

Todas estas características —que, por otra parte, son temas tratados como tales por el arte de nuestro tiempo— ocupan un lugar muy destacado en la obra pictórica de Sábato, y no sólo en sus novelas. Pero si llevamos a nuestra mente el Museo Imaginario de los miembros de «Der Blaue Reiter» —y especialmente la obra de Kokoschka y de Münch— que son Van Gogh y Francis Bacon, los grandes maestros y hermanos de Sábato, nos daremos cuenta de que en uno u otro cuadro, en uno u otro dibujo o grabado, aparecen estos elementos definitorios, que son más que características, incluso más que categorías estéticas, elementos que señalan la mirada y el objeto de la mirada, el deseo y la realidad. A pesar de que la obra de Sábato no es muy extensa, aunque sí muy intensa, el tratamiento de todos sus cuadros está imbuido por alguna de estas características, a veces convertidas en el tema mismo de ese espejo opaco donde se mira el pintor, donde no sólo se ve él reflejado lateralmente, sino el mundo como voluntad y representación en que él existe.

Sábato es un ser paradójico. Esta obviedad puede explicarse de otra manera. Resulta sorprendente que un hombre tan del Sur como él —argentino de nacimiento, mediterráneo de ascendencia—, se sienta tan obsesionado por temas que son infrecuentes en el ámbito racial donde se ha movido o de donde procede. Aunque el aspecto latino en él está muchas veces presente —«...apenas sí diré que el alma me parece más mezclada con el cuerpo que el espíritu», ha dicho—, y un sentido del juego carnal de las formas y de la ironía, el pensamiento y la obra de Sábato, y también su misma manera de actuar fenomenológicamente frente a la realidad, están imbuidos de un gran espíritu gótico. Es evidente que sobre él el romanticismo —y no sólo el francés— ha ejercido una gran influencia. Hablando sobre el arte clásico griego y mediterráneo, Worringer afirmaba que «le falta más bien el pathos inquietante que le une a la animación de lo inorgánico». Esta especie de carencia en lo latino o sureño señalada por el gran teórico del arte nórdico, que tanto influyó en los expresionistas, no parece que exista en Sábato. Más bien al contrario, su pintura pertenece al reino de lo inorgánico, lo nocturno, lo subjetivo, lo fantasmal, lo trágico e inconsciente. El romanticismo es tan clave para entender a Sábato —y su pintura lo es quizá más directamente que su literatura— que a su propósito hay que tener en cuenta las teorías más profundas que alientan en el alma romántica: la dialéctica del Ángel y de la Bestia procede de una visión gnóstica del mundo, y este gnosticismo no sólo late en el *Informe sobre ciegos* y en muchas partes de su literatura, sino también y como fulguraciones vibrantes, casi como actos encantatorios, como plegarias invertidas, en todos sus cuadros. Algunas de estas imágenes —los retratos de sus primeras obras, como los de Poe, Sartre, Virginia Woolf, etcétera, y los bodegones— tienen caracteres de hierogramas. No están ahí sólo diciéndonos: «Míranos». Están ahí para abrirnos, por medio de la invocación estética, las puertas a un mundo otro, del que la civilización y la masificación de la sociedad actual nos han desterrado.

«Por el momento quiero decir —explica Sábato en *Entre la letra y la sangre*— que sólo en estos últimos tiempos Occidente, el pensamiento occidental, ha hecho justicia a esas arcaicas culturas llamadas "primitivas", en el sentido peyorativo del término. Este proceso comienza con los románticos alemanes que pusieron lo emocional y nocturno frente a lo conceptual y diurno, que es lo mismo que decir que pusieron la poesía sobre la prosa»

Los mismos románticos que revaloraron 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».

El carácter romántico se une en el pensamiento de Sábato con ese otro carácter de lo primitivo y de lo mitológico que es tan importante también para comprender la visión del mundo que nos da en sus pinturas. Gozando de los dones que produce el tratamiento de la materia, de manera artesanal, Sábato nos enseña a mirar —y no en otra cosa consiste la pintura—, pero al mirar estamos contemplando la visión de un hombre que ha provocado una ruptura con la llamada «modernidad», y que nos obliga a entender el arte como una operación de plegaria, como si pretendiera llamar a los fantasmas y a la vez conjurarlos. No es otra la forma que tenían y tienen los hombres primitivos de crear arte. Al hacer aparecer estas imágenes del sueño y la vigilia, esas vibraciones puras de color, esas llamas de luz que están como acosando al cuadro, Sábato está acometiendo la acción principal del gran arte contemporáneo que consiste en romper nuestros esquemas positivistas y sociológicos y hacernos partícipes de la consagración de lo real en su enorme complejidad. A la vez es un acto revolucionario y un acto sagrado.

En otro momento de ese libro citado más arriba, Sábato explica las razones de sus hermanos en el arte contemporáneo y la suya propia: «Pero el verdadero espíritu revolucionario, a mi juicio, es lo que en líneas generales responde a una exaltación del yo, de ese yo que se rebela contra la masificación que han traído la ciencia y la técnica. Es una rebelión a veces salvaje y convulsiva, hasta destructiva, pero en el fondo sana, contra una civilización que termina y que debe ser salvada por el rescate del hombre concreto, por el hombre que se caracteriza por su subjetividad, por su vida interior, y no por su calidad de cosa, de engranaje».

Sin este espíritu de ruptura permanente —menos en ciertos movimientos geometrizarantes y otros que se aprovechan de la modernidad positivista, como el *pop*, el arte pobre, el conceptual, etcétera— no se podría comprender el arte contemporáneo. Tampoco esa mirada solitaria, testaruda, empedernida, un poco loca y lírica que nos ofrece Sábato en sus cuadros. En realidad, se trata de una mirada menos alucinada que espiritual. El sueño no es el jardín encantado de Sábato, que supo rechazar en su momento lo que se podría llamar la tentación escolástica surrealista. Sin embargo, es evidente que en el Sábato pintor hay ciertos elementos presentes del surrealismo, pero de un surrealismo más profundo, que está más allá de Tanguy, de Duchamp, de Miró, todavía muy pegados a los sueños más diurnos, a las meras conexiones irracionales, al infantilismo, a la maquinaria del deseo mitológico, al encadenamiento alógico de las cosas, a ese dintel entre la vigilia y el sueño, a los sueños que podemos recordar cuando despertamos. El carácter onírico en la pintura de Sábato es más profundo, y lo es también más que en su literatura. Pertenece a ese territorio improbable e indefinible que está más abajo de las figuraciones alógicas que el surrealismo ha presentado más como un juego dialéctico entre lo consciente y lo inconsciente que como una realidad y que forma el tejido real de nuestro pensamiento, de nuestra relación con el mundo, y cuyas significaciones y analogías son imposibles de determinar, porque están soñadas no con el espíritu, sino con el alma, ese lugar o límite que está entre nuestro cuerpo aislado y el mundo de percepciones que escapa a nuestra voluntad, que es la realidad total.

El surrealismo ha liberado en Sábato la capacidad de pasear por los intrincados senderos del sueño y la locura, pero su intento expresionista va más allá. Va al dominio boscoso de ese submundo que está por debajo de nuestro subconsciente y que tampoco pertenece al inconsciente colectivo. Transita por ese bosque impenetrable en que las figuraciones no llegan a conformarse, no son ni siquiera míticas, son como simples pulsiones de imágenes que aparecen un poco en algunas obras de Matta y en los últimos y admirables cuadros de Arshille Gorky. Eso que sólo se puede visitar, recordar o sentir en los límites de la locura, y que sentimos a veces haciendo el amor: un océano de imágenes que surgen y desaparecen, sin convertirse en signos y que desconocemos lo que intentan designar.

