

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 espiaban, 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 orbicarse. 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).