

llega, aquélla impondrá su plana sucesión de secuencias, definitivas quizá para su protagonista, nulas en su interés para ese receptor que se supone atento. La novela, en cuanto indagación del hombre, dirá Sábato, deberá utilizar todos los instrumentos que le lleven a cumplir su fin tan preciso como complejo. Todo ello lo sabe muy bien nuestro autor desde el momento en que plantea la realidad como un cúmulo de sensaciones, no como una trayectoria ordenada a un fin:

vemos a una persona, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo, y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra (5).

Y es que, como Sábato dice al hablar de Flaubert y de *Madame Bovary*, «el artista es el mundo» (6).

Yendo más allá, el autor de *Heterodoxia* señala a la novela como una parte más del todo que es el mundo, la civilización. La novela sería un epifenómeno «de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma: el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca» (7). Se trata, por tanto, de entroncar la expresión literaria con su origen. A la obra de arte la envuelve el mundo en cuanto ésta aparece como «integrante de una estructura más vasta», siendo, claro es, otra estructura formal, se supone. Pero Sábato cita un ejemplo bien significativo. Dice:

del mismo modo que la estructura de una melodía perteneciente a una sonata no «vale» en sí misma sino en su interrelación con la obra entera (8).

Debo decir, antes de nada, que no me interesa penetrar en el concepto que Sábato posee del arte como testigo y parte de la vida de los hombres. Tal concepto es demasiado claro y quizá por ello también requeriría aquí unas digresiones que, por obvias, no vienen al caso. Lo que pretendo es tan sólo reflexionar libremente al hilo del pensar de nuestro admirado escritor. Pues bien, el ejemplo de la sonata resulta particularmente esclarecedor. La relación entre melodía

(5) *El escritor y sus fantasmas*, p. 107.

(6) *El escritor y sus fantasmas*, p. 107.

(7) *El escritor y sus fantasmas*, p. 21.

(8) *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

y sonata es la de la forma que alude a la forma, no la de la forma que depende de un contenido. El «mundo como estructura» remitiría tras el ejemplo al mundo como forma, a la lectura del mundo que es toda creación literaria. La frase musical—que aisladamente poseerá siempre el valor de su propia belleza—es un fragmento de un todo como la novela, la ficción que toma un trozo de realidad y lo formaliza a través del arte de la escritura, es también un fragmento de la lectura del mundo hecha por quien escribe. Son dos formas puestas en relación, dos formas—el relato y el mundo—que se complementan: aquél quiere ser autónomo—y lo es como obra de arte—, pero remite siempre a lo que hay en él de lectura del mundo hecha escritura de un modo y no de otro. El fluir incontenible de la *Sonata en sí menor*, de Liszt, por ejemplo, nos conduce inevitablemente a una impresión de totalidad expresiva en cuanto plenitud sonora. La relación de la ficción con el mundo, lo que hay en ella de espejo y de modos del conocer, llega por medio de su capacidad expresiva, del poder de sus fragmentos para configurar esa forma que lo escrito dará al mundo aprehendido, a lo conocido y puesto luego sobre el papel en blanco. Qué duda cabe que ese conocer pasará, además, por la propia experiencia de un mundo cuyo avatar redundará en la consideración del arte que genera. Geoffrey Crankshaw señala al hablar de la música de Edward Elgar que, sin duda, la actitud del oyente ante ella no será la misma al haber pasado la humanidad por dos guerras mundiales. El arte sigue. La *sinfonía número 1* de Elgar, continúa teniendo el mismo número de compases, de indicaciones, su segundo tiempo es todavía un *adagio*, luego viene un *lento* y después un *allegro*, pero su sugerencia, siendo igual a sí misma su forma, será diversa. El hecho de que aún nos interese esa música, de que dos guerras mundiales nos hagan oírla con distinta actitud, pero seguirla oyendo, ¿no es, al fin y al cabo, el ejemplo palpable de su clasicidad ya sin dudas? Lo que Sábato plantea se cumplirá, pues, siempre desde la existencia de la obra de arte como tal, no de una composición literaria, musical, plástica, que sólo convoca los fantasmas del presente, sino de la que lo hace desde la plena consciencia de su carácter artístico, de su vocación—querida o no por su autor—de permanencia.

El problema no es, pues, el de los *sentimientos demasiado humanos* de uno de los dos Borges (9), sino el de los meros sentimientos en cuanto sujetos de la obra literaria. Aunque a la hora de la verdad cómo lectores los sentimientos jueguen un papel básico en nuestra

(9) *El escritor y sus fantasmas*, p. 68.

relación con el arte, ellos no pueden ser nunca la coartada para la laxitud de las formas. El arte debe ser siempre, en tal punto, pudoroso, sobre todo cuando se sepa no genial. Vallejo, por ejemplo, no necesita del pudor en cuanto su extroversión cordial llega, como en el caso, por ejemplo, de Blas de Otero, de la mano de una cuidadísima forma que, sin embargo, probablemente ninguno de los dos poetas se impone como punto de llegada. Pero, querámoslo o no, cuando lo demasiado humano no pretende ser también suficientemente literario, la emoción puede muy bien trocarse en vergüenza ajena, cubrirlo todo de tal forma que su apoyatura en el lenguaje, que su esencia artística, quede anegada en un cúmulo de dolor muy comprensible, pero nada admirable en su forma de definición escogida.

Sábato llega al *quid* de la cuestión cuando en el epígrafe *Acerca del estilo* afirma:

Los retóricos consideraban el estilo como ornamento, como un lenguaje festival. Cuando en verdad es la única forma en que un artista puede decir lo que tiene que decir. Y si el resultado es insólito no es porque el lenguaje lo sea, sino porque lo es la manera que tiene ese hombre de ver el mundo (10).

Al introducir esa *manera* la escritura alcanza su ser propio, la manifestación *excepcional* de lo real, la visión de *lo que es* a través del ojo que mira no para reproducir, sino para interpretar a través de un ejercicio de la escritura y no de otro, de lo propio e irrepetible, de la literatura de cada cual, del estilo. De ese estilo que es no sólo diferenciador, sino también la clave del placer de quien escribe y de quien lee. ¿No será el estilo, al fin y al cabo, lo que une al escritor riguroso con el lector atento, a quien busca la perfección con quien cree hallarla? Si el mundo es el pretexto, el inicio del ciclo, sólo el estilo es el texto, el fin de la mecánica literaria. Por eso la reflexión de Sábato es tan lúcida, tan verdadera. Su concepción de la escritura como representación del mundo, como muestra reducida de la realidad de la existencia, elude siempre lo palmario de una literatura sólo comprometida con su propia capacidad imitadora, con la traición a la dignidad de su lector y a la complejidad del mundo. Para Sábato la forma de la escritura propia es trasunto de la manera de contemplar lo real, lo que eleva la literatura a la categoría de modo de conocimiento que, además, pone en sintonía sensaciones del presente y del pasado, lugares lejanos, ecos diversos convocados en el mágico momento de escribir. Emoción sensorial y emoción intelectual con-

(10) *El escritor y sus fantasmas*, p. 158.

ciertan plenamente en el estilo. El escritor que alcanza tal equilibrio es para Sábato «un ser integral», capaz de llegar, en su relato, a una verdadera «visión total del mundo» (11). De que ello es cosa poco usual, da fe el propio Sábato cuando califica al creador, por encima de todo, de «exagerado» (12). ¿De dónde vendrá tal exageración? ¿De su significación distinta, de su carácter hiperbólico como ser que toma la realidad por el lado de una importancia que, verdadera en sí, no corresponde a la que le otorgan, por omisión tantas veces, por delegación otras, sus semejantes? El creador, según el autor de *Apolo- logías y rechazos*, «encuentra aspectos desconocidos en lo "perfectamente" conocido» (13). Es decir, descubre el mundo, *exagera* sus datos al hacerlos nuevos, rompe los límites de unos baremos que sólo tienen en cuenta una forma—visible, inoperante—de realidad. ¿Quizá por eso toda novela profunda es necesariamente metafísica? (14). Lo aparentemente meridiano, las obsesiones más palmarias conducen así—a través, siempre del estilo—al descubrimiento—y la puesta en forma literaria—del envés de la vida, de la cara oculta de las cosas, de lo que hay en el hombre de más suyo. Esa es, para Sábato, la función de una literatura que nace, se desarrolla y muere, en, desde y con el hombre.

La conclusión de un pensamiento tan claro como lógico, tan real como honesto consigo mismo y con la tradición literaria que enriquece no puede ser otra. La toma de Herbert Read: «Sólo hay dos clases de arte: el bueno y el malo. El arte bueno es siempre una síntesis dialéctica de la razón y la imaginación» (15). Sábato llega así, por el camino de la indagación en la literatura, desde ella, a la razón final de toda escritura: una manifestación del estilo. El resto vendrá por añadidura.

LUIS SUÑEN

General Ampudia, 12
MADRID-3

(11) *El escritor y sus fantasmas*, p. 199. Gonzalo Torrente Ballester ha publicado recientemente un jugosísimo artículo en torno a la *visión del mundo* y la *concepción del mundo* pleno de interés a la hora de valorar esa *visión total* del mundo de que Sábato nos habla. El artículo fue publicado con el título de *Imago Mundi*, en el núm. 96 del suplemento cultural—*Sábato Cultural*—del diario madrileño «ABC» correspondiente al 13 de noviembre de 1982.

(12) *El escritor y sus fantasmas*, p. 196.

(13) *El escritor y sus fantasmas*, p. 196.

(14) *El escritor y sus fantasmas*, p. 200.

(15) *El escritor y sus fantasmas*, p. 95.