



El arte, única respuesta a los ciegos.  
Epistemología en Sábado

Enrique Ferrari Nieto

Universidad de Valladolid  
[Eferrari79@gmail.com](mailto:Eferrari79@gmail.com)

---

**Resumen:** La gran aportación de Ernesto Sábato a la problemática legada por las vanguardias es su análisis del papel principal de la ciencia en la construcción de la sociedad actual. Sus reflexiones en torno a quién le ha dado ese protagonismo y el porqué de sus consecuencias funestas para la humanidad. El alquimista de sus cuadros dio paso al científico moderno, positivista, nacido también en la burguesía, que rechaza el conocimiento contemplativo en su intento por dominar el universo. Sábato emparenta a esta ciencia positiva, en su aspecto más teórico, en su idea de la racionalidad del universo, con la escolástica y, en su rostro más técnico, con el utilitarismo burgués. El déficit epistemológico de la ciencia es salvado por un arte que, más allá de una preocupación estética, es la representación más fiel de la realidad, porque abarca todos sus rincones. Las figuras fantasmales de enormes cavidades en el rostro de los cuadros, que fueron los ciegos fríos y húmedos de sus novelas, son el símbolo del mal, de lo oculto y lo desconocido, que se revela sólo en el arte, como un nuevo Edipo. Como un elemento más, junto a los túneles o el metro que recorre las entrañas de Buenos Aires, del mundo oscuro que queda fuera del poder alumbrador de la ciencia.

**Palabras clave:** Sábato, ceguera, ciencia, epistemología

*C*

*o*  
*m*  
*o*

*u*  
*n*  
*a*

*b*  
*u*  
*e*  
*n*  
*a*

*a*  
*m*  
*a*

*d*  
*e*

*c*  
*a*  
*s*  
*a*

*q*  
*u*  
*e*

*d*  
*e*

Con *Abaddón el exterminador*, su tercera novela, que acabó en 1974, pone fin a su producción literaria. Ernesto Sábato abandona poco después la escritura. Aún publica diarios y reflexiones breves, pero ha dejado atrás sus grandes novelas y ensayos. Una grave enfermedad en la vista le impide leer y escribir desde 1979. Ahora, casi ciego y muy mayor, pinta. Se levanta muy temprano, a las cinco, y pinta cuadros de un expresionismo atroz con rojos, azules y, sobre todo, negros, como la última de las manifestaciones de su gran obsesión: el hombre: el conocimiento de la realidad última del hombre que permita liberarlo. Son rostros ciegos, mutilados, con grandes cavidades en los ojos y la boca, de cabezas enormes y cuerpos escuálidos, pálidos y deformados, como estirados en una mueca de miedo y dolor, que remiten a Munch y el infierno del hombre contemporáneo. Rostros anónimos y otros conocidos, más serenos, que son un homenaje a aquellos autores con los que se siente en deuda: Dostoievsky, Nietzsche, Virginia Woolf, Sartre o Kafka. Aquellos que le precedieron en su camino.

En 1985 plasma con insistencia sobre tablas a un alquimista de desorbitados ojos amarillentos y tez verdosa, de rasgos muy marcados, junto al fuego, con alambiques y retortas en una mesa, y también un cuaderno o un libro. La nostalgia de Sábato por una ciencia cercana al hombre, que emana de él y no lo olvida; y las notas que son el reflejo de sí mismo. Cada uno de esos cuadros remite a los orígenes de la crisis que se desencadenó en París (la gran capital de las vanguardias), entre la claridad de los laboratorios Curie y las noches surrealistas: “Antiguas fuerzas, en algún oscuro

recinto, preparaban la alquimia que me alejaría para siempre del incontaminado reino de la ciencia. Mientras los creyentes, en la solemnidad de los templos, musitaban sus oraciones, ratas hambrientas devoraban ansiosamente los pilares, derribando la catedral de teoremas” [1].

El fin último de toda su obra, que radica en una preocupación de índole epistemológica, adquiere también una dimensión social que parte de ese ahondamiento en la condición última del hombre concreto: como heredero o continuador de los principios que rigieron las vanguardias, confía en crear un nuevo orden social originado en el arte. Como unos nuevos cimientos éticos que se alimentan de unos valores alejados de la racionalidad práctica, utilitarista, de la sociedad burguesa. La pintura, su pasión juvenil, desterrada primero por el mundo puro de los teoremas y más tarde también por la literatura (una herramienta más precisa -piensa él- en la metafísica), ocupa de nuevo, tras su letargo, ese espacio en el que Ernesto Sábato vuelca su existencia y reflexiona acerca de las cuestiones últimas del arte, como ente ontocreador. Si la ciencia es lo abstracto en la búsqueda del poder, el arte, la novela, es lo concreto en el ahondamiento del ser humano [2]. Sólo por el segundo circula la sangre. Sólo el arte está vivo. Aragon, en “La pintura desafiada” [3] de 1930, escribe acerca de las implicaciones éticas de la negación de lo real por la ficción: “Lo maravilloso es la materialización de un símbolo moral en violenta oposición con la moral del mundo del que ha surgido”. Esa nueva creación de consecuencias éticas es para Sábato la metáfora, que comparte con la realidad un núcleo común, aunque oculto por los atributos exteriores, que posibilita el poder alcanzar las *esencias profundas* de la poesía. El arte, la metáfora, no tiene un valor psicológico, sino ontológico, entendido como la comprensión radical de la realidad: “actúa por alumbramiento de los estratos más profundos de la realidad” [4].

Su primer ensayo, *Uno y el Universo*, de 1945, es el testimonio de su alejamiento de la ciencia: “¿Por qué, a los treinta años, cuando la ciencia me aseguraba un futuro tranquilo y respetable, abandoné todo a cambio de un páramo oscuro y solitario?”. Tras unos pocos años de clases en la Universidad de la Plata, retirado con su mujer y su hijo en un rancho destartado, marca con este libro un punto de inflexión, de no retorno. No porque en ese momento sintiera que tras años dedicado a esa labor ha sido engañado por esta. No porque descubriese entonces que la ciencia, que él considera aún heredera del cientificismo del siglo XIX, es incapaz de responder al sentido de la existencia del hombre y se perfila como responsable en la crisis espiritual de su siglo. Sino por su necesidad de retomar su compromiso [5] (afianzado en sus contactos con el círculo surrealista de Breton antes de la 2ª Guerra Mundial) que le hace renunciar al escapismo de la ciencia, de las formas puras que olvidan las pasiones, y le deja indefenso ante sus fantasmas. La ciencia no fue para él un lugar de respuestas, sino de evasión: su torre de marfil. Un paréntesis en que su vida quedaba al margen, olvidada, entre teoremas y números. Lo concreto, fuente del dolor, daba paso en el laboratorio a un mundo abstracto y puro, sin rastro de la existencia. Si para Ortega y Gasset el arte constituye un nuevo orbe de irrealidad en el que el hombre, cansado de su existencia, busca la evasión, para Sábato, ese mismo papel lo juega la ciencia, como un rompecabezas, un juego matemático. En su infancia, angustiado por la lejanía de su madre, descubre un universo de entes perfectos en las clases de matemáticas. Es la perfección aséptica, y no las posibilidades de conocimiento, la que le vuelca en la investigación. Liberarse de sus pasiones implica escapar de la existencia [6]. La esencia y la existencia, la ciencia y el arte, como los dos extremos (lo puro y lo impuro) que nunca se tocan. “Los hombres escriben ficciones -señala Sábato al final de *El escritor y sus fantasmas*- porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios no escribe novelas” [7].

Las respuestas a la existencia -tenía esa certeza desde muy joven- debía buscarlas en el arte. El dilema se reduce a una cuestión de conocimiento. Los ciegos que estudia Fernando Vidal Olmos para su *Informe* son los deseos más ocultos del

hombre; los que nacen de sus instintos. El mal siempre queda vinculado a la ceguera: una maldad intrínseca al ser humano que sólo puede alcanzarse a través del autoconocimiento [8]. La ciencia identifica lo objetivo con lo verdadero y excluye al sujeto en su proceso de abstracción. Escribe Ernesto Sábato: “El hombre no es Razón Pura, sino una oscura, una misteriosa, una atribulada mezcla de razón, de emoción y de voluntad; una dramática pero maravillosa combinación de espíritu y materia, de alma y de cuerpo. La Ciencia pretendió desconocer y subestimar esta condición, que es la condición humana. Por eso tenía que llevar a un inmenso fracaso” [9]. La novela (también las otras manifestaciones artísticas) es una síntesis de lo objetivo y lo subjetivo en la búsqueda del conocimiento del hombre. El científico que elabora juicios generales incomprensibles no es consciente de que la matemática, el tipo de conocimiento más sencillo, no puede explicar la *complejísima* realidad, como pretendía Galileo. Cómo creer que el fantasma matemático es la *realidad*.

Su desvinculación de la ciencia se alimenta del gran desconcierto epistemológico de comienzos del siglo XX. Dice Juan Pablo Castel, en *El túnel*: “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, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a comenzar la comedia inútil” [10]. El derrumbe de la civilización occidental que Sábato achaca a la razón y la máquina. Son los años “de la desesperación y la angustia” [11], en los que se cuestiona la noción de realidad. Europa entra en una época que no tiene respuestas satisfactorias a las preguntas eternas con que titula Gauguin alguno de sus cuadros de tema tahitiano. Europa es el sanatorio de *La montaña mágica* de Thomas Mann. La muerte de Dios que anuncia el autor de *Más allá del bien y del mal* exige una trasvaloración de todos los valores que tiene también su reflejo en el arte. El derrumbe de los principios burgueses exige al artista una voluntad de verdad y purificación metafísica más allá de cuestiones estéticas: “Al irrumpir la civilización burguesa con una clase utilitaria que sólo cree en este mundo y sus valores materiales, nuevamente el arte vuelve al naturalismo. Ahora en su crepúsculo, asistimos -observa Sábato [12]- a la reacción violenta de los artistas contra la civilización burguesa y su *Weltanschauung*”. Las obras de Nietzsche, Freud y Marx espabilan -escribe Jaspers [13]- la conciencia moderna. Destruyen, con sus ataques a la razón pura, las viejas convicciones para “abrir las puertas de una existencia más profunda” [14]. La ciencia decimonónica se presenta deficitaria. La realidad, de pronto más compleja, muestra nuevas regiones inaprensibles por los esquemas abstractos de la lógica y la ciencia. Los artistas olvidan las reglas del arte burgués en sus pinturas, el adorno fácil y el lugar común. Atacan los ideales burgueses extendidos en el mundo occidental, su talento práctico y su incapacidad para ningún sacrificio artístico. Frente al burgués decimonónico el nuevo siglo revela un nuevo tipo de hombre que comienza su dominación; aquel para quien la vida tiene un sentido deportivo y festivo. Es *el tema de nuestro tiempo* de Ortega: la razón hegemónica que el siglo XIX encumbró más allá de la vida ahora se muestra insuficiente para una nueva sensibilidad que prima lo vital. El hombre racional de Descartes da paso a un nuevo sujeto en el que la razón, que había sido entendida de modo abstracto e intelectualista, no es más que un instrumento para la vida. La razón clásica no satisface ya las nuevas demandas de la sociedad. La ciencia (la ciencia estricta, matematizable), a medida que se vuelve más abstracta y se aleja de los problemas cotidianos, aumenta su utilidad. Pero -advierte el escritor argentino [15]- para ello es necesario una especie de pacto con el diablo, porque se aleja irremediamente del mundo sensible. La ciencia positiva será un monarca, pero de un reino de fantasmas. Abstracción supone, en definitiva, un alejamiento del hombre. El verbo griego ἀφαίρεσις designaba la acción de sacar algo de algo, de separar una cosa de otra, privar a alguien de algo. En tiempos de Aristóteles significó “colocar separadamente”: tomar una característica de un objeto y estudiarla por separado.

Frente a la pureza del espíritu clásico, Sábato confía en el romanticismo [16], y su prolongación en el siglo XX: el existencialismo; confía en sus ataques, los más violentos, al conocimiento racional y científico en busca de otro conocimiento más amplio, más complejo, en el arte, que incluya lo irracional de la existencia humana. Como en la sentencia de Masson: “Sé que lo irracional me rodea. Dejo que mi razón vaya tan lejos como sea posible”. Se siente heredero de los principales pensadores existenciales, de Pascal, Buber, Berdiaev, Nietzsche, Unamuno, Jaspers, Schopenhauer, Emerson y Thoreau. De Dostoievsky y Kierkegaard. De los que han intentado dar una respuesta a la crisis, motivada por el dinero y la razón (alianza cuyo origen Sábato localiza en el Renacimiento), que ha llevado a la deshumanización de la humanidad. El fauvismo o el dadaísmo son los síntomas de una sociedad caduca. Los primeros ataques del siglo XX contra su hipocresía. La filosofía existencialista - indica en *Hombres y engranajes* [17]- es el *Zeitgeist* de los hombres que viven el derrumbe de una civilización tecnolátrica. Escribe en *Antes del fin* [18]: “Cuando los motores de la Revolución Industrial se pusieron en movimiento, el hombre se vio trágicamente desplazado. Pero también aumentó la resistencia de espíritus lúcidos e intuitivos que encarnaron valiente y tumultuosamente la rebelión romántica”. Ambos, romanticismo y existencialismo, son movimientos femeninos. De hecho, la solución a la crisis es el retorno de la mujer femenina, aquella que siente indiferencia y repugnancia por la razón, por todo lo que está al margen de lo concreto y lo útil. El existencialismo es una vuelta a lo concreto sin despreciar lo abstracto. Integrar la lógica y la vida, la esencia y la existencia, lo objetivo y lo subjetivo, en la novela (en la de Kafka, Dostoievski o Proust), mejor preparada que la ciencia para captar la realidad entera. La novela no puede prescindir del sujeto, como ha hecho la ciencia en su abstracción.

Tras el desengaño con la ciencia del XIX y sus promesas de solucionar todos los problemas, los físicos y los metafísicos, el hombre busca un nuevo orden en la nueva literatura. Aquella que reivindica al individuo concreto y no lo divide en una parte racional y un desecho de pasiones. André Breton contaba con frecuencia que todas las noches Saint-Pol-Roux, cuando iba a acostarse, colgaba en su puerta un cartel: *El poeta trabaja*. La realidad tiene más dimensiones de las que en un principio se había pensado. Como señala Octavio Paz en una conferencia en 1954 [19]: “Día a día se nos hace más patente que la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. No es extraño, por tanto, que pongamos en entredicho a la realidad y que busquemos una salida. El surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida. No, ciertamente, en busca de la salvación, sino de la verdadera vida”. Es el arte -señala Adorno- quien rescata la irracionalidad escondida y dibuja con mayor precisión la esencia de una realidad por la que nunca se ha preguntado el burgués de empirismo práctico. Sábato enumera las características de la novela actual: el descenso al yo, el inconsciente, la desconexión lógica del relato, la presencia del Otro, el sentido sagrado del cuerpo... Todas ellas dirigidas a expresar los problemas metafísicos últimos; enfrentar al hombre -escribe con patetismo- con su condición mortal, hacerlo asumir su drama: “¿De qué serviría la novela, la pintura, si no lograra encontrar el sentido profundo de la existencia del hombre?”.

El surrealismo [20] (como *práctica de existencia*, como lo definió Blanchot) y su noción de surrealidad, de una realidad absoluta o sobre-realidad, descubren a Sábato el hombre profundo tras *las convenciones decrépitas*. Va más allá de cualquier tipo de preocupación estética: “El surrealismo tuvo el valor de permitírnos indagar más allá de los límites de una racionalidad hipócrita, y en medio de tanta falsedad, nos ofreció un novedoso estilo de vida. Muchos hombres, de ese modo, hemos podido describir nuestro ser auténtico” [21]. Es una actitud, un deseo de ruptura con una civilización decadente y enferma, que él compartió con Óscar Domínguez y otros miembros del grupo en París: una lucha contra la sociedad burguesa con un arte que,

más allá de una mera recreación, es la clave con que traducir el criptograma que es el mundo: “El ser ama ocultarse”. Artaud dio las claves en un texto de 1925: el surrealismo pretende la desvalorización general de los valores, el desequilibrio del pensamiento, la ruptura y descalificación de la lógica y la remodelación espontánea de las cosas según un orden más profundo. Sábato, continuador de ese surrealismo, que él prefiere llamar sobrenaturalismo, rechaza la razón a favor del pensamiento, con un campo semántico más amplio que alcanza a la existencia. La razón es útil para plantear teoremas o construir instrumentos, pero no para dar una respuesta al sentido de la existencia. Por eso deja fuera a la lógica. Como lo hizo también André Breton en su *Primer manifiesto del surrealismo* de 1924: “En nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario” [22]. Frente a la abstracción de la ciencia, el escritor argentino reivindica al individuo, al ser humano que no es una pieza de ajedrez y no responde sólo a leyes lógicas. El error del surrealismo -afirma Sábato- fue su incapacidad para reconstruir un mundo que habían dejado en ruinas. No encontraron -como escribió Octavio Paz [23]- la Edad de Oro bajo los escombros de esa realidad tan furiosamente combatida, sino un hombre cada vez más atroz. Tras la fase de destrucción e irracionalismo, detuvieron su obra, sin comprender que el hombre es, también, superación del yo en un nosotros [24]:

Para que pueda ser he de ser otro,  
salir de mí, buscarme entre los otros,

los otros que no son si yo no existo,  
los otros que me dan plena existencia,  
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros.[25]

Sábato es poco explícito acerca de la dimensión social del arte. Lo concibe como terapia para soportar el peso de la existencia [26] y como testimonio. El arte que recorre el siglo XX, como un testigo excepcional, revela las transformaciones del mundo. Los personajes de cada novela, a través de las situaciones límite (emplea la terminología de Jaspers) manifiestan la crisis del hombre actual convertido en una pieza más del engranaje en que ha convertido la ciencia y la técnica a la sociedad. Prefiere el término “testimonio” a “compromiso” [27]. El compromiso del autor, cuando ejerce como tal, aunque inevitablemente ofrezca al lector una toma de postura, se ciñe a un esfuerzo de comprensión más profunda de la sociedad y del hombre. No puede confundir su papel de artista con el de ciudadano. En un nuevo tiempo marcado por la especialización, el artista ha de ser consciente de cuál es su misión en la sociedad. Juan Ramón Jiménez lo tenía claro: “Sé que he venido a hacer versos”. Al artista no se le puede pedir otro compromiso social; su cometido es realizar bien su trabajo. De todos modos, Ernesto Sábato se muestra heredero del romanticismo en su percepción del papel del artista. Este, alejado del común de los mortales, está especialmente dotado, por su incapacidad de adaptación, por su rebeldía y su locura, para ahondar en la verdad última de la existencia; como tocado por los dioses, tiene una sensibilidad especial para que se manifieste en su obra lo oculto: “La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar” [28].

El autor argentino acepta el legado de las vanguardias, que él focaliza en el surrealismo: la necesidad de construir los pilares de una sociedad nueva sobre los escombros de la anterior a través del arte. Y su problemática: comprensión de la realidad y actuación social, siempre indirecta. Autonomía de la obra y praxis social. Pero su contribución es inapreciable, por cuanto no aborda de manera directa ambas cuestiones, enfrentando la una a la otra; tan sólo se ciñe a remarcar uno u otro rasgo en distintas partes de su obra, sin atacar las consecuencias últimas. Las resuelve en diferentes planos, evitando, al sortearlas, las contradicciones. La obra es autónoma por cuanto es una realidad en sí misma que arrastra al lector o al espectador a un

nuevo orbe de irrealidad; si bien, en tanto que el creador, al vivir, convive, se ve obligado a reintegrar esa obra a la sociedad de la que ha surgido para cerrar el ciclo. Después de todo, es un objeto social. Y desarrolla una acción social: “El arte no existe *en* el hombre, sino *entre* hombres” [29]. Pero Sábato tiene que reconocer que no actúa directamente sobre la sociedad. Los postulados del realismo socialista son tremendamente ingenuos [30]. El poder del arte es limitado. Influye en los individuos que constituyen la sociedad, pero sólo en aquellos dotados de una sensibilidad capaz de penetrar la obra de arte y vislumbrar esa realidad última que esconde, y cuyo conocimiento podría motivar un cambio social, “como si esos objetos fueran temblorosos y transitorios puentes para salvar el abismo que siempre se abre entre uno y el universo, símbolos de aquello profundo y recóndito que reflejan; indiferentes y grises para los que no son capaces de entender la clave, pero cálidos y tensos y llenos de intención secreta para los que la conocen” [31].

“Los llamados Tiempos Modernos -señala Sábato[32]- comienzan con la ciencia y la Razón. La reacción contra ese mundo, que ha llevado finalmente a la alienación del hombre, fue la de estos artistas que a fines del siglo pasado comienzan a pintar olvidando las reglas del arte que podemos llamar burgués, burgués no en el sentido político”. La aparición de las vanguardias (ese mosaico de voces en tensión, en el que los artistas burgueses reniegan de una burguesía a la que permanecen atados) supone un brusco giro en la historia del arte en las primeras décadas del siglo. La comprensión de la racionalidad de la sociedad moderna sólo es posible tras la toma de conciencia de la irracionalidad artística; esto es, de aquello que quedó fuera de la razón de ángulos inflexibles y fue relegado a una de las esferas autónomas, el arte. Por eso Adorno afirma que en el arte, en su condición de ficción, está la verdad acerca de la sociedad, en el sentido en que en sus más brillantes creaciones la irracionalidad escondida de un mundo aparentemente racional sale a la luz. Nietzsche se da cuenta de ello cuando desenmascara la moral y la metafísica, en las obras que escribe entre *Humano, demasiado humano* y *La gaya ciencia*. El lugar en que ha sobrevivido un residuo dionisiaco [33] en la cultura occidental, lo que llamará más tarde la voluntad de poder, es el arte, una esfera independiente que ha permanecido alejada del influjo de los valores utilitaristas burgueses. Porque -señala Marcuse [34]- la verdad del arte descansa en su poder para acabar con el monopolio con que la realidad establecida define qué es real. Y con esa ruptura -el verdadero logro de la forma estética- el mundo ficticio que crea el arte aparece como una realidad verdadera, como “más real que la realidad misma”. No coincide exactamente con el mundo de la realidad cotidiana, pero tampoco con un mundo sólo de fantasía y de ilusión. No contiene nada que no exista también en la realidad dada: los pensamientos, los sentimientos, los sueños de las personas. Sin embargo, ese orbe creado es irreal, es una realidad ficticia. Y si es irreal no lo es porque es menos que la realidad de cada día, sino porque es más; porque es capaz de ofrecer al hombre una visión más certera que la que pueda darle la realidad cotidiana. Porque -escribe Sábato [35]- ha llegado el momento de colocarse más allá de las puras preocupaciones estéticas para enfrentar los problemas del hombre y su destino. El arte abre una brecha respecto a cualquier otra experiencia, y crea una dimensión en la que los seres humanos, la naturaleza y las cosas no tienen por qué responder a los principios de la realidad. Con todo, Adorno [36] matiza que ese momento de irrealidad en el arte no es independiente de la existencia; al contrario, es el resultado de las diferentes relaciones de la realidad que responden a las imperfecciones de las condiciones reales, a sus contradicciones.

La formación del *status* del arte en la sociedad burguesa no tuvo un desarrollo unilineal. La emancipación del arte frente a otras esferas, en su constitución como ente autónomo, fue -indica Bürger [37]- un largo proceso contradictorio en el que el arte adquiere nuevos potenciales, pero también pierde otros, como reacción al importante incremento en la racionalización del resto de las actividades humanas. Desde el siglo XVIII hasta finales del XIX y principios del XX, la evolución de la



autonomía del arte es una paulatina separación de la sociedad burguesa. Como Ortega, Weber cree que la función principal del arte, en su condición de esfera independiente, es salvar al hombre de la presión que sobre la vida diaria ejerce la racionalización. Es el arte como sujeto solidario con las víctimas de la razón burguesa, como refugio, aunque virtual, en el desarrollo de la vida en la sociedad capitalista, del que escribe Habermas, último eslabón de la Escuela de Frankfurt, en su *Crisis de legitimación*. Pero la autonomía del arte exige de este un distanciamiento respecto a la praxis vital. Es tal vez una de las grandes aportaciones de las vanguardias históricas: el descubrimiento de que el arte, desde su posición, no tiene consecuencias en la sociedad. Al menos, directas. Kant, en su *Crítica del juicio* de 1790, concibe la libertad del arte en oposición a la trayectoria de la sociedad capitalista. La estética no cae bajo el influjo del principio de maximización de beneficios que determina el resto de las esferas de la vida. Marcuse está de acuerdo. Todo aquello que no es satisfecho en la vida diaria, en la que el principio de competición lo invade todo, tiene su hogar en el arte, porque se ha apartado de la praxis de la vida. Pero ese momento de libertad conlleva necesariamente un momento de falta de compromiso, de ausencia de consecuencias en ese mundo del que el hombre que acude al arte intenta evadirse. Sábato lo resuelve con un malabarismo intelectual: con el carácter doble y dialéctico de la obra de arte que es, a un mismo tiempo, expresión de la realidad y realidad misma. Así, escribe: “Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!” [38].

La absoluta libertad en el arte contradice la falta de libertad del entramado social. Por eso, el lugar y la función del arte se convierten en inciertos. Las vanguardias es el primer movimiento que se sitúa contra la institución “arte”, contra el comercio institucionalizado del arte de la sociedad burguesa, y frente a su autonomía, por cuanto supone un distanciamiento de la praxis de la vida. Sus actos consisten en provocaciones, en poner la libertad en ejercicio. Porque -escribe García Montero[39]- “atacar a la burguesía es atacar a un arte aceptado por ella, la belleza estática y acomodaticia, el encuentro social, el adorno fácil y el atesoramiento lisonjero de las paredes”. Suzy Gablick [40] habló en 1984 de la modernidad como una cruzada para generar nuevos valores sociales y espirituales. La *Teoría de la vanguardia* de Bürger achaca ese cambio a la autocomprensión del arte de su papel social. Sólo una vez resuelta la tensión del arte en la sociedad burguesa es posible su autocrítica. El arte burgués, como institución, desde el siglo XVIII asimila su *status* en la sociedad, pero el desarrollo de su contenido estará sujeto a una dinámica histórica hasta el esteticismo de mediados del XIX, en el que el arte se convierte en el mismo contenido del arte. Si como institución el arte burgués renuncia a cualquier posibilidad de influencia en la praxis social, como contenido, hasta la llegada de *l'art pour l'art*, de los simbolistas, que se niegan a cualquier relación entre el arte y la realidad, no se desvinculará del todo de la realidad diaria.

La relación de la obra de arte con la praxis social es forzosamente indirecta, frustrante, como escribe Marcuse [41]. Es un elemento necesario en la futura praxis de la liberación, contribuye al cambio, pero no incide directamente sobre el mundo. Si acaso puede dirigir a los hombres encargados de transformar la realidad social. Escribe Sábato en *El escritor y sus fantasmas*: “Esos hombres sueñan un poco el sueño colectivo. Pero a diferencia de las pesadillas nocturnas, sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la expresión o presión hacia el mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean” [42]. Sin embargo, su autonomía imposibilita cualquier acción directa sobre el

mundo, aunque el arte tenga una dimensión social. Es social aunque sólo sea porque se opone a la sociedad, por su carencia de función. Es la contradictoria esencia del arte a la que se refiere Adorno [43]: el arte se disocia de la realidad empírica y del complejo sistema funcional que es la sociedad, pero pertenece a esa realidad y a ese sistema social. Como artefacto, comunica con la realidad. Su autonomía no es sino la función de libertad en la conciencia burguesa y, por tanto, está atada a esa estructura social específica. Por ello puede funcionar como síntoma, pero nada más. El arte - señala Marcuse [44]- sólo consigue relevancia política como obra autónoma, pues sus cualidades formales anulan el carácter represivo de la sociedad. Peter Bürger, en 1971, da un paso más. Porque al contrario que otros muchos autores, no disocia autonomía y compromiso o praxis vital. Es más, localiza el origen de ese compromiso en los elementos que ha guardado celosamente la obra de arte autónoma, como mónada de la sociedad. Marcuse veía en las grandes obras del arte burgués las pretensiones que no podían ser satisfechas en la sociedad. Por eso llama a ese arte positivo: porque destierra esos valores a un orbe alejado de la vida cotidiana. Es un mundo lleno de valores al alcance del hombre, pero sin repercusión en la praxis vital. La experiencia del burgués con el arte -dice Bürger- no tiene continuidad en su vida diaria. Las vanguardias pretenden reintegrar el arte en la praxis vital. Por eso atacan el arte burgués, su *status* como ente autónomo.

La gran aportación de Ernesto Sábato a la problemática legada por las vanguardias es su análisis del papel principal de la ciencia en la construcción de la sociedad actual. Sus reflexiones en torno a quién le ha dado ese protagonismo y el porqué de sus *consecuencias funestas para la humanidad*. El alquimista de sus cuadros dio paso al científico moderno, positivista, nacido también en la burguesía, que rechaza el conocimiento contemplativo en su intento por dominar el universo. Sábato emparenta a esta ciencia positiva, en su aspecto más teórico, en su idea de la racionalidad del universo, con la escolástica y, en su rostro más técnico, con el utilitarismo burgués. Cita a Simmel: los negocios introdujeron en Occidente el concepto de exactitud numérica, condición necesaria para el desarrollo científico, que coincide, también, con el nacimiento del estado moderno, “un hermano de siniestra catadura”. Ambos, ciencia y capitalismo, nacieron y se desarrollaron juntos por la abstracción de sus elementos. El precio que ha habido que pagar -señala- es la aniquilación de la realidad concreta del ser humano. Por ello el autor argentino confía en el marxismo para quebrar esa alianza entre dinero y razón, y poner a esta última al servicio del hombre. La desconfianza de Sábato por la nueva ciencia responde a los dos rasgos que destaca de esta: su incapacidad para un conocimiento completo del hombre y su amoralidad. En el teorema de Pitágoras, por ejemplo, no hay ni bondad ni maldad. En una sociedad creada por un poder amoral sólo le cabe al hombre formar parte de ella como un eslabón prescindible, sin ninguna autonomía ni determinación. Es el hombre-cosa kafkiano, al que sólo se puede acceder a través del arte. La inoperancia de la ciencia y la limitación del pensamiento científico -cree- radican en su esencia misma, en su menosprecio por lo particular.

La diferencia esencial entre el conocimiento vulgar y el científico es la capacidad del segundo para, a partir de hechos particulares, alcanzar hechos generales. La historia de la ciencia es la de su evolución hacia la abstracción, que completó Einstein al transformar el universo físico en un fantasma matemático. Como en una cárcel - anota Sábato- las sensaciones se convierten en números. Pero es precisamente esa abstracción, esa oscuridad, la que ha conferido el prestigio a la ciencia entre las masas, el poder del que antes gozaba la magia o la teología: “La adoraron. Tanto más cuanto menos la entendieron”. Una sentencia como “El tensor g es nulo” arrastrará al entusiasmo y al pavor a una masa capaz de despreciar cualquier libro de Joyce, Proust o Kafka.

El dogmatismo científico de los siglos XVIII y XIX ha quedado atrás en las mentes de los hombres de ciencia. Los acontecimientos les han enseñado las

limitaciones epistemológicas de la ciencia y ahora son más cautos, más modestos. La bomba atómica, fruto del Progreso científico, los dejó impotentes. Les mostró su incapacidad para controlar lo que habían creado: Einstein confesó que hubiese preferido ser plomero. Por eso Whitehead, matemático y filósofo, ha escrito que la ciencia debe aprender de la poesía, hacerse menos abstracta y no desnaturalizar los hechos concretos de la realidad. Pero si la cautela ha arraigado entre los científicos, el hombre de la calle, la masa, incapaz de penetrar en el mundo abstracto de la ciencia, ha sustituido la razón por una fe incondicional en sus posibilidades. Sábato lo analiza con el caso concreto de Einstein, tras su muerte, en un artículo de 1955: tras el consenso al considerar al físico alemán como el gran genio del siglo XX, Sábato se pregunta: “¿Por qué una afirmación tan terminante, la mayor parte de las veces por profanos que están lejos de comprender sus teorías, o por especialistas científicos que difícilmente admitan o intuyan la genialidad de creadores artísticos o literarios?” [45]. Quien ha colocado a la ciencia en los altares son las masas, fascinadas por la oscuridad y el poder de esta. Han sustituido la razón por la fe. No hacen ningún esfuerzo por comprender los avances científicos, pero se agarran a ellos con fuerza, con una confianza ciega. La ciencia se ha convertido en una especie de magia, alimentada por el miedo y el poder, los dos elementos de la superstición.

Sábato no se detiene ni una sola vez a explicar qué son las masas. Las distingue de los científicos, si acaso, por su incapacidad cognoscitiva, y de los artistas, por su falta de sensibilidad. Matiza: no es lo mismo la humanidad y el público-masa, aquellos que han dejado de ser hombres para convertirse en objetos fabricados en serie, peligrosos, por su ignorancia. Pone como ejemplo la condena de Sócrates: “El demagogo Anito logró convencer a la masa de que Sócrates debía beber la cicuta. Y la masa, que algunos creen fuente de toda razón y justicia, hizo beber la cicuta al hombre más grande de Grecia” [46]. Parece que el escritor argentino acepta la definición de Ortega, la más elaborada a partir de las pinceladas de Nietzsche: Los individuos masa no se creen especialmente dotados. Saben que son vulgares. Afirman el derecho de la vulgaridad y lo imponen. Carecen de proyecto. Van a la deriva, y no construyen nada, aunque tienen un gran potencial, un poder enorme. El hombre-masa es el niño mimado, el que se comporta como un heredero: ha recibido todas las comodidades de la civilización, de la que ignora que es el producto del trabajo, y no algo espontáneo. Mimar supone no limitar sus deseos; hacerle creer que sólo tiene derechos, y no obligaciones. Por ello su vida, que debe ser un esfuerzo por ser sí misma, pierde autenticidad, se atrofia. El hombre-masa no es capaz de vivir su propio destino. Se sabe sus derechos, pero ignora sus deberes. Actúa, como el heredero (el heredero de una civilización, que le ofrece comodidad y seguridad), sin calcular las consecuencias de sus actos, como si esas acciones no fueran irrevocables. Carece de moral, incapaz de ser sumiso a nada, sin conciencia de servicio. Ahí radica el problema social: en su insumisión, en su rebelión; en la amenaza que percibe Jaspers: “Si los lobos contagian a la masa, un mal día el rebaño se convierte en horda”.

Ortega establece en su *Rebelión de las masas* (1929) [47] la estructura psicológica del hombre-masa: “1.º, una impresión nativa y radical de que la vida es fácil, sobrada, sin limitaciones trágicas; por tanto, cada individuo medio encuentra en sí una sensación de dominio y triunfo que, 2.º, le invita a afirmarse a sí mismo tal cual es, a dar por bueno y completo su haber moral e intelectual. Este comportamiento consigo le lleva a cerrarse para toda instancia exterior, a no escuchar, a no poner en tela de juicio sus opiniones y a no contar con los demás. Su sensación íntima de dominio le incita constantemente a ejercer predominio. Actuará, pues, como si sólo él y sus congéneres existieran en el mundo; por tanto, 3.º, intervendrá en todo imponiendo su vulgar opinión, sin miramientos, contemplaciones, trámites ni reservas, es decir, según un régimen de *acción directa*”. Es el hombre medio, no por ser multitudinario, sino porque es inerte, vulgar. La masa es el conjunto de individuos sin identidad propia tomados como un todo. De ahí el grito de Zarathustra: “¿Para incitar a muchos a apartarse del rebaño, para eso he venido!” [48]. El hombre-masa, fruto de la técnica

y de la democracia liberal, es aquel que se desindividualiza y pierde su unicidad. Aquel que desea dejar de ser individuo y disolverse en la colectividad. Tiene interés por perder la identidad personal. Quiere dejar de ser único y confundirse con el resto. No se valora a sí mismo. Y no se angustia al sentirse idéntico a los demás tras el proceso de serialización. Con todo, el escritor argentino gradúa el cariz aristocrático de Ortega. Si las masas actúan así es porque hombres suficientemente habilidosos, como Anito, las engañan para que vayan en contra de sus propios intereses. Su idolatría a la ciencia es producto de un desconocimiento, motivado por la abstracción de esta, que ciertos poderes han sabido rentabilizar.

El déficit epistemológico de la ciencia -cree el argentino- es salvado por un arte que, más allá de una preocupación estética, es la representación más fiel de la realidad, porque abarca todos sus rincones. Las figuras fantasmales de enormes cavidades en el rostro de los cuadros, que fueron los ciegos fríos y húmedos de sus novelas, son el símbolo del mal, de lo oculto y lo desconocido, que se revela sólo en el arte, como un nuevo Edipo. Como un elemento más, junto a los túneles o el metro que recorre las entrañas de Buenos Aires, del mundo oscuro que queda fuera del poder alumbrador de la ciencia. El *Informe sobre Ciegos* de Vidal Olmos es su intento por comprender su ser último como hombre, su inclinación hacia el mal, en un descenso interior donde la ciencia no le puede ayudar: en su incursión a las tinieblas, al mal, al inconsciente: a la ceguera que son los deseos más ocultos del hombre. La biografía de Sábato es la confesión de este personaje: “Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso pero pertinaz propósito de penetrar algún día en el universo en que habitan” [49]. Un campo vedado para la ciencia.

## Notas:

- [1] Ernesto SÁBATO, *Antes del fin*, Barcelona, Seix-Barral, 1999, p. 67.
- [2] En una entrevista que le realizó Silvia Iparraguirre, Sábato afirmó: “La pintura es más concreta, menos abstracta que la literatura, y el ser humano tiene más raíces en lo concreto. Diría que los pintores son más humanos”. En *El pintor Ernesto Sábato*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1991.
- [3] Ángel GONZÁLEZ, Francisco CALVO y Simón MARCHÁN (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999, p. 439.
- [4] Ernesto SÁBATO, *Uno y el universo y otros ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 88.
- [5] “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” (*Uno y el universo y otros ensayos*, op. cit., pp. 27-28).
- [6] Escribe Sábato en la entrevista de Silvia Iparraguirre: “Porque fui un adolescente caótico, busqué un orden; si no la existencia se me hacía insoportable, me arruinaba el sistema nervioso [...] No a pesar de mi vocación por el arte, sino precisamente por eso, la primera vez que el profesor del colegio secundario demostró un teorema, yo que sufría horrores, me quedé deslumbrado: había descubierto el universo de los objetos eternos,

incorruptibles, perfectos, el universo platónico.” En *El pintor Ernesto Sábato*, op. cit., p. 28.

[7] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 212.

[8] Acerca de las posibilidades de conocimiento de la ciencia en Ernesto Sábato, presenté una comunicación titulada “Sábato o el déficit científico” en el IV Congreso de la Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España (Valladolid, 3 al 6 de noviembre de 2004), que ha sido publicada en las Actas. Me remito a esta en este apartado del artículo.

[9] Ernesto SÁBATO, “Poderío e impotencia de Einstein”, en *Atenea*, año 32, vol. 121, n° 360, Concepción, Chile, 1955. En <http://www.geocities.com/leerasabato/ineditos02.htm>

[10] Ernesto SÁBATO, *El túnel*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 87.

[11] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 121.

[12] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 31.

[13] Karl JASPERS, *Conferencias y ensayos sobre historia de la filosofía*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 314-315.

[14] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 121.

[15] Ernesto SÁBATO, *Uno y el universo y otros ensayos*, op. cit., p. 36.

[16] Escribe en *Entre la letra y la sangre*: “Los románticos alemanes que pusieron lo emocional y lo nocturno frente a lo conceptual y diurno. Los mismos románticos que valoraron el arte como posibilidad cognoscitiva, como pariente de la aprehensión mitológica del hombre arcaico. Todo este movimiento que ha reivindicado el yo concreto ante las alienaciones de la ciencia y de la técnica”.

[17] Ernesto SÁBATO, *Hombres y engranajes, Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 61

[18] Ernesto SÁBATO, *Antes del fin*, op. cit., p. 104.

[19] Octavio PAZ, “El surrealismo”. En Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 36.

[20] Sábato explica sus vínculos con este movimiento en el prólogo a 1968 a *Uno y el Universo*: “El surrealismo, al que con fervor me acerqué en 1938, cuando trabajaba en el Laboratorio Curie de París, y cuando el creciente odio que experimentaba por el fetichismo científico me condujo a esa característica revuelta contra la Razón y lo objetivo, los dos ídolos de esa religión. Viviendo como vivía sus limitaciones, ansioso por encontrar una salida que me permitiera acceder al hombre concreto enajenado por una civilización tecnolátrica, era inevitable que me volcara hacia el surrealismo. Ya en decadencia, aquel movimiento no podía satisfacerme del todo, y aunque me salvaguardaba (y me sigue salvaguardando) una figura trágica como la de Artaud, era también lógico que me repeliera la mitificación de

artistas como Dalí, así como la carencia de rigor filosófico y el dogmatismo de André Breton, por admirable que fuese su obra poética.” (p. 25).

- [21] Ernesto SÁBATO, *Antes del fin*, op. cit., p. 72.
- [22] Ángel GONZÁLEZ, Francisco CALVO y Simón MARCHÁN (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, op. cit., p. 394.
- [23] Octavio PAZ, “El surrealismo”. En Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El surrealismo*, op. cit. p. 41.
- [24] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 121.
- [25] Octavio PAZ, *Piedra del Sol*, en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 275.
- [26] Jerszy Kuhn, quien divide a los escritores en dos grupos: los expertos en arte y los que sólo mediante la literatura han podido soportar el peso de la existencia, incluye a Sábato, junto a Hölderlin, Rimbaud y otros en el segundo de los grupos.
- [27] Señala en una entrevista: “Prefiero la palabra ‘testimonio’ a ‘compromiso’, demasiado vinculada a tonterías, malentendidos y superficialidades demagógicas. El testimonio de la novela es, además, el más completo e integral”.
- [28] Ernesto SÁBATO, “Testimonio de la novela”, *Testigo* n° 2, Abril-Junio 1966. En <http://www.geocities.com/leerasabato/ineditos06.htm>
- [29] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 195.
- [30] Escribe en *El escritor y sus fantasmas* (p. 17): “Lo que esos críticos llaman ‘novela social’ es una manera externa y superficial de la novelística”.
- [31] Ernesto SÁBATO, *La resistencia*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 18.
- [32] Ernesto SÁBATO, *El pintor Ernesto Sábato*, op. cit., p. 43.
- [33] Nietzsche escribe en 1888: «Los artistas no deben ver nada como es, sino más pleno, más simple, más fuerte; a tal fin es necesario que una de sus características sea una especie de juventud y de primavera, una especie de ebriedad habitual en la vida».
- [34] Herbert MARCUSE, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Toronto, Beacon Press, 1978, pp. 9-72.
- [35] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 120.
- [36] Theodor ADORNO, *Aesthetic Theory*, London & New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 10.
- [37] Peter BÜRGER, *The Decline of Modernism*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 6-18.
- [38] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 175.

- [39] Luis GARCÍA MONTERO, *Poesía, cuartel de invierno*, Barcelona, Seix-Barral, 2002, pp. 112-113.
- [40] En Arthur EFLAND, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 15.
- [41] Herbert MARCUSE, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, op. cit., pp. 32-33.
- [42] Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 90.
- [43] Theodor ADORNO, *Aesthetic Theory*, op. cit., pp. 320-358.
- [44] Herbert MARCUSE, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, op. cit., p. 53.
- [45] Ver: Ernesto SÁBATO, "Poderío e impotencia de Einstein". En <http://www.geocities.com/leerasabato/ineditos02.htm>
- [46] Ernesto SÁBATO, *Hombres y engranajes*, op. cit., p. 53.
- [47] José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, tomo IV, p. 207.
- [48] Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, Barcelona, RBA Editores, 2002, p. 15.
- [49] Ernesto SÁBATO, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 269.

© Enrique Ferrari Nieto 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

