

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: «practiqué 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 Héroes y tumbas*, (5) Buenos Aires, ed. Piragua, 1976, 18ª ed. *Abaddón el Exterminador (A)*, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral, 1979.