritor con mayúsculas cuyo necesario concurso en la vida pública en tantas páginas reivindica Sábato.

Ya desde los primeros asedios al pensamiento cultural reflejados en *Uno y el universo* (1945), se deja ver este asunto como el auténtico centro de atención de la poética sabatiana. El libro, suma de textos breves ordenados alfabéticamente al modo enciclopédico, no peca, sin embargo, de dispersión gracias a ese espíritu explorador que lo anima

a bucear en las regiones más conflictivas de "lo humano", un hilo de Ariadna marcado, como muchos de los personajes de sus novelas, por un ansia de *absolutos* que no se encuentran en la nebulosa red de la experiencia del vivir. En este sentido resulta sintomático que la segunda "entrada" de la obra, titulada "Apeirón", trate —precisamente para negar su existencia y su validez como herramientas del conocimiento— de los "objetos ideales", esos entes puros que se deshacen a poco que los saquemos de su parcela no-humana para integrarlos en el devenir del "tiempo que todo lo corrompe y todo lo transforma" (1945, 1994: 30). Y esto es así porque la negación de la idea de "pureza", la "carnalización" del arte novelesco es lo que su obra persigue como fin último, pero... ¿se trata sólo de una estrategia al servicio de la verosimilitud técnica, es únicamente un imperativo del oficio del novelista? Lo es, desde luego, pero sólo si el novelista afronta su "oficio" como una misión órfica, como una entrega al desvelamiento de "lo escondido".

De hecho, los puntos que enlazan las reflexiones del autor en este libro, nos aclaran en qué consiste ese carácter demiúrgico que ve en el destino del escritor. Unos límites que vienen señalados básicamente por tres temas que se enfrentan dialécticamente: la ciencia, el arte y el compromiso con un humanismo social radical —en el sentido de que se plantea como búsqueda perpetua de esa raíz que pudiera ser la esencia de "lo humano". No hay que olvidar, por otra parte, que la postura de Sábato ante ellos no está teñida en absoluto de espiemología cientifista, sino que nace viva del combate apasionado de un autor con los problemas del conocimiento y de la existencia. De hecho, aunque muchos de los textos que componen *Uno y el universo* habían ido apareciendo con antelación en la revista *Sur* y en el diario *La Nación* desde principios de la década de 1940, la redacción definitiva del libro coincide con una de las grandes crisis vitales de Sábato, la que le conduce a dejar su prometedor futuro como científico y profesor universitario para dedicarse a la actividad literaria en exclusiva y en condiciones bastante precarias. La actitud del escritor ante la obra surge, pues, de un continuo diálogo entre el autor de ficciones y el hombre, a veces angustiado, otras sereno, humorista a ratos. *Uno y el universo* se convierte así en el testimonio, quizá todavía balbuceante, inseguro, de esa particular concepción de la ficción como modelo de investigación de las zonas de la existencia ocultas a la claridad de los sistemas lógicos. Al mismo tiempo, la filosofía de la

narración que defiende Sábato se yergue como un edificio teórico sustentado por cuatro puntos cardinales que se mantendrán como principios inalterables a lo largo de toda su obra ensayística: una crítica del realismo documentalista y del esteticismo abstracto, por el lado del arte; una denuncia del cientifismo epistemológico y del pragmatismo liberal del "sentido común", por el de la ideología.

En lo que toca a la negación del realismo, resulta más que evidente la huella del surrealismo, movimiento en el que Sábato se implicó con entusiasmo durante su estancia en París de 1938 a 1940 y cuyos postulados desarrolla y modifica en muchos pasajes de su obra narrativa, especialmente aquellos donde ha investigado las zonas del inconsciente y de la intuición. Cuando años más tarde recuerde aquel proyecto juvenil, nos dirá: "Decidimos organizar una escuela para pintar lo que está a la derecha y arriba de la realidad, dejando las demás zonas para otros investigadores (1945, 1994: 49). Si bien aquella misma actitud que dio forma a las pocas páginas que se han conservado de la que debió ser su primera novela, la abortada *La fuente muda*, no ha cambiado en el novelista maduro de *Abbadón el exterminador* (1974), la estética surrealista, a la que Sábato considera ya superada, no será más que un ingrediente, desde luego no carente de cierta importancia, de la concepción de ficción narrativa que defiende. La invención de ficciones debe aspirar a conseguir algo más que el fluir caprichoso del automatismo psíquico o el diseño estético de un movimiento utopista. En las páginas que dedica al surrealismo en *Uno y el universo*, sentenciará: "El arte (con la misma raíz: arteificio, artesanía, artimaña) es todo lo contrario de la transcripción automática: es actividad consciente, no descubrimiento pasivo" (1945, 1994: 116).

Por otra parte, el rechazo a los manifiestos grandilocuentes y a las técnicas que quieren olvidar tanto el carácter de actividad intelectual como el peso de la tradición precedente, ante los que toda expresión artística responde y reacciona necesariamente, no lleva aparejado un desprecio a los poderes del subconsciente y de las formas de lo irracional. En múltiples lugares de *Uno y el universo*, Sábato va desgarrando la esencial imposibilidad de un pensamiento dogmáticamente empirista, tanto en referencia a episodios clásicos de la historia de las "disputas" científicas, como en su irónico ataque a las pretendidas virtudes del "sentido común". Por doquier insiste en que la realidad es mucho más compleja y contradictoria de lo que a primera vista cabría suponer y lo que consideramos "fantástico" no está más alejado de ella

que esa simplificación del mundo con que se nos quiere hablar desde el "sentido común": "El Hombre Medio se jacta de cierto género de astucia, que consiste en descreer de lo fantástico. Sin embargo, hablando en términos generales, se puede afirmar que vivimos en un mundo totalmente fantástico" (1945; 1994: 110).

A la luz de esta perspectiva crítica, que se dirige contra la sencillez engañosa y la no menos falsa seguridad que parece ofrecernos todo lo que es medible y cuantificable, es como hay que juzgar dos textos que suponen el primer basamento de la estética sabatiana y de su concepción del hecho ficcional en cuanto operación creativa y a la vez comprensiva. Nos referimos, concretamente, a las reflexiones que aparecen bajo los rótulos de "Realismo" (1945, 1994; 105-106) y "Relatividad" (106-107).

En la primera entrada, Sábato rechaza lo que denomina "realismo ingenuo", y no se refiere sólo a aquella manifestación de una estética determinada que se contenta con reflejar la "apariencia" de las cosas, sino también a toda aquella postura cognoscitiva que quiere hacer abstracción del hecho incontestable de que la percepción que podemos tener de la realidad está inevitablemente mediatizada por nuestra propia subjetividad: "Como dice Whitehead, la naturaleza es una triste cosa, sin colores, ni sonidos, ni fragancias; todos estos atributos son puramente humanos, forman parte de *nuestra* manera de sentir el mundo exterior" (1945, 1994: 106).

En la segunda, "Relatividad", a la que podemos tomar como modelo de otras opiniones sobre ciencia que se vierten en *Uno y el universo*, insiste Sábato acerca de lo perniciosa que a la postre ha resultado la divulgación errónea de ciertos conceptos científicos que, como el de relatividad, se ha hecho demasiado populares en su malinterpretación, pero además apunta la idea de que las magnitudes con las que el ser humano se mueve entre las cosas de esa realidad que cree independiente de su percepción, las magnitudes del espacio y del tiempo, son en esencia fenómenos relativos que tomamos como "absolutos", enorme falacia —nos dice— cuando lo único que puede ser considerado un ente absoluto en el mundo de las relaciones físicas es el "intervalo". Aparte de lo abstruso de ciertas nociones que aquí se manejan, Sábato pretende en sus referencias a la ciencia distanciarse de la opinión general sobre el modelo del mundo que ésta representa, su insistencia en la mutabilidad, en la "inseguridad" de la vida y la realidad sentidas en términos de discontinuidades, de "intervalos",

está en la base tanto de su pensamiento como de su técnica narrativa, fragmentaria, plagada de disonancias y con recursos de yuxtaposición de espacios y desarrollos de la historia más ligados por la causalidad del *fatum* o por la analogía de sentidos de los episodios que por la búsqueda de una trama anudada para conseguir efectos meramente argumentales.

Los posos que quedan del científico que fue, le sirven a Sábato no para justificar un imposible diseño literario donde reine el principio matemático de la indeterminación, sino para rechazar de plano la simplicidad de sus modelos aplicados sobre la infinita amalgama de contradicciones que es la vida "transcurriendo". El respeto que le merecen los grandes logros de la ciencia no le impide repudiar al mismo tiempo sus sistemas de explicación global del mundo, mucho más cuando, como ha relatado en múltiples ocasiones, su abandono de la investigación científica vino dado por el convencimiento de que la realidad del hombre es un hecho que sobrepasa la perfección de los objetos ideales con los que el pensamiento científico quiere dar cuenta de los fenómenos de la realidad física. Si el arte se sitúa siempre an las antípodas de la postura que fundamenta la explicación científica, la literatura de Ernesto Sábato parece haber sido concebida en su basamento como una respuesta airada, apasionada y angustiada a esa forma de beatífica "simplicidad" que nos ofrecen las "verdades" científicas. Pesan aquí razones vitales, nacidas de la aguda crisis existencial que conmovió hacia 1940 al científico Sábato y le llevó a virar hacia otros universos inexplicables desde el conocimiento logogramático y matemático, pero hay también una justificación intelectual y política: "El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresiva evanescencia del mundo cotidiano. Llega a ser monarca, pero, cuando lo logra, su reino es apenas un reino de fantasmas" (1945, 1994: 36).

La preocupación por el tema será, como decíamos más arriba, una constante de su pensamiento, así, años más tarde dedicará en *Hombres y engranajes* (1951) todo el capítulo II, bajo el título de "El universo abstracto" (1951, 1994: 153-172), a desentrañar el poder fabulador del pensamiento científico, sobre todo en lo que concierne a la potencialidad de crear abstracciones generalizadoras y, por ende, limitadoras para la representación de la existencia real. No es que la actividad científica y tecnológica sean perjudiciales para el hombre, a pesar de que el desarrollo de estas áreas en gran medida haya estado

ligado a los intereses del materialismo capitalista y de la progresiva sofisticación de las estrategias de poder, sino que, junto a los avances en la eficacia de las actividades económicas, ha establecido el reino de la *abstracción* como lugar donde se asienta el poder deshumanizado:

"La idea de que el poder está unido a la fuerza física y a la materia es la creencia de las personas sin imaginación. Para ellos una cachiporra es más eficaz que un logaritmo, un lingote de oro es más valioso que una letra de cambio. Pero la verdad es que el imperio del hombre se multiplicó desde el momento en que comenzó a reemplazar las cachiporras por logaritmos, y los lingotes de oro por letras de cambio" (1951, 1994: 155).

Lo que a Sábato le interesa no es construir modelos matemáticos del mundo, como hace la ciencia positiva, sino explicarse la dolorosa experiencia del existir. De los representantes de ese positivismo-*"fundamentalismo"* científico dirá: "frente a la infinita riqueza del mundo material (...) *seleccionaron* los atributos cuantificables (...). Y llegaron al convencimiento de que 'la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos', cuando lo que estaba escrito en caracteres matemáticos no era la naturaleza, sino... la estructura matemática de la naturaleza." (1951, 1994: 156). Esa reducción al absurdo que propicia la abstracción teórica produce conocimiento, sí, pero un tipo de conocimiento siempre material, mientras que el escritor de *Sobre héroes y tumbas* (1961) lo que de verdad persigue no puede ser cifrado en fórmulas, atrapado por instrumentos de medición, ni producido por máquinas, no se halla en la felicidad de lo inhumano, sino en recorrer "ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida". En *El escritor y sus fantasmas*, nos dirá a modo de resumen cuáles son las razones que sustentan su concepción del hecho ficcional:

"A partir del descubrimiento de Husserl, la filosofía dejó de tomar como modelo a las ciencias exactas y naturales, esas ciencias que proceden sobre conceptos obtenidos por abstracción de hechos particulares. De este modo la filosofía se acercó a la literatura, pues la novela no había abandonado nunca (ni en las peores épocas del cientifismo) la realidad concreta tal como es, en su rica, variable y contradictoria condición.

(...) Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven

conmigo ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista?" (1963, 1987: 84).

Para Sábato, pues, la creación de ficciones se convierte en el modo privilegiado de acceder al conocimiento, imperfectamente "humano", de todo aquello que enhebra la retorcida red de "lo humano", una *literatura del yo*, como reclama en *Hombres y engranajes*. Por eso, y aunque admire la literatura de Borges o de Bioy Casares, en diferentes ocasiones ha criticado esa novela "geométrica" que se plantea más como un pasatiempo lógico que como una investigación de los abismos del alma humana; entre Dostoievski y la novela-enigma policial, la elección es obvia: gana el mundo alucinado de Raskolnikov. La novela en la que cree Sábato es la novela psicológica, pero no al modo del realismo decimonónico, no como una mera técnica al servicio de los comportamientos de la apariencia. El relato psicológico por el que aboga debe ser capaz de representar no sólo los comportamientos reglados por el ojo avizor de la conciencia, la vida de vigilia, sino también las simas de la locura y la sinrazón, de la pasión, el miedo y el deseo, de lo subconsciente; es más, son estas zonas de sombras, estas esquinas del espíritu, las que Sábato quiere explorar con mayor encono, porque en ellas se encuentran los enigmas de la existencia.

Como advertíamos más arriba, esta suerte de *realismo trascendental* sabatiano incluye también en su seno "lo fantástico", utilizado como elemento principal para la simbolización de las fuerzas ingobernables de la vida psíquica. De acuerdo con su visión del mundo, un entramado complejo que sólo puede percibirse aunando las luces de la razón con las sombras del pensamiento y la experiencia irracionales, mágicos incluso, es evidente que los elementos fantásticos son esenciales para la representación ficcional que persigue Ernesto Sábato. Lo fantástico no debe oponerse a "lo real" como procedimiento mentiroso, ésta es una dicotomía errónea que sólo puede defenderse desde un realismo ortodoxo y superficial, por el contrario: "Es la palabra con que designamos lo insólito. Pero eso se aplica continuamente en los viajes y en la historia del pensamiento. No es que designe cosas de contenido mágico: simplemente designa *otras cosas*" (1945, 1994: 61).

2. La literatura es muchas cosas, ya lo decíamos al principio, pero para Sábato "no es ni un pasatiempo ni una evasión" (1963: 9), no es la mentira agradable, sino una "literatura verdadera, difícil y trágica" (1951, 1994: 194). En resumidas cuentas, lo que parece querer decirnos reiterada y desesperadamente es que el arte es fundamentalmente un camino de conocimiento. Por supuesto, no se trata de que haya que borrar la pluriforme realidad de los objetos literarios, ni su relación con los valores sociohistóricos entre los que nacen arropados en tanto producciones textuales del hombre-en-sociedad, pero para nuestro autor se hace urgente y necesario el compromiso con esa visión compleja de la realidad y de la condición humana que esbozábamos en páginas anteriores. Así, en el apartado de *Hombres y engranajes* titulado sintomáticamente "Una literatura trágica" (1951, 1994: 194-197), y fuertemente influido por la concepción existencialista del fenómeno literario y artístico, defenderá una concepción literaria, a la que considera como la auténticamente propia de nuestro siglo, que vendría a erigirse como la última epifanía de una dirección humanista trazada en la historia por las grandes obras de creación verbal. Si bien el aserto partidista pudiera tildarse de inocente, no es menos cierto que ilumina con claridad la noción sabatiana de *lo que debe ser* la literatura de ficción para nuestro tiempo, un tiempo de convulsiones sociales e inseguridades espirituales, muy alejado ya de la euforia positivista y burguesa del último tercio del siglo XIX. La literatura que persigue Sábato aspira a ser una simbolización metafísica de la soledad de ese *ser-para-la-muerte* que, a su juicio, es el horrible descubrimiento que caracteriza al hombre de siglo XX. Pero a la vez, nos advierte de que las grandes obras de arte verbal no son un reflejo premeditado de una concepción ideológica del hombre previamente esbozada por los saberes racionales, no es en modo alguno una especie de comunicación en segundo grado, sino todo lo contrario, el único medio que, a su juicio, puede considerarse adecuado para descubrir el verdadero rostro del hombre contemporáneo. La formulación de la angustia existencial de ese hombre no se encuentra en las tradicionales disciplinas de la filosofía, ni en la ciencia, ambas teñidas de una pureza idealista que no puede ya presentar relación de identidad con la impureza radical que es la vida, sino en el discurso de luces y sombras en que se ha convertido la literatura de ficción desde Dostoievski, desde Kafka, desde el surrealismo, desde Artaud o Malraux. "La literatura ha dejado de pertenecer a las Bellas Artes, para ingresar en la

metafísica”, sentenciará (1951, 1994: 197). En esa literatura que desprecia la belleza como un fin en sí mismo y que aspira, por el contrario, a la representación del horror trágico del *ser*, es donde Ernesto Sábato encuentra el auténtico camino de exploración del alma humana, la forma de llegar a comprender al hombre usando sus mismas armas: la impureza, la contradicción, la variedad caótica de los sucesos, la conciencia vigilante del arte aunada a los abismos de subconsciente, la escritura como pulsión y reflexión a un tiempo; en suma, la ficción como fenómeno de trascendencia antropológica en cuanto síntesis de la razón y de la espiritualidad, especie de mancha del hombre descreído para comprender el sinsentido de la existencia.

La toma de partido de Sábato, su anclaje a la vez en la espontaneidad sentimental de la tradición romántica y en la minuciosidad calculadora de Flaubert, en Shopenhauer o Nietzsche y en Marx, en el surrealismo y en el existencialismo, en la ciencia y en los arcanos del pensamiento espiritualista... esa *esquizofrenia esencial* de su concepción estética es la que posibilita que su literatura se plantee como un territorio de batalla en el que la inseguridad del conocimiento absoluto cae rendida ante la recreación intuitiva de la ficción. En este sentido, en su libro misceláneo de 1953, *Heterodoxia*, había escrito ya a propósito de su primera novela, *El túnel*: “Mientras escribía esa novela, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos inconscientes, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto” (1953, 1994: 265). Su declaración no se dirigía únicamente a explicar el poder del subconsciente en la creación literaria, sino a reafirmar el aforismo que en otra parte del mismo libro dejaba caer con cierta sorna: “el instinto es ilógico, pero no falla en los problemas de la vida, que no son nunca lógicos” (1953, 1994: 223). Desde esta perspectiva, Sábato defiende una especie de actitud creativa arrebatada y esquizoide que merece ser comentada con detalle.

Esta concepción del papel que debe asumir el escritor durante el proceso creador de ficciones, durante el que se convierte en una especie de puente dialógico entre opuestos, quizá pudo estar inspirado por cierta concepción psicoanalítica que describe la existencia del individuo socializado como un vivir convulso en medio de la disociación que le imponen las condiciones sociales, de manera que, llegado el caso extremo, el hombre ha de repudiar en aras de la razón, de “lo conveniente”, aquellas ideas y sentimientos que quizá un día fueron

sus más íntimas convicciones. El asunto lo trata Sábato por primera vez y brevemente en *Heterodoxia*, a tenor de un comentario sobre el lugar que Jean Anouilh, –no el “escritor”, precisemos, sino “el hombre que escribe”– ocupa en su obra, un espacio que Sábato define como intermedio entre las polaridades ideológicas que encarnan sus personajes y que son básicamente de dos tipos enfrentados: el personaje que abandona sus ideales y sus ilusiones al asumir el rol que le depara su acceso a la *madurez* –descrita por Sábato, y he aquí la clave, como un proceso esencialmente *relativizador*–, por una parte; el héroe trágico aferrado “al amor absoluto y a la pureza” (1951, 1994: 230), por la otra. A este fenómeno lo denomina *desdoblamiento creador*.

No deja de ser curioso que Sábato no vuelva a referirse al concepto que a mi parecer resulta el centro de su idea de la ficción como territorio intermedio entre el deseo y la realidad, la conciencia y la locura, la claridad y la oscuridad, el único medio, en suma, de pensar “verdaderamente” la condición humana. Sin embargo el libro que rescata, resume, matiza, reitera, precisa o extiende las ideas que fueron conformando sus anteriores obras ensayísticas, *El escritor y sus fantasmas* (1963), podría quedar definido en su núcleo como una disertación sobre las caras de ese *desdoblamiento creador*, por medio del cual la ficción se va construyendo sobre un diálogo constante entre las estructuras de un universo con el que se recrea la esencia de lo real y un modo hermenéutico para comprender la misma esencia que se fabula en la mimesis, una especie de acto místico inexplicable por medio del cual la experiencia se torna al fin *auténtica conciencia*. Para Ernesto Sábato, la obra de un escritor es una multiplicidad diversa y a la vez complementaria, un todo multiforme tejido, desde su perspectiva “absolutista”, con la misma vida interior del artista:

“El pensamiento puro de un escritor es su lado estrictamente diurno, mientras que sus ficciones participan también del monstruoso mundo de sus tinieblas. El alma, entre la carne y el espíritu, ambigua y angustiada, arrastrada a menudo por las conmociones del cuerpo y aspirando a la eternidad del espíritu puro, vacilando siempre entre lo relativo y lo absoluto, es el dominio por antonomasia de la ficción. Entre el alma y el espíritu puro hay las mismas diferencias que entre la vida y el sacrificio de la vida, que entre el pecado y la virtud; que entre lo diabólico y lo divino. Y es el abismo que separa al novelista del filósofo” (1963: 151).

En esta dilogía viva, la ficción encarna lo expulso de la república de las leyes y las mores, "y es que -para cerrar este hilo de Ariadna con las ajustadísimas palabras de María Zambrano- "la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne" (1939, 1987: 47).

Sábato, si bien desde una muy peculiarísima noción de lo literario, o mejor, del "deber del escritor", que excluye de su particular canon toda obra no comprometida con la trascendente misión de "examinar la condición humana" (1963: 9), representa una tendencia que no por "pasada de moda" (entre las postmoderneces de segunda mano y los esteticismos *midculture* que parecen dominar el gusto literario de este fin de siglo) resulta menos importante para la caracterización de una gran parte, si no la mayor, del arte y la cultura que han definido nuestro tiempo. Nos referimos a esa que sustenta una suerte de constante perversión de la autonomía de los discursos iniciada por el proyecto ilustrado, esa que apunta hacia el arte total e indiferenciado del transcurrir de la vida (utopía nuclear del romanticismo y las primeras vanguardias), esa que invocando en su ayuda el nombre de la modernidad no hace sino perpetuar el más antiguo ritual del contador de historias que descubría a los demás la vida a través del invento de un mundo maravilloso encerrado en el *sentido* de la palabra imaginada. Aquél que construye el mundo de una aventura en el relato del viaje lejano, más allá de los confines del territorio de la tribu, el que funda una teogonía, aquél que figura siglos más tarde una Mme. Bovary con la materia de su existencia interior, el que desvela el rostro más terrible de nuestro tiempo en la lógica infernal de *El castillo*, y aquél Ernesto Sábato que en *Abbadón el exterminador* quiere aparecer no sólo como autor sino, a la vez, como criatura, como otro personaje (pero no fingido sino *él mismo* inserto en la ficción) el que habla desde la humilde condición de humano.

Poco puede aportar a la teoría general de la ficción una poética tan particular, tan teñida de subjetivismo y hasta de misticismo, tan *esquizoanalítica* -si se me permite el barbarismo que me inspira Deleuze-, salvo el recordatorio, ahora cada vez más necesario, de que en estos tiempos de espectáculo mediático, donde el *simulacro* se toma por verdad y la virtualidad parece ser el estado perpetuo de todo conocimiento, de que -y robo otra vez a Zambrano- para construir un "saber del hombre" el hombre mismo debe quedar situado "como el fundamento del ser de las cosas". Atreverse a penetrar, a descifrar los símbolos del "mundo oscuro de nuestro propio espíritu" (Sábato,

1963: 58), es la única ética que cabe al oficio de escribir ficciones, para Ernesto Sábato en eso consiste una *literatura del yo*. Para nosotros, volver a pensar el *yo*, el lugar que ocupa la subjetividad en los discursos sociales, pensar los "contenidos" más allá de sus "simulacros" en la época que C. Castoriadis ha denominado como del "ascenso de la insignificancia" se convierte en el reto de debe encarar -ya lo está haciendo- la teoría en medio de la vorágine de la esta electrónica. Sábato es siempre una ayuda y un ejemplo, pero su obra nos ofrece un nuevo estímulo a consideración, el valor de la ficción como modelo de representación de los lados más íntimos de la subjetividad:

"Estoy hablando, se comprende, de las ficciones profundas, las que penetran peligrosamente en ese universo tenebroso de los bajos fondos del alma, no de esas novelas fabricadas y fotográficas. Hablo de las que no se limitan a describir ese mundo exterior que podemos ver con nuestros ojos, sino las que se llegan a expresar con delirios, sueños y hasta mitos, para así ser capaces de expresar la verdad total de la condición humana." (Sábato, 1991: 13).

Universidad de Sevilla

Referencias

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T.
(1986) *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad.
- CASTORIADIS, C.
(1996) *El ascenso de la insignificancia*, Madrid, Cátedra/Universitat de València, 1998.
- DOLE
EL, L.
(1990) *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1997.
- GARCÍA BERRIO, A.
(1994) *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- PAVEL, Th.
(1986) *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- POZUELO YVANCOS, J.M.
(1993) *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- SÁBATO, E.
(1945) *Uno y el universo*, en 1994: 19-123.
(1951) *Hombres y engranajes*, en 1994: 125-213.
(1953) *Heterodoxia*, en 1994: 215-332.

(1963, ed. corr. 1979) *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

(1994) *Uno y el universo y otros ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores.

VÁZQUEZ MEDEL, M.A.

(1992) "Lectura e interpretación de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero". En: *Mosaico de varia lección, Homenaje a José M^o Capote Benot*, Sevilla, Universidad, 1992: 355-372.