SABATO PINTOR:
LA MIRADA DE LA DISTANCIA

POR

GUSTAVO C. FARES
Lynchburg College

La distancia de la mirada, de Antonio Seguí, ganador del premio *Benson and Hedges* del Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, muestra a un hombre de espaldas, vestido con un sobretodo, mirando a una pared de ladrillos flanqueado por un perro. Se encuentra bien plantado sobre sus pies, y sólo es posible verle la nuca, ya que lleva la cabeza cubierta con un sombrero. El espectador no puede ver lo que él ve, ni saber por qué se encuentra tan concentrado en la observación. El horizonte no revela detalles apreciables que lo lleven a centrar su atención en él, y la pared opone un obstáculo para la percepción completa de la escena. Es más, ella misma constituye casi la totalidad de la escena. De este lado sólo hay un pedacito de terreno y el perro que, él también, mira.

La mirada de la distancia que se propone Sábato en su obra en general, y en su pintura en particular, es justamente la contraria de la del personaje de Seguí. Sábato y sus creaciones no ven el más allá, el infinito a través de una pared, sino que entrevén, o quieren hacerlo, realidades profundas, internas. Y al hacerlo se encuentran emparentados, curiosamente, con los ciegos, con lo que está de este lado del cuadro de Seguí, no con lo que el personaje mira, sino con su espalda, con la negación de sus ojos, con los límites del pequeño trozo de terreno que le permite plantarse en el mundo y mirar. La mirada y su ausencia, la ceguera, y las artes visuales, sobre todo la pintura, son temas constantes en la obra de Sábato, y a ellos me voy a referir en las páginas que siguen.

Luego de una carrera exitosa en el campo de la física, en 1938 Sábato decidió dejar de lado la práctica de las ciencias para dedicarse a escribir. Hacia 1947 fue grandemente influido por la lectura de Sartre y por la obsesión sartreana con lo visual. Para el filósofo francés, según Sábato, "todo provenía de la vista". Aquél se aterrorizaba cuando lo miraban, cuando observaban su cuerpo, al punto de pensar que "el infierno es la mirada de los otros". Para Sartre, es verdad, la mirada aprisiona, pone al individuo en una trama viscosa de la que es inútil tratar de escapar. Según afirma en *El ser y la nada*:

Percibo la mirada del Otro en el centro mismo de mi acción como la solidificación y la alienación de mis propias posibilidades El Otro como mirada es sólo eso: la trascendencia de mi trascendencia (263).

La mirada aliena al hacer del ser humano un objeto más en el mundo, al negarle su humanidad, al cosificarlo para el Otro. Agrega Sartre que, en el caos que se desencadena al percibirme mirado por el Otro, súbitamente me doy cuenta de la alienación de mis posibilidades que se asocian, a partir de entonces, con los objetos del mundo, lejos de mí y en el medio del existir (264-265). Esta mirada definida por Sartre objetiva y aliena, a la vez que hace que el ser humano deje de ser un signo para convertirse en un significante, que no vale por sí mismo sino en relación al Otro: "Al fijar mis posibilidades el Otro me revela la imposibilidad de ser sino un objeto para la libertad ajena" (270).

Ciego es aquél al que se le niega tal posibilidad, no sólo la de convertir, sino también la de convertirse en significante, de vaciarse de contenido para el Otro que observa, ya que el que es ciego no mira ni sabe que es mirado. Es preciso anotar aquí que el énfasis sartreano en los ojos no es más que una metonimia por su preocupación por el cuerpo todo: "Este objeto que el Otro es para mí y este objeto que yo soy para él, se manifiestan mediante el cuerpo" (302). ¿Qué es entonces el cuerpo? ¿Mi cuerpo, el del Otro?

Según Sami Ali el cuerpo es el a-priori del espacio y de la representación. Los ojos, o su ausencia, la mirada, o su ausencia, el darse cuenta que uno es mirado, o la imposibilidad de reconocerse en la libertad del otro, proponen una relación con el mundo a través de la vista, de manera similar a la que el individuo asume a través del lenguaje en tanto que él mismo, según Lacan, proviene de una castración y de una ausencia que son, sobre todo, visuales. A partir de los estadios lacanianos y, sobre todo, de la definición del estadio de lo imaginario como una prótesis que permite al individuo estructurar el concepto del "yo", es posible afinar la afirmación sartreana de que "la percepción de mi cuerpo es cronológicamente posterior a la del cuerpo del Otro" (358), y establecer que, en la medida que soy percibido por el Otro, mi cuerpo se configura como tal y, a partir de él, mi "yo" se estructura como una armadura que me une, a la vez que me separa, del caos del mundo.

El lenguaje que surge de este tipo de relación con el mundo en la que el "yo" es un a construcción que se me es impuesta, se basa más en lo visual que en otro tipo de percepciones sensoriales. La carencia de la vista altera forzosamente, entonces, la representación de la realidad, la cual pasa a verse en función de otras calidades sensoriales, como el olfato, lo táctil, el oído, que permiten y exigen entrever la posibilidad de una relación diferente con el mundo y con la circunstancia personal. Diferente y quizás terrible, como sucede en las sectas de ciegos sabatianos.

La mirada conlleva un papel normalizador que se manifiesta, en lo que a nosotros nos interesa, de dos maneras: primero, al hacer accesible al individuo

la posibilidad de manejar imágenes que representen la realidad a través del lenguaje; segundo, al hacerlo objeto de la mirada de los otros, alienándolo de sentido. Tal función normalizadora se ve subvertida en el caso de la ceguera, así como en su extremo opuesto, la videncia, ambas condiciones centradas en el cuerpo y, en especial, en los ojos, ya que en ambas instancias el individuo maneja imágenes distintas a las cotidianas y construye el mundo, y a sí mismo dentro de él, de maneras originales.

La videncia ha sido asociada con la ceguera a través de la historia. Pienso en el Teresias de Edipo Rey, quien anticipa a su monarca las desgracias que acontecerán. Quizás más interesante que la continuación de la tragedia de Sófocles por Freud en su reinención del Edipo, sea la tradición que considera a la ceguera como un castigo o como una revelación. La primera se presenta, por ejemplo, en la historia de Sansón, fácilmente interpretable como castración fálica a la luz de las teorías freudianas. La segunda ceguera, asociada con la revelación, se manifiesta, por ejemplo, en la historia de la conversión de San Pablo, o en las curaciones de ciegos que lleva a cabo Cristo durante su vida pública.

La calidad de una mirada profunda de aquéllos que carecen del sentido de la vista, se encuentra presente en la obra de Sábato donde los ciegos aparecen de manera constante, sea como víctimas de su deficiencia física, como el "pobre ciego" Allende de *El túnel*, sea como tenebrosos sectarios que persiguen y "observan" a sus víctimas en la conspiración de *Sobre héroes y tumbas*, así como en su adaptación cinematográfica *El poder de las tinieblas*.

En el caso de Sábato, la mirada que aliena se manifiesta a través de la madre que dirige al hijo con su solo mirar y se hace presente en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abbadón, el exterminador*, en el extraño rito de arrancarse los ojos que tiene lugar vicariamente cuando Sábato relata la anécdota de infancia en la que le saca los ojos a un pajarito con unas tijeras para verlo, desprovisto de todo poder, estrellarse brutalmente contra la pared al tratar de volar a ciegas. José Echeverría relaciona este incidente con el antecedente grotesco de haber sido Sábato bautizado con el mismo nombre del primerizo muerto inmediatamente antes de nacer él (87). Del hermano de dos años de edad al tiempo de morir, se recordaba su mirada, su inteligencia, su signo aciago, sin abundar la familia en más detalles. Curiosamente, lo mismo sucedió a otro pintor, esta vez catalán, Salvador Dalí. Si éste expresó sus conflictos en la pintura, Sábato se dedicó a la ciencia primero, a las letras más tarde para, finalmente, volcarse a la pintura.

El mismo sentimiento de culpa que embargaba al catalán, por haber usurpado un nombre y un lugar en la familia que había ya sido de otro, de un muerto, de su hermano muerto, se hace presente en Sábato a través de la necesidad de suprimir esa mirada materna que lo asocia con el hijo muerto como a una especie de *dejà vu*. Y el impulso se vuelca en un tercero, en el pájaro, en los ciegos de su literatura. Allende de *El túnel* es una víctima, un ser digno de lástima a quien su mujér engaña con Castel y, seguramente, con otros, que

incluso es utilizado por ella para burlarse del pintor, para martirizarlo, para exacerbar sus estados neuróticos.

Se manifiesta asimismo en la nefasta secta de *Sobre héroes y tumbas*. Según Marilyn Frankenthaler la ceguera de esta obra fue inspirada por una experiencia personal de Sábato, cuya maestra de escuela María Etchebarne fue enceguecida con el ácido arrojado por un desconocido en 1923. En París, Sábato afirma haber visto esos ojos ciegos al mirar casualmente a una mujer en el metro. Más tarde, al regresar a la Argentina luego de su estancia en París, Sábato sospecha que la ceguera de su maestra ha sido orquestada por una secta de ciegos. Y el incidente se hace presente, a partir de entonces, en su obra escrita. En *Sobre héroes y tumbas* y en *Abbadón, el exterminador* los ciegos dejan de ser indefensos y engañados personajes para formar una secta siniestra que dirige los destinos de la humanidad y que enceguece, arrancándoles los ojos, como al pájaro, a quienes se les oponen.

La mirada, pues, asume en la imagería sabatiana el papel normalizador que permite al ser humano reconocerse en los otros, ser reconocido por ellos, sentir vergüenza, la cual es el motor de tantas acciones humanas. Asimismo, asume el sentido de una oscura vigilancia, omnipresente, manipuladora, de la que el escritor busca desprenderse a través de crueldades gratuitas, o de la presentación de ciegos como personajes importantes dentro de su literatura.

Con los años la experiencia de la pérdida de la vista dejaría de ser vicaria para pasar a ser un fenómeno gradual y progresivo que el mismo escritor experimentaría en el cuerpo propio. Al hacerse "ciego" Sábato se hace, por supuesto, vidente. Y de dos maneras: vidente moral, y vidente artístico.

El escritor asume el papel de vidente moral, de voz de la conciencia del país que, al salir de siete años y medio de dictadura militar, comienza a investigar los crímenes cometidos por el terrorismo de estado en perjuicio de la población. Sábato es nombrado presidente de la comisión encargada de la investigación y esclarecimiento de tales crímenes. El resultado de su tarea es un informe detallado de las atrocidades cometidas por el terrorismo de estado, que lleva por título *Nunca más*. En tal posición no anticipa las desgracias del soberano, como hacía Teresias, sino que las detalla una vez acontecidas.

El segundo sentido de la videncia del escritor se hace presente en su obra pictórica. No es ésta la primera vez que los temas que obsesionan a Sábato, la ceguera en particular, se asocian con la obra visual: con la pintura, el dibujo, la escultura. La trayectoria que une a artistas y a ciegos se puso en evidencia, por ejemplo, en la muestra que organizó el Museo del Louvre con la dirección de Jacques Derrida bajo el nombre de *Memoires d'aveugle*. Se mostró entonces la rica tradición que une a ambos extremos de lo visual, destacando el filósofo francés las correspondencias entre el dibujante en el acto de la creación y el ciego. Es que para Derrida, aquél, al dibujar, ha visto algo y, al plasmarlo, lo va a ver, pero en el momento de llevar a cabo la ejecución de la obra, no la ve, anda a ciegas. Se reinventa, pues, el acto de dibujar en cada dibujo a partir de la ceguera omnipresente del ejecutante.

Volviendo a Sábato y a sus obsesiones, el escritor en lugar de dictar una visión de las cosas, como lo haría Borges en sus últimos años, las pinta. Y qué es lo que ve?

Podemos adelantar desde ya que ve lo siniestro. Para Sábato la pintura no es tan sólo una de las encarnaciones de la estética, sino, y sobre todo, un modo de conocimiento. Como tal, se opone al de la ciencia, familiar para Sábato a partir de su práctica profesional de la física. El modo de conocimiento que brinda la ciencia, en especial a través del lenguaje de la matemática, es claro, racional, preciso. El del arte, opuesto a aquél, enfatiza, no la lógica que ilumina, sino la oscuridad, las tinieblas, lo tenebroso como sinónimo de lo siniestro, lo oculto, la luna, la noche. Este segundo pensar se llega a penetrar mediante la utilización y la práctica del arte, en el caso de Sábato a través de la literatura primero, de la pintura más tarde en cuya práctica, dice el escritor, "la estructura intelectual previa no sirve o es mucho más improbable" ("Conversación" 21). Y agrega: "Se vuelve a un arte que, en cierto modo, tiene mucho de salvaje. Un arte en el que predomina el *pathos* sobre el *logos*, el yo sobre el objeto" ("Conversación" 17).

Las tinieblas que aparecen en su obra escrita en metáforas como la ceguera, el túnel, las tumbas de los héroes, también se dan en la pintura, y en esta disciplina, la obra de Sábato se emparenta con la tradición barroca-romántica-expresionista.

Si su maestro en filosofía es Sartre, sus maestros y compañeros de ruta en pintura son los barrocos holandeses y belgas, los románticos alemanes y franceses, y los expresionistas alemanes y escandinavos, a quienes se puede agregar los neo-expresionistas contemporáneos. Para ser más precisos, la pintura de Sábato presenta una serie de parentescos que van desde el gótico tardío hasta Karel Appel, pasando por Vermeer, Franz Halls, y Rembrandt, por el romanticismo alemán de Friedrich y francés de Géricault, Delacroix y Gros, para llegar a los expresionistas nórdicos, tanto alemanes como escandinavos, pienso en Nolde, Munch, Kirchner, y una serie de pintores que a la vez son escritores, como Kandinsky y el mismo Munch; finalmente se relaciona con el movimiento neo-expresionista tal como se desarrolló en el Norte de Europa a través del grupo Cobra, y en la misma Argentina, con la Nueva Figuración de Rómulo Macció y Felipe Noé. El mismo artista reconoce tácitamente estas influencias al afirmar:

Como hay un romántico en el fondo de cada artista. Todo arte es esencialmente romántico. Lo primero que mueve al arte, que en eso es como el sueño, es una tendencia oscura e irracional, y eso es el romanticismo. ("Conversación" 26)

Las influencias citadas se manifiestan en los temas y en el vocabulario formal que el autor utiliza en sus pinturas, tanto a través de las texturas, como de los colores, luces y sombras, y en el tratamiento de las formas que presentan ya una naturaleza muerta, ya su mismo rostro.

Los cuadros de Sábato son hechos a óleo sobre lienzo, es decir, con técnicas bastante tradicionales. Los motivos son, asimismo, clásicos: retratos, autorretratos, naturalezas muertas, paisajes. Respecto a este ascetismo formal, Sábato explica que las formas son una excusa para expresar lo importante, el sentimiento, el mundo interno. Hablando de van Gogh afirma: "Con el pretexto de un árbol, o de una botella de vino, o de un candelabro sobre una silla, lo que está pintando es toda su soledad, toda su angustia, todo un modo de sentir la existencia" ("Conversación" 24).

La producción pictórica de Sábato es reducida y pueden reconocerse en ella dos períodos. En el primero predominan las naturalezas muertas; el segundo es denominado "sobrenaturalista" por su autor y a él pertenecen los paisajes con rostros y noches.

Las obras tienen, en general, colores saturados sobre fondos oscuros, negros o tierras. Si los temas son tradicionales, el tratamiento de las superficies y de las formas está emparentado con el neo-expresionismo, tal como se manifiesta actualmente en Europa y en Estados Unidos. Vamos a analizar a continuación tres obras: un autorretrato, una naturaleza muerta y un paisaje.

El autorretrato cobra interés como tema en la medida que exhibe una especie de ceguera visual. Es así debido, según Derrida, a que la caracterización de la obra como autorretrato se encuentra al margen del trabajo, fuera de él, invisible en la forma como tal y aparente sólo en el título. La iniciativa, en el caso del autorretrato como género, se deja a las palabras, no a las referencias visuales, y la ceguera entonces se enseñorea en la incapacidad del cuadro de identificarse a y por sí mismo. Es notable, pues, la dependencia que el género del autorretrato tiene con respecto al lenguaje. No existe nada en el cuadro que indique que el mismo es un autorretrato, sólo su título así lo explicita. En tal sentido es casi natural que el escritor Sábato se haya sentido atraído hacia el género que se relaciona con el lenguaje y con la ceguera, y que haya pintado su rostro en un cuadro. El mismo fue realizado tomando como base un dibujo a la carbonilla del año 1960, cuando el escritor no se dedicaba aún por entero a la pintura, cosa que hizo a partir de 1979.

La obra muestra a Sábato enfrentando al espectador, con la mirada perdida detrás de gruesos lentes. Los ojos son dos puntos negros entre materia texturada; el pelo hirsuto, la mirada de tristeza dan al cuadro gran fuerza expresiva. Los colores de la cara son verde y ocre; a lo lejos, en el ángulo superior izquierdo de la tela, el verde se repite como fuente de luz; verde asimismo es el libro que el personaje tiene en su mano, y contrasta con la vestidura roja que lo envuelve. La materia es texturada, sobre todo en los puntos que le interesa destacar al pintor: la cabeza, los ojos y la luz verdosa que lo ilumina. La carga dramática es claramente asociable con el expresionismo y con la obra de Oscar Kokoshka y se repite en los otros temas, en las naturalezas muertas y en los paisajes.

La naturaleza muerta se desenvuelve mediante una pera, una banana, un jarroncito, en un fondo texturado de verdes y negros, apoyadas sobre un soporte de texturas hechas de tierras y rojos. Simpleza formal que quisiera referirse a Morandi, pero que termina hablando un lenguaje más cercano al holandés Karel Appel y a su furioso expresionismo. El negro abunda tanto en las formas como en el espacio, algo así como si la pincelada urgente quisiese formar las cosas elementales que constituyen el campo visual. No es ésta la naturaleza confortante de Chardin sino, por el contrario, una llena de insinuaciones misteriosas y casi trágicas. Es curioso, entonces, leer las declaraciones de Sábato sobre sus naturalezas muertas y enterarse de que el propósito que lo animó a realizarlas fue la necesidad de crear "algo lindo". Sin embargo también reconoce el pintor que el equilibrio es precario, la belleza, elusiva, y que, en cuanto se descuida "todo eso se transforma en una pesadilla" ("Conversación" 28).

El acento dramático se hace aún más evidente en los paisajes, en los cuadros que remedan paisajes, pero que son en realidad más referencias a estados internos que a elementos de la naturaleza. Se ven, es cierto, cielos y casas, pero los rostros angustiados por el silencio o por el grito que acompañan a esos elementos naturalistas señalan algo más allá de las formas referenciales. Las superficies de las paredes de las casas percutidas y trabajadas por la textura, los rostros ateridos por la tensión (¿por el espanto? que es lo que han visto), los cie los torturados con colores cálidos en medio de un fondo negro, el negro mismo, invadiendo todo lo que puede, como una fuerza que corroe y gasta, que sólo permite un temporario espacio y un precario tiempo, el suficiente como para que los contornos se manifiesten antes de desaparecer, dan cuenta de que allí se quiere acceder, y hacer acceder al espectador, a una realidad Otra, terrible, pero a la cual hay que enfrentar de alguna manera y alguna vez. Y la manera que elige Sábato es la pintura.

La calidad señalada de vidente, que lo asocia con los ciegos, se hace realidad en su obra y en su vida. Tanto es así, que es por perder la agudeza visual que decide dedicarse a la pintura, una vieja afición de juventud. En ella encuentra la videncia de Teresias, la de Edipo una vez que se ha arrancado los ojos. Así puede ser quien, a través de sus cuadros, muestra la realidad tal como se les manifiesta a quienes la ven con distancia en la mirada.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Ali, Sami. *El espacio imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu, 1974.
- Anabitarte Rivas, Héctor. "Un solo túnel oscuro y solitario". *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393 (Jan.-Mar. 1983): 320- 323.
- Castillo, Abelardo. "Conversación". *Cuadernos Hispanoamericanos* 475 (Jan. 1990): 17-29.
- Echeverría, José. "Impromptu de Sábato y sus ciegos". *Sin Nombre*.
- Frankerthaler, Marilyn. "El claroscuro como ambiente totalizador en *Abaddón, el exterminador*, de Ernesto Sábato". *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-393 (Jan.-Mar. 1983): 536-550.
- Mahieu, José A. "Sábato y el cine". *Cuadernos Hispanoamericanos* 391-193 (Jan.-Mar. 1983): 686-690.
- Montiel, Luis. "Sábato: Ojos para lo sagrado". *Revista Iberoamericana* 53.141 (Oct.-Dec. 1987): 933-943.
- Rubinstein, Meyer Raphael. "Sight Unseen". *Art in America* 79.4 (April 1991): 47-53.
- Rubio, Miguel. "Ernesto Sábato y la luz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 475 (Jan. 1990): 7-15.
- Sábato, Ernesto. *Abaddón, el exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____. *El túnel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969
- _____. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Philosophical Library, 1956.
- Sófocles. *The Oedipus Cicle*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1949.
- Urbina, Nicasio. "Código narrativo de *El túnel* de Sábato: Implicaciones semióticas". *Semiosis* 21 (July-Dec. 1988): 257-280.