

Elementos para una topología sabatiana

¿Por qué recorrer los sitios, lugares y espacios de la novelística sabatiana? Conviene contestar que la indagación del espacio sabatiano impele al lector hacia lo más hondo del texto, en una lógica profunda en la que se evidencia la íntima elaboración del texto. Por ello es que la topología ideada por Sábato se presenta como parte imprescindible de su poética.

Puede sustentarse que el espacio sabatiano no es un espacio escrito. Es más bien un espacio que habla, que conlleva una significación por medio de la cual es dable reconstruir el sentido cabal de la obra. Es un espacio que significa, porque expresa tanto la escritura, su elaboración como las relaciones entre personajes, el cuerpo novelesco del personaje, como, por ende, el campo predilecto de la simbología, del imaginario, de la cosmovisión del escritor.

I

Reiteradamente Sábato ha comparado el escritor con el explorador, el descubridor, y no con el inventor (EF,575). También la novela tiene como función la de explorar y encontrar un sentido en la existencia del hombre (EF,567,721). Citando a Henry Miller, recuerda Sábato que el escribir, como la vida, es un viaje, un descubrimiento (EF,769).

La palabra es el punto de partida de aquel viaje que emprende Sábato, la primera etapa, el primer escalón en el descenso continuo que es la escritura suya, como si el escritor, más poeta que novelista, se dedicara a desentrañar el valor primero, prístino, primordial de los vocablos. Éstos son los espacios mínimos del texto, núcleos posibles de una expansión poética. Y Sábato cita a Borges: «Las palabras hay que conquistarlas viviéndolas» (EF, 765). El novelista capta el valor casi especular del léxico, la potencialidad dramática de la palabra enjuiciándola y tratándola como espacio significativo, microcosmos del macrocosmos textual. A semejanza de Baudelaire para quien «un vocablo como “aquí” escapa a su trivialidad en la perspectiva que (él) tiene de la condición terrenal del hombre» (A,128), Sábato otorga a la palabra su cabal sentido colocándola de tal modo que pueda combinarse con las demás y ensamblarse en el conjunto textual, «el aura estilística de la obra entera» (A,128).

Así pues escribe: «Abrigué esperanzas» agregando como señal al lector «verbo significativo» (A,318); «perdidos de vista», palabras dichas «con un estremecimiento (A,314); páginas inconclusas que son «*pretextos*» (subrayado de Sábato) porque también son cuartillas «delante de mí» (A,318). Aludiendo a *Santuario* de Faulkner repara Sábato, como elemento de unidad de la novela, «las infinitas reverberaciones de las palabras» (A,116). Puede notarse asimismo en el texto sabatiano semejante efecto de ensanchamiento, de dramatización callada que sólo experimenta el lector compañero de marcha del texto.

El novelista, por su parte, saca la sustancia propia de los vocablos que vuelven a ser por lo tanto espacios sustancializados, como ejemplos a veces del antiguo cratilismo que ignoraba la arbitrariedad del signo. Aquella posición la ilustra Soledad ya que «su nombre correspondía a lo que era» (A,277). Otra vez el novelista tendrá que crear espacio creando el vocablo: «madrecloaca» (S,12), «niñamurciélago» (S,114), agrupando dos espacios encontrados.

Reflexiona el novelista sobre el valor oculto de las palabras: «Uno dice silla, ventana o reloj» y es «un mensaje de una profunda región de nuestro ser» (EF,637) porque la palabra es un objeto puente «para salvar el abismo que se abre entre uno y el universo» (cf. HE,271,S,434,T,117). Es puente tendido entre dos seres, pero también entre palabras ya que, como en el ajedrez (otra imagen del texto), «una palabra no vale por sí sola sino por su posición, por la estructura total de que forma parte» (EF,729, cf. UU,88, A,125). Sábato ejemplifica aquella estrategia textual aduciendo un verso de Virgilio construido por una yuxtaposición de dos adjetivos: «el silencio amistoso de la callada luna».

Aquel uso de las palabras, como si fueran toques y pinceladas cuyo conjunto, cuya síntesis llega a ser un lienzo, se encuentra ya en una de las primeras páginas del *Túnel* donde se verifica este peculiar tratamiento del espacio virtual del texto: «La vanidad se encuentra en los lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad». Y a continuación: «cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morir un día» (T,63). El atrevido uso de «al lado de» otorga luego a la palabra «ante» su máximo valor espacial y su mayor efecto dramático. Surge así, de parte del artista, la tentación de ser otro creador, escribiendo otra Génesis y realizando con las palabras el portento divino, el «cuncta simul»: crearlo todo en un solo instante. Quiere decirse que la palabra sabatiana es un fragmento del universo. A la inversa, el artista Castel no aguanta las discusiones mundanales confesando que hay entre los muebles de una sala donde está y las palabras que oye una «diferencia de potencial» (T,70).

La metáfora posibilita también otro modo de espacializar el texto. Bien conocida es la teoría sabatiana de la metáfora, a raíz de las intuiciones de Vico (EF, 728): esa figura retórica que, de por sí, ya es expresión del espacio (H; 399), encierra de hecho un profundo valor ontológico. La metáfora va alumbrando «los estratos más profundos de la realidad» (UU, 91). Asimismo conocemos el ardor con el cual Sábato impugna la «furia antimetáforica» de Robbe-Grillet y de los secuaces del «nouveau roman» (EF, 672, 694, 769, 785).

Con la metáfora el texto sabatiano se expande, va explayándose deparando secuencias concretas que son como otras tantas escenas dramáticas dentro del vasto drama novelístico. Aquéllas se fundamentan en lo concreto del espacio, mientras éste se hunde en el espacio interior. La metáfora en el texto sabatiano se parece a la ventana de la tela de Castel: «como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra» (T, 66).

En *Sobre Héroes y tumbas* más de veinte metáforas han sido formuladas a partir de lugares precisos, reales diríamos (el sanatorio, el pozo, un resumidero, un puente, un territorio, un hoyo, una playa, un pajonal, un basural (S, 39, 69, 76, 126, 173, 281, 325, 374, 376...)). Frases sencillas inician o esbozan el comienzo de un posible drama

(como un bote a la deriva, un explorador en el Amazonas, la entrada de un reptil en un pozo, el llegar a un puerto conocido, S, 11, 46, 124, 171, 187; cf. también ya en el *Túnel* «un gusano dentro de un automóvil», «como un capitán», «como un explorador», «como un parque», T, 76, 85, 100, 109). En estas novelas que se alejaron, de una vez para siempre de lo real, de lo cotidiano expresivo, la metáfora abre paso a una serie de microdramas virtuales que multiplican las facetas del drama ontológico que se está escribiendo. Al fundamentarse en lo espacial, la metáfora va reforzando la unidad poética del texto, concebido, redactado como espacio. Una sola regla que vale tanto para las palabras como para la metáfora: no incurrir en el lugar común, en la burda perífrasis, en lo tópico. El texto sabatiano es el escenario donde se estrena la continua victoria de lo topológico sobre lo tópico.

Al reflexionar sobre el espacio literario, el crítico francés Gerard Genette recalca que el arte que, por antonomasia, expresa el espacio, o sea, la arquitectura, no «habla» del espacio: el espacio habla por medio y a través de la arquitectura. Valiéndose otra vez de la metáfora, Sabato compara la novela con una «vasta posesión», con un «vasto y complejo dominio» (A, 59); tiene este género literario como función la de revelar «un territorio fantástico: la conciencia del hombre» (A, 131). No nos extraña pues que de modo más profundo y misterioso el personaje «Sabato» pueda compaginar sus caminatas por las calles Danel y Echagüe con el final de *Sobre héroes y tumbas*, al comienzo de *Abaddón*: muy conscientemente el novelista se empeña en borrar la frontera ficticia entre lo real y lo textual.

Más asombroso es el constante esfuerzo por asimilar el texto al espacio. No de otro modo podemos explicar las largas digresiones de Castel con su manía de «elegir siempre los caminos más enrevesados» (T, 97) expresión que hemos de tomar al pie de la letra. El texto sabatiano se desarrolla como arquitectura propia, singular, mediante un continuo juego de repeticiones, ecos y hasta contrapuntos que van creando un espacio de puro lenguaje (¿puro?) permeando paulatinamente todas las capas, todos los estratos y niveles del texto.

A nivel de la frase: «Así que (pensaba Martín, mirando a Tito que miraba a su padre) ¿qué es Argentina?» (S, 181) donde la pregunta ya tiene como respuesta la cadena de personajes como ensartados por la mirada.

A nivel de las secuencias que se corresponden por encima de episodios y capítulos: Intentando adivinar quién será el hombre sentado frente a Alejandra, Martín piensa primero en un tal Cornejo de Salta y luego compara la pareja con dos águilas. Aun si descartamos el eco alusivo (águila/cornejo), aquella ocurrencia de Martín nos remite, no por casualidad, a la antepasada de Alejandra, Trinidad Arias, de Salta, a raíz de una semejanza de rostros ya notada (S, 74, 220). Otra secuencia enlaza a la hija y al padre mediante la comparación con el Dios azteca (S, 207, 406). Campanadas en la ciudad van desarrollando un motivo que permite reunir a Alejandra, Fernando y Bruno dentro de un mismo espacio dramático (S, 235, 369, 433).

A nivel del contrapunto espacial y temporal: el cadáver de Lavalle «que hiede y destila los líquidos de la podredumbre» casi lindante con el «lindo asadito» de Bucich en plena Patagonia, página en la cual se reorganizan en un solo texto momentos y espacios distintos.

Fijémonos más bien en otro tipo de espacialización llevada a cabo gracias a la «mise en abyme», integrada en cada novela. En el *Túnel*, la carta de María («mis ojos encuentran tus ojos») y la discusión en torno a la literatura policial expresan, representan las dos caras del drama de Castel: el encuentro, momento que por ser aquí reescrito es espacio utópico, y la pesquisa de tipo policial. En *Sobre héroes y tumbas*, el *Informe sobre ciegos* funciona como relato especular con respecto al cuerpo entero de la novela. La escritura y el comportamiento de Fernando se presentan como la sistematización de los rasgos esenciales del texto novelesco: viaje, expedición, vocabulario espacial, para ceñirnos al tema nuestro. Por eso no hay que olvidar el reparo de Bruno cuando asevera que aquel texto explica a Fernando con más profundidad que sus viajes terrestres (S, 379). Por fin, en *Abaddón*, las cuatro intervenciones de Jorge Ledesma componen, como veremos más adelante, un contrapunto caricaturesco al problema de la escritura novelesca. Pero los fragmentos del Diario del Che actúan como texto fundamentalmente utópico (temporal y cronológicamente) dentro de aquel ingente pandemonium textual que es *Abaddón el Exterminador*.

Si bien el texto sabatiano como espacio convida al lector a que emprenda un viaje interpretativo, de identificación no sólo textual sino de su ser, viaje que a su vez destroza la tan famosa linealidad de la novela, el personaje, otro paradigma de una forma novelesca tradicional, se transforma en territorio por descifrar. Del texto espacio pasamos al cuerpo territorio notando como puede lograrse a ese nivel una íntima coherencia poética. Y empezamos también a entender lo que Sábato quiere decir al hablar de obras como la de Faulkner, Proust, Dostoievsky, Kafka, olvidando a la suya: son «obras esencialmente literarias» (EF, 591).

II

El yo sabatiano tiene sus «regiones» desconocidas del otro (S, 44, 47, 70, 84, 199). Alejandra o Agustina, como para incrementar en torno suyo el misterio y la fascinación, son «territorios» o están en territorios misteriosos (S, 90, 100, 169; A, 64). Median entre personajes largos territorios, espacios vedados, peligrosos (S, 11, 126, 417). Conocer a un ser significa viajar sin certidumbre hacia un horizonte que cada vez más va alejándose. El cuerpo carece de fronteras precisas (igual que las palabras). Tiene sus zonas borrosas, un aura que impide u obstaculiza el sencillo e inmediato trato. María, como las demás mujeres novelescas, confiesa: «Hago mal a todos los que se me acercan» (T, 88). En cuanto a Fernando, no resulta posible vivir «cerca» de él y conocerle; sólo, nota Bruno, se podía vivir «en su proximidad» (S, 377).

Aquel territorio impreciso que forma parte íntegra del cuerpo del personaje aclara en el *Túnel* un episodio significativo: la cara de María vista en la oscuridad con un fósforo encendido. «Rara intuición» agrega Castel explicándola por su costumbre de «darme vuelta de pronto con la sensación de que me espían, no encontrar a nadie y, sin embargo, sentir que la soledad que me rodeaba era reciente y que algo fugaz había desaparecido» (T,104). Así pues Castel, rastreando por la cara de María las huellas de una sonrisa, confiesa que esta cara forma casi parte de su propio territorio, como si fuera

posible, lícito «controlarlo», verbo que Castel emplea cuando se encara de repente con el primo Hunter (T, 124).

En varias partes de su ensayística Sábato habla de lo importante que es la mirada en la obra de Sartre (H, 338, EF, 705, E, 912; cf. S, 12, A, 40). Hasta llega a proponer un «complejo de Acteón» para definir la postura esencial del personaje sartriano: la invisibilidad (espiar al otro) pero no dejarse ver desnudo o desde atrás. Otro tanto podría decirse del personaje sabatiano y llegaríamos a definir un verdadero sistema de utilización del espacio por el cuerpo, una «proxemia» para valernos de la palabra empleada por Edward Hall en su libro *la Dimensión oculta (The hidden dimension)*.

El personaje sabatiano no aguanta a nadie «a sus espaldas». Lo confiesa repetidas veces Castel (T, 92, 107, 124, 164). Pero aquella actitud también es la de Martín para con su padre (S, 34), la de Nacho (A, 408) y hasta la del doble de Sábato en *Abaddón*: «sé que a mis espaldas se ríen de mí» (A, 72, 283, 287, 277), frase ya dicha por Castel en su calabozo. Si el «detrás» constituye la zona prohibida, el «delante» es la zona del acecho, de la observación, de la espera: «Esperar y observar» es el lema hiperbólicamente afirmado por Fernando (S, 258). Castel, Martín, Bruno, Nacho se esconden para espiar a la mujer (T, 80, 148, 159; S, 220, 399; A, 26, 36, 53, 377). *Abaddón* es la novela del acecho generalizado. Al personaje «Sábato» lo observa tanto una rata como el retrato de Rosas, como su personaje Martín ocultándose detrás de su periódico (A, 122, 187, 271, 331). En uno de sus sueños Castel logra adunar las tres actitudes definitivas del ser sabatiano: estar sentado solo, espiar y no tolerar a nadie a sus espaldas (T, 149).

De modo más sistemático, es posible deslindar una proxemia de Castel a partir de una evidente topología: la ventana y el túnel, ambos lugares que impiden la comunicación. La ventana se vuelve al final en muro de vidrio y el túnel materializa la soledad fundamental del hombre: el enfrentamiento con el Otro resulta imposible y el encerramiento inaguantable. Sin embargo, cuando Sábato quiere puntualizar la acción del artista, o mejor dicho la primera fase de la búsqueda del artista, se vale de dos posturas definidas como actitudes dentro de un espacio, el espacio del sueño: «recorriendo para atrás y para dentro los territorios que retrotraen al hombre» (EF, 801). Pero no hay arte sin retorno «hacia el mundo luminoso del que se alejó». De ello resulta que si bien el complejo de Acteón definió al personaje sartriano o sabatiano, la carga simbólica del «dentro» y del «atrás», la caminata, el descenso y el regreso dibujan, como expresión de la actitud del artista, los componentes topológicos del mito de Orfeo.

Así como el cuerpo existe textualmente como territorio, así también el «abismo» es la palabra que expresa, que representa aquel vacío insoslayable que media entre dos seres o el espacio negativo, por decirlo así, que va ahondándose ante la mirada del ser solitario, como materialización espacial de su ansiedad. Cabe recalcar la punzante repetición de «abismo» en *Sobre héroes y tumbas*, palabra, metáfora, figura geográfica, geológica de un distanciamiento (palabra ya en *el Túnel*, T, 108), la «distancia inalcanzable» entre dos seres (S, 14, 19, 22, 34, 68, 90, 94, 114, 149, 155, 372, 415). Significativo al respecto nos parece el empleo por Sábato de esta palabra para expresar su relación con el tema de la ceguera (EF, 473); así como la censura de cierta escritura novelesca francesa, la de Nathalie Sarraute, que «se ríe de los abismos», «los pretendidos abismos de la conciencia», «En el fondo todos ellos tienen miedo» (A, 306).

De ser el cuerpo territorio, el encuentro entre dos personajes se transforma en un acontecimiento de esencial trascendencia, si no choque cósmico yuxtaposición inesperada de dos espacios no puede explicarse por mera casualidad sino por «causalidad» (UU, 24). Castel, Fernando y el personaje «Sábato» comparten aquel dogma surrealista de que no existe casualidad sino un destino inscrito en una lógica superior. Y el personaje territorio va a impedir que se transforme el encuentro en un episodio novelesco: el encuentro es espacialización efímera, inestable de dos destinos. De ahí que palabras como «cruzar», «atravesarme el camino» cobran un potente valor espacial y simbólico (A, 42, 69, 65, 67, 69, 99, 255, 271, 278, 283, 307).

El encuentro sabatiano no estriba en una cuestión, en una situación temporal, cronológica (la fase del encuentro) sino en un problema topológico: hacer que la yuxtaposición llega a ser verdadera superposición, íntima fusión. Pero esta superposición no es posible: el encuentro se transforma en lugar utópico o en un espacio de pesadilla absoluta. Quisiera Castel no solamente estar con María, sino estar junto a ella y el niño a su lado, con la cabeza sobre el regazo, actitud que también es la de Martín (T, 106, 108; S, 144). Y aún más para Martín frente a Alejandra: la felicidad, piensa él, sería «estar con ella y no al lado de ella. Más todavía: estar *en* ella (subrayado del texto), metido en cada uno de sus intersticios (...) encima y dentro de su cuerpo (...) con ella dentro de ella» (S, 167). Descartemos las evidentes interpretaciones mecánicamente psicoanalíticas para fijarnos en lo que intentamos rastrear: la transcripción continuamente espacial, topológica de la situación, de la condición ontológica del ser sabatiano; el desgarramiento interior y exterior, originado por la conciencia de una distancia imprescindible, materialización de la armonía, de la unidad perdidas. No le queda más, como le pasa a Castel, que «acercarse» o «huir» después a la calle.

Aquella disyuntiva acercamiento *vs* alejamiento nos remite a una dualidad básica que impera entre las relaciones intersubjetivas, pero también en la visión del mundo propia de Sábato. El ser sabatiano no sabe dónde ubicarse. Y hasta diría yo: no sabe ubicarse ni orbitarse. Pero agregaría Sábato, como en *Abaddón*: «Por favor, no usés esa jerga» (A, 192).

III

Asentó con razón Sábato que «en toda gran novela, en toda tragedia hay una cosmovisión inmanente» (EF, 799). Se nos presenta el universo sabatiano como un mundo hondamente atravesado por dicotomías, oposiciones dialécticas. Pero previamente a toda clase de aseveración, hay que preguntarse si existe o no un mundo exterior, circundante, ya que suele repetir Sábato que el mundo exterior no existe en una obra de arte. Y suministra varios ejemplos, como el «alucinado campo de ocre» de Van Gogh que no puede servir en absoluto para quien «quiere documentarse sobre el desarrollo de la agricultura en Francia» (EF, 710). Repite en *Abaddón* que «hasta los castillos y paisajes que elige para sus ficciones (el artista) son símbolos de sus obsesiones» (A, 122 y EF, 638). Dicho de otro modo: «Un escritor profundo no puede describir, meramente describir» (A, 109 y EF, 708).

Resulta pues que la escritura sabatiana se edifica sobre la más cabal subversión del sacrosanto principio de mimesis y el tajante rechazo de cualquier estética con ribetes de realismo; pero sí supone la instauración de una relación simbólica entre uno y el universo, entre el artista y el mundo, entre el artista y el público, el lector. El texto espacio, el cuerpo territorio son también espacios convocatorios para un desconocido lector. ¿No se desprende la obra entera sabatiana de aquel frágil y utópico espacio de comunicación: la ventanilla de Castel?

Al entrar en el texto, el lector topa con una extensa teoría de nombres de calles bonaerenses, descubre sitios privilegiados —plazas, parques, bares— sitios que son unas cuantas islas surgidas del océano urbano. Pero faltan descripciones, inventarios, salvo el espacio peculiar que es la vieja mansión, la casa de familia, lugar onírico, porque es el lugar del nacimiento, del surgimiento existencial, lugar onírico porque es lugar ontológico (la casa de Barracas en *Sobre héroes* y varias imágenes de casas antiguas en *Abaddón*, A, 274, 284, 473). Tampoco tiene el lector el relato de las caminatas y andanzas por la ciudad. Sólo tiene itinerarios mencionados por nombres, hitos escuetos porque la novela sabatiana rechaza el transcurrir temporal tanto la falsa transcripción mimética como la falsa narración del movimiento como imitación cinética de una película (EF, 615). De repente, se presenta el personaje en su espacio que lo determina, en un café, en un banco...

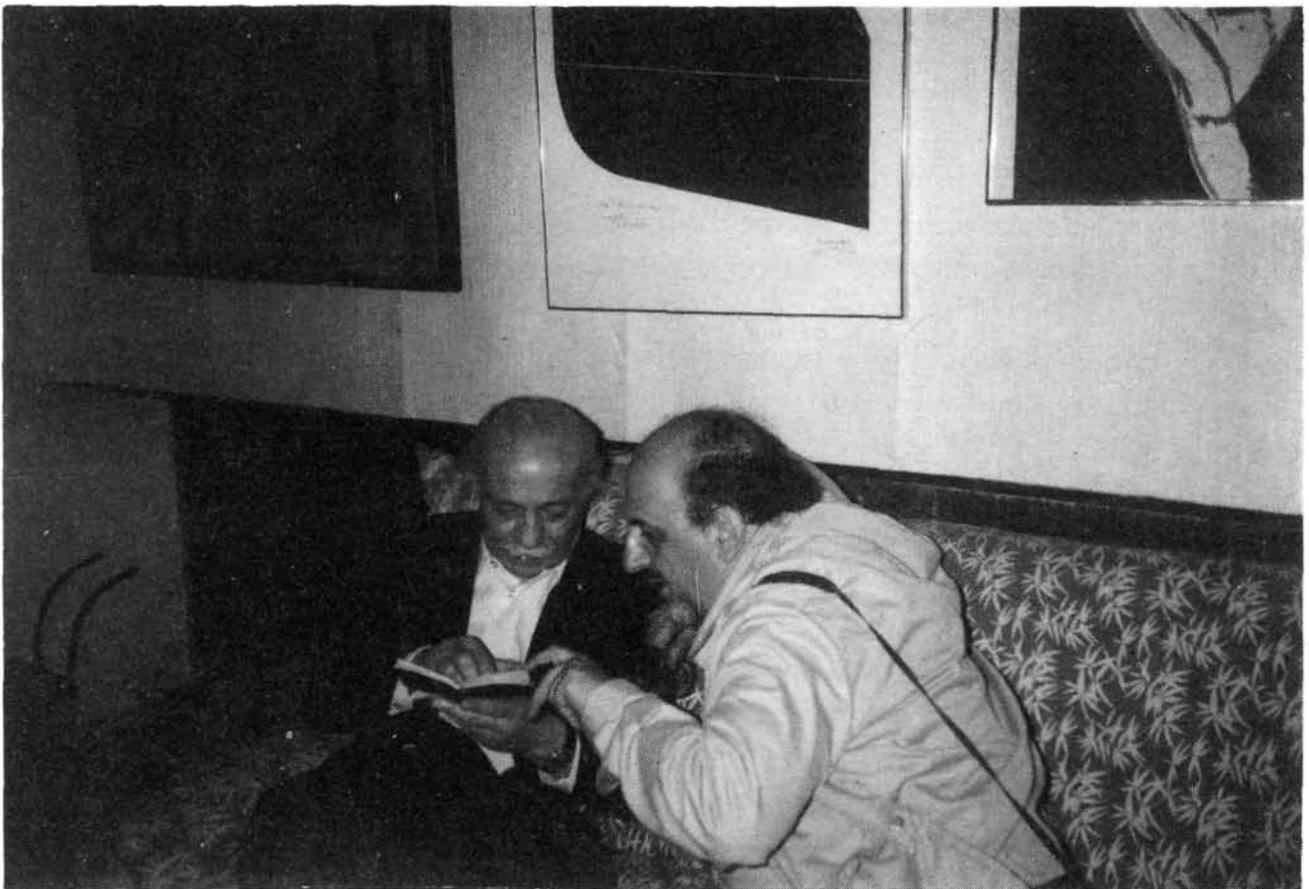
Cafés, parques, bancos elaboran un mapa de la capital porteña; son más bien símbolos, figuras de la soledad del hombre. Lo dijo Sábato: «Las ciudades son monstruosas yuxtaposiciones de soledades» (E, 291). Los bancos son para «hombres silenciosos y solitarios» (S,27) el rascacielos y hasta el zoológico son espacios urbanos de la soledad sea de los seres humanos, sea de los animales (S,132,143,148,219,359).

Especial atención merece la pared, lugar límite sobre el cual se condensa la historia colectiva o individual. Otra vez hemos de tomar al pie de la letra la expresión de Bruno: «las paredes del tiempo» (S,13). Láminas, fotos, imágenes puestas con chinchas componen antológicamente un territorio de la memoria: la pared es palimpsesto de la historia, con o sin mayúscula. Nacho acumula sobre la paredes de su cuarto imágenes de la actualidad, las figuras de sus odios, de sus ascos. Cuando escribe sobre ella, traza también una minúscula representación del «Mane Thesel Fares» que anuncia la ruina de la ciudad babilónica (A,406,411). Sobre la pared de su cuarto, Martín tiene un episodio de la historia argentina que simbólicamente lo relaciona con la historia de la familia de Alejandra (S,31,43,140). En el bar Moscova las paredes ostentan pinturas de la patria lejana (S,202) como para unir mejor la casa con el dueño. Lo mismo acontece con el cuarto de Tito (el fútbol de su juventud, S,98), las paredes de Marcelo brindando una verdadera dramaturgia en imágenes (A,63), la «galería» de Nacho (A,386) y las paredes del pobre cuarto de Hortensia Paz donde reinan el Sagrado Corazón, Carlitos Gardel y Evita (S,451). Las paredes del mundo sabatiano se parecen al castillo de Guermantes donde, como lo escribía Proust, «el tiempo cobrará la forma del espacio».

Este último ejemplo —el de Hortensia Paz— es uno de tantos como pueblan el texto sabatiano que no olvida mencionar las huellas, los datos, los vestigios de una historia y de una cultura nacional. Hasta diríamos que frente a una lógica del progreso derrumbador o destructor del campo (S,74,97,103,106,181,473) el escritor se empeña en



Luis Rosales, Félix Grande, Horacio Salas, Ernesto y Matilde Sábato, Beatriz Guido y Blas Matamoro (Madrid 1985)



Ernesto Sábato y Arnoldo Liberman

transformar partes de sus novelas en una verdadera arqueología nacional. Rechazando la falsa oposición entre literatura nacional y literatura universal («Hay literatura profunda y literatura superficial» asevera Sábato), reivindica la libertad de reformular lo que enjuicia como «nacional»:

Si mientras duermo, sueño con dragones y considerando la absoluta falta de dragones en la Argentina, se debe inferir que mis sueños son antipatrióticos? Habría que preguntarle a ese crítico norteamericano si la inexistencia de ballenas metafísicas en el territorio de los Estados Unidos convierte a Melville en un apátrida (A,179).

La realidad nacional la transforma Sábato según su propia lógica poética. La quebrada de Humahuaca, visitada por él, pasa a ser en *Sobre héroes y tumbas* la expresión superlativa de la ansiedad de Martín, de su soledad, cuando joven, relacionándose después con el territorio de la huida de las huestes de Lavalle. Asimismo, cuando Sábato reflexionó sobre el pueblo de Normandía donde Flaubert concibió *Madame Bovary*, intentaba comprender cómo un reducido espacio real pudo mudarse en un espacio literario (A,106,108). No de otro modo le interesan las grutas de Leonardo (y no los rostros) porque aquellas «azulinas y enigmáticas dolomitas (...) ¿qué son sino la expresión del espíritu de Leonardo?» (A,121).

Como desplegando los elementos de un conjunto sistemático —una obra de arte con estrechas correspondencias de formas y colores— el abismo intersubjetivo se extiende al espacio nacional: la Argentina es una región «fracturada», «inestable», un «turbio lugar de fractura» y de «desgarramiento». Otra vez la geología en clave simbólica sirve como principio explicativo del espacio nacional (S,179). Esta dualidad argentina puede a veces ser expresada de manera más o menos irónica o burlona (el opio y la monada, los vientos que dividen los porteños en dos bandos, el clima (S,153,210,233) pero queda asentada la afirmación de un país doble, desdoblado y de que la patria es una «serie de enajenaciones» (S,415).

Sobre Héroes y tumbas está fundamentada en una historia familiar y colectiva que se presenta como la yuxtaposición de varias imposibilidades de vivir y de convivir en un problemático espacio nacional. Descartando efectos retóricos y facilones sobre el exilio, Sábato nos depara un espacio profundamente ajeno al ente argentino (problemático también en cuanto tal), desde el principio (con el exilio de las tropas de Lavalle, con la vida retraída de personajes que representan parte del pasado nacional) hasta la emigración italiana (el «paese» del padre de Tito). Éste, mejor que ninguno, vive no en un espacio extranjero, lejano, sino en una tierra que está mirando «hacia dentro» «hacia lo más profundo de la memoria» (S,153,182).

Otra vez se asoma aquella obsesiva idea de la profundidad, de lo hondo del ser, uno de los elementos definitorios más destacados de la personalidad de Sábato y del artista como lo define (no fecundidad, sino profundidad, EF,689). Holgado es citar aquí las innumerables repeticiones de lo profundo, de la búsqueda por el artista de la profundidad, de los varios sitios subterráneos inscritos en su novelística (cf. tan sólo HE,241; H,336,414; EF,414,469,555,563) Mejor vale fijarse, a la inversa, en los espejismos de la altura, de lo alto y nos percatamos de que existen varias contrafiguras del verdadero artista, tal como lo enjuicia la ensayística de Sábato: necesidad para él de ahondar en el yo y en el subsuelo del universo.

Es así que vamos recalcando en Castrel sueños fugaces de altura (correr por los techos de una catedral, irse a ver las torres de San Geminiano, transformarse en pájaro — y no en pez como Fernando) (T,121,134,143), sueños que coexisten significativamente con intuiciones de lo profundo, de lo que está «debajo de» o «dentro de» y con su menosprecio de lo sólido, de la arquitectura (T,65,117,126,157,164). Con él tenemos al primer esbozo novelesco del artista desgarrado, y notémoslo, a partir de una topología encontrada, doble: altura *vs* profundidad. Detengámonos ahora ante la figura de Jorge Ledesma que actúa en sus cuatro intervenciones como una caricatura paródica del artista. Sube desnudo a un faro para conocer o desafiar al mundo; vislumbra a Sábato en lo alto de hipotéticas montañas heladas mirando las gallinas abajo. Preconiza empero actitudes típicas del ente sabatiano: «practicué el agujero y me puese a vichar» y representa al artista hasta en su imprescindible soledad pero agrega «sólo, panorámicamente solo» (A,105,281,410). No cabe duda de que los sueños y delirios de Ledesma se oponen del todo al ideal de profundidad, de hondura del artista y también al viaje interior de Fernando, escritor hiperbólico de la novela sabatiana.

Mucho más complejo es el caso de Bruno en *Sobre héroes y tumbas*, hipotético escritor, más bien fallado y sobretodo «contemplativo» (S,109,379,429). Razona bien, pero la postura física de Bruno, su ocupación por su cuerpo del espacio desmiente su voluntad creadora, poética que sólo se consigue con el descenso. Cuando joven, sus «subidas» (la cabeza) y sus «bajadas» reducidas son fracasos (S,391,399). Más tarde, su destino de escritor se concluye casi metafóricamente por una caída de los andamios contra las construcciones que podrían salvarle, entiéndase textos escritos (S,433). Sabe que es menester «escarbar en el corazón humano» pero sigue mirando desde arriba: «se inclinó hacia la ciudad» y «contempla» los rascacielos (S,147), mirando el cielo como si estuviera en una exposición de pintura (S,148). De ahí que se presenta como un «pequeño Dios impotente» (S,148) y, al abrirse *Abaddón*, como un «testigo impotente» (A,14). Por eso no nos extraña el que tome como modelo humano al escritor Saint Exupéry, visto con su avión «desde arriba» (S,194), a pesar de que quiere ser en la tierra cabo de bomberos para ayudar —inútilmente— a la gente (S,194). Hasta Bucich, como exponente de la raza humana, quiere ser «astrónomo», sueño burdo; inútil ya que más vale estar al lado de Martín y regalar un juguete a su ahijado.

La altura es el constante peligro que acecha al hombre, al creador: quedarse en las alturas, encerrarse en la torre (altura y construcción soberbia), «la torre del conocimiento» (HE,193, A,367); quedarse en el cielo de las ideas puras, geométricas, el hermoso refugio del «topos uranos» (A,367, cf. UU,77; HE,197,268; A,97,125,127,330; E,915). Invirtiendo la galería de los aferrados a las alturas, salen el enigmático Rojas interrogando a «Sábato» personaje, Molinelli imaginando un reducido aniquilamiento apocalíptico después de la lucha entre Urano y Plutón (altura *vs* infierno), el periodista Del Busto llamando la atención del escritor sobre la importancia de los porteros de rascacielos (el hombre que maneja «la compuerta de dos mundos»... arriba «y abajo las ratas», A,281,311,312). Aquellas siluetas concretizan tanto la importancia de lo profundo como la de una articulación tierra-subsuelo.

Ahora es cuando se nos presenta con líneas más firmes lo que podríamos llamar la cosmovisión de Sábato y no la que se expresa teóricamente en ensayos críticos sino

la que se apodera del texto de ficción para ordenarlo. Mientras la actividad discursiva, analítica de Sábato desarrolla constantes oposiciones dialécticas o, con mayor rigor filosófico, oposiciones duales (lo diurno/lo nocturno; lo femenino/lo masculino; el caos/el cosmos; la extensión del folletín/la profundidad de la novela; la luz/las tinieblas; la carnalidad/la pureza y hasta el laberinto de Borges opuesto al de Kafka, UU,21) el imaginario sabatiano se construye sobre una división tríplice del universo. Hace falta recordar la teoría del hombre según Sábato, quien distingue los tres componentes que son el espíritu, el alma y el cuerpo, (H,300); el alma, como bien se sabe, es el espacio donde se crea la novela; ésta va formándose pues en esta zona intermedia, entre el mundo del espíritu (zona celeste, divina) y el mundo del cuerpo (la zona animal, subterránea). Valiéndose del grandioso mito platónico de Fedro (EF,784), recuerda Sábato que el alma se arrojó a la tierra pero sigue conservando algún recuerdo de su eternidad y deidad pasadas o primeras. Pero como lo puntualizó varias veces «Dios no escribe novela» y el espacio novelesco sólo se explica a raíz del emparejamiento del alma con el cuerpo, o sea de lo terrestre con lo subterráneo, si nos remitimos ahora a la expresión espacial de aquella cosmovisión.

Significativas huellas de esta tríplice organización del cosmos encontramos en las novelas, rigiendo, a nuestro modo de ver, una de las estructuras más profundas del texto como espacio. En *El Túnel*, la vereda por la cual camina María (primera aparición después de la exposición), el ascensor (vista panorámica inútil lugar y objeto del desencuentro) y un tercer lugar llamado «boca del subterráneo» por el cual sale otra vez María van componiendo por primera vez en la novela aquella cosmovisión dentro de la cual va a moverse la pareja. En *Sobre héroes y tumbas*, la teoría de los parques definida por Bruno reconstruye una ciudad triple (la Poderosa Oficina, el césped del parque y los bichos, hormigas y gusanos, S,28). Plantea aquí idealmente este personaje una triple cosmovisión que es también la de la novela con el Mirador, el espacio urbano o el campo, y el subsuelo de Fernando.

La teoría de Bruno anuncia, la de Schnitzler en *Abaddón*, a nivel de la escritura:

Primitivamente se escribía de arriba abajo, como los chinos, o de derecha a izquierda, como los semitas. Recién las palabras gnothiseauton, en el templo del Sol, corren de izquierda a derecha. Observe Dr. Sábato: la primera forma bajaba a la tierra; la segunda, la de los semitas, hacia el inconciente o lo pasado; recién, la última, la nuestra, se orienta a la toma de conciencia (A., 322).

Más profunda que aquella reconstrucción ideal (a raíz del mito de Fedro revisitado) es la organización de *Abaddón* donde se encuentran tres historias, tres «hechos» «dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí» (A,12). Y notamos que el borracho Barragán ocupa, por decirlo así, el cielo vuelto ahora espacio apocalíptico, como castigo que va cayendo sobre la Babilonia porteña; Nacho, al acecho de su hermana, ocupa la calle, mientras Marcelo está, al abrirse la novela, en «los sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio» (A,13). Quedan pues trazados los tres espacios fundamentales agrupados al principio como escenario primordial de un texto que intenta ser novela total.

Asimismo notamos el caso del personaje «Sábato» relacionado desde el comienzo con aquellas tres historias: primero aparece sumido en «un pozo» y empezará el texto (¿novela?) en el subsuelo de su casa. Pasaremos después con él por la sociedad porteña y el espacio de su estadía en París, descubriendo las dos tentaciones suyas que se complementan y se oponen: el subsuelo (y hasta el túnel del subte de París) t el Olimpo matemático, hasta la tumba (tierra con palabras escritas y subsuelo). Pero más cabalmente, la última aparición del escritor, su metamorfosis, plasma la verdadera figura emblemática del novelista: el murciélago, pájaro pero también rata, uranos y también plutón, cielo e infierno, imposible síntesis desgarradora.

*

¿Será aquel animal la versión grotesca de la nueva síntesis por la cual abogaba Sábato al rechazar la destrucción inherente a la estética surrealista? (HE,259). ¿No será síntesis más segura, más humilde, más sincera la del tango, «pensamiento que se baila», como si se concretara con esta danza el cielo de las ideas y la tierra de los pasos perdidos? Sin embargo sigue recorriendo el novelista aquel territorio que le cupo, socavándolo y ensalzándolo porque es también tierra de todos los hombres y terrenos sobre el cual va a construirse su obra novelesca.

Pero surge una imagen, una obsesión en la mente de Sábato: una imagen obsesiva, ya que aparece en las primeras páginas de su primer ensayo *Uno y el universo* y es la que cierra el texto de *Abaddón*: la obra ruina.

«Las obras sucesivas de un escritor son como ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores» (UU, 19). Ruinas proféticas que anuncian en *Abaddón* la caída de «la inexpugnable fortaleza».

¿Será recuerdo obsesivo de la vanidad del mundo, del derrumbe de toda clase de torre de Babel? ¿Será el porqué de otra obsesión, la de escribir el texto como un territorio que ha de perdurar, después de arruinadas las construcciones humanas? Pero hasta las ruinas seguirán testimoniando, con tal que sean de mano del poeta. Y ha de pasar con la obra de Sábato lo que vaticinó, en un verso enigmático y apodíctico a la vez, el poeta Hölderlin: «Lo que ha de permanecer, lo fundan los poetas».

DANIEL-HENRI PAGEAUX

* Remitimos para las ediciones y abreviaturas a los siguientes títulos:

¹ *Ensayos (Obras II)*, Losada, 1970 (E; UU = *Uno y el Universo*; HE = *Hombres y engranajes*; H = *Heterodoxia*; EF = *El escritor y sus fantasmas*).

² *El Túnel (T)*, Madrid, ed. Cátedra, 5ª ed. *Sobre Héroe y tumbas*, (5) Buenos Aires, ed. Piragua, 1976, 18ª ed. *Abaddón el Exterminador (A)*, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral, 1979.