NOTAS

ERNESTO SÁBATO Y LA NOVELA DE LA CRISIS

Juan Antonio Rosado*

El verdadero escritor (...) vive entregado a su tiempo, es su vasallo y su esclavo, su siervo más humilde. Se halla atado a él con una cadena corta e irrompible, adherido a él en cuerpo y alma. Su falta de libertad ha de ser tan grande que le impida ser transplantado a cualquier otro lugar. Y si la fórmula no tuviera cierto halo ridículo, me atrevería a decir simplemente: es el sabueso de su tiempo.

Elías Canetti

84

Ernesto Sábato nació el 24 de junio de 1911,¹ en Rojas, Argentina, pueblo alejado de los centros urbanos, como lo preferían muchos inmigrantes europeos. Sus padres llegaron a la Argentina a fines del siglo XIX y establecieron un molino harinero. Así nos describe

*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

¹ También fecha de nacimiento de Fernando Vidal Olmos, personaje de *Sobre héroes y tumbas*.

su infancia el escritor: «pasé la niñez casi encerrado, y casi podría decir que los dos últimos hermanos vimos el mundo a través de una ventana».² Gracias a los recuerdos y a la soledad de la niñez, el autor le da más importancia al tiempo subjetivo, interior, que al objetivo, el de los relojes. Esta noción

² *Diálogos Borges-Sábato*, Buenos Aires, EMECE, p. 119.

NOTAS

es muy importante en sus novelas, así como el tema de la ceguera.

Su obsesión por los ciegos se origina en la infancia, cuando el artista pasaba horas de encierro junto a la ventana (acaso la misma del cuadro de Castel, en *El túnel*) y enceguecía pájaros para echarlos a volar. En *Sobre héroes y tumbas*, se narra este episodio, pero como realizado por Vidal Olmos, y en *Abaddón, el exterminador* aparece el mismo Sábato como responsable del acto, acompañado por el amigo con quien, en la infancia, le pinchó los ojos a un gorrión para echarlo a volar. Estas obras constituyen un exorcismo, pues «si bien el sadismo infantil es muy frecuente, la culpa se prolonga y agranda en el hombre formado»,³ lo que hará que Sábato se autoexorcise al escribir. Un evangelio gnóstico (*Tomás*) contiene estas palabras de Jesús: «Si sacas lo que hay dentro de ti, lo que no saques te destruirá».⁴ Con esto parece identificarse el autor de *El túnel*, para quien se debe escribir sólo cuando hay algo realmente importante que decir. De hecho, hay lapsos de trece años entre cada novela, y hasta ahora sólo ha publicado tres. Pero ha logrado tocar el espíritu del público con la autenticidad de su obra.

Su posición se emparenta con la de Sartre, en tanto que no olvida el compromiso. Dice Sartre:

³ Luis Wainerman, *Sábato y el misterio de los ciegos*, 1978, Buenos Aires, Castañeda, p. 15.

⁴ Elaine Pagels, *Los evangelios gnósticos*, 1988, México, Crítica, p. 13.

en la literatura comprometida, el compromiso no debe (...) inducir a que se olvide la literatura (...) nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene.⁵

En *El otro rostro del peronismo* (carta abierta a Mariano Amadeo) Sábato afirma: «Las torres de marfil, en que tantos escritores y artistas se refugiaron, fueron siempre ilusorias y egoístas; hoy serían trágicamente mezquinas». Pero va más lejos, pues para él todo escritor, como testigo — mártir — de su época, si es realmente profundo, no puede eludir su situación espacio-temporal:

o se escribe por juego..., o se escribe para bucear la condición del hombre (...) Si denominamos gratuito aquel primer género de ficción que sólo está hecho para procurar esparcimiento o placer, este segundo (sic) podemos llamarlo problemático, palabra (...) más acertada que la de comprometida; pues la palabra compromiso suscita una cantidad de discusiones y de equívocos entre los extremos del simple compromiso con un partido o una iglesia (...) y el extremo de eso que podemos llamar problematización (en: *El escritor y sus fantasmas*).

85

⁵ Sartre, J.P., *¿Qué es la literatura?*, 1981, Buenos Aires, p. 24-5.

NOTAS

El dilema no es entre literatura comprometida y no comprometida: «a cada rato se olvida que hay un solo dilema válido: literatura profunda y literatura superficial».⁶ Una obra literaria, si es verdaderamente profunda, encarnará los sueños y la visión de una nación, de una época; *ipso facto* será literatura comprometida, aun cuando no haya surgido con esos fines. Obras como *Martín Fierro*, de Hernández, o *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, encarnan atributos universales del hombre en un gaucho, y así como ya no se escribe sobre gauchos porque hay otra realidad, es imposible pretender eludir los males metafísicos que nos aquejan. Sartre mismo advierte que uno de los motivos principales del arte es la necesidad del artista de sentirse esencial en el mundo.

El escritor profundo, comprometido, que Sábato llama «problemático», toma partido en la singularidad de su época y entrevé los valores eternos allí implicados. Toma conciencia de la crisis, pero no la ve como un concepto abstracto ni como una situación que sólo se refleja en algunos aspectos de la vida, como puede ser el religioso, sino que acepta que ninguna obra de arte puede ser abstraída de su tiempo ni del lugar donde nació.

La aseveración no le resta originalidad a la obra artística. Por el contrario, la obra cobra mayor representatividad e importancia en la medida que refleja

la cultura y la civilización del hombre que la creó. Como Camus vive en el siglo XX, su *Calígula* puede reflejar el anhelo fáustico del hombre moderno, más que la idiosincrasia del romano, y *Las moscas*, de Sartre, es una exaltación de la libertad como la entiende el existencialismo de *El ser y la nada*, más que la historia de Orestes.

En la obra literaria, siempre habrá referencias directas o indirectas, conscientes o inconscientes a la época en que al escritor le tocó vivir. El irracionalismo de las vanguardias representó fielmente la crisis de valores en la época moderna. Así, recuerda Sábato en *El escritor y sus fantasmas*, Gauguin escribió a Strindberg: «Si nuestra vida está enferma también ha de estarlo nuestro arte».

Las vanguardias expresaron, con explosión, la multiplicidad de la crisis que estremeció a Occidente. Cada vanguardia quiso hallar una salida de la situación crítica o representarla con el arte. Ya Dostoievsky se había percatado de la crisis que aún no estallaba en su plenitud, y en *Memorias del subsuelo*, estableció que «Si la civilización no ha hecho más sanguinario al hombre, éste, bajo su influjo, se ha vuelto más (...) cruel que antes».⁷

Sábato define al escritor como «mártir» en el sentido griego, como «testigo» de su época, postura en total desacuerdo —al menos en un nivel teórico— con el llamado «arte por el arte», muy en boga con Gautier y los parnasianos. Si el artista es un testigo y está

⁶ E. Sábato, «La cultura en la encrucijada nacional», en *Crisis*, 1971, Buenos Aires, p. 30.

⁷ *Obras completas*, tomo II, México, Aguilar, p. 108.

NOTAS

consciente de ello, automáticamente se compromete: «Escritores como yo — dice Sábato en *Itinerario* — nos formamos espiritualmente en medio de semejante desbarajuste y nuestras ficciones revelan (...) el drama del argentino de hoy». En este sentido, la búsqueda literaria tendrá una dirección más encaminada hacia lo que se dice, que hacia la experimentación formal, más hacia el fondo que hacia la expresión. Ejemplo de esto es Kafka, quien con formas tradicionales, revolucionó el contenido por la profundidad y el simbolismo de sus imágenes y situaciones narrativas. Sin duda, su obra representa la crisis espiritual del hombre moderno.

Ahora bien, pensadores como Ortega y Gasset, que hablan de la «deshumanización del arte» y que demuestran la deshumanización por el evidente divorcio entre el público y el creador en el siglo XX, no advierten que el arte contemporáneo, como lo hemos repetido, representa la crisis de nuestra época. Ortega afirma que «Es prácticamente imposible hallar nuevos temas. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos».⁸ El filósofo hizo esta afirmación en 1925. No es necesario enumerar las obras maestras que surgieron después, año tras año, tanto en Europa como en América, en el género novelístico. Si para Ortega el arte está «des-

humanizado», para Sábato, en cambio, es el público quien lo está; el artista, a diferencia del público-masa embutido en fábricas u oficinas, conserva los atributos más preciosos del ser humano. Para Ortega hay una «crisis del arte». Para Sábato hay un arte de la crisis, es decir: no es el arte el que está propiamente en crisis, toda sociedad lo necesita. La novela surgida de la crisis tratará de ser catártica y cognoscitiva, de *integrar* la realidad humana desintegrada por la civilización racional y abstracta.⁹ Para ello, ya no le interesará — en la misma medida que en el siglo XIX — la descripción objetiva de la realidad. El elemento psicológico será decisivo, así como la modificación de la estructura de la novela. Ejemplos de esta transformación son las obras de Dos Passos, Faulkner o el *Ulises*, de Joyce. La producción novelística se volverá más compleja. En *Abaddón, el exterminador*, el mismo Sábato, como personaje, dice: «La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica», y: «Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos (...) el derecho de hacer novelas monstruosas».

Pero dejemos a un lado la crisis que Ortega le adjudica al arte del siglo XX. Es oportuno concentrarnos en un lapso de tiempo de gran importancia: la segunda posguerra y sus efectos. Para

87

⁸ *Ideas sobre la novela*, 1982, Madrid, Espasa Calpe, p. 162.

⁹ Cfr. *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, 1968, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, p. 77.

NOTAS

entonces (1945 en adelante), las vanguardias ya habrán muerto, pero no la crisis que las vio nacer. Para compenetrarse con Onetti, Mallea o Sábato, es necesario hablar de la «angustia» de la posguerra. Nadie más indicado que el «filósofo de la crisis», Sartre, quien afirma, en *¿Qué es la literatura?* (p. 198):

La angustia, el abandono y los sudores de sangre comienzan para un hombre cuando no puede tener otro testigo que él mismo; es entonces cuando (...) experimenta hasta el extremo su condición de hombre. Verdad es que distamos mucho de haber experimentado todos esta angustia, pero (...) nos ha obsesionado a todos como una amenaza y una promesa; durante cinco años, hemos vivido fascinados y, como no tomábamos a la ligera nuestro oficio de escritor, esta fascinación se refleja todavía en nuestras obras: nos hemos dedicado a hacer una literatura de situaciones extremas.

Estas situaciones son las que mejor encarnan la novelística de la posguerra. Ya en *El lobo estepario* (1927), de Hesse, las encontramos mezcladas con magia, irracionalismo y angustia. Gracias a que la novela es «el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios»,¹⁰ es como el género ha pasado a ser uno de los más impor-

¹⁰ A. Roa Bastos, «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, UNAM, p. 42.

tantes desde el siglo XIX. Afirma Mircea Eliade: «la novela (...) ha ocupado en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares».¹¹ En efecto, la estructura mítica de muchas novelas modernas resulta evidente. Es posible desentrañar allí temas y personajes mitológicos: el tema del destino, muy importante en *El túnel* y *Sobre héroes...*, pero también el tema iniciático, los combates de un Héroe-Redentor, el mito fundacional (la fundación mítica de un lugar), entre otros. La novelística sabatiana pretende, en el fondo, un rescate del mito: «es indiscutible que las obras de arte son mitologías que revelan las verdades últimas de la condición humana» (*Apologías y rechazos*, Seix Barral), y en una entrevista lo confirma:

En una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos y sin misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños, o la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera. La obra de estos creadores es una forma mitológica de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno.¹²

¹¹ *Mito y realidad*, 1985, Barcelona, Labor, p. 198.

¹² «Censura, libertad y disenso», entrevista de O. Baron Supervielle, *Revista de la UNAM*, febrero 1979, México.

Además, particularmente, la novela de la crisis desdeña la visión simplista y maniquea de los «buenos» y los «malos». Las obras de Dostoievsky tienen un inmenso valor psicológico; sus personajes se contradicen como seres de carne y hueso. Aquí todos los personajes son héroes y antihéroes. No hay esquemas definidos ni moldes. Lo esencial es la contradicción y el cambio.

El caudal real y mítico tan diverso y heterogéneo de América Latina, se ha manifestado en una vasta producción novelística en el siglo XX. A fines de siglo, nos parece indispensable para revalorizar nuestro ser. La crisis argentina se identifica con la europea, con la salvedad de que en el país sudamericano hay inexistencia de un pasado grandioso; ni siquiera rastros históricos consuelan al ser argentino. Para Sábato ese país padece de una doble crisis, donde el europeísmo se hace necesario. Por tanto, podemos hablar también de la novela de la «doble crisis» argentina. Veamos la situación de la narrativa en la Argentina presabatiana.

Durante la década de los veinte, una serie de escritores, muchos de los cuales adoptaron la vanguardia llamada «ultraísmo», se reunieron en torno a la revista *Martín Fierro*. Entre ellos figuraban Borges, Güiraldes, Mallea y Leopoldo Marechal. El grupo, empeñado en cambiar la literatura más que en crear una literatura de tipo social, fue llamado «los de Florida», barrio lujoso de Buenos Aires. La creación de una literatura de tipo social fue la misión del grupo de «Boedo», cuyo nombre se tomó de un barrio popular

de la misma ciudad. Entre estos últimos se encontraba Roberto Arlt. Ambos grupos son representativos de la novela de la crisis argentina. Así, el título de uno de los cuentos del libro de Mallea *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), «Conversación», es muy irónico, pues lo que el relato nos muestra es precisamente la *incomunicación* de una pareja reunida en un bar para «conversar». Los silencios de ambos son la «nada» que separa a un individuo de otro. Pero no sólo los silencios: la misma «conversación» es una incomunicación progresiva. Además, en este cuento también se alude a la incomunicación de los humanos en general: «La eterna cosa. No se entienden los rusos con los alemanes. No se entienden los alemanes con los franceses. No se entienden los franceses con los ingleses. Nadie se entiende. Tampoco se entiende nada».¹³ Y en *El juguete rabioso*, de Arlt, novela representativa del grupo Boedo, encontramos, además de la angustia existencial y la transgresión, un horror ante la muerte. Dice el protagonista: «Ser olvidado cuando muera, eso sí que es horrible», y más abajo: «Frente al horizonte recorrido por navíos de nubes, la convicción de una muerte eterna espantaba mi carne».

Sin embargo, la polémica entre ambos grupos se dio precisamente por la carencia de grupos literarios en la Argentina. Para comprender hasta qué punto este país está europeizado, has-

¹³ Mallea, «Conversación», en S. Menton, *El cuento hispanoamericano*, México, FCE, p. 445.

NOTAS

ta qué punto *imita* a Europa, citemos las siguientes palabras de Borges:

Recuerdo la polémica Boedo-Florida (...), tan célebre hoy. Y sin embargo fue una broma tramada por Roberto Mariani y Ernesto Palacio. A mí me situaron en Florida, aunque yo habría preferido estar en Boedo. Pero me dijeron que ya estaba hecha la distribución y yo, desde luego, no pude hacer nada, me resigné (...) Todos sabíamos que era una broma. Ahora hay profesores universitarios que estudian eso en serio (...) Ernesto Palacio argumentaba que en Francia había grupos literarios y entonces, para no ser menos, *acá había que hacer lo mismo*. Una broma que se convirtió en programa de la literatura argentina.¹⁴

cos, pertenece también a una literatura profunda, metafísica. Dice Angel Rama: «Pienso que a veces hay en lo fantástico algo mucho más metido en lo profundo y en la problemática más auténtica que mucha literatura realista que exteriormente dice estar en los problemas».¹⁵ Esta afirmación se puede aplicar a Borges, pues en su obra plasma la condición humana y *por ello* encarna la crisis de nuestro tiempo, como Cervantes la del suyo.

En cuanto a *El túnel*, indudablemente también es novela de la crisis, una obra, como dice Sartre, de «situaciones extremas». Y si bien Castel no puede, como apunta Predmore, retratar la crisis de Occidente por tratarse de un psicópata,¹⁶ la novela en su conjunto sí lo hace. Aunque no se contemple en la obra, esa locura (tomando en cuenta la visión de Sábato), surgió a consecuencia del efecto que la crisis produjo en un ser hipersensible, efecto que acarreó la incomunicación y la soledad, primero, y después el anhelo de un Absoluto (el amor de María Iribarne) que lo aleje precisamente de la crisis y que finalizará en la desesperanza más abrupta.

90 Como podemos ver, incluso en la creación de grupos literarios, hubo una *deliberada* europeización. Pero suponiendo que en verdad hubo una polémica entre ambos grupos, ahora está tan distante que las diferencias se van perdiendo. Lo que sí resulta indudable es que tanto el «grupo» de Boedo como el de Florida, representan la literatura de la crisis en la Argentina de su tiempo. El hecho de que muchos artistas se hayan unido al «ultraísmo» (de *ultra*, más allá), constituye una prueba. Incluso la literatura posterior de Borges, a pesar de sus elementos fantásti-

¹⁴ *Diálogos Borges-Sábato*, op. cit., p. 17-27. Subrayado mío.

¹⁵ «Fantasmas, delirios y alucinaciones», en *Actual narrativa latinoamericana*, 1970, La Habana, Casa de las Américas, p. 68.

¹⁶ Cfr. *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, 1981, Madrid, José Porrúa Turanzas, p. 34.