

**Universidad Andina Simón Bolívar**  
**Sede Ecuador**  
**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura  
Mención en Literatura Hispanoamericana

**La presencia de lo siniestro y lo demoníaco en las novelas *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sabato**

Max Ivo Vega Mora

Tutor: Fernando Balseca Franco

Quito, 2018



## Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Max Ivo Vega Mora, autor/a de la tesis intitulada "La presencia de lo siniestro y lo demoníaco en las novelas *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sabato", mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha 27 de febrero de 2018

Firma:  .....

## Resumen

La obra literaria del escritor argentino Ernesto Sabato, correspondiente a la segunda mitad del siglo veinte, abarca dos géneros fundamentales: el narrativo y el ensayístico. El motivo de lo siniestro y lo demoníaco es central en la literatura sabatiana y está presente en la mayoría de sus libros. Si bien en sus ensayos –que corresponden al grosor de su obra– lo siniestro es preponderante, es en sus narraciones donde aparece con todo esplendor y de distintas maneras y perspectivas. El presente trabajo, así, buscará, en primer lugar, acercar al lector un poco más sobre este vasto y complejo concepto de lo siniestro, para, posteriormente, buscar, detectar y analizar la presencia de lo ominoso en las dos últimas novelas de Sabato: *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*. Para dicho objetivo, hemos preparado un importante marco teórico, el cual se refiere a lo siniestro y diabólico en distintas áreas de las ciencias humanas y también desde la religión. A lo largo del presente trabajo, realizaremos reflexiones sobre el mal como un elemento intrínseco al ser humano y, también, sobre los límites entre la realidad y la ficción. Finalmente, la interpretación sobre el porqué de la presencia de lo ominoso en la ficción del escritor argentino, nos llevará a comprender con mayor claridad los enunciados que propone en su obra ensayística. Dichos enunciados, entre otras aseveraciones, sostienen que la humanidad está en crisis, el planeta camina hacia su destrucción y el mal reina en todas las latitudes. Así, es preciso una toma de conciencia y la escritura aparece como un arma que permite, precisamente, combatir ese mal y rescatar el pensamiento humanista.

## Tabla de contenidos

Introducción	5
Capítulo 1: El mal y lo siniestro, <i>Sobre héroes y tumbas</i>	9
Entre el bien y el mal: Alejandra Vidal Olmos	9
2. Lo siniestro: La Secta Sagrada de los Ciegos	14
3. El fuego: destrucción, sufrimiento, muerte y purificación	20
Capítulo 2: lo demoníaco y lo simbólico, <i>Abaddón el exterminador</i>	26
1. Surgimiento de lo siniestro a través de la visión del personaje-escritor	26
2. La figura demoníaca, el doctor Ludwig Schneider	32
3. Lo simbólico y el enmascaramiento	41
Capítulo 3: realidad actual y toma de conciencia: <i>Antes del fin</i>	48
1. La realidad en la ficción, los desaparecidos en la dictadura militar argentina	48
2. El vaticinio se viene cumpliendo	56
3. La literatura puede salvar	59
Bibliografía	62

## Introducción

El concepto, noción o idea del mal ha sido materia de discusión por parte de los teólogos, filósofos, científicos y artistas, prácticamente, desde tiempos ancestrales. Comprenderlo con exactitud o determinar de dónde nace o procede no resulta una tarea sencilla, apenas es posible definirlo como algo que no tiene sustancia, es decir, que carece de materia: “Agustín toma de los filósofos la idea de que el mal no puede ser tenido por una substancia, por cuanto pensar “ser” es pensar “inteligible”, pensar “uno”, pensar “bien”” (Ricoeur 2007, 36), conceptualiza Paul Ricoeur y a partir de él, son múltiples las visiones, los análisis y las entradas que pueden hacerse de la idea del mal: desde la interpretación religiosa basada en las Sagradas Escrituras, pasando por la filosófica –donde los griegos comenzaron a hacer sus aproximaciones a la maldad–, o el psicoanálisis –en especial, el trabajo que hizo Sigmund Freud sobre lo siniestro– y, también por supuesto, la interpretación que el arte ha hecho de la maldad –en cada una de sus expresiones–.

Así, como punto de partida, podríamos concebir el mal como un gran enigma, quizá uno de los primeros y fundamentales. Por consiguiente, ante la vastedad de entradas que se pueden hacer de lo ominoso, el presente trabajo basará su análisis en buena parte, precisamente, desde las perspectivas de Ricoeur que aborda a la idea del mal en sí, de Freud que se refiere primordialmente a lo siniestro y a Castelli quien trabaja a fondo la noción de lo diabólico o lo demoníaco. Estas tres visiones en conjunto, nos ayudarán a determinar, en primer lugar, qué es el mal, lo siniestro y lo diabólico y, en segundo lugar, dónde están, de qué manera se expresan y se hacen sentir estos conceptos en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*; y, por último, esto nos llevará a comprender por qué, es decir cuál es la función de lo siniestro en la narrativa sabatiana y si este tiene alguna conexión con su pensamiento y su obra ensayística.

Y de hecho que es así. El compromiso, y hasta cierto punto el idealismo utópico de Ernesto Sabato ha sido una de sus más notables improntas. Su ideología progresista la ha plasmado no solo en sus ensayos sino también en su obra narrativa. Esa es la razón por la que, al principio de forma subrepticia pero después de forma evidente, las dos novelas objeto de nuestro análisis (*Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*) están impregnadas de lo siniestro y lo diabólico en cada una de sus páginas, porque de esa manera el escritor,

mostrando la ignominia del mundo, quiere hacer un acto de conciencia a través de la escritura. Para Sabato el demonio es el regente del mundo, es quien maneja los hilos de la gran industria que, según el autor, terminará destruyendo el planeta. Este motivo (que, como se ha dicho, se va revelando desde lo imperceptible hasta lo evidente) va adquiriendo distintos matices: por ejemplo es representado en la obsesión siniestra de Fernando Vidal Olmos, quien busca denodadamente llegar al fondo de una secta maligna, La Secta Sagrada de los ciegos (“Informe sobre ciegos”); o, la consumación del acto incestuoso entre el propio Fernando y su hija Alejandra; no obstante, en *Abaddón el exterminador* el mal ya es encarnado en forma humana: el doctor Ludwig Schneider.

En *Sobre héroes y tumbas*, cuando el protagonista Fernando Vidal Olmos llega al corazón de una siniestra sociedad oculta (La Secta Sagrada de los Ciegos), Sabato, de manera sutil, está haciendo algo más que narrarnos una interesante y fantástica anécdota. La supuesta Secta de los ciegos es solo la punta del Iceberg. Estas palabras de Fernando Vidal, del capítulo tres del *Informe*, resultan más que reveladoras: “Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír sino me poseyera el pavor” (Sabato 1998, 301).

En *Abaddón* se narran algunos episodios que le ocurrieron a Ernesto Sabato en la realidad, quien se personifica, mostrándose como el protagonista de la historia, doce años después de haber publicado *Sobre héroes y tumbas*. Sabato cuenta el gran tormento y la persecución que sufrió por parte de fuerzas inexplicables, una vez que el “Informe sobre Ciegos” vio la luz. El Dr. Schneider, un médico nazi retirado, busca al escritor a toda costa no solo para satisfacer su curiosidad sobre algunos asuntos relacionados con los ciegos sino, en especial, para hacerse visible y sembrar en el corazón de S. (Sabato en la novela) un enorme respeto y temor, que lo acompañarán hasta su muerte.

Uno de los objetivos de la presente investigación será el de mostrar cómo va evolucionando y transformándose la idea primigenia del mal en la narrativa sabatiana. El mal como idea primigenia, a partir de la cual brotan y se desarrollan los demás conceptos. De la noción del mal aparece la noción de lo siniestro, dado que no son sinónimos; porque el mal, como se ha dicho ya, es una idea aún abstracta y carece de materia y lo siniestro se refiere a los personajes (a los seres humanos) concretamente; y, finalmente, de lo siniestro aparece lo diabólico (no lo demoníaco, puesto que lo diabólico tiene que ver con los mecanismos

literarios, mientras que lo demoníaco se refiere a lo religioso) como la corporeidad de lo siniestro, es decir, la representación humanizada del mal: el diablo. Y, finalmente, lo diabólico se relaciona íntimamente con lo simbólico y el enmascaramiento, cierre de la reflexión antes de dar el paso al análisis de la ensayística. Este desarrollo, además, tiene concordancia con el desarrollo cronológico y argumental de las obras. Así, el primer capítulo enfocará su análisis en la segunda novela de Sabato: *Sobre héroes y tumbas*, y su análisis, asimismo, irá de acuerdo al orden de las partes y los capítulos de la obra. Comenzaremos realizando una aproximación (desde la teoría de Ricoeur) de la noción del mal, para pasar a la interpretación de su presencia en la novela. El poder e influencia del mal se hace sentir muy fuerte, en primer lugar, por medio de Alejandra Vidal Olmos y, en segundo lugar, por medio de la figura de Fernando Vidal Olmos y La Secta Sagrada de los Ciegos; en tercer lugar en el acto incestuoso entre Fernando y su hija Alejandra y, finalmente, en la figura del fuego como elemento que alude al averno y es agente generador de destrucción, sufrimiento y muerte. Cuando Vidal realiza su descenso al Inframundo, en realidad estaba haciendo una visita metafísica al Hades y, al ver el horror, no tuvo otro remedio que anhelar la muerte, inmediata e indolora.

En el segundo capítulo centraremos el estudio por entero en la tercera novela del escritor, *Abaddón el exterminador*, y enfocaremos el análisis en lo diabólico y, a partir de ello, aparecerá el definitivo aspecto de lo simbólico cuyo asidero se encuentra en el mundo de la fantasía, propio de las fuerzas demoníacas. Comenzaremos con la cuestión importante del escritor auto referenciado, es decir, el propio Sabato se encarna como el protagonista de su novela y, a partir de ello, el autor nos da pistas acerca de la posibilidad de la existencia de varias realidades y juega constantemente con los límites de la realidad y la ficción. Para argumentar nuestros postulados al respecto, nos sostendremos en los tratados de Roland Barthes en *Literatura y realidad* y *el Universo de la ficción* de Tomas Pavel. Entonces se analizará a la figura demoníaca en *Abaddón*: el doctor Schneider, desde la perspectiva artística de Enrico Castelli (sobre lo demoníaco en el arte) y, así llevaremos la interpretación hasta determinar a qué realidad pertenece ese demonio; por tanto, si esta representación demoníaca pertenece a una realidad “real” o a otro tipo de realidad que, siguiendo las alucinaciones del propio Sabato, bien podría encajar dentro del ámbito de lo onírico.

El tercer capítulo enlazará la ficción con la ensayística sabatiana con la que está relacionada. El capítulo parte determinando que la literatura crea su propia realidad y, a partir de esa premisa, se hará el salto a la realidad objetiva (real) donde se evidencia el fuerte compromiso social del escritor y su lucha contra los crímenes de Estado, las impunidades (y en definitiva todo lo que resulta maligno). Porque el mensaje del escritor argentino es claro: el apocalipsis se aproxima, el dolor y la muerte caerán sobre el mundo. En el penúltimo libro de Sabato, *Antes del fin*, el escritor hace énfasis en los desastres naturales que, como nunca antes en la historia, están ocurriendo en el globo. Sostiene, además, que la tecnología, lejos de favorecernos, se está desarrollando en el plano bélico y armamentístico, y cierra el escalofriante panorama, asegurando que el calentamiento global se encargará de evaporar rápidamente el agua del planeta, y las próximas guerras serán necesarias porque su razón será la supervivencia. Está claro, pues, que Sabato no solo que retira lo apocalíptico del plano ficcional, sino que está convencido de su inminencia, posiblemente en la vida real.

## Capítulo 1: El mal y lo siniestro, *Sobre héroes y tumbas*

### 1. Entre el bien y el mal: Alejandra Vidal Olmos

De las múltiples entradas que se pueden realizar sobre la obra Ernesto Sabato, existe un eje transversal donde gira su maquinaria narrativa (y ensayística), ese eje es el tándem del bien y del mal. A lo largo de su trilogía narrativa (*El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*) los personajes sabatianos se encuentran en una constante pugna entre lo bueno, lo correcto, lo noble versus el mal, lo truculento, lo ominoso. No obstante, en las dos últimas piezas de esta trilogía, finalmente, el mal va a prevalecer, dando paso a personajes que son gobernados por lo ominoso.

Esta preponderancia del mal en la ficción sabatiana no significa que lo ominoso haya triunfado; solamente se trata de un reconocimiento de su presencia e importancia, es decir, el mal no es negado ni evitado, sino que, por el contrario, en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*, es abordado frontalmente, es revelado tal cual es y llevado a sus últimas consecuencias, a aquellas que los personajes y el propio autor no son capaces de soportar. Por lo tanto, no se trata de reivindicar ni proclamar el triunfo del mal, sino de “manifestarlo”; recurriendo a los términos del filósofo francés, George Bataille (2010, 232), “es el momento que elige para entregarse deliberadamente al mal; decide que siempre hará lo más malo en cualquier circunstancia y, como se había dado cuenta de que la mayor fechoría no era hacer el mal, sino manifestar el mal, escribe en prisión obras que hacen la apología del mal y caen bajo el peso de la ley”.

Sabato, así, en sus ficciones manifiesta el mal, pero esto no significa que el mal de esta manera haya triunfado, sino que se reconoce su existencia y poder, y aunque lo ominoso aún no ha vencido, queda claro que colocarse del lado del bien equivale a asumir una dura batalla, esa eterna batalla entre el bien y el mal. Así lo afirma en uno de sus primeros libros de ensayos *Heterodoxia* (1953): “Finalmente concluimos por entrever algo así como un combate metafísico entre el bien y el mal” (Sabato 1953, 30). Y, al igual que la tradición filosófica, el escritor argentino –tanto en su ficción como en su ensayística– relaciona el mal con la oscuridad y el bien con la luz, porque “El combate entre el bien y el mal está representado en el mundo de ficción sabatiano, particularmente en *Abaddón*, por la dicotomía luz/tinieblas” (Roberts 1983, 527), como lo anota.

Ernesto Sabato, que en distintas oportunidades ha dejado entrever su condición de creyente, toma de lo bíblico esta dicotomía (luz-oscuridad) y la extrapola a su arte literario, cuyo significado, si bien se ciñe a lo religioso, se complementa y matiza con elementos tomados de la filosofía al resignificar, a la oscuridad principalmente, a la que, además de la carga maligna que conlleva, coloca un toque sombrío y macabro que es otra de las características recurrentes de su narrativa.

En primer lugar, en su obra literaria (narrativa y ensayística) el autor argentino sugiere lo que representa para él la luz (o el bien), al asociarla con el conocimiento. La luz es la forma más nítida de lo benigno; hace visible los objetos y también es la iluminación por medio de la palabra, de las ideas. A este respecto, la experta de la obra de Sabato, Myrna Solotorevsky (1981, 306), expone: “El ámbito de la luz es aquél en que imperan la razón y el orden; las matemáticas son el máximo exponente del conocimiento luminoso; la luz aparece asociada a lo límpido, transparente, cristalino, helado; la torre emerge como símbolo de este ámbito”.

Mientras que, en segundo lugar, la oscuridad (el mal), en Sabato, “corresponde al dominio del poder satánico, de la incoherencia; a él se asocian la sangre, la suciedad, las cuevas, lo negro, lo barroso, los gusanos, la basura, los excrementos, los animales subterráneos de piel fría, los murciélagos; éste es el reino de los ciegos” (Solotorevsky 1981, 307). Esta aseveración podemos verla reflejada en el siguiente fragmento del inicio de *Sobre héroes y tumbas*, donde Martín, uno de los personajes principales empieza a sentir el dolor y la ignominia que le causa su amada Alejandra, y de lo único que es capaz en ese momento, es de concebir ideas e imágenes repugnantes: “mientras Alejandra lo miraba, acodada sobre un costado. Y palabras como feto, baño, cremas, vientre, aborto, flotaban en su mente, en la mente de Martín, como residuos pegajosos y nauseabundos sobre aguas estancadas y podridas [...] caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente, como si llevara enormes fardos de basura y excrementos” (Sabato 2001, 28).

Esta asociación del mal con lo horrible (y como derivación de lo horrible lo que provoca asco) tiene sentido, dado que lo horrible es lo deforme, lo que no es simétrico. El filósofo e historiador italiano Enrico Castelli (2007, 94) realiza también esta asociación y lo define así: “El mal: aquello que no lleva a cabo: forma y color. Forma deformada, color nauseabundo: lo horrible”. Es así que el mal, como ya hemos mencionado, no tiene forma o

sustancia (“forma deformada”) es también lo horrible. Si lo bello (el bien) es la proporción y la simetría, entonces, la desproporción y, consecuentemente, lo disonante, lo desmedido y lo inexacto serán manifestaciones inequívocas del mal.

Grandes pensadores a lo largo de la historia, han coincidido también con las Sagradas Escrituras al relacionar al bien con la luz y al mal con la oscuridad, con las tinieblas. Así, la luz siempre querrá relucir entre la oscuridad, la oscuridad querrá opacar a la luz; lo bello se contrapondrá siempre a lo horrible. Entonces, estamos frente a una lucha conceptual, eterna e implícita del bien contra el mal, de la luz contra la oscuridad. Finalmente, así, al igual que Sabato, el filósofo francés Paul Ricoeur (2007, 35) lo sintetiza: “Las fuerzas del bien se alistan para un combate sin tregua contra los ejércitos del mal, con el fin de liberar en su totalidad las parcelas de la luz que permanecen cautivas en las tinieblas de la materia”.

Esta tensión entre la luz y la oscuridad es así uno de los ejes fundamentales de las dos novelas centrales de nuestro análisis y funciona como un motor generador de motivos en la narrativa sabatiana. Esta tensión entre la oscuridad y la luz se convierte, además, en un motor dinámico que genera y fomenta el impulso creador del escritor argentino. En su penúltimo libro, que también corresponde al género de ensayo, *Antes del fin* (1998), Sabato reconoce que este claroscuro se encuentra en constante movimiento y utiliza la imagen de un péndulo para definirlo: “Porque mi espíritu, que se ha regido siempre por un movimiento pendular, de alternancia entre la luz y las tinieblas, entre el orden y el caos, de lo apolíneo a lo dionisiaco, en medio de ese carácter desdichado de mi espíritu (Sabato 1998b, 41).

A pesar de que esta dicotomía es dinámica y sostiene una pugna en su interior, en la obra de ficción sabatiana la oscuridad, el mal, como se ha dicho, se mostrará predominante. Quizá la razón tenga que ver con esta sentencia de Bataille (2010, 241): “no puede ser soberano más que en el Mal, la soberanía misma es quizá el Mal”; en otras palabras, la preponderancia del mal sería inevitable. Este es, pues, uno de los puntos centrales de la presente investigación: responder a qué se debe este hecho. Si el mal es en sí el gran enigma, lo es con mayor razón en la narrativa sabatiana, hecho que él mismo, convertido en personaje como veremos más adelante, señala en un diálogo en *Abaddón*: “Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos [...] para ver si así podemos penetrar en ese gran misterio” (Sabato 1998, 238). El mal, en su obra, se va ensanchando y, como ya se ha mencionado, va cambiando de forma, de la idea del mal pasa a algo más tangible, como es

lo siniestro; es decir, aquello que tiene forma humana (lo siniestro siempre se referirá a un personaje siniestro mientras que el mal a una idea, algo más abstracto), y de esa forma humana a la figura demoníaca y a lo simbólico.

Es así cómo, en su segunda novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), el mal de ninguna manera se muestra de forma clara, inteligible, sino más bien difusa, abstracta, metafísica. La oscuridad impera a lo largo de sus páginas (en especial del “Informe sobre Ciegos”) y allí el viento más gélido recorre al lector que pretende llegar al fondo de la naturaleza y al por qué de esa sensación de horror. Sin embargo, desde los primeros capítulos aparecen rasgos y manifestaciones sutiles del mal en el personaje de Alejandra Vidal Olmos. Aquí la carta de presentación de este personaje:

y pedí a Dios que hiciera morir a mi tía Teresa. Lo pedí con una unción feroz y lo repetí durante varios meses, cada noche, al acostarme y también en mis largas horas de oración en la capilla. (Sabato 2001, 78)

Al inicio de la novela, Alejandra aborda a Martín en el Parque Lezama de Buenos Aires por una razón que ella misma ignora. Su gracia y la autoridad con la que siempre se desenvuelve provocaron que el humilde joven pronto se enamore completamente de ella; y, es allí cuando la ignominia y el mal en toda su expresión se apoderan de Martín, quien sufre desmedidamente la actitud nociva, contradictoria, despótica y, finalmente, desamorada e inmisericorde de ella. Alejandra necesita a Martín y, sin embargo, lo hace sufrir; en otras palabras, el padecimiento que le genera poco le importa en la medida en que la presencia del muchacho cubra sus necesidades afectivas. No obstante, en ciertos momentos de lucidez, ella le advierte, reconociéndose, además, como el mal en sí misma: “—Porque no soporto a nadie a mi lado y porque te haría mucho, pero muchísimo mal” (Sabato 2001, 135).

Desgraciadamente para Martín estas advertencias de nada sirven ya, porque ha desarrollado un fuerte sentimiento de amor hacia Alejandra, por lo que se encuentra en una situación sin remedio: o sufrirá profundamente por la ausencia del ser amado o sufrirá profundamente por las atrocidades que este ser amado (maligno) le provocará. El joven, que apenas ha cumplido dieciocho años no es capaz de alejarse y decide permanecer junto a Alejandra sin importarle las consecuencias nefastas de esta decisión, pero él es muy débil, y, finalmente, cuando ya toda la ignominia se ha consumado y su dolor es casi insoportable Martín confiesa “—Sufrí con ella tanto que muchas veces estuve al borde del suicidio” (Sabato 2001, 26). Y este es, precisamente, otro elemento distintivo del mal: el sufrimiento

de un ser humano provocado por otro. Alejandra hace el mal al infligir un enorme sufrimiento en Martín. Esto es lo que Paul Ricoeur (2007, 26) conceptualiza al respecto: “Por otra parte, una causa principal de sufrimiento es la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre: en verdad, obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir”.

Por su parte, en *Antes del fin* el autor argentino señala: “el corazón del hombre, en todas las épocas habitado por los mismos atributos, empujado a nobles heroísmos, pero también seducido por el mal” (Sabato 1998b, 61). Si el mal es lo horrible y el sufrimiento de un ser humano producido por otro, la conclusión cae por su propio peso. El mal está, palpita, se expresa y se desarrolla en el ser humano. A este respecto Ricoeur (2007, 26), al igual que Sabato, afirma: “el mal cometido por uno halla su réplica en el mal padecido por otro. Y en este punto de intersección capital es donde más agudo se hace el grito de la lamentación, cuando el hombre se siente víctima de la maldad del hombre”.

El mal existe porque existe una parte en el ser humano que lo engendra o, dicho de otro modo, el hombre es, en buena medida de su ser, maldad pura; en definitiva, el mal no es otra cosa que aquello que nos causa padecimiento, dolor, abyección. Una vez terminadas las dos primeras partes de la novela, el mal derivará en lo siniestro. Por ende, tanto en *Sobre héroes y tumbas* como en la trilogía novelística sabatiana, no hay personaje más siniestro, que representa la maldad personificada, como el protagonista del “Informe sobre Ciegos” y de toda la novela en general: Fernando Vidal Olmos. Es a través y gracias a este personaje que vamos a conocer y nos adentraremos en lo ominoso y en lo más bajo y vil de esta obra.

## **2. Lo siniestro: La Secta Sagrada de los Ciegos**

Hemos iniciado este trabajo realizando un acercamiento a la idea del mal para, en este segundo subcapítulo, continuar el orden propuesto en la introducción, dando paso una noción más concreta y que, en definitiva, representa el núcleo de nuestro análisis: lo siniestro. Así lo concibe el autor muchos años después de haber escrito la novela: “En cambio yo, un ser plagado de gravísimos defectos, con personajes tan siniestros como Fernando Vidal Olmos” (Sabato 1998b, 56), confiesa el escritor en un fragmento de *Antes del fin*. Lo siniestro es una delimitación importante del mal, separándose de este concepto en cuanto a que en adelante

hablaremos de personajes siniestros (y no malignos) porque estos han desarrollado un fuerte trauma desde su infancia, lo que nos remite completamente al psicoanálisis. De esta manera, Freud define lo siniestro como un impulso emocional reprimido y esa represión genera angustia y así, en un momento determinado, este impulso reprimido estalla; por lo tanto, lo siniestro en realidad no resulta algo novedoso “sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (Freud 1954, 175). En definitiva, lo siniestro es un impulso que se ha mantenido reprimido y que en un momento dado aflora.

Desde pequeño Fernando Vidal Olmos ha demostrado inquietudes y gustos extraños (como pinchar los ojos de las aves con clavos o cortarle las patas traseras a un sapo), que sus padres han intentado aplacar de múltiples formas. Es posible que si estos arrebatos hubieran sido canalizados debidamente en lugar de reprimirlos, el adulto Fernando Vidal hubiera sido un hombre normal, pero en lugar de eso, desató toda esa ínfula y podredumbre que tenía reprimida (enfocándola en su mayor obsesión: los ciegos), provocando la ruina y la destrucción de su familia. Partiendo de esta condición primigenia del personaje como un ser siniestro, inferimos que Vidal Olmos, asimismo, se siente obsesionado y atraído precisamente por una fuerza maligna superior. La vida entera de Fernando Vidal, su labor, su anhelo, han estado enfocados hacia la persecución de los ciegos, de ese mundo oscuro, oculto y tenebroso que los envuelve. Por lo tanto, la presencia de los ciegos es un claro rasgo de lo siniestro en la novela, puesto que el ser privado de la vista lleva a la oscuridad y sabemos ya que la oscuridad es sinónimo de maldad. En esto Sigmund Freud (1954, 164) también concuerda al afirmar: “Esta breve reseña no deja lugar a ninguna duda: el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos”. Freud hace referencia que el arenero era un ser leal y generoso que, en el momento que perdió la vista, se volvió hostil y egoísta y termina sus días en la mayor soledad, y oscuridad.

El personaje se ha impuesto la tarea infausta de llegar al fondo de esta secta escondida y no escatimará ni esfuerzos ni sacrificios para conseguir su objetivo, erigiéndose, así, como el *Investigador del mal*, quien tiene la misión mórbida de penetrar hasta el confín más profundo del universo gobernado por los ciegos. Lo que, invariablemente, implica que él

también se sumergirá hasta lo más recóndito, subterráneo y abyecto para encontrar a sus antagonistas: “Soy un investigador del Mal ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?” (Sabato 2001, 343).

“Si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la tierra y sobre la carne. Ignoro si, en última instancia, esta organización tiene que rendir cuentas, tarde o temprano, a lo que podría ser una Potencia Luminosa; pero, mientras tanto, lo obvio es que el universo está bajo su poder absoluto, poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión” (Sabato 2001, 299), dice Fernando Vidal al iniciar su *Informe*, por lo tanto, La Secta de los Ciegos constituye la expresión más pura del mal. En torno a ella giran la venganza, el sufrimiento, la melancolía, el incesto, el suicidio, las tinieblas y la muerte; como el mismo personaje afirma y trata de demostrar a lo largo del *Informe*. Ya nos hemos referido a las tinieblas, es preciso remarcar que esa oscuridad no solamente corresponde a un hecho físico: la oscuridad a la que La Biblia, los filósofos y los artistas (Sabato en este caso) se refieren son las tinieblas que provienen de los confines más recónditos del alma humana, es decir, a la maldad íntimamente ligada al hombre. Fernando Vidal identifica a la Secta de los Ciegos como la matriz de toda la abominación que rige el mundo y por esa razón, como una especie de justiciero putrefacto, se propone irrumpir en ella. A manera de una teodicea personal el personaje, finalmente, llega a la siguiente conclusión, que resume lo antes expuesto:

Dios fue derrotado antes del comienzo de los tiempos por el Príncipe de las Tinieblas, es decir, por lo que luego sería el Príncipe de las Tinieblas. Una vez derrotado Dios, Satanás hace circular la versión de que el derrotado es el Diablo. Y así termina de desprestigiarlo, como responsable de este mundo espantoso. Lo cierto, lo indudable, es que el Mal domina la tierra. Mi conclusión es obvia. Sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír sino me poseyera el pavor. (Sábato 2001, 301)

Es así como Fernando Vidal estará tras la pista de Celestino Iglesias, un ciego amigo suyo que eventualmente lo conducirá a ese “mundo prohibido” y, una vez allí iniciará un marcado y profundo descenso hacia las regiones subterráneas más recónditas, tanto de dichos dominios como de su propio y perturbado mundo interior, motivo que recrea la concepción helénica del descenso al inframundo o averno: “fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo

indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables” (Sabato 2001, 292).

En este punto es importante señalar que Fernando Vidal Olmos es alguien que ha perdido la esperanza, por lo que emprender un descenso al corazón de ese continente prohibido (a través del sistema de alcantarillado de Buenos Aires), es un claro reconocimiento de que ya no se aferra a la vida, pues lo siniestro se ha apoderado por completo de él. Aquí la maldad no solo se evidencia en el espíritu y el ánimo de Vidal sino también (continuando con la definición freudeana) en el hecho de que esa maldad, por la intervención desafortunada de sus padres, se mantiene reprimida, es decir, está oculta: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá como ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas” (Freud 1954, 154).

Y este descenso físico lo hace, precisamente, hacia el reino de las sombras, tétrico y subterráneo de los ciegos. Al respecto Vidal dice: “Más de una vez en mi vida había meditado en la existencia de aquella red subterránea, sin duda por mi tendencia a cavilar sobre sótanos, pozos, túneles, cuevas, cavernas y todo lo que de una manera o de otra está vinculado a esa realidad subterránea y enigmática: lagartos, serpientes, ratas, cucarachas, comadreja y ciegos” (Sabato 2001, 427). Mientras que Sabato (personaje) en *Abaddón el exterminador* expone: “lo imaginaba a Fernando rondando a la madrugada aquella entrada del mundo prohibido, y entrando por fin en el universo subterráneo. Las criptas. Los Ciegos” (Sabato 1998a, 251). De esta manera, el escritor va experimentando un fuerte desdoblamiento a través de su protagonista, porque siente el agobio de una “fuerza oscura y misteriosa”, la cual sugiere la existencia de una presencia que propiamente dicha no está ahí, pero que se la siente, su simiente negra crece con mayor fuerza a medida que el protagonista progresa en el descendimiento.

El descenso, que en primera instancia es un acto físico, pronto se realizará solo metafísicamente, es decir, que el personaje desciende hasta el terreno subterráneo y a los pantanos de su conciencia. Estamos, así, frente a la constitución de dos planos perfectamente diferenciados: el plano del universo exterior (lo físico) y el plano del universo interior (lo metafísico). Muchos teóricos de Sabato, como el argentino Julio Forcat (1997, 148), han identificado la presencia de estos dos planos y reconocido que el descenso de Fernando, de

hecho, es realizado hacia su propio núcleo y no hacia el núcleo de la ciudad: “Se trata antes bien de un descenso a las profundidades del subconsciente. La relación ceguera = trascendencia espiritual no encuentra confirmación de ningún tipo en el relato. El descenso del héroe a las cloacas de Buenos Aires es el desarrollo extremo de una de las posibilidades de la realidad: el polo material, corporal y demoníaco, en oposición al polo racional psíquico”, nos dice el estudioso de la obra de Sabato, quien le da mayor preponderancia a este descenso interior y alucinante. Sin embargo, también el plano externo es real e importante y guía, en definitiva, el camino de Vidal. Y a medida que el personaje desciende a lo hondo, más se intercalarán y se confundirán estos dos planos, hasta llegar a un punto que será casi imposible determinar en qué plano se encuentra el personaje, y, por tanto, a cuál de ellos corresponden sus descripciones y cavilaciones. Sin embargo, detectamos una posible pista para identificar en qué plano nos encontramos: cuando el personaje (en este caso Fernando) se encuentre en el plano de su universo interior, tanto la descripción de cuanto le rodea como de aquello que lo agobia lo hará de manera simbólica, nunca será explícito. Así lo reconoce el propio personaje, una vez que ya está inmerso en este confín profundo y oscuro: “por la extremada limpieza que existe en esos reductos de la nada (o mundo de las tinieblas), donde todo es simbólico” (Sabato 2001, 295).

Por tanto, llegado al núcleo mismo de ese reino ominoso, el personaje ha llegado al abismo negro y pantanoso de su propia conciencia. En el caso de Vidal ve reptiles, ratas, arácnidos, monstruos espantosos que no son otra cosa que el producto de una exteriorización de la propia inmundicia que pulula en su alma y, como Freud señaló, se mantuvo durante muchos años reprimida, pero en aquella sucesión catártica de imágenes abominables esta inmundicia salió a flote, una conciencia donde lo repugnante y lo asqueroso tienen asidero y, este aspecto es, no lo olvidemos, otra representación del mal, como nítidamente lo afirma Enrico Catelli (2007, 95): “Lo asqueroso es uno de los aspectos de lo horrible. Pero ¿y si se ofrece lo repugnante como real? ¿Y si lo asqueroso, aquello en lo que no es posible detenerse porque repugna, es lo permanente? Entonces no puede haber más que la náusea, la náusea absoluta”.

Dejarse caer en trance es la manera más directa de ahondar en las tinieblas. En esa oscuridad mental, el personaje se encuentra en un vaivén entre lucidez y alucinación, para finalmente adentrarse por completo en un estado de delirio. En el momento previo al estallido

de su conciencia, Fernando Vidal siente que su cuerpo comienza a experimentar una metamorfosis que culmina con la forma de un pez: “mi cuerpo se iba convirtiendo en el cuerpo de un pez. Mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas y sentí que mi piel se cubría de duras escamas” (Sabato 2001, 440); la metamorfosis hombre-pez, en este caso, no es casualidad de ninguna forma, dado que la imagen del pez conlleva una fuerte carga maligna, digámoslo de una vez, diabólica porque se trata de “alegoría del naufragio de las almas”; hecho que Enrico Castelli (2007, 90) se encargó de investigar: “Casi a la misma altura vuelan otros seres infernales. Uno transporta sobre el lomo una nave con el palo mayor roto, donde salta un gran pez. Alegoría del naufragio de las almas”.

La novela continúa con Vidal regresando a la habitación donde lo tienen cautivo y atisba la presencia de una “Ciega” que le transmitía esa sensación ignominiosa que emana del reino de los Ciegos: “Una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro” (Sabato 2001, 381). Es en ese momento que la Ciega se convierte (o se revela) como su hija Alejandra. Y ese delirio llevado al extremo es la consumación total de que Fernando ha sido finalmente seducido por el mal: “El delirio es la consecuencia de lo tremendo. Ya no se puede comunicar. El asalto infernal de lo horrible ha logrado su objetivo. Ya no hay apelación posible. La seducción es completa” (Castelli 2007, 87). El delirio es total y ante él Fernando no puede hacer más que entregarse y sucumbir a la tentación puesta por los ciegos, al brindarle la oportunidad de satisfacer aquel deseo que mantuvo reprimido por años, y esto viene a representar el nivel más grotesco de lo siniestro en la novela: el protagonista consumará una relación carnal con su hija.

El acto de amor incestuoso entre Fernando y Alejandra –que llega, además, como la culminación de una tarea vil como el descenso al inframundo– es, en definitiva, una de las expresiones malignas puras en *Sobre héroes y tumbas*; no solo por tratarse de una alusión directa del pecado original<sup>1</sup>, donde la dignidad fue sustituida por la concupiscencia carnal; o, porque también, por parte de Fernando, fue un acto cometido a manera de experimento con el fin de ver hasta dónde pueden llegar los alcances del mal y, como consecuencia de ello, ver hasta dónde él es capaz de soportar tal ignominia. En otras palabras, el incesto de Fernando y Alejandra (de quien aún no sabemos en qué estado se encontraba el momento del

---

<sup>1</sup> Las Sagradas Escrituras, en el libro de Levítico, censura el incesto: “6 Ningún hombre se allegue a ninguna parienta cercana para descubrir su desnudez. Yo Jehová. 7 La desnudez de tu padre o la desnudez de tu madre no descubrirás; tu madre es; no descubrirás su desnudez” (Levítico, Capítulo 18, versículos 6 y 7”).

hecho) fue cometido (una vez terminado el delirio y llegada la recuperación de su consciencia) de forma consciente y deliberada por parte de él, con el único propósito de comprobar sus negras teorías. Así lo confiesa: “Ya que si ella (la Secta) domina el mundo mediante las fuerzas de las tinieblas ¿qué mejor que hundirse en las atrocidades de la carne y del espíritu para estudiar los límites, los contornos, los alcances de esas fuerzas?” (Sabato 2001, 415).

Pero evidentemente esas no eran las únicas motivaciones de Vidal Olmos para amar físicamente a su hija. A lo largo de la novela, en especial del “*Informe sobre Ciegos*”, él deja entrever su deseo e inclusive su amor hacia ella; hecho que nos recuerda nuevamente que lo siniestro es aquello que estuvo reprimido (en la oscuridad) durante mucho tiempo y de pronto revienta. Vidal reprimió ese deseo y esa pasión por Alejandra, por lo que, en el momento que tuvo la posibilidad de amarla, ese deseo reprimido estalló en la forma de una catarsis “infernala” lo que también erige a esta escena del incesto, como una de las improntas siniestras y malignas de *Sobre héroes y tumbas* por antonomasia.

Prueba de lo antes expuesto se encuentra en el siguiente hecho anecdótico. El autor, Ernesto Sabato, reescribió íntegro el capítulo XXXVII del “*Informe sobre Ciegos*” que finaliza con el hecho incestuoso. Los cambios son, aparentemente, solo de forma (cambia el orden de los párrafos y las ideas y suprime, en la versión definitiva, algunos términos ominosos utilizados en la versión original); sin embargo, contemplando el trasfondo que estamos analizando ahora, podemos sospechar que estos cambios: en primer lugar también son de contenido (dado que cambia gran parte del significado del acto incestuoso de la versión original con respecto a la definitiva), y que el escritor tuvo fuertes y misteriosos motivos para realizarlos. El siguiente cuadro contrastará ambas versiones, la original de 1961 y la definitiva de 1990, del momento mismo en que Fernando descubre que la Ciega es en realidad Alejandra y entonces llevan a cabo su pasión. Veamos:

Edición original (1961)	Edición definitiva (1990)
<p><b>Un poderoso relámpago me deslumbró y por un instante tuve la vertiginosa y ahora inequívoca revelación: ¡ERA ELLA!</b> [...]. Luego perdí el sentido de lo cotidiano, el recuerdo preciso de mi</p>	<p><b>Porque en un relámpago tuve una revelación: ¡era Ella!</b> Aquel Universo de Ciegos resultaba ser un instrumento para satisfacer nuestra pasión y, finalmente, para ejecutar su venganza. Luego perdí el sentido</p>

<p>existencia real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad: porque lo ignoro, y nunca lo sabré, cuánto duró aquel <b>diabólico</b> ayuntamiento, pues en aquel antro no había noche ni día y todo fue una única e <b>infern</b>al jornada. (Sabato 1961, 377).</p>	<p>de lo cotidiano, el recuerdo preciso de mi existencia real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad: porque lo ignoro, y nunca lo sabré, cuánto duró aquel ayuntamiento, pues en aquel antro no había noche ni día y todo fue una sola pero infinita jornada” (Sabato, 2001: p. 444).</p>
---	--

A primer golpe de vista podemos notar que en la versión de 1990 fueron suprimidos los términos “diabólico” e “infern” ¿Por qué? Sabemos que inmediatamente después del incesto, Fernando “sin explicación” se encuentra en su pieza y se dirige al Mirador de Barracas donde Alejandra lo espera para asesinarlo y prender fuego a la habitación con ella adentro. En otras palabras, el acto concupiscente entre ambos personajes es la antesala de una escena que remite al averno en todas sus expresiones: la consumación y la muerte por el fuego; por lo tanto, el autor nos sugiere que la pasión es en sí diabólica y siniestra y no necesita acentuar ese hecho con términos que resultan redundantes. Al respecto, Ignacio Padilla (2005, 82), conocedor de las artes oscuras y que supo plasmarlas en su obra *El diablo y Cervantes*, concluye: “la pasión tiene como límite infranqueable la línea que media entre la vida y la muerte. Saben que el amor puede servir de pretexto para el engaño, la locura y la violencia, más no para justificar el suicidio”. En definitiva, la pasión podría llegar a ser maligna porque el anhelo de alcanzarla es tan poderoso que el ser humano es capaz de cometer cualquier acto (hasta el más ruin si es preciso) para satisfacerla, como es el caso de Vidal Olmos que fue capaz de destruirse a sí mismo y todo cuanto lo rodea con tal de satisfacer su deseo y pasión por Alejandra.

### 3. El fuego: destrucción, sufrimiento, muerte y purificación

El fuego es la consumación de la representación del mal en *Sobre héroes y tumbas*. Su significado no solo nos remite al infierno dantesco, con escenarios de ruindad y

destrucción, sino que desde la tradición helénica hasta la era moderna el fuego está directamente asociado con la muerte, la devastación, el dolor y la desolación. La muerte por el fuego es considerada, asimismo, una muerte dolorosa. La víctima de un incendio tiene, sin lugar a dudas, una muerte atroz y el padecimiento previo a fenecer es tan grande que el organismo colapsa, provocando desmayo ante la imposibilidad del cuerpo de seguir soportando ese dolor. En definitiva, el elemento del fuego es una expresión contumaz de lo siniestro, pues está asociado íntimamente con el sufrimiento.

Sin embargo, es llamativo que en *Sobre héroes y tumbas* no sea Fernando Vidal quien realice este acto siniestro de prender fuego con la intención de aniquilarse y destruir todo, sino Alejandra Vidal. Es ella quien invita a su padre a esa madrugada de junio de 1955 a su propia morada en un antiguo Mirador en el distrito de Barracas, en Buenos Aires. Y, tal como lo menciona la *Noticia preliminar* que abre la novela, Alejandra asesina a Fernando con cuatro balazos y (en lugar de utilizar una de las dos balas restantes del revólver) se suicida prendiendo fuego al Mirador y es consumida por las llamas.

Su decisión no es en modo alguno impulsiva o producto de la histeria. Alejandra siempre ha sentido fijación por el fuego. Esto le confiesa a Martín en un momento de la primera parte de la obra "*El dragón y la princesa*": "Sueño siempre con fuego, con pájaros, con pantanos en los que me hundo o con panteras que me desgarran, con víboras. Pero sobre todo el fuego. Al final siempre hay fuego" (Sabato 2001, 158). A lo largo de la obra Alejandra se victimiza siempre frente a Martín, generando en el joven un sentimiento de conmiseración y apego hacia ella, quien se queja constantemente de la vida que le tocó, de su familia y, en especial del padre que tiene; pero sentimos que algo siniestro yace en el interior y alrededor de Alejandra, ella no es tan inocente y mártir como se muestra, sabemos que va a hacer algo siniestro, por lo que esa pretensión de victimización tiene un trasfondo. En suma, a Alejandra la embargó un marcado sentimiento de culpa, sobre lo que Paul Ricoeur (2007, 27) dice: "El efecto más visible de esta extraña experiencia de pasividad, que yace en el corazón del obrar mal, es que el hombre se siente víctima precisamente por ser culpable".

Ese sentimiento de culpa que tiene Alejandra se debe al sufrimiento que le ha provocado a Martín y en sus momentos de lucidez, ha tomado conciencia de ello. Por otra parte, colegimos que ella también sintió una atracción y una pasión filial hacia su padre, hecho que, asimismo, trató de reprimir pero que en el momento del encuentro en "los

dominios de la Secta” ese anhelo reprimido reventó – al igual que en su padre – en un delirio descomunal. Una vez recuperada la conciencia, este acto dejó lesiones irreparables en su psiquis; Alejandra nunca más fue la misma después de entonces, convirtiéndose en un ser que solo maquinaba en función de la venganza y la destrucción; en otras palabras, se convirtió en un ser absolutamente siniestro.

Por lo tanto, al hablar de un deseo y una pasión reprimida por parte de la hija hacia el padre, estamos frente a un claro caso de complejo de Electra, el equivalente femenino al conocido complejo de Edipo (señalado por Freud como el apego enfermizo del hijo hacia la madre), sin embargo, esa pasión estalla, rompe el límite de la represión y el incesto es consumado, hecho que, dada la poderosa carga maligna que conlleva, acarreará un fuerte castigo y penurias para lo quienes lo han perpetuado: Alejandra y Fernando. De la misma manera lo entiende Forcat (1997, 132). al señalar que: “La transgresión estaría representada por el incesto considerado como violación de una prohibición. El castigo asume diversas formas, debiendo destacarse el engeguamiento del transgresor por su analogía con el mito de Edipo según Sófocles”. Y es aquí, en este fenómeno precisamente, que yace la raíz de toda la turbación que desencadenaría en todo lo maligno o siniestro ya señalado: deseo reprimido, sentimiento de culpa, pecado, incesto, anhelo de venganza, consumación por fuego, sufrimiento y, finalmente, muerte. Porque el asesinato del padre y luego su suicido por las llamas fue, en definitiva, la consumación del odio y el sentimiento de venganza que Alejandra ha albergado siempre hacia Fernando:

A todo esto, por supuesto, yo me negué a decir nada y estuve todo el tiempo encerrada en mi pieza. Pero, en el fondo, no me disgustó la idea de irme de esta casa: suponía que de ese modo mi padre sentiría más mi venganza. (Sabato 2001, 67)

Pero dicha venganza, Alejandra no la va a realizar de una manera leve, sino que elabora un final que a Fernando (y a ella también) le procure el mayor sufrimiento posible, porque “Todo sufrimiento es merecido pues constituye el castigo por un pecado individual o colectivo”, nos dice Ricoeur; y queda claro, entonces, que Alejandra está consciente del pecado (mal) cometido e intenta purgarlo, buscando la purificación por medio del fuego.

Es así que podemos otorgar al fuego un carácter ambivalente puesto que, si bien por un lado, es símbolo de la destrucción, también el fuego está asociado con la purificación, con la renovación, es decir, el fuego consume, aniquila para que a partir de la zona devastada se construya algo nuevo y mejorado. El filósofo francés corrobora lo expuesto al sostener que:

“De este modo, la dialéctica hace coincidir lo trágico y lo ilógico en todas las cosas: algo tiene que morir para que nazca otra cosa más grande” (Ricoeur 2007, 47).

Y, precisamente, lo trágico y lo ilógico es lo que caracteriza la relación de Alejandra y Fernando Vidal Olmos. Para ella, finalmente, no queda otra salida ni otro recurso que destruir todo quemándolo, acto cometido –ahora lo contemplamos– no solo como suerte de una catarsis sino además, y especialmente, como acto renovador, lo que constituye una exclamación desesperada en contra de la maldición que pesa sobre su familia. Este acto renovador resulta también un reconocimiento de la existencia de su propia alma humana y la necesidad de expiarla, limpiarla: “el fuego, elemento purificador, destructor y renovador, agente solar, luminoso, de ordenación cosmogónica, aéreo, racional” (Forcat 1997, 142).

Alejandra, al igual que Sabato, siente esa imperiosa necesidad de ser redimida. En *Abaddón el exterminador*, Sabato, que se erigirá como un personaje protagónico de la trama, admite haber sido absorbido por el mal. Así, con la consumación por el fuego de Alejandra, además de la purificación de la joven, Sabato busca la suya propia. De esta manera, el elemento del fuego realza de forma doble el anhelo de renovación. De esta manera comienza uno de los capítulos de la tercera pieza de la trilogía sabatiana: “SE DESPERTÓ GRITANDO, acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del Mirador, como una delirante antorcha viva. Parecía correr hacia él, en demanda de ayuda. Y de pronto él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió cómo crepitaba su propia carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra. El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron. [...]. Como si de ese frenesí complicado y dudoso no solo dependiera la salvación del alma de aquella muchacha sino su propia salvación” (Sábato 1998a, 104).

¿Pero salvación de qué? Recordemos que el autor argentino tiene una marcada fijación por el fuego: “Y así, cuentos, ensayos y obras para teatro los he visto consumirse en el fuego, al que también estaba destinado Sobre héroes y tumbas; tantas han sido siempre mis dudas. Por mi propensión a las llamas” (Sabato 1998b, 54). Al cerrar el presente capítulo, expondremos que la presencia del mal en la obra narrativa de Ernesto Sabato se debe en gran medida a que el autor se ha sentido fuertemente hostigado por una “inexplicable fuerza oscura” a partir de que abandonara la ciencia y la manera de desahogarse de ese agobio ha sido a través de la literatura. Y más que un desahogo es una manera de combatir aquellas

fuerzas malignas, por lo que su fijación por el fuego bien podría tratarse de una fijación, en realidad, por la luz que de este se desprende, porque es la luz, precisamente, lo que trata de brillar de entre las tinieblas, lo que se contrapone a ellas, la luz como la representación del bien y la purificación.

En un trabajo anterior, *Análisis de la infiltración de Fernando Vidal Olmos en la Secta de los Ciegos en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sabato*, Quito 2014, determinamos que Juan Pablo Castel, Fernando Vidal y Ernesto Sabato son, en realidad, la misma persona. Si esta aseveración es correcta y Vidal quiere combatir las fuerzas del mal, llenándose de fango hasta el cuello para lograrlo, significa que Sabato es quien combate a esas fuerzas malignas para lo que, como ya se ha dicho, debe cubrirse por completo del fango de la ignominia. Es en este momento que el escritor siente un agobio incesante; en otras palabras, está sufriendo el castigo o condena a la que piensa (a través de su personaje Fernando Vidal, que ahora sabemos es él mismo) estuvo destinado desde siempre: “¿No estaría yo condenado desde mi infancia?” (Sabato 2001, 397).

El escritor reconoce tener una “propensión por las llamas”; escribe la escena épica de su obra más grande con un incendio que consume el Mirador y, de esta manera, además, realiza una alusión directa al mito de Prometeo, por lo que Sabato se erige *como un conquistador del fuego*. El conquistador del fuego en la cultura clásica es Prometeo, quien se opone a esas fuerzas ominosas y es inmediatamente castigado. No hay manera de salvarse del castigo. El castigo de Prometeo es ser encadenado en una peña mientras aves de rapiña le roen los intestinos para siempre: “El castigo que sufre el conquistador del fuego. Prometeo es encadenado en una peña y un buitre le roe diariamente el hígado” (Freud 1955, 95), nos dice Freud, por lo que colegimos que quien se erija como “el conquistador del fuego” recibirá siempre un castigo cruento; y, así como Prometeo, el castigo de Sabato será vivir atormentado el resto de su vida.

Regresemos al descenso de Fernando. Sabemos que todo descenso al inframundo tiene como resultado final la obtención de algún tipo de conocimiento. En su obra de ficción, Sabato procuró que su héroe (héroe al revés o héroe negro como lo ha denominado) obtuviera, efectivamente, un conocimiento crucial. Así, mientras Vidal Olmos (personaje) progresaba en su descenso, hundiéndose cada vez más en la putrefacción, la ignominia y el delirio, Sabato (autor) angustiado, tiene su propia catarsis; ve el rostro del enemigo de frente,

alucina y tiembla. Así, corroboramos que el castigo que padece Vidal Olmos, es en realidad el castigo que padece Ernesto Sabato. El autor empieza a vivir en carne propia la presencia y el hostigamiento del mal. Esto lo confiesa en las primeras páginas de *Abaddón*, donde el escritor narra el padecimiento que al que ha sometido desde que publicó *Sobre héroes y tumbas*.

Pero intenta aplacar dicha experiencia y le otorga a su personaje Fernando Vidal el don de salvarlo, al llegar –en el nivel más profundo del descenso– a una revelación o conocimiento que trate de aliviar al escritor, más no al personaje. Esa revelación es que la Secta de los Ciegos nunca existió. Esto podría sonar paradójico, pero en realidad es muy lógico. El hecho de que la Secta no existiera no significa que el mal no exista o que el mal no estuviera presente en otros ámbitos. Así, mientras Vidal (personaje) descubre la “inexistencia” de esas fuerzas oscuras, Sabato (autor) está cada vez más convencido de su presencia y poder e intenta desesperadamente negarla, pero no lo consigue. Al representarse como Vidal Olmos y luego al introducirse en la narración de *Abaddón* a través de su propio personaje, Sabato niega a la Secta (por lo menos en el plano de la ficción), le ayuda a sobrellevar su vida, que se ha visto considerablemente afectada por la presencia del mal.

Sin duda, la literatura es el instrumento que el autor ha encontrado para enfrentar a aquellas fuerzas ominosas. Si bien, en *Sobre héroes y tumbas*, él supo aplacar esa fuerte presencia maligna que lo acosaba, en *Abaddón el exterminador* enfrentará al mismo mal encarnado, al demonio: la representación humana de lo siniestro, frente a quien no tendrá escapatoria. A partir de la publicación de *Sobre héroes y tumbas*, Sabato comenzará de manera radical a combatir la maldad, aquella que lo embarga y la que colma el planeta; o, en palabras de Gemma Roberts (1983, 530), asumirá el sacrificio de enfrentar a los demonios, a todos cuantos se presenten: “De acuerdo con esta concepción sabatiana, el gran creador de ficciones, como el poeta visionario, asume el sacrificio de una misión demoníaca, se enfrenta con los demonios de su época y de esta forma manifiesta estratos de la realidad ignorados por el hombre ordinario”.

## Capítulo 2: Lo demoníaco y lo simbólico, *Abaddón el exterminador*

### 1. Surgimiento de lo siniestro a través de la visión del personaje-escritor

Con el propósito de hacer ilustrativa la transición de lo siniestro –difuso y abstracto en *Sobre héroes y tumbas*– a lo siniestro visible –concreto y corporeizado en *Abaddón el exterminador*–, tomaremos, al igual que en el final del capítulo anterior, al fuego como elemento consumativo del mal. Enfocándonos ya en *Abaddón*, nos encontramos con varias alusiones al fuego, concretamente al incendio en Barracas, como esta: “Alejandra en llamas se dirigió hacia él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos a apretarlo para obligarlo a morir quemado con ella. Como en la ocasión anterior se despertó gritando” (Sabato 1998a, 357). Así, el fuego es el elemento que une a ambas novelas y sugiere que se va a corporeizar lo siniestro (la figura demoníaca); puesto que el fuego remite directamente al averno, a las llamas del hades, a los aposentos reales del demonio.

Se ha dicho ya que Sabato está penando una dura condena por haber tomado postura contra el mal –en esa sempiterna lucha entre el bien y el mal– y combatirlo. A ese mal, el escritor lo identifica como “fuerzas oscuras”, “fuerzas malignas”, “fuerzas tenebrosas” o “fuerzas demoníacas” y estas denominaciones no solo las hace en su ficción, también las refiere en su ensayística, como en este fragmento de *Antes del fin* donde, además, reafirma su idea de que la luz es la ciencia y de que esas “fuerzas malignas” lo alejaron de ella por alguna razón: “Antiguas fuerzas, en algún oscuro recinto, preparaban la alquimia que me alejaría para siempre del incontaminado reino de la ciencia” (Sabato 1998b, 41). Esta condición ambivalente del escritor (artista y científico), nos lleva a proponer, a partir de este punto, la existencia de dos entidades llamadas Ernesto Sabato: la primera, el Ernesto Sabato real, humano, autor; y, la segunda el Ernesto Sabato de ficción, inmerso, como veremos a continuación, en su propia historia, que padece los mismos agobios que el real, pero que, dada su condición de personaje ficticio, ha llegado más lejos penetrando en recónditos y más oscuros y subrepticios rincones de ese mundo tenebroso, al que constantemente se refiere. Por supuesto que esta figura autobiográfica construida por el autor, no necesariamente coincide con la imagen del autor de carne y hueso, sin embargo, será ilustrativa para entender hasta qué punto el creador trata de romper los límites de la realidad. Porque la ficción permite

llegar a desentrañar y explorar el mal de una manera que la realidad está impedida, como lo sostiene Freud (1954, 183): “Mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la literatura; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”. Este juego entre ambas entidades nos llevará también a explorar tanto en la ensayística como en la narrativa sabatiana, los límites entre la realidad y la ficción.

El hecho de evocar a estas “fuerzas oscuras” (idea general y abstracta), implica que el autor aún no consigue hacer inteligible para él y para el lector la verdadera naturaleza y forma de ese mal que lo atormenta. Es así cómo, el Sabato real, sumergiéndose en los confines de la ficción, intentará llegar al núcleo y al corazón mismo de lo ominoso, que, además, aparece enmascarado (como un símbolo, así lo veremos más adelante), porque lo ominoso puede llegar a ser tan espantoso que verlo directamente podría ser insoportable, funesto. Así lo confiesa en otro fragmento de *Antes del fin*, veinticinco años después de la publicación de su última obra narrativa: “Y la manera más delicada es decirles, como a menudo he escrito, que no esperen encontrar en este libro mis verdades más atroces; únicamente las encontrarán en mis ficciones, en esos bailes siniestros de enmascarados que, por eso, dicen o revelan verdades que no se animarían a confesar a cara descubierta” (Sabato 1998b, 6).

Al hablar del Sabato “real”, ineludiblemente se debe abordar la noción de “realidad”. Al respecto, analicemos la definición que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua dice de este término:

1. f. Existencia real y efectiva de algo.
2. f. Verdad, lo que ocurre verdaderamente.
3. f. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio (RAE).

El término realidad, por tanto, encierra todas las acepciones de lo real; es decir, lo que existe, el mundo, lo objetivo, lo absoluto, lo concreto y tangible. El filósofo Alexander Parker (1998, 63) introduce la noción de “realidad cotidiana, que también puede nombrarse como realidad objetiva”. Así, el autor, persona existente, Ernesto Sabato, en su experiencia vital afirma que su alejamiento de la ciencia lo llevó a un mundo sombrío y aciago. El hecho de que su camino se haya dirigido intempestivamente hacia los senderos de la oscuridad, lo atribuye a eventos azarosos y, además, demuestra poseer un gran conocimiento de toda esa ignominia. Es de esta manera que Sabato se aboca a la escritura de ficción, con el propósito

de desentrañar la naturaleza de ese mal que lo agobia: “la literatura me permitió expresar horribles y contradictorias manifestaciones de mi alma, que en ese oscuro territorio ambiguo pero siempre verdadero, se pelean como enemigos mortales. Visiones que luego expresé en novelas que me representan en sus parcialidades o extremos, a menudo deshonrosas y hasta detestables” (Sabato 1998b, 42), dice en otro fragmento de su penúltimo libro de ensayo, porque para él la literatura se convierte también en otra forma de combatir ese mal, otra forma de resistencia. Por ello, para el escritor argentino, adentrarse en los vericuetos de la creación literaria es “adentrarse en las propias tinieblas” (Sabato 1998a, 238). Sin embargo, adentrarse en la literatura no significa que esta sea oscuridad en sí misma, significa que es el camino preciso para adentrarse en esas tinieblas. Las tinieblas están en él y el arte literario es solo un canal. Es aquí que empieza a hacerse presente la figura demoníaca. Sabato reconoce la presencia de “alguien”, un intruso maligno a quien no puede ver pero cuya oscura áurea lo induce a verter el mal que lleva dentro por medio de la escritura. Veamos este fragmento de *Abaddón*: “Ese intruso fue el que también me forzó a escribir ficciones, y bajo su maléfica influencia [...] empecé a redactar *LA FUENTE MUDA*” (Sabato 1998a, 269).

De esta manera, el Ernesto Sabato real, debido a esta turbación que le provocó “adentrarse en las tinieblas”, siente un resquebrajamiento de su mundo real, palpable y comienza a escribir ficción, única forma de sobrellevar ese delirio. Encarnado en su personaje Fernando Vidal Olmos, esto es lo que Sabato empieza a sentir y así lo transmite: “A partir de ese instante ya no sé discernir entre lo que me sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar, hasta el punto que de nada estoy ya seguro; ni siquiera de lo que creo que pasó en los años y hasta en los días precedentes. [...]. No vi más, pero parecí despertar a una realidad que me pareció, o ahora me parece, más intensa que la otra, una realidad que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre” (Sabato 2001, 383). En este fragmento del “Informe sobre Ciegos”, podemos notar cómo el personaje (Sabato, en el fondo) se separa cada vez más de la realidad objetiva e ingresa a un plano fantástico, delirante; finalmente, el Ernesto (real) lo confiesa: “y así pasé un rato largo debatiéndome entre la realidad y el delirio” (Sabato 1998, 75). Ahora podemos interpretar que en ese primer ejercicio de adentrarse a las tinieblas en *Sobre héroes y tumbas*, por medio del descenso de Fernando Vidal al inframundo (que ahora sabemos es el descenso del autor hasta lo más recóndito de su propia conciencia), Sabato en realidad desconocía a dónde lo llevaría aquel

trance y, en el momento de ver la ignominia frente al rostro, lo invadió el más puro y genuino terror; después decidió negar dicha presencia y abandonó la escritura ficcional por un lapso que se prolongó alrededor de diez años. Tan grande fue su temor como su necesidad de escribir y por esa razón el autor se enmascara en un personaje que lo representa a él mismo, como una suerte de sustituto o doble, para así, de una manera inconsciente, sentirse a salvo. Al respecto, Myrna Solotorevsky (1981, 306) señala: “*Abaddón* hace así uso de aquélla que por excelencia interesa a la construcción en abismo: introduce una figura auctorial y la adjudica a un personaje. Se otorga a este sustituto auctorial la misma identidad del autor real, revelada por el antropónimo común Sabato”.

Y, finalmente, decide escribir una nueva novela titulada *Abaddón el exterminador* (1974), en la que el escritor puede plasmar todo el caos y la ignominia que lo han agobiado todos esos años y, además, representar aquella horrible realidad que lo envuelve y, especialmente, en la que no solo enfrentará sin tregua a su propio mal, sino que lo hará “desde adentro”, corporizándose él mismo (Ernesto Sabato) dentro de la historia y, así, esta vez llegar hasta lo más profundo (cosa que no pudo completar en *Sobre héroes y tumbas*) de la abyección que lo atormenta. Esto es lo que dice Sabato (personaje) en un capítulo de la novela: “Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer un examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en la que esté en juego el novelista”. [...]“Hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema que sea el escritor de la novela el que esté dentro. Pero no como un observador, como un cronista, un testigo [...]. Entrar en las propias tinieblas” (Sabato 1998a, 237, 238).

“Una novela en la que esté en juego el propio novelista”. Es en este punto que la realidad se resquebraja completamente y de forma irreversible. Sus límites colindantes con el plano fantástico y lo ficticio se difuminan y el escritor comienza a transitar por esos linderos no demarcados, donde tanto él como el lector se confundirán en el viaje que este escritor-personaje comienza a realizar hacia los confines oscuros y recónditos de su propio universo interior; es decir, de su propia ignominia, la que tratará de depurar con la escritura de su tercera obra de ficción, hecho que no se le presentará de modo alguno fácil, puesto que ¿para quién puede resultar sencillo mirar de frente a su podredumbre tal cual es? Así también lo entiende Roberts (1983, 533). al sostener que “al analizar el proceso de la novela que está

escribiendo, el autor-personaje, Sabato, se presenta a sí mismo desgarrado entre el ardiente deseo de escribir otra novela y el temor que le produce el entregarse plenamente a esta tarea”.

Es así como, en *Abaddón el exterminador*, de entre varios personajes importantes que componen la trama, aparece Sabato (de ficción, que desde ahora lo identificaremos como S. –como en la misma novela se lo denomina–) como protagonista absoluto de la obra, quien también quiere escribir, a su vez, una novela; mientras que el Sabato (real, que desde ahora será identificado como Sabato) es quien se adentra en su obra a tal punto de convertirse en personaje de ella; ambos se ven inmersos en el tormento y por tanto bregan por sacar adelante su labor (renovadora) de escribir la novela, con el propósito de anclarse finalmente en la realidad objetiva y dejar de vagar por esos senderos difusos que la confunden con lo irreal, con lo ficticio. Eso confiesa S. cuando Matilde lo increpa por su labor creadora: “Si logro hacer la novela de este tumulto, entonces podrás intuir algo de mi realidad, de toda mi realidad; no la que ves en las discusiones filosóficas” (Sabato 1998a, 232). Entonces, inicia *Abaddón el exterminador* y, con la incorporación del propio escritor como personaje en la novela, la realidad objetiva se difumina por completo, hasta llegar al máximo nivel del delirio que comenzó años atrás cuando empezó a escribir *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Ese elevado nivel del plano ficcional, o como él mismo denomina ficción a la segunda potencia, ahora se mezcla y se confunde con la realidad objetiva: “¿Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido publicar, sin saber por qué. Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto, algo que era como ficción a la segunda potencia” (Sabato 1998, 40).

No obstante, en ese universo interior también vive una realidad delimitada, existente, a la que, siguiendo la poética aristotélica, el escritor (de carne y hueso) ha moldeado y delimitado tomando elementos de la realidad objetiva; en otras palabras, la ha mimetizado<sup>2</sup>. La realidad mimetizada, de esta manera, se convierte en otra realidad dentro de la innumerable cantidad de realidades que pueden existir y, por ahora, yace únicamente en el plano ficcional; sin embargo, la realidad objetiva no desaparece por completo porque la

---

<sup>2</sup> El término mimesis define al arte como imitación del mundo, pero no solo de su imagen, sino también de su movimiento, de su accionar: “la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones” (Aristóteles 2001, 79). La mimesis es, por tanto, conocimiento y reconocimiento, no una réplica. La representación o “imitación” del mundo no es una imitación de la realidad sino, en este caso, un recurso literario. Aristóteles, así, lo que hace es ponderar la técnica de representar a través de la imitación.

entidad real (Sabato) está siempre presente al ser el escritor del texto y, en especial, el trasmisor de sus mismas inquietudes y preocupaciones existencialistas, de sus mismos agobios y sus mismos temores a la figura de ficción (S.). Al inicio de *Abaddón*, Sabato nos cuenta que S. se arrepintió de haber publicado *HÉROES Y TUMBAS* (nombre ficcional de la obra real) porque el “Informe sobre Ciegos”, específicamente, desató esas fuerzas oscuras sobre él: “Durante años debí sufrir el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mí, no se lo puedo explicar con exactitud; pero sin duda provienen de ese territorio que gobiernan los Ciegos, y que durante estos diez años convirtieron mi existencia en un infierno” (Sabato 1998a, 19).

Los acercamientos y los distanciamientos entre ambas entidades (Sabato y S.) se vuelven dinámicos a medida que va avanzando la narración. Sabato continúa relatando el cuestionamiento (clave, central) de S. de por qué escribir ficción, por qué escribir la tercera novela. En concordancia con el precepto de que el novelista sea quien esté en juego, sostiene que la escritura responde a una “búsqueda de lo absoluto” del personaje que, en este caso, se trata de una búsqueda de lo absoluto del propio ser humano: “Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto”. [...]. “Una novela sobre esa búsqueda del absoluto. [...]. Una historia sobre chicos como Marcelo o Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas [...] que demandan eternidad y absoluto” (Sabato 1998a, 13, 15).

La escritura de la novela, así, se convierte en una manera de redimir y aliviar su alma –elemento metafísico cuya existencia es referida y defendida a lo largo de toda su obra, lo que reafirma su condición de creyente y místico—. El alma, para Sabato es lo que permite comunicarnos con lo divino y lo diabólico, con la bondad y lo ominoso, es imperecedera pero corruptible, es la matriz del hombre. El siguiente fragmento sintetiza lo que es el alma humana bajo la concepción del escritor argentino: “Pero los seres humanos son ajenos al espíritu puro, porque lo propio de esta desventurada raza es el alma, esa región desgarrada entre la carne corruptible y el espíritu puro, esa región intermedia en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Ambigua y angustiada, el alma sufre (¡cómo podría no sufrir!) dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, vacilando perpetuamente entre la podredumbre y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino” (Sabato 1998a, 351). La obra ficcional,

consecuentemente, por su carácter fantástico, resulta el instrumento adecuado para explorar en los abismos del alma humana, para expiarla y así salvarla. Esa es, quizá, la razón principal de la escritura de *Abaddón*. S. así lo proclama: “De este modo quizá no seas un escritor de tu tiempito, pero serás un artista de tu Tiempo, del apocalipsis del que de alguna manera deberás dejar tu testimonio, para salvar tu alma. La novela se sitúa entre el comienzo de los tiempos modernos y su fin” (Sábato 1998a, 128, 129).

Así transcurre la novela, entre lo alucinante y los intentos de S. por tratar de mantener la cordura, dentro de este gran delirio que representa todo el universo ficcional que es *Abaddón*. No obstante, el personaje (y también el escritor) sucumbe finalmente al delirio y S., al igual que Vidal Olmos, cerca del final del relato, también realiza un descenso al inframundo, de nuevo, a lo subterráneo: “Fernando vive en el “Informe sobre Ciegos” las obsesiones que dominan la vida del personaje Sabato en *Abaddón el exterminador* (Frankenthaler 1983, 544)”. Este descenso, como es de suponer, corresponde a un viaje a los abismos del mundo interior del personaje, donde la captación de su entorno (realidad objetiva) se vuelve imposible. Es así que nos adentramos –orientados por el escritor-personaje– al mundo de las alucinaciones (alucinaciones de las alucinaciones: ficción a la segunda potencia), a la realidad paralela de lo fantástico, al terreno de lo onírico y es el demonio quien abre las puertas a este universo o representa una llave en sí mismo. Y, como en el caso de Vidal Olmos, esta experiencia subterránea de S. lo conducirá a la obtención de un conocimiento, de una revelación.

Dicha revelación es el reconocimiento de la existencia de una poderosa presencia maligna, la que se ha mantenido oculta y operando en la sombras, –siempre en contra del escritor– y que, finalmente, ha preparado el camino para su ingreso y ahora, en el mayor nivel de confusión y abatimiento del personaje, toca a su puerta cual acreedor que viene a reclamar lo que siempre le ha pertenecido: el alma de Sabato; su presencia ya es un hecho, el demonio ha llegado.

## **2. La figura demoníaca, el doctor Ludwig Schneider**

Y tienen sobre ellos como rey al ángel del abismo, cuyo nombre en hebreo es Abadón (que significa el exterminador). (Apocalipsis, Capítulo 9, versículo 11)

El presente subcapítulo de esta investigación inicia con el mismo epígrafe con el que empieza *Abaddón el exterminador* porque, al igual que Ernesto Sabato, el autor de este trabajo considera que no existe mejor manera de comenzar abordando lo diabólico, que con esta representación bíblica en la que se considera al demonio (Abadón) como el exterminador, es decir, aquel que destruye. En el capítulo anterior, nos esforzamos, en primer lugar, por tratar de realizar una aproximación adecuada sobre el concepto del mal y lo siniestro para entonces pasar a detectar esa presencia en la narrativa sabatiana. Sin embargo, estas ideas aún se encuentran en territorio difuso, carecen de forma concreta y definida y su representación, asimismo, es abstracta. Por tanto, lo diabólico vendría a ser la particularización, la concreción de la idea del mal y lo siniestro en una figura determinada, inteligible, que constituya y encarne en sí misma todo cuanto es y representa lo ominoso, lo maligno; a propósito Freud (1954, 176) señala: “También puede decirse de un ser viviente que es siniestro, cuando se le atribuyen intenciones malévolas. Pero tal circunstancia no basta, pues es preciso agregar que éstas, sus intenciones, se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares”. Aquí encontramos otro paralelismo entre Freud –quien se refiere a fuerzas particulares– y Sabato –por las fuerzas oscuras a las que evoca y encierra a esta figura–. Desde la concepción humana de la realidad lo siniestro debe, pues, tener una forma cognoscible, inteligible; en otras palabras, una forma humana; y, ese es el demonio. Es así como, en suma, la figura demoníaca o demonio es la encarnación, la materialización del mal en forma humana.

Se ha dicho que el mal yace en el corazón humano, por tanto, lo diabólico, asimismo, es y está en el hombre: “Lo demoníaco no existe fuera de nosotros. Si existe, está en nosotros” (Castelli 2007, 87), anota el filósofo italiano, y si lo diabólico está en nosotros, en definitiva, lo diabólico (al igual que el mal) es inevitable y, más allá de eso, es incontenible porque (como veremos) irrumpe, quiere invadir, poseer, abrumar. Tratar de definir al demonio resulta tan vasto, tan difuso y complejo como definir al mal.

Lo diabólico, bajo la concepción religiosa, es aquello que nos aparta de la virtud. Sin embargo, el arte, la filosofía y la literatura también lo abordan y cada una puede otorgarle significados diferentes a lo bíblico. Lo diabólico es vasto y ancestral y solo puede ser reducido a nuestro entendimiento bajo ciertos preceptos que funcionan como guías, para aproximarnos tanto a esta idea general, amplia tanto para reducirlo y contemplarlo retratado,

impregnado en la novelística de Ernesto Sabato. Para aclarar mejor lo ahora expuesto, consideremos la siguiente aproximación de Ignacio Padilla, a quien ya nos hemos referido:

Para mirar al diablo a la cara es preciso entender primero que el concepto diabólico, más allá de sus representaciones, trasciende el universo de la superstición para erigirse como un elemento fundamental de un sistema coherente de creencias. [...]. Y es precisamente en ese interregno donde el auténtico Satanás se libera, ya no como producto de una presunta o impuesta desviación del sentido religioso, sino como una reiterada expresión de uno o varios conceptos trascendentes y por ende legítimos. (Padilla 2005, 14)

Al dejar de ubicarlo en el mero plano de la superstición, Padilla (2005, 15) remarca que lo diabólico –si bien tiene su origen en lo bíblico– con el paso de los siglos se ha liberado y ha trascendido del plano religioso para impregnarse en la filosofía, en el arte plástico, la psicología y, por supuesto, también en la literatura: “Lucifer es Legión en la literatura, existe y emite significados numerosos, cambiantes, contradictorios, rara vez acordes con los que proponen la teología o la ética”. Es así como el análisis que realizaremos en el presente subcapítulo será desde la perspectiva literaria y particularizaremos a la figura demoníaca de *Abaddón el exterminador*, el doctor Ludwig Schneider, a esta perspectiva.

No obstante, es imposible separarse por completo de la concepción religiosa, puesto que la perspectiva literaria adopta y modela varias cualidades de Satanás (Abadón). Así, tenemos que una de las primeras características del demonio (bíblico), y el arte van a adoptar esta condición, la de permanecer oculto. Lo demoníaco no es de ninguna manera evidente, que brille (luz); es lo opuesto, lo oscuro (lo oscuro es lo ominoso), es lo escondido, lo subrepticio: “Tener la posibilidad de tomar ilimitadas formas fantasmagóricas quiere decir: no ser evidente. Lo diabólico no puede ser evidente, porque si lo fuese no tendría presa” (Castelli 2007, 94) y, precisamente, como señala Castelli, lo diabólico se mantiene silente, discreto porque precisa de una presa para alimentarse; en otras palabras, la tarea principal del demonio es captar y, por tanto, poseer alma humana. Esto afirma Sabato: “Dios y el Demonio se disputan el alma del hombre, y el campo de batalla es el corazón de ese desdichado” (Sabato 1998b, 106), criterio concordante con el siguiente de Castelli (2007, 81): “un enfrentamiento entre el cielo y el infierno por el alma del hombre, sin la participación de este” y, así, concluye el propio filósofo italiano: “detrás del símbolo de la lujuria o de la pereza asoma un pequeño diablo como demostración de que Satanás prueba todos los medios para perder al hombre” (Castelli 2007, 86). Los recursos que dispone el diablo son infinitos,

pues depende de la víctima para utilizarlos, es decir, lo que le resulte atractivo y seductor al futuro poseso; frente a lo que sería muy complicado resistir.

Por tanto, colegimos que una de las principales tareas del ser humano es combatir, resistirse a ese intento del demonio de poseernos. Si bien parece complicado, no es imposible porque “las garras no agarran necesariamente, el halo demoníaco es como la esfera mágica que encierra, sí, pero sólo a aquellos que quieren ser encerrados, a aquellos que ceden a la ilusión de lo tremendo; aquellos que no quieren no son encerrados” (Castelli 2007, 90). Al respecto, Ignacio Padilla (2005, 38) coincide al sostener que “numerosos teólogos, artistas y tratadistas católicos insistieron en aclarar que el diablo no es todopoderoso porque su capacidad para perdernos se encuentra en parte sujeta a la flaqueza o reciedumbre de nuestra voluntad” y ahí radica, precisamente, el hecho de que el demonio no es todopoderoso porque no puede captarnos a su voluntad, depende de la nuestra para captarnos, perdernos.

Una vez realizada la posesión, el poseído abandona por completo su humanidad (la principal cualidad del ser humano, el uso de su razón, sus facultades cognoscitivas que nos diferencian de las demás especies), se ha convertido en un ser sin voluntad, sin pensamiento propio, tal cual una marioneta que sigue los movimientos del amo, es decir, es una envoltura de carne que solo anhela morir, en palabras de Ignacio Padilla (2005, 58): “los golpes que el poseso se asesta contra las piedras expresan su voluntad de muerte. En una palabra, el poseso es un muerto en vida, una bestia de movimientos erráticos, carentes de objetivo o referencia”. Sabato lucha por no convertirse en poseso. Recordemos ahora la premisa de Sabato de mirar “desde adentro” a ese mal que pulula en su mundo interior. Es lógico pensar que este también deba materializarse, frente a lo cual S., lejos de rehuirlo, lo busca (o se deja encontrar como veremos) para enfrentarlo, así como ha decidido enfrentar a todo cuanto representa el mal. De esta manera, el mal o “lo malo” en esta novela va a tomar cuerpo, en esto concuerda también Roberts (1983, 532) al señalar: “En *Abaddón el exterminador*, el encuentro con el Mal será también un reencuentro con el Malo, encarnado en diversos personajes”.

Interesante resulta que el reconocimiento de la existencia del mal, no necesariamente implica el reconocimiento de la existencia de lo demoníaco, mientras que el reconocimiento de lo demoníaco ineludiblemente implica el reconocimiento de la existencia del mal, porque la existencia del demonio conlleva la existencia de una fuerza maligna que lo precede y engendra, una fuerza maligna que más allá de los dogmas y creencias teológicas, se trata de

una idea metafísica, filosófica y antropológica que preocupa y afecta a lo humano. El diablo, pues, aparece en Sabato como una reacción natural a su búsqueda de lo absoluto. Es así que el escritor materializa lo siniestro de su universo interior con la figura demoníaca porque entiende que Satanás –como Freud sostiene– tiene la misma naturaleza divina que Dios: “En cuanto al Demonio maligno, sabemos que se lo considera como antagonista de Dios, aunque está muy próximo a su naturaleza divina. En todo caso, su historia no ha sido escrutada tan profundamente como la de Dios” (Freud 1954, 200) y si Sabato defiende la existencia del Todopoderoso, por ende reconoce y reafirma la existencia del demonio. En este momento nos encontramos (dentro de este vaivén oscilante entre la realidad y la ficción) con el Ernesto Sabato autor que, en el marco de una realidad tormentosa, siente una presencia maligna que lo agobia y, tal como dice Castelli (2007, 82) “Saber de una existencia posible quiere decir saber si esa posibilidad que se vislumbra responde verdaderamente a la realidad”. No importa si existe de verdad o no, para la concepción del autor, esa presencia es absolutamente real y, ante la posibilidad de enfrentarla en la realidad objetiva, hace el salto a la ficción, la materializa, la hace visible, la ve y la enfrenta, cosa que no podría hacer en la vida real. No será en el mundo real que la vea y la enfrente, sino en el terreno de la fantasía.

Por medio de la ficción, el escritor rompe los límites de los sentidos que son los límites de nuestra realidad; la ficción para Ernesto Sabato tiene la facultad de ser más terrible y nefasta que la realidad misma, revela y explora a fondo la conciencia humana y va mucho más allá de la razón. *Abaddón* es el universo ficcional que se aproxima y dialoga con la realidad. Es así que, adentrándonos de nuevo en el plano de la ficción (es decir, del universo interior del escritor), el personaje S., tomando conciencia de la abyección a su alrededor y en él mismo, deja de rehuir a esa presencia y pronto permite que esta se revele.

Sí, el demonio es el mal y, haciendo un sencillo silogismo, si el mal es ineludible y el demonio es el mismo mal, por tanto, lo diabólico, en la obra narrativa de Ernesto Sabato, es ineludible, inevitable, tal como señala Gemma Roberts (1983, 533): “En Sabato la potencia demoníaca es al mismo tiempo buscada y rehuida. Buscada como una última y desesperada posibilidad de trascendencia; rehuida con el terror que impone el misterio de lo puramente maléfico y tenebroso”; por lo tanto, era inevitable que tarde o temprano el diablo iba a hacer su aparición y en *Abaddón* lo hace con toda su potencia, por medio del personaje del doctor Ludwig Schneider.

De esta forma hace su aparición el enigmático personaje, cuando finalmente se hace visible para S.: “Sospechaba que Schneider era una de las fuerzas que actuaba desde alguna parte, que seguía haciéndolo, a pesar de su desaparición durante años, como si hubiera sido obligado a retirarse por un tiempo. Pero acechándolo desde lejos, y ahora, al parecer, de nuevo en Buenos Aires” (Sabato 1998a, 38). Es así que, en un tramo avanzado de la novela, el doctor Schneider hace su aparición por primera vez en la trilogía sabatiana. A partir de este punto, la novela nos dará una serie de pistas que “nos llevan a pensar en Schneider como una encarnación del demonio” (Roberts 1983, 528) las que analizaremos a continuación.

En primer lugar, aparece el carácter eminentemente furtivo del personaje y ya hemos mencionado que “lo escondido es propio de lo demoníaco cuando asoma para hacernos persistir en la búsqueda de lo oculto” (Castelli 2007, 84). Lo diabólico es lo oculto porque lo oculto connota oscuridad, se opone a la luz, a lo benigno. Es imposible, de esta manera, que lo diabólico sea visible, luminoso. No obstante, para que la maniobra de permanecer en las sombras no se vea trastocada, el demonio se hace visible en ciertas ocasiones. Únicamente se deja ver pero no hace ruido, solo pasa desapercibido; en otras palabras: “Dejar ver para no dejar ver es la fórmula satánica” (Castelli 2007, 82) nos dice Castelli y es en este punto que se aprecia cómo los postulados del filósofo italiano se aplican a la perfección en Sabato quien, en un momento, dice de Schneider que “si durante tantos años había permanecido invisible, al menos para él, y de pronto se ponía a su alcance, quizá dejándose ver o entrever a propósito, no era como un signo deliberado? Como una advertencia?” (Sabato 1998a, 31).

Otro importante rasgo diabólico que el doctor Schneider posee es la ambigüedad, precisamente porque la ambigüedad no es clara de ningún modo, por el contrario, es oscura. El elemento ambiguo es, además, sobrecargado de significación y eso lo vuelve ininteligible. Por ejemplo, el diablo, aparecerá inconsistentemente en cualquier forma, remarcando su naturaleza ambigua. El demonio se ha presentado a Sabato en muchas otras formas además del doctor Schneider. A estas palabras lo reduce el escritor: “No hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propio del pensamiento luminoso [...]. El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo” (Sabato 1998a, 72). Y ante la incapacidad de poder definir a Schneider (al igual que es imposible definir al demonio, como ya se ha dicho) S. finalmente sentencia: “Todo en Schneider era ambiguo” (Sabato 1998a, 68); aspecto que es corroborado también por Roberts al conjeturar que “lo más sospechoso de su

personalidad radica en su ambigüedad, en no poder ser enteramente razonado ni explicado, lo que constituye un indicio de su extraña conexión con poderes demoníacos” (Roberts 1983, 529).

Pero una vez que ha emergido de las sombras, Schneider se hace visible y concreto. Es cuando el escritor aprovecha para hacernos a los lectores (y a él mismo) una detallada descripción y ulterior mención de la personalidad y la vida de esta entidad. Al comenzar la descripción física del personaje, S. dice de Schneider lo siguiente: “La expresión de su cara: No era la de un bebé sino la de un perverso ingenioso, enciclopédico y cínico anciano que hubiese pasado de la cuna a la vejez espiritual sin antes conocer la fe y la juventud, el entusiasmo y el candor” (Sabato 1998a, 32). Líneas más adelante nos dice que Schneider “era muy corpulento, cargado de hombros, hasta el punto de parecer medio jorobado” [...] “y manos velludas, con pelos muy negros en el dorso [...] de todos lados le salían pelos negros, gruesos y rizados” (Sabato 1998a, 61). La joroba y el pelambre representan otra insignia diabólica. En palabras del experto demonólogo Maximilian Rudwin (1973, 48): “El diablo frecuentemente es representado con una joroba y su pelambre es una característica de la maldad”.

Refiriéndose a la personalidad de esta figura, lo cataloga como “perverso”, “cínico”, “enciclopédico”, “ingenioso” y sobre todo “inteligente”, “calculador”; este es otro importante rasgo diabólico que Schneider ostenta. En otra obra de ensayo, algunos años antes de *Abaddón el exterminador*, titulada *Hombres y engranajes*, el escritor argentino señala: “Este es el hombre moderno. Conoce las fuerzas que gobiernan el mundo, las tiene a su servicio, es el dios de la tierra: es el diablo. Su lema es: todo puede hacerse. Sus armas son el oro y la inteligencia. Su procedimiento es el cálculo” (Sabato 1983, 80).

Se narran también rasgos diabólicos que revelan la condición inhumana de Schneider, dado que no es capaz de desarrollar respeto ni afecto por nadie. En primer lugar tenemos su misoginia, al utilizar a las mujeres como instrumentos: “La palabra instrumento era la que mejor parecía caracterizar a Hedwig, pero un instrumento sirve para algo y yo me pregunté para qué empleaba Schneider a la condesa” (Sabato 1998a, 64), lo que al respecto Rudwin sentencia: “El odio al sexo femenino es considerado por los demonólogos como una característica distintivamente diabólica” (Rudwin 1973, 225). Y, en segundo lugar, concluyentemente, como férreo representante del mal y del mundo de las sombras, el doctor

Schneider, a decir de S. declara: “De amor, ni hablemos. Cualesquiera fuesen las relaciones de ellos, era evidente que Schneider no quería a nadie” (Sabato 1998a, 64).

Algunos lectores de la obra de Sabato se han confundido al sostener que en *Abaddón el exterminador* en realidad existen dos figuras demoníacas: el ya mencionado Schneider y otro personaje, el también doctor Schnitzler, entre otras cosas por la analogía fonética de sus nombres y porque Schnitzler también irradia una carga sombría en su derredor. Pero esta aseveración no es correcta. El mismo S. se encarga de diferenciar a ambos personajes y, de esta manera, diferenciar los roles que tiene cada uno en la novela: “Pero mientras Schneider era claramente un agente de las tinieblas, Schnitzler defendía la ciencia racional” (Sabato 1998a, 390). Y la ciencia racional, sabemos, que está relacionada con la luz, por lo tanto Schnitzler no es otra figura demoníaca sino una especie de canal entre el mundo de la luz y el de las sombras.

En este punto resulta evidente que, dentro del universo ficcional sabatiano, Schneider siempre estuvo al acecho (razón que explica por qué un halo tétrico sacudía al lector en el recorrido de las tres novelas), manteniéndose como una figura sigilosa, que esperaba la oportunidad precisa para emerger e infundir desasosiego en el corazón de S. Así, valiéndose del señuelo de un ser querido de S. Schneider encontró la manera de ponerse en contacto: “Los seres humanos que más lo quieren a uno pueden ser utilizados por las fuerzas malignas para embromarnos. Y si lo pienso un instante, resulta comprensible. Fue por Mabel, la hermana de Beba, que conocí al doctor Schneider” (Sabato 1998a, 60). El señuelo, claro, es un distintivo demoníaco más: “En el fondo, lo escondido infernal se dice precisamente infernal porque está cada vez más escondido y el señuelo se pone” (Castelli 2007, 84), es decir, que el señuelo da un atisbo, una pequeña pista de lo escondido, porque finalmente lo diabólico tiene que hacerse visible en algún momento.

Y, finalmente, la oportunidad de conocerlo se presentó con la publicación de su primera novela. El infame doctor entra en escena a propósito del apareamiento de *El túnel* so pretexto de querer conocer al autor. Y después, “casualmente”, reaparece al haberse publicado *Sobre héroes y tumbas*. Al recordar cómo conoció a Schneider, S. cuenta: “No era significativo que reapareciese en el 62, en el momento de salir *HÉROES Y TUMBAS?*” [...]. Creo haberle contado cómo me encontré por primera vez con este sujeto, al poco tiempo de publicado *El TÚNEL*, hacia 1948. Sabe lo único que me preguntó? Sobre la ceguera de

Allende” (Sabato 1998a, 41-59). Con esto quedan claras las intenciones del doctor. Al preguntarle solamente sobre el aspecto de la ceguera de un personaje secundario de la obra, Schneider le hace un guiño a S., le está diciendo que él sabe el significado ominoso de la ceguera y que, a partir de ese momento, lo estará observando. Hecha la advertencia, el diablo, en la forma de Ludwig Schneider, desaparece para hacer su reaparición doce años después con la publicación de la obra que contiene un “Informe sobre Ciegos”. Todo esto, claro, ocurre en la narración ficcional de *Abaddón*, pero es un hecho decidor acerca de que el autor siente un fuerte hostigamiento a partir de su avocamiento a las letras y trata de hacer inteligible esa ignominia, dándole forma humana: la del doctor Schneider.

Es en ese momento que se “desataron las potencias tenebrosas” en contra del escritor-personaje. Durante todos esos años Schneider se mantuvo observándolo y rigiendo su vida, de la manera más poderosa y subrepticia que hay: atacando al inconsciente de S. por medio de sus sueños: “Schneider me inquietaba por lo que podía hacer conmigo durante el sueño o sueños provocados” (Sabato 1998a, 66). En otras palabras, Schneider –fiel a la principal consigna demoníaca– pretende poseer el alma de S., para lo cual comprende que atraerlo por medio de la belleza no sería efectivo puesto que el escritor ya ha perdido el gusto por lo bello y lo noble; es así cómo el diablo buscará perder a S. hostigándolo con lo espantoso; este resulta otro importante recurso diabólico identificado por Castelli: “Lo demoníaco no desencadena su ofensiva recurriendo a la seducción de lo bello, antes bien dirige su ataque por el camino de lo horrendo. El demonio desencadenado se vale de lo horrendo. Ante lo horrendo ¿es posible resistir? Éste es el problema. ¿Tiene sentido la esperanza? [...]. Lo demoníaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de lo abismal: lo horrible (Castelli 2007, 87). Esta es la razón por la que S. vive atormentado desde la publicación de su segunda novela y se ha sumergido en ese “continente prohibido”, donde la captación de la realidad es borrosa y el delirio vuelve a predominar; y, es allí donde lo demoníaco ataca porque el delirio, la fantasía o la locura es donde se hace más fuerte y el terror es inevitable; así lo puntualiza Joseph Campbell (2003, 15): “El inconsciente manda a la mente toda clase de brumas, seres extraños, terrores o imágenes engañosas, ya sea en sueños, a la luz del día o de la locura...”.

Al recordar ahora las alucinaciones de Fernando Vidal en su descenso al Inframundo en *Sobre héroes y tumbas* y las alucinaciones de S. en su propio descenso a las cloacas de

Buenos Aires en *Abaddón el exterminador*, podemos comprobar que las visiones de cada personaje fueron de índole terrífica, maligna. Estas alucinaciones, además, al volverse recurrentes y abrumadoras, los acercaron a los umbrales de la locura, en otras palabras Sabato (y S.) empieza a ser poseído porque, según Freud (1954, 164), la locura y el delirio es una demostración del poder infernal: “y al punto es poseído nuevamente por la demencia, tratando de precipitar a la joven al abismo [...]. Arriba el poseído corre de un lado para otro”. Así, la conclusión cae por su propio peso: dichas alucinaciones y delirios se trataban de ataque diabólico a Ernesto Sabato (autor) quien supo transmitir a sus alter egos de ficción. La demencia que, como se ha dicho, tiene connotaciones malignas.

La locura, por tanto, es la vía justa para entrar en el terreno de la fantasía y la alucinación y es allí, precisamente en aquellos dominios, que lo demoníaco tiene total control, hegemonía y poder sobre quien ha traspasado el umbral: “El ataque de los demonios no se detendrá; [...]. Es el ataque de lo fantástico” (Castelli 2007, 73) sentencia Castelli y es allí, en el terreno de lo fantástico, donde el símbolo cobrará un valor preponderante.

### **3. Lo simbólico y el enmascaramiento**

Es así como penetramos, finalmente, en el más profundo y recóndito reducto del mal, lo siniestro y lo diabólico: el reino de lo fantástico. Varios teóricos (algunos de los utilizados para la presente investigación), así como el propio Sabato coinciden en que lo ominoso, lo infernal tiene su asidero ideal en lo fantástico, dado que lo fantástico, en primer lugar se aleja por completo de la realidad objetiva (donde lo diabólico se debilita) y, en segundo lugar, porque lo fantástico no es revelado ni revela las cosas evidentemente sino que recurre al símbolo para mostrarse. Porque lo diabólico es tan caótico, difuso y ambiguo que todos sus componentes en realidad no necesariamente sostienen una relación o comunicación entre ellos; ahí es donde el símbolo es el recurso preciso para unirlos y hacerlos inteligibles, pues el símbolo siempre funciona como enlace entre dos elementos aparente o completamente inconexos. En símbolo es lo que une.

El símbolo es el principal recurso de lo fantástico (y también de lo diabólico) por cuanto este posee un carácter multiforme. Dependiendo de la situación y el contexto cualquier elemento (o significante) puede ser simbolizado y, así, todo símbolo puede tener

un número infinito de significados; tal como lo conceptualizó el creador de la teoría de la Semiótica, el pensador norteamericano Ch. S. Peirce (1958, 307), para quien símbolo “es un signo constituido como signo fundamentalmente por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal”.

De esta manera, cuando un elemento es simbolizado sucede que su significado original se pierde para darle un nuevo significado que, dada la condición totalitaria del símbolo, no necesariamente tiene que ver con el significante, es decir, con la materia de este elemento. Un claro ejemplo, es el significado de paz que se le ha dado a la paloma. El ave en sí no tiene relación alguna con el concepto de la paz, únicamente lo tiene por la asociación (arbitraria) que el hombre le ha dado. En este caso la paloma ha dejado de ser la efigie de un ave y se ha convertido en alegoría de un concepto. Por lo tanto, podemos colegir que el símbolo no solo puede tergiversar la esencia de los elementos sino que los enmascara, los oculta (como en el caso de la paloma donde su condición de ave ha sido ocultada). Sin embargo, los significados generalmente se inclinarán hacia un carácter convencional, por lo que el símbolo no es del todo gratuito, siempre habrá un porque y una razón de su naturaleza (volviendo al ejemplo de la paloma, su delicadeza y su vuelo calmo nos remiten a la sensación e idea de paz). A este procedimiento y a la relación símbolo-máscara se lo denomina enmascaramiento.

Bajo esta acepción empiezan a comprenderse y justificarse las presencias oníricas y delirantes en *Sobre héroes y tumbas* y, en *Abaddón el exterminador*, como por ejemplo, el doctor Schneider quien, según la concepción de S, se esconde detrás de máscaras, pero no de cartón, sino metafísicas: “Sus carcajadas ocultaban su espíritu sigiloso, como una caricaturesca y risible máscara de un semblante duro, esquemático y reservado rostro del infierno” (Sabato 1998a, 40).

Ahora, por tanto, resulta sencillo deducir que lo demoníaco recurre al enmascaramiento, en otras palabras, utiliza no solo una sino todas las máscaras que sean necesarias para que su labor se mantenga en la oscuridad y nunca sea evidente ni aflore a la superficie. Así, podría asumirse que lo demoníaco es la máscara de la máscara y como se pueden tratar de máscaras alucinantes y demenciales, lo fantástico se hace presente para engendrar esos moldes que en la realidad objetiva serían imposibles. Lo fantástico, consiguientemente, puede desfigurar a lo demoníaco, lo que no le genera ningún menoscabo,

porque lo demoníaco de por sí no tiene forma. La siguiente sentencia de Castelli es contundente en cuanto lo dicho: “Lo fantástico como desfiguración expresa lo demoníaco precisamente porque no llega a conseguir la máscara, porque enmascara la máscara” (Castelli 2007, 74); de esta manera, la máscara en sí no es un ocultamiento sino una potenciación de esa fuerza oscura que es la fuerza diabólica: “La máscara es una aclaración, una manera de ocultar. Potencia, no debilita. Es cierto que uno se enmascara para esconderse, pero no para esconder la imagen que la máscara representa” (Castelli 2007, 74). Dicho de otro modo, mientras la máscara trate de alejarse más de la idea diabólica que se esconde detrás de ella, esta idea quedará más oculta y por tanto se hará más poderosa.

Para fines de nuestra argumentación, consideremos el siguiente cuadro donde se aprecia cómo el autor resalta este tándem (máscara-símbolo), en este caso, como un recurso preservador para el ser humano, artista, escritor. Ambos fragmentos pertenecen a dos momentos distintos de *Abaddón el exterminador*, momentos que tienen en común el agobio que sentía S., en su universo interior, ante ese ataque fantástico de lo diabólico. Nótese la oración final de cada acápite.

Capítulo: Seguía su mala suerte, era evidente	Capítulo: Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938
“En el sueño o en la inspiración no estamos completamente descarnados. Y el instinto de conservación del cuerpo nos preserva con máscaras, como esos trajes de amianto de los tipos que tienen que entrar en un incendio. Nos preserva con máscaras y símbolos” (Sábato 1998a, 148).	“el hombre no parece capaz de soportar las crueldades infernales y nuestro instinto de vida, los instintos de nuestro cuerpo, que a pesar de todo sostiene con todas sus fuerzas a esa alma asomada a los abismos, nos preserva con máscaras y símbolos” (Sábato 1998a 302).

Estos fragmentos intentan demostrar que las máscaras y los símbolos también pueden ser utilizadas como un recurso en contra de la ignominia y no solo como un arma de esta.

Dentro de esta propuesta de lo demoníaco en la obra sabatiana, y adentrándonos en este universo de lo onírico y lo simbólico, hemos identificado dos claros símbolos que, cada uno por su lado, encierra una acepción ominosa muy fuerte. Estos símbolos pertenecen a la oscuridad de la conciencia de S. y, por supuesto, representan algo distinto de lo que

aparentan; en otras palabras, están enmascarados. Se tratan, pues, del símbolo del Dragón y del símbolo del Murciélago.

Sin mayor preámbulo, esto es lo que se dice del Dragón en *Abaddón el exterminador*, al inicio mismo de la novela: “Se apoyó en la pared de zinc, cerró los párpados y descansó, agitado. Después de unos momentos de turbia reflexión, en que sus ideas trataban de abrirse paso en el cerebro lleno de desperdicios y yuyos, volvió a abrirlos. Y de nuevo, ahora más nítidamente, vio el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que llameaba en un abismo de tinta china. [...]. Porque el tiempo está cerca y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado” (Sabato 1998a, 11-12).

Así, queda claro, pues, que en la tradición bíblica y en las posteriores interpretaciones que se han hecho de esta criatura, el Dragón es el símbolo de lo apocalíptico por antonomasia y lo apocalíptico involucra completamente a lo ominoso, a lo siniestro, porque involucra aniquilamiento, destrucción, muerte y, nuevamente, sufrimiento. El Dragón es, así, una amalgama de símbolos de distintas cargas emotivas y semánticas, pero que, en definitiva, todas portan una acepción que lleva a “lo animal” o “a la bestia”, en otras palabras, al demonio. Remitámonos nuevamente a los criterios de Ignacio Padilla (2005, 334): “A fin de cuentas el dragón no es un animal, sino lo animal por excelencia, reunión inestable, variable, multívoca de todos los rasgos bestiales, caótica amalgama de todos los símbolos y de ninguno”.

En *Sobre héroes y tumbas* el Murciélago hace su aparición en las pesadillas de Alejandra y, sobre todo, en las alucinaciones de Fernando Vidal en el “Informe sobre Ciegos”, su carga maligna no deja lugar a dudas; sin embargo, es en *Abaddón el exterminador* que la figura del murciélago se levanta con toda su carga diabólica. En el final mismo de la novela S. experimenta (en su universo interior, claro) una terrible metamorfosis en una rata alada:

Sabato observó cómo sus pies se iban transformando en patas de murciélago. No sentía dolor, ni siquiera el cosquilleo que podía esperarse a causa del encogimiento y resecaimiento de la piel, pero sí una repugnancia que se fue acentuando a medida que tal transformación progresaba: primero los pies, luego las piernas, poco a poco el torso. Su asco se hizo más intenso cuando se formaron las alas, acaso por ser solo de carne y no llevar plumas. Por fin, la cabeza. (Sábato 1998a, 434)

La metamorfosis hombre-murciélago no hace otra cosa que reafirmar que el mal del autor autorreferenciado en su propia novela, siempre se encontró dentro de él y se está haciendo tan fuerte que necesita exteriorizarse, emerger. Y su lucha por controlar dicha metamorfosis, resulta, pues, la lucha contra su propio mal, contra su propio demonio interno. El hecho de que nadie más que él nota la transformación, sugiere la enorme soledad que lo embarga, quien se encuentra preso en la celda de su mundo interior sin tener a quién recurrir, lo que incrementa y agrava su agobio y desesperación. Esto es corroborado por Solotarevsky (1981, 301): “En la metamorfosis de Sabato: el héroe-víctima es transformado en una rata alada (según el nivel apreciativo del texto, la rata corresponde al universo nocturno y temible). Su vista comienza a debilitarse hasta llegar a la ceguera total. Sabato se ha convertido, pues, en una criatura repugnante y terrible para sí mismo. Subrayemos que esta metamorfosis no es advertida por nadie sino por el propio actor; su soledad es así absoluta”.

Huelga mencionar que el murciélago posee connotaciones malignas desde tiempos inmemoriales. Al continuar su reflexión sobre lo demoníaco, Castelli (2007, 90) asocia a esa ave con una grave enfermedad que le aqueja a San Antonio: “El santo está tendido boca arriba sobre el vientre de un descomunal sapo alado con membranas de murciélago, volando por los aires”. Por su parte, la metamorfosis de S. persiste, lo que sugiere que el mal en él persiste también. Esta desgracia siniestra ha llamado a su puerta, primero en la forma de imágenes grotescas, como una suerte de carta de presentación, y cuya influencia ha expelido un hedor y una pesadumbre infamante en el universo íntimo del personaje S.

Así, tenemos que, más allá de la figura del Dragón y del Murciélago, existe un tercer elemento simbólico que cierra esta trilogía diabólica sabatiana. Ese tercer elemento es el doctor Schneider. La representación simbólica de lo diabólico. Como se ha mencionado en páginas anteriores, este personaje se presenta de una manera y de unos modos poco amables y bastante sombríos; no obstante, es una representación irreal de la verdadera idea (el demonio mismo) que se encuentra detrás de él. El doctor Schneider se presenta humanizado y, si bien es cierto que ostenta atributos malignos, también aparece con atributos dignos de encomio, como por ejemplo, su notable inteligencia o su sensibilidad para inferir lo que siente la persona que está cerca de él. En otras palabras, así como el Dragón y el Murciélago, el doctor Schneider es otra máscara de lo diabólico.

En el caso de este personaje, se trata de una máscara que esconde para fortalecer la imagen real detrás de ella, lo que significa que el demonio se oculta en el doctor Schneider para potenciarse y no solo para ocultarse; porque si lo demoníaco fuese solo máscara, o sea solo superficie, no sería demoníaco. Al respecto Enrico Castelli (2007, 74) sentencia: “Más allá de la máscara está la imagen, es decir, lo real, lo existente. Es más, la máscara es un acceso a la realidad, a la imagen real que está detrás de la máscara, acceso tan más eficaz cuanto más logra convertirse en símbolo”.

Así, en el nivel más grande del delirio de este mundo fantástico, el enmascaramiento es posible únicamente por la presencia de lo simbólico. El demonio, que rige únicamente en el plano del universo interior (de la fantasía) no recurre a máscaras evidentes para ocultarse, sino simbólicas. Finalmente, es el símbolo el canal preciso que comunica a los planos: el de la realidad y la fantasía; y, en esa interacción entre ambos planos, se abre las puertas de lo siniestro que, como hemos señalado, se vuelve más poderoso en el mundo de lo fantástico; esto es categóricamente señalado también por Freud (1954, 78): “Agregaremos aquí una observación general que nos parece digna de ser destacada: la de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros por real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado”. Esto corrobora la sensación de resquebrajamiento de los límites de la realidad y la fantasía, precisamente porque, por medio de lo simbólico, lo fantástico puede ser entendido por real.

Si la inmersión en lo fantástico es por medio del símbolo, la inmersión de nuevo a la realidad también debe darse de manera simbólica; por tanto, el símbolo vendría a ser un estímulo que transpone energía de un estado a otro. Así, este tránsito entre la realidad y la ficción, no es otra cosa que un tránsito entre el mundo exterior y el universo interior del escritor cuya única forma de expresarse es, precisamente, por medio del desahogo de la escritura. En su trance S. lo comprende igual y finalmente sentencia: “Pero si el arte es liberador y el sueño no. Porque el sueño no sale. El arte sí, porque es un lenguaje, un intento de comunicación con otros. Gritá tus obsesiones a otros, aunque sea con símbolos. Lo que pasa es que ya estás despierto y a esos símbolos se mezclan entonces lecturas, ideas, voluntad creadora, espíritu crítico. Ahí es cuando el arte se diferencia radicalmente del sueño” (Sábato 1998a, 182).

En suma, el símbolo es el único recurso para distinguir ambos planos, el de la realidad objetiva y el de la ficción fantástica. Finalmente, comprendemos que la máscara es aquí un símbolo de algo real y tangible; así lo absolutamente real es lo siniestro y el doctor Schneider el vórtice, la entrada a ese mundo oscuro: “El escritor como entrecruzamiento de la realidad cotidiana y sus fantasías, como límite entre la luz y las tinieblas. Y ahí, Schneider. Ahí estaba, las puertas del mundo prohibido” (Sábato 1998a, 236). No nos demos más vueltas, el doctor Schneider únicamente existe en la imaginación de S., solamente es una idea que sirve como canal para ese mundo maligno de las sombras. Dejamos abierta esta hipótesis, que registramos a manera de conclusión, para futuras investigaciones que pudieran realizarse sobre la novela y este personaje en particular.

### Capítulo 3: realidad actual y toma de conciencia: *Antes del fin*

#### 1. La realidad en la ficción, los desaparecidos en la dictadura militar argentina

La propuesta de cierre de la presente investigación es plantear una transición desde la ficción a la ensayística sabatiana, con el fin de evidenciar que los temas (ominosos) recurrentes en la obra narrativa del escritor argentino se vuelven a reproducir en sus ensayos, lo cual tiene un trasfondo: el escritor quiere salvar al mundo y su instrumento es la literatura, pero, sin poder encontrar ese mecanismo en la ficción, recurre al ensayo donde su mensaje es claro y contundente. ¿Qué significa trasfondo? Demos paso a la siguiente parábola referida por el filólogo alemán Erich Auerbach (2000, 18): “La actuación de Abraham no se explica solo por lo que momentáneamente está sucediendo, ni tampoco por su carácter, sino por su historia anterior; recuerda, tiene siempre en la conciencia lo que Dios le ha prometido y lo que ya le ha otorgado, su ánimo se halla hondamente conmovido entre la rebeldía desesperada y la esperanza confiada; su silenciosa obediencia oculta capas y planos diversos, es decir, un trasfondo”. En definitiva, el trasfondo implica que siempre existe algo anterior al hecho que se está tratando. Graficaremos, pues, este salto desde la narrativa a la ensayística; es decir, desde el final de la última pieza novelesca de Sabato (*Abaddón*) en donde, de manera definitiva, se terminan de resquebrajar los límites de la realidad y la ficción.

En el capítulo anterior hemos visto que el ataque de lo simbólico únicamente tiene lugar en el nivel más alto del delirio del plano interior del autor. Resulta evidente, pues, que estos arrebatos de locura y fantasía no puedan prolongarse, por lo que su presencia se limita a instantes excepcionales, luego de los cuales, la narración se avoca hacia aguas un poco más tranquilas. Así, tenemos que en *Abaddón el exterminador* la realidad y la ficción se confunden al punto de desestabilizar al lector. Las alusiones a la realidad y a la fantasía están alternadas constantemente dentro del universo ficcional que compone la obra. Así, cuando el delirio se termina, la narración, paulatinamente, empieza a transitar por senderos que llevan a la realidad objetiva.

De manera indistinta se relatan eventos particulares –inconexos en apariencia– con un hilo conductor: todos ellos son cuentos. Estos, además, sugieren una realidad macro abominable y cada vez (es decir, mientras transcurre el tiempo) más ignominiosa. Dichos

eventos pueden acaecer en los recuerdos de S., impresos en el periódico o en alguna charla entre personajes misteriosos. Precisamente, existe un capítulo llamado “Oh, hermanos míos!” donde otro de los protagonistas, Nacho, mira distintos recortes de prensa. Hemos elegido dos para ilustrar esto:

<p>“<i>Roma, AFP.</i>- El obispo Helder Cámara ha relatado, ante periodistas y miembros del episcopado, la forma en la que la policía del ejército brasileño organiza cursos para torturadores. El 8 de octubre de 1969, cerca de las 4 de la tarde, un grupo de cien militares, la mayoría sargentos de las tres armas, asistió a una clase dada por el teniente Haylton, quien proyectó fotografías tomadas durante sesiones de torturas, explicando las ventajas de cada método. Después de la exposición teórica, sus auxiliares (cuatro sargentos y dos cabos) realizaron demostraciones prácticas con 10 presos políticos” (Sabato 1998a, 364).</p>	<p>“<i>Buenos Aires, Telam.</i>- En la madrugada de ayer, Daniel Fuentes, de 20 años, grabó en una cinta los motivos de su decisión. Después se ató el grabador al cuerpo, se trasladó al patio del fondo, ató el extremo de un alambre grueso al travesaño de un parral y el otro en su cuello. Finalmente se subió a una cornisa y se disparó un tiro en la sien derecha, “por si falla alguno de los métodos”, explicaba en la cinta. Al caer pesadamente al vacío, quedó colgado del alambre. Posición en que le halló su padre, que corrió al oír el disparo. Al enterarse la chica aludida en la cinta, declaró: “Pero qué loco, caramba”” (Sabato 1998a, 365).</p>
---	---

Aquí es donde comienza un juego<sup>3</sup> en el que la realidad y la ficción se confunden, dando la impresión de que podrían llegar a fusionarse. Recordemos que estamos dentro del universo ficcional de la novela; como lectores desconocemos si estos reportajes de periódico son reales o no, pero bien podrían serlo. Por lo tanto, comprendemos que para construir su universo ficcional, el novelista, no puede engendrar de la nada y toma elementos del mundo real, existentes para plasmarlos en su ficción. Este criterio es defendido por el teórico español Marcelino Peñuelas (1965, 110) quien afirma: “Cuando hablamos de "creación" en el campo de la literatura, o del arte, no hay que olvidar que el poder creativo de la mente –de la imaginación humana– lejos de carecer de fronteras, tiene muy limitadas posibilidades. El

---

<sup>3</sup> Así lo explica Wolfgang Iser: “Autor y lector, pues, participan en sí el juego de la fantasía, que ciertamente no se iniciaría si el texto pretendiera ser algo más que sólo regla de juego. Pues la lectura se convierte sólo en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, lo que quiere decir: Allí donde el texto ofrece una posibilidad de activar nuestras capacidades” (Iser 1987, 176).

hombre no crea, no puede imaginar nada que no conozca, consciente o inconscientemente, de antemano. Las llamadas creaciones de la imaginación están siempre basadas en elementos proporcionados por la naturaleza y por la vida”.

Es así que, la relación mundo-literatura resulta un tándem y no una dicotomía, es decir, es una relación incluyente, complementaria donde la literatura es parte de la realidad y la realidad es el mundo y este mundo es relativo a la región y a la época del artista que lo retrata. De esta manera, la realidad que envuelve y determina a Ernesto Sabato es la cruenta historia argentina de la segunda mitad del siglo XX. Consecuentemente, Ernesto Sabato retrata en su obra de ficción, una visión imaginativa de la realidad, de los conflictos, la crisis y las vicisitudes de la época que le ha tocado observar, atravesar, vivir. Es, por tanto, un testigo ocular y un portavoz de su tiempo. El filósofo rumano Tomas Pavel (1991, 63) precisa y amplía este criterio, dando por su parte ejemplos de otras épocas distintas a las del escritor argentino: “El mundo actual como también la relación de accesibilidad son diferentes para los autores de autos medievales y para el autor de una novela moderna de misterio. Un mundo en el que la estatua de la Virgen María habla con un lego pertenece a la gama de posibilidad de un escritor medieval y su público, así como un mundo en el que un escuadrón antidrogas del FBI desmantela una red de narcotraficantes y arresta a todo el mundo es un mundo posible para el escritor de una novela de misterio contemporánea y sus lectores. Pese a las variaciones, estos dos casos comparten la misma actitud lógica frente a la información transmitida por el discurso literario y sus relaciones con el mundo actual”.

En el cuadro anterior, hemos podido contemplar la abyección impregnada en esas historias; no obstante, estas historias todavía son pequeñas, puesto que involucran a un número reducido de personas. Veamos cómo el escritor argentino sube la vara al narrar otros eventos cruentos, donde ya empieza a prefigurar un desastre global, macro, donde, entre otras cosas, empieza a referirse al armamento nuclear: “Qué clase de catástrofes? Por lo pronto una guerra tremenda y una prueba para los judíos. Pero no podrían exterminarlos del todo, porque todavía les queda una gran misión que cumplir. Ahora, después de treinta años, vuelven a mi memoria esos días de París, cuando la historia ha cumplido parte de los funestos vaticinios. El 6 de agosto de 1945, los norteamericanos prefiguraron el horror final en Hiroshima. El 6 de agosto. El día de la Luz, de la Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor!” (Sabato 1998a, 304).

Si bien el escritor puede valerse de cualquier componente del mundo real para construir su obra, Sabato recurre a hechos y emociones viles humanas para plasmar en sus ficciones. ¿Por qué? La respuesta, quizá, nos la puede dar Sigmund Freud (1954, 184): “Cuando el escritor aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga ese carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos ante nuestras propias vivencias”. En el caso de *Abaddón*, Sabato adopta las condiciones ominosas de la vida real en la ejecución de un joven por parte de fuerzas armadas en la ciudad de Buenos Aires. Mucho se ha discutido ya, no solo en este trabajo sino en varios más, acerca de la presencia de lo demoníaco en la novela y al doctor Schneider como la figura que lo representa. Sin embargo, ahora llevamos la interpretación un poco más allá. No es casualidad que Sabato intercale sus vivencias personales (encarnadas en el personaje S.) con eventos (como ya hemos mencionado) viles y cruentos donde, en un punto de la narración, sus caminos se cruzan con un joven empleado porteño, llamado Marcelo. Para ser más precisos, mientras S. lucha denodadamente por liberarse del martirio que le provocan esas “fuerzas oscuras” en cuyo vaivén se encuentra con varios personajes de corte alucinante (el mismo Schneider, por citar un ejemplo), paralelamente se está suscitando otra historia en la novela: la captura, tortura y ejecución de Marcelo por parte de un grupo clandestino. Tampoco es casualidad de que esta historia (secundaria en apariencia) se haya mantenido subrepticia a lo largo de la obra, puesto que son pocos los fragmentos donde se menciona al joven, a pesar de que efectivamente es aludido a lo largo de la novela y apenas en el final se narra con tremenda crueldad la manera en la que es torturado, ejecutado y sus restos arrojados al Riachuelo. Y mucho menos resulta casual que los caminos de S. y de Marcelo estuvieran siempre cercanos y, cuando el escritor supera su maldad interior, estos se encontraron para revelar al personaje (y al mismo autor de esta manera) que el más grande horror, que el más grande mal y demonio se encuentra en los actos cometidos por el ser humano. Esos actos cruentos, especialmente lo cometidos en su país, que el escritor vio y padeció en carne propia fomentaron su espíritu subversivo y su ánimo de lucha que, en primera instancia, se evidenció en su militancia en contra de la derecha y la dictadura, pero

cuando se vio agotado y envejecido, echó mano de las letras para continuar combatiendo. El compromiso social de Ernesto Sabato, por tanto, trasciende de múltiples maneras, aquí un ejemplo de su lucha en la clandestinidad en contra del oficialismo armado: “Para luchar en la clandestinidad contra la dictadura del general Uriburu, por un mundo sin miseria y sin desamparo. Una utopía, claro, pero sin utopías ningún joven puede vivir en una realidad horrible” (Sabato 1998b, 35).

Es así cómo, *Abaddón el exterminador* es, en definitiva, una obra de ficción que trata, narra y censura los crímenes de estados perpetuados por la dictadura militar argentina (catalogándola de diabólica puesto que, para Sabato, el demonio por su condición de demiurgo de toda institución del Mal, mueve los hilos de esta organización militar y política). El golpe militar se dio en 1976; sin embargo, los años anteriores ya se cometían crímenes que lo prefiguraban. *Abaddón* es la respuesta a estos crímenes subrepticios, específicamente, en el caso de Marcelo quien iba a festejar el año nuevo 1973 y resultó muerto antes de medianoche. Aquí podemos empezar a establecer el dialogo entre la narrativa y la ensayística sabatiana, la que en *Antes del fin* señala: “En los años que precedieron al golpe de Estado de 1976, hubo actos de terrorismo que ninguna comunidad civilizada podría tolerar. Invocando esos hechos criminales de la más baja especie, representantes de fuerzas demoníacas, desataron un terrorismo infinitamente peor” (Sabato 1998b, 68). Con esto queda claro, pues, que para Sabato el mal subyace y persevera en todo acto maligno y canalla del hombre. Los crímenes, desde luego, ocurrieron en verdad; la historia de Marcelo, no obstante, es ficción. Allí encontramos otro trampolín entre la realidad objetiva y la ficción sabatiana, porque en definitiva la consigna del escritor argentino al “escribir ficciones que revelen profundamente la realidad de lo humano implica siempre para Sabato un encuentro fascinante y, al mismo tiempo, terrible con la misteriosa presencia del Mal en el Universo” (Roberts 1983, 527).

No obstante, retratar la realidad resulta una tarea altamente complicada puesto que, en términos del filósofo francés Roland Barthes, el mundo se convierte en un referente para la literatura y este referente es producto de una interpretación y no del mundo real. En literatura únicamente existe concordancia entre un signo con otro y entre palabra y objeto porque la palabra puede llegar a significar cualquier cosa en relación al objeto que alude. La noción de referente vendría a ser una “ilusión referencial”, por lo tanto, Barthes (2000, 140) intenta separar la literatura de lo real, al afirmar que “el artista realista no considera en modo

alguno la “realidad” como origen de su discurso, sino sólo y siempre, por lejos que pueda remontarse, algo real ya escrito, un código prospectivo a lo largo del cual sólo se divisa, hasta perderse de vista, una hilera de copias”.

Barthes sostiene que el hecho histórico real (que funciona como referente y en el caso de *Abaddón* se trata de los desaparecidos en la época de la dictadura argentina) es un elemento único y nunca va a repetirse; por tanto, la idea que tenemos de este referente es un signo cuyo significado nos remite al hecho real (primigenio), pero de ninguna manera es el hecho en sí; y, allí la representación literaria de este signo es una representación del signo y no del hecho, el que cada vez queda más y más lejano; esa “es la categoría de *lo real* (y no sus contenidos contingentes) que está significada; dicho de otra forma, la carencia del significado en provecho del único referente se vuelve el significante del realismo: se produce un efecto real” (Barthes 1982, 88-89).

El referente en literatura, por tanto, es ilusorio; por esa razón Barthes no nos habla de realidad sino de un “efecto de lo real”. En el caso de la obra del escritor argentino estaríamos frente a una representación de un efecto, de una realidad truculenta y no de la realidad truculenta real. Finalmente, encontramos la explicación de por qué Sabato utilizó toda esta parafernalia del escritor auto referenciado en la obra, el enmascaramiento y los símbolos: porque *Abaddón el exterminador* es una única y gran metáfora del mal imperante (en todas sus expresiones) de su época y de su región, ubicándose en el plano de novela, de relato de ficción, porque la obra literaria no muestra la realidad tal cual es, la enmascara dándole un nuevo significado y de esta manera crea una nueva realidad, “una especie de realidad que le es propia” (Pavel 1988, 19). Sin embargo, la literatura de ningún modo se desliga del mundo real porque se preocupa por personajes y sucesos que a este le pertenecen; dicho de otro modo, la literatura crea su propia realidad y toda realidad es posible, en tanto la palabra del escritor tenga fuerza y pueda trascender. Así concordamos con Marilyn Frankenthaler (1983, 550) que, en su estudio sobre el claroscuro en *Abaddón el exterminador*, concluye que: “Aunque el libro termine ya en el día, la imagen preponderante es la de un cuadro donde ha reinado una impresión general de oscuridad. Todo escritor tiene igual derecho a distintos niveles de la realidad o a la creación de su propia realidad”.

La reproducción del mundo ficcional es ilimitada, dado que lo posible es más amplio que lo real; así, los mundos ficcionales no se ciñen únicamente a las representaciones reales

sino también a las ideas y a los conceptos que se desprenden de estos. Y, por supuesto, hay hechos, traumas o fantasmas que solo pueden transitar y existir en los universos infinitos del arte; Sabato lo expone de esta manera: “Y a menos que neguemos realidad a un amor o a una locura, debemos coincidir que el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte, solamente a él” (Sabato 2000, 27).

Es así como el mundo ficcional creado por Ernesto Sabato es un universo propio, aprehensible y único que ha adoptado modelos del mundo real para edificarse, pero que en definitiva es el resultado de una exteriorización de su universo interior, un universo interior amenazado por una presencia diabólica exasperante; es decir, un universo en ebullición que, con la intervención del arte, de la literatura, ha conseguido emerger, impregnando de angustia las palabras, que son el material con el que está construido. Así, el universo ficcional de Ernesto Sabato resulta una fusión de estos modelos del mundo cognoscible con los modelos de su mundo interior y es la literatura el canal que ha permitido esta mutación. Cuando las limitaciones del mundo real no permiten retratar una realidad imposible, en apariencia, entonces aparece el arte, que es la única expresión que tiene licencia para moldear las sensaciones y exteriorizarlas con estética; al respecto Marcelino Peñuelas resuelve: “Los respectivos terrenos (ficción, realidad) no pueden ser delimitados con claridad porque no se trata de contraposición de términos entre logos y mitos, sino de fusión. Así se hace posible cierta comunicación y comunión a través del arte. Y en ello estriba una de las características esenciales de la literatura, la exteriorización de nuestros impulsos internos, plasmada en forma artística” (Peñuelas 1965, 117).

En suma, la presencia de lo siniestro y lo demoníaco en la trilogía narrativa de Ernesto Sabato “se ofrece como símbolo de ese acto poético que posibilitaría la inmersión en la realidad total” (Lojo 1997, 83), nos dice otra experta en Sabato, María Rosa Lojo quien interpreta que Sabato revela y cuestiona la realidad total al representar en su última novela la crisis humana y denunciar la necesidad de reorganizar un orden mundial. Por su parte, Frankenthaler (1983, 541) sostiene que “Sabato asocia el derrumbe de la civilización con su crisis personal, con sus propias tinieblas”.

Queda claro, pues, que la presencia de las dictaduras vendría a representar una expresión diabólica importante dentro de la maquinaria de la novela, como también es el papel del doctor Schneider. Sin embargo, el devenir de la narración nos lleva a terrenos

ominosos vastos, oscuros e insondables. Es así como en *Abaddón el exterminador* esa presencia demoníaca palpitante y evolutiva llega a su máxima expresión en sendas y recurrentes alusiones apocalípticas; es decir, alusiones a la destrucción y al aniquilamiento total, al mal y a lo demoníaco en todo su esplendor. He aquí la más importante que, además, es presentada a manera de profecía: “Natalicio Barragán apuró su copita de caña quemada y salió tambaleante. [...]. Al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas del Riachuelo, en los lugares en que reflejaba la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Ahora consideremos la siguiente cita: “Todo pareció ordenarse, desde el caos empezó a salir la luz: el sol negro. (Sabato 1998a, 304). El sol negro está presente tanto en *El túnel* como en *Sobre Héroes y tumbas*, arrojando en cada caso a su protagonista (que vendría a ser el propio Sabato como hemos dicho) a una situación de abatimiento y anhelo de muerte; en *Abaddón*, el sol negro hace su aparición como respuesta a una necesidad de recobrar el orden.

Es así cómo, podemos inferir –considerando los fragmentos citados– que Sabato construye, como máximo nivel de su mundo ficcional ominoso, un escenario apocalíptico pero cuyas implicaciones más que representar un aniquilamiento en sí, sugieren la posibilidad de un reordenamiento del desorden que el hombre ha generado con los siglos. De esta manera, al igual como lo concibe Myrna Solotorevsky (1981, 300), la visión sabatiana llama a un nuevo principio una vez aniquilado todo aquello que está contaminado: “entendemos, entonces, que la profecía apocalíptica de Barragán, nos permite considerar el mal como transitorio y vislumbrar el advenimiento futuro de una época de justicia”. Así, la alusión apocalíptica en *Abaddón el exterminador*, es aquella que no pretende mostrar la destrucción (de por sí) sino más bien una reestructuración (al igual que el elemento del fuego) que lleve a un reinicio, a una restauración, a un renacer de un mundo más justo; ese es finalmente el pensamiento progresista del autor argentino. Al inicio de este capítulo mencionamos que, en su propio descenso al inframundo, S. tuvo una revelación y no olvidemos que el último libro de la Biblia se llama Apocalipsis o libro de las revelaciones, y aquella que el personaje obtuvo al final de su descenso al universo íntimo fue que no solo él sino el mundo está gobernado por el mal y lo conducirá al camino de la destrucción. En otras palabras, en su ficción profetisa el holocausto que se puede dar en el mundo real; es esa finalmente la razón de su escritura: porque Ernesto Sabato (autor, ser humano) no solo retrata lo apocalíptico en el plano de la fantasía, sino que está convencido de su inminencia en el mundo real, hecho que

en sus ficciones apenas se ha dejado entrever, pero que en su obra ensayística es absolutamente claro y contundente –planteándose así un nexo entre ambos géneros literarios– lo cual abordaremos en los siguientes subcapítulos.

## 2. El vaticinio se viene cumpliendo

Hemos señalado ya que en *Abaddón el exterminador* el mal subyace en representaciones apocalípticas, primero a nivel local para, posteriormente, explayarse en sendas alusiones de un aniquilamiento a gran escala. No obstante, dichas representaciones, a pesar de que descansan en referentes de la realidad objetiva, siguen perteneciendo al plano de la ficción. Huelga mencionar que Ernesto Sabato se retira de la escritura ficcional con *Abaddón* para dedicarse, el resto de su vida literaria, a la escritura de libros de ensayos, en los que, principalmente, aborda los temas ominosos y proféticos en los que se centra su obra narrativa a la que abandona sin explicación. Así, vamos a contemplar cómo aquellas alusiones apocalípticas que iniciaron en su narrativa van a continuar y tomar forma concreta e inteligible en su ensayística, en especial en su penúltima obra *Antes del fin*. De los muchos ejemplos que podemos tomar al respecto, consideremos el siguiente:

El desarrollo facilitado por la técnica y el dominio económico, han tenido consecuencias funestas para la humanidad. Y como en otras épocas de la historia, el poder, que en un principio parecía el mejor aliado del hombre, se prepara nuevamente para dar la última palada de tierra sobre la tumba de su colosal imperio. [...]. El terrorismo internacional, el horror de Bosnia, el recrudecimiento de los conflictos de Medio Oriente, y esas heridas sobre la carne del mundo que son las calles de Calcuta, confirman que Hannah Arendt tenía razón al afirmar, ya en los años cincuenta, que la crueldad de este siglo sería insuperable. (Sabato 1998b, 60, 63)

Vemos, así, que en su obra ensayística, el escritor argentino, en primer lugar, mantiene el mismo tono desolador de su obra ficcional, pero acá ya nos presenta datos reales, investigados por él, sobre calamidades que han ocurrido y están ocurriendo en el orbe. Sabato en esta obra, se empeña en resaltar hechos catastróficos ocurridos en distintas regiones del planeta que han tenido influencia en su región y en todo el globo; en otras palabras, los hechos trágicos que profetizó en sus ficciones se han cumplido en sus ensayos. Pero no los destaca como una suerte de engreimiento o vana jactancia, sino porque de esta manera, Ernesto Sabato quiere transmitir en *Antes del fin* (antes del fin del mundo) un mensaje de concientización, porque, además de recalcar el aciago vaticinio cumplido hasta ese momento

(fines del siglo XX), está profetizando más destrucción y miseria a la humanidad y al mundo si no se da un cambio en nuestra manera de organizarnos y, por ende, de vivir: “Todo hace pensar que la Tierra va en camino de transformarse en un desierto superpoblado. No es casual que en una de las últimas Cumbres Ecológicas se hayan previsto guerras, en un futuro no muy lejano, para la obtención de agua potable. Este paisaje fúnebre y desafortunado es obra de esa clase de gente que se ha reído de los pobres diablos que desde hace tantos años lo veníamos advirtiendo” (Sabato 1998b, 79).

Sí, el fin cercano del mundo es inminente, el apocalipsis (según él) está sucediendo; la ruina y la muerte caerán sobre el planeta. Esa es la principal razón por la que finalmente decidió escribir *Abaddón el exterminador* y otorgarle un halo apocalíptico, porque quiso, de manera sutil, enviar este mismo mensaje de que la destrucción total es inminente a menos de que haya un cambio; y, ante la impasividad de los gobernantes y la población en general, en *Antes del fin* su mensaje ya es claro, directo y categórico: “el ser humano se siente atraído por la creación tanto como por la destrucción; y es este uno de esos momentos. Vivimos como si hubiéramos llegado a los límites últimos de la existencia” (Sabato 1998b, 85).

Es pertinente acotar que en la ensayística sabatiana aparecen los mismos motivos de su narrativa. Por ejemplo, el tema central de la luz y la oscuridad –transversal en su obra como en su vida– aparece también en *Antes del fin*, con el mismo significado: “El fin de siglo nos sorprende a oscuras, y la evanescente claridad que aún nos queda, parece indicar que estamos rodeados de sombras” (Sabato 1998b, 61). Las tinieblas, de nuevo como la máxima expresión de la ignominia y, por desgracia, es lo imperante en estos tiempos de crisis. El demonio también es referido en *Antes del fin*, lo que nos sugiere que el doctor Schneider en todo momento fue un instrumento didáctico que el escritor utilizó para hacer visible y palpable lo siniestro, que nos está llevando a la destrucción. La figura demoníaca, por tanto, en la obra ficcional y de ensayo de Ernesto Sabato, bien podría constituirse en un elemento didáctico que tiene como fin comprender el mal para entonces tomar conciencia.

Es la obra ensayística sabatiana la que alcanza el mayor nivel de realidad, es decir que se ha completado perfectamente la transición de la ficción (narrativa) a la realidad (ensayo). Y el juego planteado por el autor argentino, cuando muestra el mal en forma simbólica en su obra narrativa, evidenciándolo de manera concluyente en su obra ensayística, se cierra con el mensaje que proclama: todavía hay esperanza. De esta manera, tanto en su

última novela como en su penúltimo libro, Ernesto Sabato se identifica como un “prefigurador de la era de paz y de justicia a que conducirá el Apocalipsis” (Solotorevsky 1981, 302), y, es que si recordamos que el fuego es un elemento recurrente en su obra y este connota renovación a gran escala, lo que el escritor argentino realmente sugiere con la gran aniquilación que promulga, es que de esta nacerá un nuevo mundo, mucho más justo, ideal, renovado.

Esto se debe a que, además de hombre de ciencia y de letras, Ernesto Sabato fue desde muy joven un férreo luchador por los derechos humanos, desarrolló y fomentó un irrestricto pensamiento progresista, de ahí su lucha contra las dictaduras y todo lo que representa el capitalismo, la derecha y la gran industria –cuyos hilos, afirma, son manejados por el demonio–; al punto de que en el año 1983 presidió la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) que censuraba el “terrorismo de Estado”, perpetuado en la Argentina en las décadas de los setenta y ochenta. Esta lucha es expresada en este otro fragmento de *Antes del fin*: “Hacia los dieciséis años empecé a vincularme con grupos anarquistas y comunistas, porque nunca soporté la injusticia social, y porque algunos estudiantes eran hijos de obreros, de inmigrantes socialistas, con quienes nos debatíamos durante la noche en interminables discusiones, a veces violentas y en ocasiones fraternales, que solían durar hasta altas horas de la madrugada” (Sabato 1998b, 31). Ese pensamiento se deja entrever asimismo en su ficción; consideremos este par de fragmentos, en dos momentos distintos de *Abaddón el exterminador*: “La pobreza, la injusticia social deben ser abolidas. Lo que te digo es que no se debería pasar de la calamidad del subdesarrollo a la calamidad del hiperdesarrollo. De la miseria a la sociedad de consumo. [...]. El momento en que la ciencia y la razón alcanzarían su máximo poderío. Una siniestra magnificencia. Pero invisiblemente se estaban preparando las bases para una nueva concepción espiritual del universo. Fin de la civilización materialista” (Sabato 1998a, 185, 295).

Así, Ernesto Sabato anhela una sociedad que defienda la vida, para lo cual no se queda cruzado de brazos ante las atrocidades que contempla y, en los años de madurez y postreros de su vida, cuando quedan pocas energías físicas para combatir, ha encontrado un arma menos violenta pero más poderosa para continuar sosteniendo ese combate, esta vez desde el campo de las ideas, esa arma es la escritura.

### 3. La literatura puede salvar

Ante la imposibilidad de poder contribuir con el reordenamiento social desde una palestra política o beligerante, Ernesto Sabato ha elegido a la literatura como arma para combatir ese mal porque aún podemos hacer algo: “Nuestro planeta se encuentra en estado desolador, y si no se toman medidas urgentes va en camino de ser inhabitable en poco más de tres o cuatro décadas” (Sabato 1998b, 77). Las medidas urgentes, claro está, son de orden político, pero para que la política tome conciencia, la literatura se levanta como la principal exclamación de miles de personas y el escritor como portavoz de todas ellas. La versatilidad de la literatura permite que quien posee el talento para manejar la palabra, puede transmitir sus criterios desde distintas perspectivas y distintos modelos y géneros literarios y, de esta manera, puede llegar a más personas que tengan preferencia hacia uno u otro género. Sabato ha sabido transmitir su visión, como ya hemos señalado, tanto desde su narrativa como desde su ensayística. En el caso de su narrativa, podemos ver que todo el tiempo él ha estado inmerso en la narración y le otorgó a su protagonista, Fernando Vidal, su visión, pensamiento y filosofía; así lo define también el teórico literario ruso Mijaíl Bajtin (1982, 33): “el autor se expresa a través de sus personajes sin confundirse con ninguno de ellos. El personaje actúa como la visión del mundo del autor”, Vidal Olmos, como se ha analizado en dos investigaciones, es Sabato y, por tanto, trasluce la visión de su autor. Sabemos también que en *Abaddón el exterminador*, el escritor ha decidido dejar de ocultarse con otros nombres y se personifica a sí mismo como el protagonista de la novela, y de nuevo este personaje de ficción (S.), mantiene la visión del mundo del autor real. Ya en su obra ensayística, el escritor argentino es contundente y categórico al señalar que el mal, presente en su ficción, es lo que va a llevar al mundo a la destrucción y es preciso esa toma de conciencia para evitar el colapso de nuestro orbe.

Es así que concluimos que Ernesto Sabato quiere salvar el mundo y la literatura es el arma que dispone para hacerlo. La literatura como ruta para explorar la condición humana: “La literatura no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma –quizá la más compleja y profunda– de examinar la condición humana” (Sabato 2000, 11); la literatura como única voz para decir la verdad y revelar las atrocidades que, el escritor como testigo de su tiempo, contempla: “El escritor debe ser un testigo insobornable de su tiempo, con coraje para decir

la verdad, y levantarse contra todo oficialismo que, engeguado por sus intereses, pierde de vista la sacralidad de la persona humana” (Sabato 1998b, 39). La literatura como un arma más poderosa que las armas de destrucción masiva (ellas aún poseen un rango de acción limitado), porque su onda expansiva es incalculable, sobrepasa regiones geográficas y épocas.

Este gran poder del arte literario se debe en gran medida a su tradición ancestral; dicho de otro modo, el capital simbólico de la literatura le da la autoridad de concienciar y así poder salvar el mundo; en concepto de Marcelino Peñuelas (1965, 110): “La gran literatura es imposible sin un previo consentimiento imaginativo a una mitología dominante, que hace inteligible y unitivo el total de la experiencia de la cual surgen las fábulas particulares y de la que a su vez toman significado”. Estamos hablando, claro está, de la literatura que encierra un trasfondo, es decir, de la obra que dialoga con todas las que la han precedido en el paso de los siglos, y cuyos signos vienen cargados de ese peso histórico que les da una fuerza descomunal, en el momento de ser revelados en el presente; en palabras de Kristeva (1969, 33): “El escrito establece un diálogo, ya sea explícito o implícito con otros textos anteriores”, por tanto, la gran literatura es intertextual y universal; así también lo considera el premio Nobel de Literatura Tomas Mann (1947, 422) al exponer: “Su carácter (el de la literatura) es un papel mítico que el autor, recién salido de las profundidades a la luz, representa con la ilusión de que es suyo propio y único para que algo que anteriormente fue fundado y legitimado sea representado de nuevo una vez más”.

La literatura que encierra un trasfondo, por tanto, es aquella que, en la pluma adecuada, tiene la facultad de transmitir las ideas que lleven a la civilización moderna a la posibilidad de su salvación. Sin embargo, la escritura, para el autor argentino, tiene un carácter ambivalente porque al intentar salvar al planeta (el plano exterior del que ya hemos hablado), Sabato también está intentando salvarse así mismo (su íntimo universo interior) por medio, precisamente, de la literatura, porque ella le ha permitido expresar y así comprender y enfrentar el caos y la ignominia que lo embargaron siempre: “Extraviado en un mundo en descomposición, entre restos de ideologías en bancarrota, la escritura ha sido para mí el medio fundamental, el más absoluto y poderoso que me permitió expresar el caos que me debatía; y así pude liberar no sólo mis ideas, sino, sobre todo, mis obsesiones más recónditas e inexplicables” (Sabato 1998b, 48). Así, aquellos que pueden leer e interpretar

de buena manera el mensaje podrán transmitirlo y así imperecederamente. Mientras más personas desarrollen ese pensamiento que pone a la vida y la conservación del ecosistema en primer lugar, el planeta entero y sus habitantes se salvarán de la degeneración y posterior destrucción que está sufriendo la naturaleza; y la escritura se erige como el canal idóneo para transmitir este mensaje. Por su parte, el narrador utiliza la escritura para comprender y enfrentar los miedos y demonios que gobiernan su universo interior. La literatura, en definitiva, sería redención al cuadrado; porque redimiría tanto al autor como a su entorno.

La literatura, por tanto, es la única capaz de redimir al agotado escritor quien, mientras su vida se extingue, no encuentra otra manera de buscar una respuesta más que en la escritura. Ya en *Abaddón*, a la edad avanzada de sesenta y un años, el autor empieza a contemplar el final y, rendido hacia las profundidades de la eternidad, tiene la inquietud de esa búsqueda de lo absoluto: “En la irremediable soledad de este amanecer escucho a Brahms, y siempre, por sus melancólicas trompas vuelvo a vislumbrar, tenue pero seguramente, los umbrales del Absoluto” (Sabato 1998b, 29); esa búsqueda de lo absoluto de aquel entonces le reveló que su agotado espíritu únicamente tenía un anhelo: paz. Y así lo confiesa en el final mismo de la novela, donde visualiza su muerte, ve su propia sepultura, en cuyo epitafio simplemente decía: “*Ernesto Sabato quiso ser enterrado en esta tierra con una sola palabra en su tumba... paz*” (Sábato 1998a, 461).

Y así como en aquel entonces, al terminar de escribir *Antes del fin* en 1998 (a la edad de ochenta y siete años), el escritor realiza nuevamente una contemplación de su existencia, de todo cuanto lo atormentó y ese desasosiego regresa con la potencia de una turbina, porque no solo recuerda las horas del padecimiento a causa del mal que lo embargaba sino que ese mal ha retornado con fuerza, producto del fallecimiento de su hijo Jorge en 1995. La resignación y el abatimiento lo colman: “Mi vida parece ir acabando como *El túnel*, con ventanales y túneles paralelos, donde todo es infinitamente imposible. ¡Qué extraño, qué terrible es que al acercarse la muerte vuelvan estas tristísimas metáforas!” (Sabato 1998b, 90). De esta manera, podemos concluir que el título de la obra no solamente se refiere al fin del mundo, sino a la contemplación, aceptación y anhelo de su propio fin.

## Referencias

- Aristóteles. 2001. *Poética*. México: Colofón editores.
- Auerbach, Erich. 2000. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, Roland. 1982. *Literatura y realidad*. Paris: Seuil (Col. Points).
- . 2000. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores.
- Bataille George. 2010. *La literatura y el mal*. España: Editorial Nortedur S.L.U.
- Campbell, Joseph. 2003. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castelli, Enrico. 2007. *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Freud, Sigmund. 1954. *Obras Completas: XVIII Psicoanálisis Aplicado*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- . 1955. *Obras Completas: XIV El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- Forcat, Julio. 1997. *Estudios en torno a Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato*. Buenos Aires: Anales de literatura hispanoamericana, N° 6.
- Frankenthaler, Marilyn. 1983. *El claroscuro como ambiente totalizador en Abaddón el exterminador*. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos No. 391-393, pp. 536-550.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Kristeva, Julia. 1969. *Semiótica*. París: Ediciones du Seuil.
- Lojo, María. 1997. *Sabato: en busca del original perdido*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mann, Thomas. 1947. *Ensayos de tres décadas*. Nueva York: Alfred A Knopf.
- Padilla, Ignacio. 2005. *El diablo y Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Parker, Alexander. 1998. *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa*. Madrid: Gredos,
- Pavel, Tomas. 1988. *El Universo de la ficción*. Paris: Ediciones du Seuil.
- Peñuelas, Marcelino. 1965. *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos S.A.

- Peirce, Charles Sanders. 1932. *Collected papers, Vol II*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Ricoeur, Paul. 2007. *El mal*. Buenos Aires: Amorrourtu editores.
- Roberts, Gemma. 1983. *Presencia de lo demoníaco en Abaddón el exterminador*. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos No. 391-393, pp. 526-535.
- Rudwin Maximilian. 1973. *Lo diabólico entre la leyenda y la literatura*. Illinois: The Open Court Publishin Co.
- Sabato, Ernesto. 1998a. *Abaddón el exterminador*. Barcelona: Seix Barrial.
- . 1998b. *Antes del Fin*. Buenos Aires: Seix Barrial.
- . 2000. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barrial.
- . 1982. *Heterodoxia*. Barcelona: Editorial Emece.
- . 1983. *Hombres y engranajes*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2001. *Sobre Héroes y Tumbas*. Barcelona: Seix Barrial.
- . 1961. *Sobre Héroes y Tumbas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Solotorevsky, Myrna. 1981. *Especularidad y narcisismo en Abaddón el exterminador*, Madrid: Anales de literatura hispanoamericana (Universidad Complutense Madrid), pp. 295-326.
- Varios autores. 2009. *Santa Biblia*. Estados Unidos: Edición Reina Valera.
- Vega, Max. 2014. *Análisis de la infiltración de Fernando Vidal Olmos en la Secta de los Ciegos en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sabato*. Quito: Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador.