



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL DESDOBLAMIENTO DE LA PERSONALIDAD
CREADORA EN *ABADDÓN, EL EXTERMINADOR* DE
ERNESTO SABATO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
LAURA ANGÉLICA DE LA TORRE
RODRÍGUEZ**

**ASESOR:
DR. RAFAEL OLEA FRANCO**



MÉXICO, D. F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia: Guillermo, Amalia,
Elvia, Javier, Noemí, Gabriel y Jorge

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. Rafael Olea Franco, por su paciente orientación académica y por su apoyo incondicional en la dirección de esta tesis. Su lectura atenta y sus generosos consejos me permitieron encontrar la lucidez para la realización de este proyecto. Extiendo mi reconocimiento a la Dra. Raquel Mosqueda Rivera, a la Mtra. Ana Laura Zavala Díaz, al Dr. Sergio Ugalde Quintana y al Dr. Gabriel Linares, por sus acertadas observaciones y sus acotaciones precisas que sin duda ayudaron a la culminación de este trabajo.

Agradezco especialmente el apoyo de mi familia. Su confianza y su infinito amor fueron el sustento de esta labor que dio comienzo el primer día que entré a la carrera, así como la guía en este proceso de aprendizaje. A mis queridos amigos de la Facultad de Filosofía y Letras y de El Colegio de México, por su cercanía, por sus palabras de aliento y por ser la mejor compañía con quien recorrer este camino.

ÍNDICE

Introducción. “La vida se hace en borrador”: bocetos de una escritura	9
--	---

“UNA CONCEPCIÓN INTEGRALISTA”: APROXIMACIONES A LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL DE *ABADDÓN, EL EXTERMINADOR*

“El integralismo de las técnicas”	21
-----------------------------------	----

“Catástrofes y tragedias, amores y desencuentros, esperanzas y muertes”: tres acontecimientos adversos	28
---	----

Un entrecruzamiento de voces: el discurso dialógico de la novela	44
---	----

Buenos Aires entre comienzos y fines de 1972: algunos referentes históricos en la novela	56
---	----

LAS VARIACIONES SINIESTRAS DE SABATO: EL SENTIDO ROMÁNTICO DEL DESDOBLAMIENTO Y LA RUPTURA DEL YO

El desdoblamiento: en busca de un absoluto perdido	69
---	----

Diálogo de Ernesto Sabato con el primer romanticismo	74
---	----

La idea de reflexión en la “novela total”	83
Los otros yo: apología de una poética	98

Conclusiones	143
--------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

Directa	147
Indirecta	148

INTRODUCCIÓN
“LA VIDA SE HACE EN BORRADOR”: BOCETOS DE UNA ESCRITURA

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

JORGE LUIS BORGES, *El hacedor*

La crisis de la modernidad en la civilización occidental y sus implicaciones en el espacio de la literatura fue uno de los temas más desarrollados por Ernesto Sabato (1911-2011) a lo largo de su obra.¹ El presente trabajo examina la lectura que el escritor argentino realizó sobre este aspecto en *Abaddón, el exterminador* (Sudamericana, Buenos Aires, 1974), a partir del análisis del personaje Sabato y de la ruptura de su personalidad por medio del recurso del desdoblamiento, en el cual se representa la disociación del ser.

¹ Como se sabe, la ortografía del apellido paterno del escritor presenta dos variantes: Sabato y Sábato. En este trabajo se usará la forma sin tilde. En una entrevista, noviembre de 1987, que Silvia Sauter le realizó al novelista en Santos Lugares, se esclarece esta cuestión: “Mi apellido es sin acento, porque es italiano, como mis padres [...] La vieja Academia española lanzó en su tiempo la orden de acentuar en castellano los apellidos de otros idiomas, de acuerdo con nuestra fonética, y así Sabato debía escribirse Sábato. Puede imaginar el problema que se les plantearía con nombres como Valéry. Es probable que esa orden haya sido revocada, pues la Academia se caracteriza por recibir con pompa lo que durante años persiguió con saña. También es posible que la haya revocado porque en la actualidad no mantiene aquella característica policial. De cualquier manera, yo no acentuaba mi nombre por acatamiento sino porque cuando era poco conocido mucha gente —siguiendo esa tendencia del castellano a hacer graves las palabras esdrújulas— me llamaba «Sabáto». Con el tiempo decidí escribirlo en su forma originaria y ancestral. Pero nunca sabré si mi decisión no haya sido provocada por un inconsciente que más y más me acercaba a la infancia a medida que se me venía encima la muerte” (E. Sabato *apud* S. Sauter, “Entrevistas. Ernesto Sábato”, pp. 78-79).

Para lograr dicho propósito, se retoman las nociones teóricas de “novela total” y “poema metafísico”, establecidas por el autor en sus ensayos, y se vinculan con algunos presupuestos enfocados a la crítica sobre el concepto de arte, desarrollados en el romanticismo alemán. Si bien es cierto que esta corriente estética no representa un referente privilegiado y único en la narrativa de Sabato, es innegable que la influencia de sus postulados sobresale en sus escritos, y que en muchas de las concepciones teóricas sobre la novela, propuestas por este autor, se encuentran ecos de lo que en su momento defendieron Friedrich Schlegel y Novalis sobre la naturaleza del arte.²

El desdoblamiento, además de ser un recurso técnico-estructural, es también un componente afín al sistema teórico establecido por Sabato: se formula como una propuesta de síntesis, por la que el escritor busca superar la visión exclusiva del determinismo lógico causal de una concepción científica, para reivindicar un aspecto que había sido cancelado, que él denomina trágico o poético, el cual ubica en la dimensión irracional del ser humano y de las estructuras de su inconsciente. Uno de los

² El estudio del desdoblamiento desde una de las manifestaciones del romanticismo no es la única vía por la que puede comprenderse la función de este artificio. *Abaddón, el exterminador* también dialoga con otras corrientes literarias que son afines a las convicciones estéticas planteadas por el autor; un ejemplo de ello son las referencias constantes sobre el existencialismo y el surrealismo. Sin embargo, Sabato también cuestiona las propuestas narrativas alejadas de su propio ideal de arte. En especial, se distancia de las vanguardias literarias en las que él reconoce el uso de la innovación por la innovación misma, tal como lo postula al hablar sobre la técnica de la novela en *El escritor y sus fantasmas* —Aguilar, Buenos Aires, 1963— (E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 20). En su última ficción, hay alusiones a la propia tradición narrativa en Hispanoamérica, específicamente a lo que la crítica nombró Nueva Novela Latinoamericana, desarrollada durante la primera mitad del siglo XX. El autor contrapone la práctica del artificio por el artificio, presente en algunas obras representativas de dicha corriente, para demostrar que el ejercicio literario establecido en *Abaddón, el exterminador* se distancia de un simple juego literario. De tal forma, un estudio pormenorizado de los vínculos entre la tradición novelística de Hispanoamérica de este periodo y *Abaddón* podría revelar otro sentido que complementa tanto la exégesis del recurso del desdoblamiento como del sentido general de la obra.

primeros caminos para mostrar esta hipótesis es el examen de los elementos compositivos de la novela, realizado en el primer apartado, “«Una concepción integralista»: aproximaciones a la complejidad estructural de *Abaddón, el exterminador*”, el cual ayudará a comprender algunos de los fundamentos ideológicos presentes en esta obra, en relación con la organización compleja que la caracteriza. Es decir, se propone una exposición en conjunto entre el fondo y la forma del relato.

En el segundo apartado, “Las variaciones siniestras de Sabato: el sentido romántico del desdoblamiento y la ruptura del yo”, se describe el vínculo del desdoblamiento con el desarrollo que el artificio tuvo en el romanticismo alemán. En cierta medida, tanto los románticos como Sabato contemplan al hombre de su tiempo como una entidad escindida y encuentran en la exaltación del paradigma racional la causa que lo ha llevado a negar, en diferentes momentos de la historia, todo aquello que supera los límites de ese criterio. Por medio del recurso, el escritor pretende quebrantar esta visión exclusivista: el propio escritor deviene personaje y convive con su creación; compromete el ámbito intelectual y pasional de su propio ser; busca sobrepasar la distancia que lo separa de sus personajes de ficción en tanto que deja de concebirllos como objetos claros, para dar paso a una relación intersubjetiva. Al ser uno más de los elementos que forman tanto la estructura como la ideología de la obra, conviene revisar la función que desempeña dentro del sistema general de su última novela.

Para comenzar con el análisis de *Abaddón, el exterminador*, es pertinente realizar una breve exposición sobre su proceso constitutivo, el cual puede ofrecer algunas herramientas adecuadas para una primera lectura sobre el sentido de la obra.

De acuerdo con las declaraciones de Sabato acerca del proceso de creación literaria, cada una de sus novelas surgió a partir del boceto de una idea central o inicial, la cual se formulaba en una historia que poco a poco cobraba una estructura independiente y uniforme. Por ejemplo, en el “Apéndice” a sus *Obras de ficción* (Losada, Buenos Aires, 1966), el escritor expuso algunos de los puntos cruciales en el desarrollo de *Sobre héroes y tumbas* (Fábril, Buenos Aires, 1961):

Quando he debido revisar mis manuscritos preliminares, yo mismo no recuerdo o no sé explicarme el motivo de algunos cambios. Lo cierto es que a lo largo de aquellos años modifiqué casi maniáticamente los planes iniciales, surgiendo y desapareciendo personajes, otros se refundieron o se desdoblaron y la técnica de la narración también se modificaba para ajustarse a las nuevas necesidades.³

En el caso de *Abaddón, el exterminador*, como testimonio de ese procedimiento de recuperación y reescritura, se encuentran distintos pasajes publicados años antes de que la novela saliera en la editorial Sudamericana. Por ejemplo, Nicasio Urbina documenta que “La muerte de Marco Bassán” iba a formar parte de *Sobre héroes y tumbas*. A pesar de no haber sido incluido en esta novela, en 1964 se publicó de manera independiente en el número 100 de la revista *Davar*.⁴ Años más tarde, se integró a la narración de *Abaddón, el exterminador*. De igual forma, otros escritos recuperados son “La venganza”, que data de 1945, el cual se incluyó en el capítulo “Pasó un tiempo”,⁵ y “Carta a un joven escritor”, texto conocido también como “Querido y remoto muchacho”, publicado desde 1965.⁶

³ E. Sabato *apud* N. Carricaburo, “Nota filológica preliminar”, p. xlvi.

⁴ Cf. N. Urbina, “Textos de Sabato”, p. 223.

⁵ Cf. E. Sabato, “La venganza”, pp. 59-60.

⁶ En ese año, se publicó de manera autónoma en la editorial El Mendrugo, Buenos Aires; después, formó parte de *Abaddón*; en 1983, se añadió a *Páginas de Ernesto Sabato seleccionadas por el autor* (Celtia, Buenos Aires, 1983); y, por último, la

Asimismo, es interesante notar que desde 1966 el escritor se enfocó en la realización de artículos que hablaban sobre el tema del infierno y de las profecías. Sin afirmar de manera categórica que el antecedente de una novela de tono apocalíptico sea éste, no hay duda de que en la mente de Sabato ya comenzaba a formularse parte del entramado ideológico de su tercera novela. Un ejemplo de ello es “Sobre la existencia del infierno”, ensayo en el que planteó su teoría sobre las premoniciones.⁷ En este escrito, pueden rastrearse en específico dos historias que tiempo después el autor añadiría a la narración de su última novela. La primera de ellas es el relato sobre el sueño del pintor surrealista Óscar Domínguez, evento retomado en “Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938”. La segunda historia se relaciona con algunas reflexiones sobre el alma, el cuerpo y los sueños, las cuales son repetidas, con algunas variantes, en el capítulo “Seguía su mala suerte, era vidente”. En general, estos apartados prosiguen la línea de discusión que Sabato desarrolló, tanto en sus ficciones como en sus ensayos, sobre la naturaleza de los vaticinios y su vínculo con la figura del escritor. Como se expondrá, el tema del desdoblamiento también se relaciona con esta teoría sobre el artista y las profecías, la cual mantiene grandes semejanzas con la visión romántica del poeta.

Un testimonio más del proceso de creación de la novela se encuentra en el relato de Eligio García M., quien narra las experiencias de Sabato durante su viaje a Colombia

editorial Losada, en la colección *Cuadernos del Aqueronte*, lo publicó en 1990, y en la colección *Poetas Hispanoamericanos de Ayer y Hoy*, en 1998.

⁷ Se publicó en la revista *Janus* (Buenos Aires), julio-septiembre 1966, núm. 6, pp. 91-94 (cf. “Sobre la existencia del infierno”, pp. 25-31). Otro artículo que sigue la misma línea es “Cegueras y premoniciones. Sueños y vaticinios. Las profecías de los poetas”, pp. 546-558.

en 1970, invitado a participar en el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario. Entre las conversaciones que sostuvieron durante ese encuentro, Sabato le anuncia su próximo proyecto: “«Será una novela sobre el absoluto y la muerte»”. En ese entonces, tenía pensado nombrarla “*El viento y la muerte*”.⁸

Como se mencionó, la novela se publicó en 1974, por la editorial Sudamericana, Buenos Aires; la séptima y última reimpresión es de 1977.⁹ En 1978, en la colección *Biblioteca Breve*, número 429, la editorial Seix Barral dio a conocer una versión corregida y revisada por el autor, hasta ahora la única que presenta cambios importantes; por ejemplo, sólo permaneció la “Primera comunicación de Jorge Ledesma”, y, además, se eliminaron “Bueno, el estructuralismo” y “Entonces, chicas.”. En este trabajo se utiliza la primera edición, ya que los capítulos suprimidos en la versión de 1978 fueron de gran utilidad para el estudio de algunos aspectos de la obra. Asimismo representa con mayor fidelidad tanto las intenciones originales del autor, como la recepción inicial de la novela. Es decir, constituye una etapa específica de su producción narrativa; es emblemática de un momento determinado en el desarrollo del proyecto literario de Sabato.¹⁰

⁸ E. García M., “Ernesto Sabato: El fantasma de Alejandra”, p. 138.

⁹ Durante 1973 comenzó a anunciarse de manera formal la próxima aparición de la novela. En ese año se publicaron varios adelantos que pueden ser muy útiles para estudiar la génesis de la obra. Algunos de estos anticipos son: “*Abadon, el exterminador*. Fragmento de una nueva novela”, “La próxima novela de Ernesto Sábato: *Abaddón, el eterminador*”, “*Abadón el exterminador*. Fragmentos. Ernesto Sábato”, “*Abadón* (fragmento)” y “Entonces, chicas, ...”, cuyas referencias completas se encuentran en la bibliografía final. A partir de las diferentes grafías de la palabra Abaddón, se puede aventurar la hipótesis de que el escritor no había establecido aún el título de la obra.

¹⁰ De acuerdo con la perspectiva ofrecida por Israel Ramírez sobre la génesis textual, la cual puede ser múltiple y variable, al realizar esta selección no se desconoce la importancia de las últimas modificaciones del autor, sino que se pretende ubicar el análisis en un periodo particular de la historia del texto: “Cada edición pertenece a

Éstos son algunos casos en los que puede rastrearse la manera en la que Sabato organizó, revisó y reelaboró los escritos que darían forma a su última creación. Si se mencionan de manera muy general, es sólo para enfatizar la tendencia del autor a repetir algunas ideas que lo obsesionaron constantemente. Fragmentos que ya habían sido publicados alguna vez se reencuentran en sus ensayos y en sus novelas, como sucede en *Abaddón, el exterminador*. Tal vez pueda esclarecerse este mecanismo de reiteración constante desde las palabras que Sabato le dirige a un joven lector:

Escribí cuando no soportés más, cuando comprendás que te podés volver loco. Y entonces volvé a escribir “lo mismo”, quiero decir volvé a indagar, por otro camino, con recursos más poderosos, con mayor experiencia y desesperación, en lo mismo de siempre. Porque, como decía Proust, la obra de arte es un amor desdichado que fatalmente presagia otros. Los fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos, tarde o temprano se presentarán de nuevo, y no es difícil que consigan un trabajo más adecuado para sus condiciones. Y los planes abandonados, los bocetos abortados, volverán para encarnarse menos defectuosamente.¹¹

Si no se comprende que éste es uno de los ejes centrales en el pensamiento del escritor, entonces tampoco puede concebirse con claridad no sólo la naturaleza estructural y temática de su última novela sino de su producción narrativa y ensayística en general. Tal vez, por esta razón, la crítica que comenzó a estudiar y a escribir sobre *Abaddón* proporcionó análisis tan diversos, en los que incluso se rechazó categóricamente su valor literario. Algo de esto se encuentra en un artículo titulado “Cinco opiniones sobre: *Abaddón el exterminador*”, que la revista *Crisis* dio a conocer un año después de la publicación de la novela. Ahí, por ejemplo, Jorge B. Rivera, quien ha

distintos estados redaccionales [...] Todas las versiones tendrán igual valor textual puesto que todas son introducidas por el autor” (I. Ramírez, “Genética y crítica textual en la edición de obras contemporáneas”, p. 214).

¹¹ E. Sabato, *Querido y remoto muchacho*, pp. 52-53.

estudiado el panorama de la narrativa argentina del siglo XX, califica la obra como una “caricatura tendenciosa” de lo demoniaco.¹² Él cree que el tema del mal responde a la influencia de algunos hechos culturales que por esos años surgieron: el redescubrimiento de Lovecraft, Sade, Walpole o Radcliffe; la proyección de películas como *El bebé de Rosemary* y el éxito de *best-sellers* como *El exorcista*: “En 1974 el Sábado demonista de *Abaddón* parece empeñado en *complacer* a sus lectores con un texto que «metaboliza» —tal vez con menos eficacia— los ingredientes de la nueva «atmósfera» diseñada por los centros de persuasión cultural”.¹³ En esta publicación también colabora Beatriz Sarlo, quien define el recurso del desdoblamiento como “un viejo truco idealista”: “La novela podría no haber sido escrita: repite lo más flojo de Sábato; por necesidades de economía interna podría también fundir a todos los personajes y dejarlo sólo a Sábato deambulando y opinando a propósito de todo, luchando con los demonios y las tinieblas”.¹⁴ Por un lado, para Sarlo, el proceso de reescritura, característico en el escritor argentino como se ha señalado, carece de sentido, en tanto que lo considera un excedente de ideas y de razonamientos que para su época son ya innecesarios; es un elemento que empobrece el texto. Por otro lado, el personaje Sabato representa una argucia por la que el autor busca realizar “literatura metafísica”, pero que, al contrario, anula la naturaleza ficticia de la obra: “estar torturado por preocupaciones profundas —subproductos del demonismo— no significa que en *Abaddón* esas torturas del alma parezcan aceptablemente verosímiles. Nada es creíble, textualmente creíble en *Abaddón* [...] porque el mundo no es un conjunto de

¹² J. B. Rivera, “Lo que se consume”, p. 52.

¹³ *Idem.*

¹⁴ B. Sarlo, “Un viejo truco idealista”, p. 52.

casualidades y causalidades cuyo centro sea Sabato”.¹⁵ De tal forma, en un inicio se pasa por alto que este personaje es un componente más dentro de la estructura de la narración, un recurso en el que, como opina David William Foster, confluyen dos aspectos esenciales de la obra: la idea de una “escritura total”, desarrollada bajo la forma del “mito”.¹⁶ Así también lo analiza Pablo Sánchez López, quien determina que: “Lejos de diversificar su creatividad novelística, Sábato intensifica en *Abaddón* los logros estéticos de sus dos novelas anteriores e intenta perfeccionarlos, introduciendo un personaje en la diégesis llamado Ernesto Sábato y jugando con las posibilidades ficcionales y metaficcionales de la relación entre el escritor y la obra”.¹⁷ Si bien el escritor repite varios aspectos ya desarrollados en *El túnel* y en *Sobre héroes y tumbas*, como la metáfora de los ciegos, la oposición luz-tinieblas o la figura arquetípica de la mujer, aclara Sánchez, en su última ficción explora también los alcances estéticos de los elementos metaliterarios, cuya finalidad radica en la afirmación de un proyecto literario, ya consolidado en la mente del escritor. Siguiendo esta serie de reflexiones, Luis Suñen agrega que, en *Abaddón*, Sabato logra conjuntar, en un mismo espacio narrativo, discurso y ser, pues por el terreno de la ficción se cuestiona el sentido de la escritura literaria, a la vez que busca ofrecer respuestas sobre la condición del hombre de su

¹⁵ *Ibidem*, pp. 52-53.

¹⁶ D. W. Foster, “Reseña: Ernesto Sabato. *Abaddón, el exterminador*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974”, p. 150. En una entrevista que Herald Ernest Lewald realizó meses antes de la publicación de la obra, Sabato enfatizó que no se trataba de una novela de memorias, pues “lo que podría parecer «memorias» mías, constituyen quizá la parte más fantástica de la obra” (H. E. Lewald, “Entrevista con Ernesto Sábato concerniente la aparición de su tercera novela”, p. 1115).

¹⁷ P. Sánchez López, “*Abaddón el exterminador* en el contexto de la narrativa latinoamericana”, p. 73.

tiempo: “la obsesión no crece, se recrea para responderse, para tratar de resolverse a cada paso”.¹⁸

Nelly Martínez, quien también participa en la serie de opiniones publicadas por la revista *Crisis*, amplía el panorama de la recepción inicial, y se centra en el significado de los recursos que se usan en la novela. Ella parte de algunas valoraciones realizadas por Joseph E. Gillet para establecer que el desdoblamiento se sustenta en la idea del personaje autónomo, semejante a lo que Miguel de Unamuno realizó en *Niebla*, o a los elementos utilizados por Pirandello: “Luigi Pirandello persigue idénticos fines y su contribución, afirma Gillet, debe entenderse no tanto en la rebelión del personaje ante su creador, sino en la importancia del mismo ante su creación”.¹⁹ Luis Wainerman, quien cierra este artículo, identifica que el desdoblamiento confirma la estructura en abismo de la novela.²⁰ Este concepto será retomado en el siguiente capítulo.

Dos años después de la publicación de *Abaddón*, Annunziata Campa destacó que los recursos técnicos usados en esta narración, sobre todo el desdoblamiento de la personalidad creadora, ponen “en evidencia los caracteres latentes de los personajes y de la realidad”.²¹ Sobre este mismo asunto profundiza Nivia Montenegro, pues, para ella, la inclusión del personaje Sabato, además de otros personajes como Jorge Luis Borges o el pintor Wifredo Lam, interconecta los distintos niveles de realidad con los que juega la obra. Ella establece que una de las funciones de los caracteres literarios que poseen un referente real es el de dotar de veracidad a aquéllos que no lo tienen, al

¹⁸ L. Suñen, “Ernesto Sabato: *Abaddón el exterminador*”, p. 199.

¹⁹ N. Martínez, “Una visión totalizadora de la realidad”, p. 50.

²⁰ L. Wainerman, “La verdadera creación de Sábato es el abismo”, p. 53.

²¹ A. Campa, “Ernesto Sabato: El mundo alucinante de *Abaddón el exterminador*”, p. 10.

convivir en un mismo espacio de ficción: “here these planes are brought together and fused, resulting in characters as real as their autor, and an autor as fictional as his characters”.²² Así también, para Óscar I. Portella, los personajes de esta novela ya no son presentados desde una sola óptica soberana, sino bajo la simulación de interdependencia con respecto al autor: “Sábato hace explotar su yo, y lo condena a la servidumbre de las mediaciones de sus personajes, como multiplicaciones del yo, o carnaval viviente de obsesiones en un proyecto esquizofrénico de destrucción del mundo”.²³

Por otra parte, Carlos Catania vincula la inclusión del personaje Sabato con un aspecto determinante en el sistema teórico del autor: la voluntad de anular el distanciamiento entre política y cultura: “Hay escritores que aparentemente se salen de sí mismos para ponerse en contacto, a través de sus historias, con un aspecto de lo social, de lo político, de lo histórico o de lo mítico. Esto se aprecia de manera directa. Existen otros, como Sábato, que al proceder de la misma manera, se involucran evitando distanciarse, convirtiéndose sin disfraces en protagonistas”.²⁴

Además de estos primeros breves acercamientos al recurso del desdoblamiento, se han escrito estudios más especializados, como el de Myrna Solotorevsky, “Especularidad y narcisismo en *Abaddón el exterminador*”, quien aborda el tema desde la figura del doble, y el de Gemma Roberts, “El tema de la vergüenza existencial en *Abaddón, el exterminador* de Sábato”, en donde analiza el desdoblamiento como un

²² N. Montenegro, “Structural and Thematic Elements in *Abaddon el Exterminador*”, p. 47.

²³ O. I. Portella, “Abaddón o el Apocalipsis según Sabato”, p. 207.

²⁴ C. Catania, “A propósito de *Abaddón, el exterminador*”, p. 23.

recurso por el que se explora el significado de la escritura en un tiempo de crisis, el cual es asociado en la novela con una confrontación entre la imagen pública del personaje-escritor y su vida íntima. Ambos planteamientos serán retomados con mayor detalle para los fines de este estudio.

De acuerdo con esta breve exposición sobre la génesis de la obra y su recepción inicial, una de las características en *Abaddón, el exterminador* es la reiteración constante de ideas y presupuestos planteados con anterioridad por el autor. De tal forma, se puede determinar que el pensamiento de Sabato se concentra en una serie de obsesiones medulares, las cuales son representadas de manera continua dentro del espacio narrativo. Este rasgo es fundamental en el desdoblamiento, pues desde el ámbito de la ficción, el personaje Sabato no sólo contribuye a la reafirmación de las preocupaciones metafísicas del escritor, sino que también las cuestiona y problematiza.

Desde este primer acercamiento a la novela, se ha mostrado parte de su complejidad estructural, la cual ha posibilitado una variedad de lecturas sobre sus elementos, tal como lo demuestran los análisis que surgieron poco después de que se publicara la obra. Este estudio busca contribuir a la crítica literaria en torno a Sabato al reinterpretar su última ficción a partir del análisis del desdoblamiento. Se propone esclarecer una vía de acercamiento, en la que se conjugue el sentido estructural del artificio con las propuestas teóricas que el escritor ha formulado, tanto en su narrativa como en su obra ensayística en torno al arte.

“UNA CONCEPCIÓN INTEGRALISTA”:
APROXIMACIONES A LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL DE
ABADDÓN, EL EXTERMINADOR

Al ponerme a escribir la tercera ficción, lo que llegaría a ser finalmente *Abaddón*, mi propósito era hacer una novela a la segunda potencia. Quería escribir algo que fuera a la vez una ficción y un cuestionamiento de la ficción, una forma de indagar la forma misma del género, sus posibilidades y sus límites, el secreto de sus orígenes en lo más profundo del alma humana.

Ernesto Sabato en Carlos Catania,
Retrato de Ernesto Sábato

“El integralismo de las técnicas”

Entre las propuestas literarias más defendidas por Ernesto Sabato, se encuentra la idea de “novela total”, definida en *El escritor y sus fantasmas* como la expresión más completa de la condición humana, en tanto que formalmente posibilitaba la síntesis del sistema conceptual y del ámbito sensible del hombre, de “las estructuras racionales” y “la descripción del mundo interior”,¹ que ningún otro género literario había facultado. *Abaddón, el exterminador* busca ser la puesta en práctica de estos planteamientos, los cuales repercuten en la disposición estructural y en las estrategias discursivas que componen la novela. Si ya no es posible concebir al ser como una unidad inmutable y objetiva, en cierto sentido, la organización del relato experimenta las consecuencias de esa indeterminación. Este propósito va en consonancia con la “concepción integralista”

¹ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

establecida por el autor, a la cual corresponde un “integralismo de las técnicas”.² De acuerdo con la perspectiva ofrecida por Umberto Eco: “el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de forma manifiesta”.³ Desde tal perspectiva, la complejidad estructural que define a esta obra se fundamenta en una serie de rasgos ideológicos que Sabato se propuso ficcionalizar. Uno de ellos se basa en el desdoblamiento de la personalidad creadora en el espacio narrativo.

Como uno de los objetivos de la novela reside en cuestionar su propia forma, es consecuente notar que en ella exista el interés por representar literariamente los mecanismos que la componen. Esta empresa se lleva a cabo mediante la creación de un personaje nombrado Sabato, cuya finalidad dentro de la narración es terminar de escribir una novela que será titulada *Abaddón, el exterminador*.⁴ De tal forma, es pertinente introducir el concepto de metaficción, puesto que ofrece una línea interpretativa sobre este aspecto.

Cabe recordar que la metaficción cobra importancia dentro de los estudios literarios de fines de la década de los sesenta, a partir del desarrollo teórico de la intertextualidad, inaugurado por Julia Kristeva, el cual plantea una vía alterna y complementaria a la expresión ideológica del estructuralismo literario. Mientras esta corriente se concentra en el campo exclusivo del texto, el intertexto busca explorar la

² *Ibidem*, p. 23.

³ U. Eco, “Introducción a la primera edición”, p. 56.

⁴ E. Sabato, *Abaddón, el exterminador*, p. 279. En adelante, se colocarán entre paréntesis las referencias a la novela.

serie de fenómenos que un relato propicia y que constituyen el ámbito de la trascendencia textual; se sitúa en el ámbito del lenguaje poético. En el análisis de la teoría implementada por Bajtín, Kristeva expone el ideal perseguido en la nueva postura crítica literaria, orientada hacia una perspectiva dinámica, que no reduce el discurso narrativo a procedimientos lógicos, sino que implica una ruptura de esa norma establecida por el formalismo ruso; en ese quiebre ella identifica el núcleo de la novela polifónica:

Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior.⁵

A partir de este planteamiento, Dällenbach habla sobre dos formas de intertextualidad: una externa, que es definida como la relación de un texto con otro texto, y una interna, también llamada autotexto, la cual se refiere a la “duplicación especular”, o *myse en abyme*, del asunto mismo de un relato; es decir, se trata de la relación que establece un texto consigo mismo.⁶

Estos dos aspectos representan uno de los sustentos en la composición de *Abaddón, el exterminador*, pues es evidente que el presupuesto de una novela total, abierta y reflexiva, atraviesa la estructura del relato entero. De cierta manera, su disposición formal es acorde con las características de un discurso pretendidamente caótico y apocalíptico, pero también respalda el deseo explícito de crear una novela a la segunda

⁵ J. Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, p. 2.

⁶ L. Dällenbach, “Intertexto y autotexto”, pp. 88-89.

potencia —es decir, una metaficción—, que cuestione, en la medida de lo posible, el género novelístico, con lo cual el escritor profundiza en la complejidad de la naturaleza humana:

Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica, considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma [...] La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad.⁷

Sin embargo, en *Abaddón*, la metaficción no sólo se formula en el uso de un metalenguaje que reflexiona sobre el género novela, sino también en la relación que el texto literario establece con su propio argumento, pues hay una “duplicación especular” de la historia misma dentro del relato. En una carta de 1973, dirigida a la revista *Humboldt*, el escritor argentino aclaró: “La novela pretende revelar algo del drama del escritor en este derrumbe de nuestro tiempo, y para hacerlo he decidido colocarme como un personaje de novela”.⁸ Cuando Sabato hablaba sobre su tercera obra, enfatizaba en el hecho de que él era un referente más en la construcción narrativa: “Si hago esto es porque me he visto forzado a hacerlo, como única manera de exponer el drama del creador desde dentro [...] Como comprenderá, el resultado es un cuestionamiento a la vez metafísico y ontológico de la ficción”.⁹ Dentro de la novela, se

⁷ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 20.

⁸ E. Sabato, “*Abaddon, el exterminador*. Fragmento de una nueva novela”, p. 14.

⁹ *Idem*.

encuentra un paralelismo entre estas ideas expuestas por el autor y una de las afirmaciones realizadas por S.:¹⁰

Hay crisis de la novela o novela de la crisis? Las dos cosas. Se investiga su esencia, su misión, su valor. Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista [...] no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema de que sea el escritor de la novela el que esté dentro (p. 276).¹¹

Como se constata, la estructura se encuentra unida a lo que el autor entendía por ficción y a las demandas de la temática planteada en la obra, pues la exigencia de una novela que por sí sola cuestione su género, inevitablemente reclama una organización especulativa, que se construye desde el argumento, el discurso, los personajes y otros elementos paratextuales, como la forma y la disposición de los capítulos, bastante peculiares en este relato. La intrincada red de formulaciones teóricas, voces narrativas, desplazamientos temporales y tópicos de la novela conducen a la necesidad de acudir al concepto de rizoma para describir la naturaleza compleja de su estructura.

La idea de rizoma fue desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en respuesta a la visión unívoca del formalismo ruso. Este movimiento aseguraba la existencia de un eje estructural, a partir del cual se constituía un texto literario, el cual

¹⁰ En este punto es conveniente adelantar que una de las manifestaciones de desdoblamiento se representa mediante la reducción del apellido del personaje Sabato en S.

¹¹ Con respecto a ciertas normas ortográficas de la novela, hay dos cuestiones que deben mencionarse: la primera es que sólo se usa el signo de interrogación y de exclamación de cierre; un ejemplo se encuentra en esta cita; la segunda es que no hay marca textual que identifique el comienzo de un nuevo párrafo. En algunos adelantos de la novela, publicados en diversas revistas —en específico, “*Abadon, el exterminador. Fragmento de una nueva novela*”; “*Abadón el exterminador. Fragmentos. Ernesto Sábato*” y “*Abadón (fragmento)*”—, se constata la presencia de estos elementos, lo que refuerza la suposición de que es una decisión autoral. Se respetarán dichas peculiaridades en las citas pertenecientes a esta obra.

era visto como una unidad pura, inmanente y singular. A diferencia de esta premisa, la noción de conocimiento en que se basa el concepto de rizoma establece que la organización de los elementos de un sistema no se subordina a un lineamiento jerárquico, sino que se sustenta en la categoría de la multiplicidad: “una suma que nunca reúne sus partes en un todo”.¹² Es irreductible a la unidad y, por lo tanto, carece de centro: “Pues Proust decía que el todo es producido, que es producido como una parte al lado de las partes, que ni unifica ni totaliza, sino que se aplica a ellas instaurando solamente comunicaciones aberrantes entre vasos no comunicantes, unidades transversales entre elementos que mantienen toda su diferencia en sus propias dimensiones”.¹³ Como en un rizoma, *Abaddón, el exterminador* tiene múltiples entradas que se enlazan entre sí, pero que no remiten a un solo origen. La novela está compuesta por una diversidad de formas y significados que no responden a una lectura única y que no se orientan hacia una dirección determinada, tal como sucede con la escritura rizomática: “¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de microfisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos «meseta» a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma [...] Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra”.¹⁴ El empleo de este concepto permite la conjunción de lecturas diversas, pero posibles para el análisis de *Abaddón, el exterminador*. Ya que en esta metodología no hay un eje genético, ni una estructura primaria a partir de la cual se supediten estadios sucesivos, cada

¹² G. Deleuze y F. Guattari, “El todo y las partes”, p. 47.

¹³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴ G. Deleuze y F. Guattari, “Introducción: Rizoma”, p. 26.

dimensión de la novela puede analizarse de acuerdo con su propio eje de significación, sin que ello implique que la obra esté constituida por componentes perfectamente delimitados. De esta manera, es pertinente el acercamiento a la novela desde una de sus mesetas: el estudio del desdoblamiento de la personalidad creadora, propuesto en este trabajo.

Como ya se había anticipado, el desdoblamiento es un recurso que se sustenta en la reflexividad: la ficción dentro de la ficción y la representación literaria del escritor en el personaje Sabato, quien oscila en esos distintos niveles de realidad ficticia, y cuya personalidad se enfrenta a un proceso de ruptura, incapaz de restituirse en una unidad. De acuerdo con la estructura rizomática de la novela, el estudio de este artificio se interrelaciona con distintos elementos del proyecto literario del escritor argentino. La concepción particular de la novela, denominada “novela total” o “poema metafísico”, es uno más de los caminos posibles que permite explorar el fenómeno del desdoblamiento. En este trabajo, se vinculan estas nociones teóricas con algunos presupuestos del romanticismo alemán, así como con diversas estrategias narrativas presentes en varias obras de ese movimiento estético, con el propósito de ofrecer una interpretación que ayude a conceptualizar y a definir la función de dicho recurso literario. Aunque se analizará en detalle, conviene adelantar que hay una diferencia respecto del uso romántico del término desdoblamiento, pues más que designar la idea clásica de una dualidad, instituida durante este periodo, en *Abaddón, el exterminador* ese principio se problematiza al ser la representación de la multiplicidad del yo. Esto puede responder a la idea de que la novela, según Sabato, es la expresión integral del hombre

total; paradójicamente, esta expresión se logra mediante la ruptura misma del ser, como una manera de incorporar la complejidad que lo constituye. Sin embargo, antes de comenzar el análisis de estos aspectos, es necesario examinar algunos elementos estructurales que componen la obra, los cuales serán un punto de partida para explicar ciertos aspectos ideológicos sobre el artificio del desdoblamiento.

*“Catástrofes y tragedias, amores y desencuentros, esperanzas y muertes”:
tres acontecimientos adversos*

La historia es una de las bases de toda novela. En ella se establece su estructura general, pues delimita el espacio y el tiempo de desarrollo, categorías desde las que se crea un mundo independiente, regido por leyes y valores propios; sea o no este universo una ficcionalización de la realidad:¹⁵

La *historia*, o *contenido narrativo*, está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles. Cabe notar que la historia como tal es una construcción.¹⁶

Abaddón, el exterminador se estructura en dos apartados generales titulados:

“Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos

¹⁵ Para un primer acercamiento al análisis de la estructura de *Abaddón, el exterminador*, se parte de la distinción entre historia y discurso utilizado por el estructuralismo francés: “En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real [...] Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe” (Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, p. 161).

¹⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 11.

del año 1973” y “Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes, aunque no siempre claros y unívocos. La parte principal transcurre entre comienzos y fines de 1972. No obstante, también figuran episodios más antiguos, ocurridos en La Plata, en el París de preguerra, en Rojas y en Capitán Olmos (pueblos, estos dos, de la provincia de Buenos Aires)”. Por su forma, estos dos títulos, en especial el segundo, se asemejan a los títulos-sumarios o títulos-argumentos de la edad clásica, tal como los denomina Gérard Genette.¹⁷ De ahí que José Lage, uno de los primeros estudiosos de *Abaddón, el exterminador*, los compare con el material epigráfico característico en los textos de esa época: “El apartado general recuerda la técnica epigráfica de nuestra literatura clásica y de manera especial la del Romancero, la novela picaresca, el Quijote, e incluso, los «Argumentos» de La Celestina”.¹⁸ De acuerdo con este punto, estructuralmente pueden considerarse como elementos paródicos en el sentido de que en ellos se superpone una forma textual ya en desuso.¹⁹ Una interpretación más arriesgada es la de suponer que la composición de estos títulos simula las notaciones de un manuscrito en preparación, el bosquejo del proyecto de una novela, con lo cual se buscaría evidenciar la literalidad de la obra.

¹⁷ G. Genette, “Los títulos”, p. 64. Según este teórico, esa forma extensa dejó de ser recurrente a partir del siglo XIX, época en la que sobresalieron los títulos sintéticos, y en donde es ya común notar una “irresistible tendencia a la disminución” (*ibidem*, p. 65).

¹⁸ J. Lage, “Ernesto Sabato y *Abaddon el Exterminador*”, p. 26.

¹⁹ Estos elementos se relacionan con la definición de parodia que establece Linda Hutcheon: “Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo [...] la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado”. (L. Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, p. 177).

En estos títulos se anticipa y delimita sintéticamente el espacio y el tiempo del relato. En un principio, se sitúa al lector en la ciudad de Buenos Aires en el año 1973. Después, por medio de una analepsis, artificio característico en esta obra, se ubica al lector en 1972, en años anteriores a esta fecha y en un espacio distinto, incluso, a primera vista, inconexo: La Plata, el París de preguerra, los pueblos de Rojas y de Capitán Olmos. Si se tomara en cuenta exclusivamente la lectura de estos dos títulos, el lector tendría presente el juego con la temporalidad. Sabría que la historia será una regresión: la primera parte, breve, narrará una serie de acontecimientos que el segundo apartado esclarecerá, aunque no de manera precisa, sino mediante diversos recursos que pueden resultar ambiguos: confesiones, diálogos y sueños, lo cual se introduce como una prevención de naturaleza irónica, marcada a partir de la conjunción “pero”.²⁰ En esta síntesis inicial, hay una valoración anticipada del procedimiento narrativo, la cual rechaza y, con ello, evalúa negativamente, el uso exclusivo de un método lógico para la explicación de los sucesos que acontecerán (como tal vez esperaría el lector que se resolvieran los enigmas presentados), integrando, de tal forma, una vía alterna, tipo subjetiva, la cual “no es siempre clara ni unívoca”. Por otra parte, en estos títulos también se percibe que el tiempo del relato no se mantiene estable en 1972 y 1973, sino que, por medio de la anacronía evidente que señala el segundo título, se remonta a un periodo hasta de cuarenta años atrás.

Sin embargo, un lector que estuviera familiarizado con la vida y obra de Sabato, podría inferir que la historia se vincula estrechamente a la biografía del novelista, pues

²⁰ “La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (*ibidem*, p. 176).

cada uno de los lugares mencionados en estos títulos representa momentos decisivos para el escritor: su infancia en el pueblo de Rojas, su adolescencia en La Plata (1927), la etapa de transición y de crisis en el París de preguerra —específicamente, en la novela se remite al año 1938—, que es cuando Sabato se adhiere al movimiento surrealista y decide abandonar la física, el regreso a Argentina como escritor incipiente y la época posterior como creador de ficciones y de ensayos. También ese lector podría deducir que esta tercera ficción mantiene conexiones con la novela anterior de Sabato, por la mención a Capitán Olmos, el pueblo pampeano creado en *Sobre héroes y tumbas*, espacio mítico en esa novela, lugar de origen de Fernando Vidal Olmos y de Bruno Bassán.

Según lo determina Edward W. Said en su estudio *Beginnings. Intention and Method*, el inicio es el primer paso para determinar los códigos de significación de lo que sucederá a ese comienzo: “Every writer knows that the choice of a beginning for what he will write is crucial not only because it determines much of what follows but also because a work’s beginning is, practically speaking, the main entrance to what it offers”, en otro apartado reitera, “The starting point is the reflexive action of the mind attending to itself, allowing itself to effect (or dream) a construction of a world whose seed totally implicates its offspring”.²¹ De acuerdo con este análisis, si se atiende el inicio de *Abaddón, el exterminador*, un comienzo *in medias res*, se confirman y delimitan dos elementos esenciales para el desciframiento de su escritura: “«En la tarde del 5 de enero,» de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato” (p. 11). En primer lugar, la mención de Bruno corrobora que la novela tiene una relación

²¹ E. W. Said, “Beginning Ideas” y “A Meditation on Beginnings”, pp. 3 y 48, respectivamente.

intertextual con *Sobre héroes y tumbas*. En segundo lugar, la aparición de un personaje llamado Sabato, cuyos rasgos se identifican extra textualmente con el autor, anticipa que la metaficción es otro de los aspectos primordiales en la configuración de la novela. De esta manera, puede señalarse que la descodificación más precisa de la obra se ve condicionada por elementos paratextuales: en este caso, el conocimiento de la biografía del novelista y de su producción literaria. Por tal motivo, este mecanismo metaliterario determina la lectura de la novela de dos maneras: “el del relato, donde [el texto] continúa significando como cualquier otro enunciado; el de la reflexión, donde él interviene como elemento de una meta-significación”.²²

Es interesante notar que, a semejanza de la técnica de los primeros versos de un libro de poemas, la mayoría de los capítulos de los dos grandes apartados son identificados por las primeras palabras que componen el fragmento, quizá como aparecerían los escritos de un diario:

“Testigo, testigo impotente,”
se decía Bruno, deteniéndose en aquel lugar de la Costanera Sur [...] (p. 14)

“No sabía bien cómo apareció Gilberto,”
quién lo trajo o recomendó [...] (p. 28)

Tal vez esta técnica representa uno de los primeros pasos para acercarse al lector de un modo más personal. Algunos títulos son el anticipo o resumen del contenido del capítulo, una introducción que presenta los hechos de manera distanciada y objetiva.²³ Sin embargo, en otras ocasiones, como en las citadas, la operación es inversa, pues se introduce al lector en medio de un diálogo, a la mitad de un pensamiento o de una

²² L. Dällenbach, “Intertexto y autotexto”, p. 89.

²³ Cf. Trinidad Barrera López, *La estructura de “Abaddón el exterminador”*, pp. 136-140.

acción, desde una perspectiva más individualizada. Ésta es una más de las formas discursivas que operan en *Abaddón*: “A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer”.²⁴

Continuando con el desarrollo discursivo de la novela, persiste un elemento distintivo de la obra anterior de Sabato: la presentación anticipada de la historia. Sus relatos tienden a iniciar con el desenlace argumental de los eventos que supuestamente se desarrollarán en los capítulos posteriores; ya sea desde la forma de una confesión: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona”;²⁵ ya desde la forma de una crónica policial: “Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego”.²⁶ En *Abaddón*, el primer apartado podría funcionar como una introducción, ya que se describe de manera sucinta y contundente lo que en primera instancia se consideraría el argumento de la obra: “«En la madrugada de esa misma noche» se producían, entre los innumerables hechos que suceden en una gigantesca ciudad, tres dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí, y aunque uno de ellos sea un simple borracho” (p. 12). Retomando el estudio de Said, hay un aspecto que describe la

²⁴ T. Todorov, *op. cit.*, p. 161.

²⁵ E. Sabato, *El túnel*, p. 61.

²⁶ E. Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, p. 9.

naturaleza de este arranque: el elemento transitivo de un comienzo, el cual se refiere a que un inicio es una proyección del final, y, por lo tanto, promueve la continuidad de la historia: “foresees a continuity that flows from it”.²⁷ En el caso de la novela que aquí se analiza, en el inicio se sintetizan los puntos culminantes de tres sucesos de la narración: la visión de Natalicio Barragán de un monstruo rojizo que abarca el firmamento, la cual está en función del título de la novela; el descubrimiento de Nacho Izaguirre de la relación que mantiene su hermana, Agustina, con el empresario Rubén Pérez Nassif, y la muerte del joven Marcelo Carranza; tres historias entrecruzadas con la vida del personaje Sabato. En principio, la continuidad de la obra significaría el descubrimiento de los antecedentes de cada uno de estos hechos descritos. De acuerdo con Roland Barthes, se constituirían como elementos cardinales, los cuales abren, mantienen o cierran “una alternativa consecuente para la continuación de la historia”, pues inauguran y concluyen una incertidumbre.²⁸ En efecto, al comienzo, estas tres historias promueven una continuidad argumental, y sobresalen de los demás elementos narrativos, al ser focalizados en el arranque de la obra. Sin embargo, en concordancia con la prevención realizada en el título del segundo apartado, el lector descubre que las incógnitas planteadas anticipadamente permanecen a lo largo de la novela en un estado de indeterminación, pues no llegan a una resolución definitiva, o por lo menos, no a una de naturaleza causal, “clara y unívoca”. En este sentido, lo que Umberto Eco establece como la condición natural de todo objeto de arte: “la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en

²⁷ E. Said, “A Meditation on Beginnings”, pp. 72-73.

²⁸ R. Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, p. 15.

todo tiempo”,²⁹ en *Abaddón* se problematiza. La particularidad de indeterminación se elige como método productivo y fértil en la estructura de la obra. Incluso, no todas las secuencias argumentales, anunciadas en el primer apartado, son definitorias en la diégesis de *Abaddón*, por lo que la indeterminación también denota la carencia de un eje estructural, rasgo acorde con la escritura rizomática de la novela. De manera semejante a las cualidades que Eco descubre en la obra de Kafka: “la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centro de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas”.³⁰

Con el propósito de ofrecer una lectura sobre la forma múltiple de la novela, se comenzará con la descripción de los tres acontecimientos que inauguran la narración. El primero es la visión aciaga de Natalicio Barragán, Loco, quien también aparece en *Sobre héroes y tumbas*. Al igual que “El hombre frenético” de Nietzsche, anticipa una visión infausta que se sostendrá intermitente a lo largo de la novela.³¹ En realidad es un

²⁹ U. Eco, “Introducción a la segunda edición”, p. 37.

³⁰ U. Eco, “La poética de la obra abierta”, p. 80.

³¹ “¿No habéis oído hablar de aquel hombre frenético que en la claridad del mediodía prendió una lámpara, corría al mercado y gritaba sin cesar: «¡Busco a Dios!, ¡Busco a Dios!». Puesto que allí estaban reunidos muchos que precisamente creían en Dios, provocó una gran carcajada. «¿Es que se te ha perdido?», dijo uno. «¿Se ha extraviado como un niño?», dijo otro. «¿O es que se mantiene escondido? ¿Tiene temor de nosotros? ¿Se ha embarcado en un navío? ¿Ha emigrado?» —así gritaban y reían confusamente. El hombre frenético saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada. «¿A dónde ha ido Dios?», gritó, «¡yo os lo voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado —vosotros y yo!» (Friedrich Nietzsche, “El hombre frenético”, pp. 114-115). Un apartado en el que se esclarece la pertinencia de esta comparación es el siguiente: “[Natalicio Barragán] Había anunciado el fuego sobre Buenos Aires, y todos chacoteaban con él, le decían «Dale, Loco, dale, contá lo que te dijo el Cristo», y él con la copita de caña, les contaba. Venían tiempos de sangre y de fuego, les decía, mientras amenazaba con su índice admonitorio a los grandulones que se reían y lo

acontecimiento que abre y cierra la historia, sin desarrollarse exhaustivamente: “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. Algo lo impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada” (p. 12). El texto incluye indicios de que la imagen vista por Loco es incierta, pues, en un principio, no se sabe si la visión es producida por los efectos del alcohol, si es la alucinación de un hombre a quien por algo apodan Loco, o si en realidad es un anuncio profético, por lo que este personaje podría adquirir dimensiones míticas:

Alguien, felizmente, se acercaba. Un marinero.

—Mire —le comentó con voz trémula.

—Qué —preguntó el hombre con esa bonhomía que la gente de buen corazón emplea con los borrachos.

—Allá.

El hombre dirigió la mirada en la dirección que le indicaba.

—Qué —repitió, observando con atención.

—Eso!

Después de escrutar un buen rato aquella región del cielo, el marinero se alejó, sonriendo con simpatía (p. 13).

empujaban, les repetía que el mundo iba a ser purgado con sangre y con fuego. Y cuando en una frígida tarde de junio de 1955 la muerte cayó sobre miles de obreros en la Plaza de Mayo, y la propia mujer de Barragán murió destrozada por las bombas, y cuando a la noche los incendios iluminaron el cielo gris de Buenos Aires, todos ellos recordaron al Loco Barragán” (pp. 496-497). Una diferencia significativa entre ambos pasajes radica en que el anuncio apocalíptico de Natalicio (nombre muy simbólico para un personaje que proclama el fin de la humanidad) se sitúa en un contexto social. Las visiones de Loco son también una expresión ideológica sobre un momento en la crisis social de Argentina, la cual se focaliza en el periodo convulso que antecede a la caída de Perón; en el llamado Bombardeo de la Plaza de Mayo, ocurrido el 16 de junio de 1955, cuando la Marina planeaba un levantamiento contra el régimen instaurado en ese momento: “El proyecto de los marinos —verdaderamente descabellado— consistía en bombardear la Casa de Gobierno para asesinar a Perón; su ejecución, totalmente defectuosa, culminó en el bombardeo y ametrallamiento de una concentración de civiles reunida en la Plaza de Mayo para apoyar a Perón que causó unas trescientas muertes” (Luis Alberto Romero, “El gobierno de Perón, 1943-1955”, pp. 175-176).

En cualquier caso, se trataría de un aspecto irónico, por el que se rechaza la presencia de un personaje de dimensiones heroicas para anunciar un acontecimiento supuestamente relevante en la narración, lo cual se enfatiza también en la presentación de Natalicio, al comienzo del capítulo: “aunque uno de ellos sea un simple borracho” (p. 12).³² El suceso extraño que divisa Loco se repite noche tras noche durante los siguientes días, manteniendo la zozobra en él, pues no encuentra explicación alguna, más que el advenimiento de una época de crisis, “tiempos de sangre y de fuego” (p. 496).³³

El segundo relato es el de los hermanos Izaguirre: Agustina y Nacho. En un primer plano, se desarrolla la relación de Agustina con Rubén Pérez Nassif, hombre que también se vincula con la madre de estos hermanos:

Desde la oscuridad que le favorecían los árboles de la Avenida del Libertador, vio detenerse un gran Chevy Sport, del que bajaron el señor Rubén Pérez Nassif, presidente de INMOBILIARIA PERENÁS, y su hermana Agustina Izaguirre. Eran cerca de las dos de la mañana. Entraron en una de las casas de departamentos. Nacho permaneció en su puesto de observación hasta las cuatro, aproximadamente, y luego se retiró hacia el lado de Belgrano, con toda probabilidad hacia su casa (p. 13).

³² “Ambas funciones —de inversión semántica y de evaluación pragmática— están implícitas en la palabra griega *eirôneia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa” (L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 177).

³³ En este sentido, tal vez se estaría frente a un elemento fantástico, cuya función destabilizadora se ubica en un cuestionamiento del orden social: “lo fantástico se produce mediante la intrusión de un elemento ajeno al mundo ficticio de los personajes, basado éste en un modelo racional y lógico de la realidad (o sea, de acuerdo con los códigos del realismo). Más allá de su aparente magnitud o insignificancia—puede tratarse de una serie de acontecimientos o bien de un hecho aislado—, puesto que el elemento insólito cuestiona la confiada cosmovisión en la que hasta entonces se desenvuelven los personajes, tiene siempre una función destabilizadora” (Rafael Olea Franco, “El concepto de literatura fantástica”, p. 45).

Aunque no se representa directamente en la novela, paralela a esta situación se sugiere el vínculo incestuoso entre ambos hermanos.³⁴ En un segundo plano, Nacho y Agustina se enfrentan con Sabato, pues lo cuestionan incesantemente sobre sus creaciones, sobre su aparición como figura pública en medios masivos de comunicación, en fin, sobre diversos aspectos que hacen sentir al escritor ridículo e incongruente. En el siguiente capítulo, se desarrollará en detalle la importancia de esta confrontación en el proceso de ruptura del personaje Sabato.

El tercer acontecimiento es la historia de Marcelo Carranza, un joven que busca la realización de sus ideales revolucionarios, hasta que éstos lo conducen a su muerte. Es el único de los sucesos que no comienza *in medias res*, sino que, al igual que en las dos ficciones anteriores de Sabato, se expone su final, la muerte del personaje: “Mientras tanto, en los sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio, después de sufrir tortura durante varios días, reventado finalmente a golpes dentro de una bolsa, entre charcos de sangre y salivazos, moría Marcelo Carranza, de veintitrés años, acusado de formar parte de un grupo de guerrilleros” (p. 14).

A estas tres historias se suma la del escritor-personaje Sabato. Sus preocupaciones generalmente son expuestas por medio de Bruno, aunque también se vincula con los demás personajes, tanto los que aparecen por primera vez en esta

³⁴ Este tipo de relaciones entre familiares ha aparecido desde *El túnel*. De cierta manera, el vínculo inestable de dos hermanos era una idea que Sabato había querido desarrollar en *Sobre héroes y tumbas*. Alejandra (en un principio llamada Laura) y Fernando habían sido concebidos en la mente del escritor como hermanos: “empezó a obsesionarme la idea de que Laura (Alejandra) tenía que tener, oculta, una pasión incestuosa por un hermano, también oculto en el relato [...] Así aparece el nuevo personaje, que primero se llamó Patricio y era hermano de Alejandra, y que terminó siendo su padre y llamándose Fernando” (E. Sabato *apud* N. Carricaburo, “Nota filológica preliminar”, p. xlvi).

novela como los que ya son conocidos por pertenecer al mundo ficcional de *El túnel* o de *Sobre héroes y tumbas*. Con algunos de ellos discute sus teorías sobre la política, el arte o la sociedad. Sin embargo, el problema central de esta historia es el enfrentamiento que mantiene el escritor consigo mismo para terminar de escribir su novela, que pretende titular *Abaddón, el exterminador*:

Volvió a su casa en un estado de honda depresión. Pero no quiso dejarse vencer tan rápidamente y se propuso llevar a cabo el proyecto con la novela. Pero apenas abrió los cajones y empezó a hojear sus papeles se preguntó, con irónico escepticismo, *qué novela*. Revolvió aquellos centenares de páginas, bocetos, variantes de bocetos, variantes de variantes; todo contradictorio e incoherente como su propio espíritu. Decenas de personajes esperaban en aquellos recintos como esos reptiles que duermen catatónicamente durante las estaciones frías, con una imperceptible y sigilosa vida latente, prontos para atacar con su veneno en cuanto el calor los devuelve a la existencia plena (p. 36).

Así, *Abaddón, el exterminador* también es la historia de un escritor que escribe una novela que resulta ser, a manera de un juego especular, *Abaddón, el exterminador*. Por este motivo, parte de la estructura formal de la obra se identifica con el concepto *mise en abyme*, estudiado por L. Dällenbach, el cual hace referencia a la duplicación de la obra dentro de la obra; se trata de una novela sobre la novela: “*es mise en abyme todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene [...] desemboca, ya lo hemos visto, en una fiel reproducción del propio sujeto de la obra*”.³⁵ De acuerdo con esto, el texto plantea un problema epistemológico a partir de las categorías sujeto-objeto: en esta representación, el creador se convierte en creación, es decir, el sujeto que observa es a la vez el sujeto observado. Este recurso, en el fondo, puede verse motivado por un viraje del pensamiento filosófico donde el ser ya no se explica de manera suficiente a

³⁵ L. Dällenbach, “Variaciones sobre un concepto”, pp. 16 y 18.

partir de una perspectiva única y singular, sino que se incorpora a ese método lo que está fuera del yo: el-ser-para-el-otro y no para sí mismo. Una de las intenciones primordiales para Sabato es crear una novela en que esté en juego el propio novelista: “no 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, como un testigo [...] —Como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos” (p. 276). De tal forma, es probable que este mecanismo autorreflexivo cuestione, o quizá anule, la idea de autor, con la finalidad de explicar la realidad literaria desde las relaciones intersubjetivas. Estas ideas serán ampliadas en el análisis del recurso del desdoblamiento.

En los acontecimientos relatados se encuentran algunos núcleos narrativos que se exponen a lo largo de la obra. El tema del mal toma forma en *Loco*. Tanto el título como el primer epígrafe remiten a una noción teológica de este aspecto. Sabato se aprovecha del Apocalipsis y traslada el anuncio profético a la situación concreta del hombre en el siglo XX; específicamente, se sitúa en el contexto de la Primera y la Segunda guerras mundiales, en la Guerra de Corea, en los movimientos guerrilleros de Latinoamérica, entre los que se encuentra la Revolución cubana,³⁶ y, sobre todo, en la

³⁶ Es innegable la importancia que tuvo este suceso en muchos intelectuales de Latinoamérica. La postura de Sabato sobre el movimiento revolucionario de Cuba fue compleja: colaboró con diversos artículos en la revista *Casa de las Américas* y, en 1967, publicó una edición de *Sobre héroes y tumbas* en la misma editorial. Sin embargo, rechazó sus invitaciones para formar parte del jurado de premios que otorga dicha institución y se rehusó a visitar la isla. Se mantuvo distante con respecto a la ideología profesada por la revolución y negó su apoyo incondicional a ese sistema. Tal como lo expresa en una conversación con la revista *El Escarabajo de Oro*, publicada en *Claves políticas* en 1971: “un escritor como yo, que cree en la necesidad

época convulsa de Argentina en la segunda mitad del siglo XX. El mal es descodificado, entonces, como un símbolo más de la crisis de la modernidad y como un síntoma de disconformidad con el orden vigente: “Escribir ficciones que revelen profundamente la realidad de lo humano implica siempre para Sábato un encuentro fascinante y, al mismo tiempo, terrible con la misteriosa presencia del Mal en el Universo”.³⁷ Una interpretación más arriesgada es que la presencia de Loco puede además responder a una influencia del romanticismo, en el sentido en el que Carlos Figueras lo estudia: “La exaltación típicamente romántica del niño, del loco y del artista guarda relación con una revalorización del lado irracional y supuestamente auténtico del ser humano, enmascarado por su desproporcionada fe en las facultades racionales”.³⁸ Esta lectura, sin duda, tiene cabida dentro de la serie de reflexiones que desarrolla el escritor en la novela, aunque sólo podría confirmarse mediante un análisis pormenorizado de la función de este personaje en el texto.

Otro de los núcleos narrativos es el drama de la soledad y la crisis de identidad que vive Nacho. Según Trinidad Barrera, en este suceso: “La *función cardinal* que abre el proceso es el *deseo de absoluto*, aspiración abstracta que se concretiza en la búsqueda de relaciones amorosas con su hermana, el único ser al que él consideraba puro”.³⁹ La búsqueda de comunicación también es un tema desarrollado en Marcelo, quien se

de un diálogo opositor y de ciertos valores legítimos de la libertad, no puede apoyar *incondicionalmente* un régimen basado en el gobierno unipartidario” (E. Sabato, “La Revolución cubana. El «Che»”, p. 37).

³⁷ Gemma Roberts, “Presencia de lo demoníaco en *Abaddon, el exterminador*, de Ernesto Sabato”, p. 527. Aquí mismo Roberts aclara que la tendencia de Sabato por esquematizar el entorno en dos órdenes contrarios proviene de la influencia del pensamiento existencial de Karl Jaspers, quien postula que la realidad se rige por lo que él llama “ley diurna” y “pasión nocturna” (*idem*).

³⁸ C. Figueras, “Introducción”, pp. 4-5.

³⁹ T. Barrera López, *La estructura de “Abaddon el exterminador”*, p. 61.

enfrenta con el ámbito aristócrata en el que se sitúa su familia. En especial, se focaliza el vínculo inestable que mantiene con su padre, el Dr. Juan Bautista Carranza Paz, abogado de un prestigioso despacho. Mientras éste anhela entablar algún tipo de diálogo con su hijo (“El Dr. Carranza miraba hacia la puerta, esperaba a Marcelo, con una mezcla de ansiedad y tristeza”, p. 85), Marcelo lo rechaza, ya que encarna para él al burgués, figura que contrapone a la de su humilde amigo “Palito”, ex miembro del grupo de guerrilleros liderados por Ernesto Guevara. Por este motivo, en Marcelo también se representa el tema de la lucha social como un medio por el que el hombre llega a una reforma personal. La historia de Marcelo y la de Nacho son análogas a la situación existencial del personaje Sabato, quien concibe que la escritura es una forma de lucha activa que implica a la humanidad entera. Estas situaciones representan la problemática de la otredad. Son un cuestionamiento del entorno y de la sociedad, espacios que para el escritor han llegado a simbolizar la enajenación y la ruina en la crisis de la modernidad.

Por último, en la historia del personaje Sabato, el núcleo narrativo es la escritura. En él convergen de alguna u otra manera los temas desarrollados en los tres sucesos anteriores: la imposibilidad de la creación literaria, que este personaje asocia con la existencia de unas fuerzas ocultas; la incomunicación y el aislamiento consecuente a causa de un quiebre en la identidad de su figura autoral, es decir, la confrontación entre la imagen pública y de renombre que se ha forjado alrededor del escritor famoso y la

vida privada e íntima de este personaje,⁴⁰ y, finalmente, la pregunta continua sobre el valor de la palabra en un mundo en constante transformación.

Cabe mencionar que, por la forma de la novela, hay una variedad de temas que pueden analizarse, además de los puntos que aquí se esclarecen. En el desarrollo del argumento, estas tres historias descritas se entrelazan con otros elementos, como diálogos —las comunicaciones de Jorge Ledesma, o la “Exposición del doctor Alberto J. Gandulfo”,⁴¹ por ejemplo— y reflexiones —como las ideas que desarrolla Quique, personaje que también pertenece a *Sobre héroes y tumbas*, que van desde crónicas sobre el ámbito de la farándula en Buenos Aires hasta una exposición sobre la teoría de la novela— que no necesariamente inciden en el desarrollo de la historia, aunque sí en la constitución narrativa e ideológica de la obra.⁴² Estos elementos funcionan como

⁴⁰ “Ese triste sentimiento que sólo los escritores pueden sufrir y que únicamente ellos pueden comprender, pensaba con amargura. Porque no basta ser conocido (como un actor o un político) para experimentar ese matiz de desazón; es imprescindible ser autor de ficciones, alguien que es enjuiciado no sólo por lo que son juzgadas las personas públicas sino por lo que los personajes de novela son o sugieren” (p. 62).

⁴¹ Quizá este nombre posee un sentido oculto: “Gandul”, el cual estaría en función de lo irónico, en tanto que denotaría una inversión semántica característica de la antífrasis. Por un lado, el juego que realiza el narrador al presentarlo como una persona sobresaliente e ilustre, a partir del título “doctor” y, por otro, la degradación inmediata con su nombre. Esta sátira es congruente con la caracterización del personaje, quien expone una teoría sobre el bien y el mal desde un sentido religioso, y cuyos argumentos son validados por Quique, uno de los personajes más ridiculizados desde *Sobre héroes y tumbas*. La manera encomiástica en la que presenta el discurso del Dr. Gandulfo acentúa aún más la reprobación de su contenido.

⁴² Un ejemplo de esto es el capítulo “Ideas de Quique sobre la nueva novela”, en donde se ridiculizan algunas técnicas literarias que bien pueden remitir a los procedimientos estéticos de las vanguardias, y en el contexto más cercano del escritor, a aquellos aspectos innovadores de algunas obras de la Nueva Novela Latinoamericana: “1. Novela con nosotros en lugar de yo (Primer trabajo práctico, al alcance de los becados con taras.) 2. Con subjuntivo en lugar de indicativo [...] 3. Cambios de tiempo [...] 4. Novela en capítulos a pedido individual, por correspondencia [...] 5. Novela-mazo: cada uno juega el partido que quiere, contra un oponente que juega con otra novela [...] 6. Novela capicúa [...] 7. Novela para ser leída en diagonal [...] Todo esto destinado a hacer participar al lector, porque como se sabe, antes el lector no participaba, se limitaba a leer como un poste de quebracho,

unidades transversales que, en general, cumplen con el propósito de construir una novela que “pueda expresar al ser total” (p. 220). Como se expondrá a continuación, en este aspecto interviene también la perspectiva múltiple desde la que se ordena la narración.

Un entrecruzamiento de voces: el discurso dialógico de la novela

Entre los elementos que componen un texto narrativo se encuentra el narrador, el cual estructura el punto de vista de una obra de ficción.⁴³ En el caso de *Abaddón, el exterminador*, es evidente la intrincada red de perspectivas y los juegos de autoría: varias voces controlan la obra. Situado en el terreno de lo paratextual, se encuentra el escritor Sabato, quien presenta el libro físico, por decirlo de alguna manera, *Abaddón, el exterminador*. En seguida, aparece el narrador en tercera persona, de tipo omnisciente, el cual abre la obra: “«En la tarde del 5 de enero,» de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se produciría” (p. 11). Ese narrador expone no sólo las acciones de los personajes sino también sus pensamientos, los cuales a veces se introducen por medio

o como un tótem, o como un adoquín, que eso de la catarsis aristotélica con la tragedia era puro grupo, que hay que ver los boletos que se mandaban estos griegos” (pp. 246-247). A través de este elemento irónico, Sabato busca demostrar su propia noción sobre el valor ético de su actividad profesional como escritor, el cual radica en el compromiso ideológico que cada elemento estructural de una obra conlleva.

⁴³ Jacques Sauvage, *Introducción al estudio de la novela*, p. 48.

de paréntesis. En ocasiones, también cede su palabra para que dialoguen de manera directa:⁴⁴

“Caminaba hacia la Recoleta”
para qué las discusiones y conferencias
todo era un formidable malentendido
ese imbécil, cómo se llamaba, explicando la religión con la plusvalía
a ver cómo explicaba que los obreros de New York apoyaran a Nixon contra los
estudiantes rebeldes
Sartre desgarrado por las pasiones y los vicios
pero defendiendo la justicia social
Roquentin y sus chistes contra el Autodidacto y el humanismo socialista!
Se sentó en un banco.
Lo miraban. Un muchacho murmuró algo a su pareja, señalando con un gesto
que él creyó imperceptible, pero que S. percibió como los pájaros distinguen
entre alguien que simplemente camina y otro que anda en su caza (p. 58).

Por medio de este narrador, se conocen las intenciones más ocultas de los personajes. Así es como el lector se da cuenta de que Bruno se propone escribir:

Una novela sobre esa búsqueda del absoluto, esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo: seres que en medio del barro y el estiércol lanzan gritos de desesperación o mueren arrojando bombas en algún rincón del universo. Una historia sobre chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas (en parte vislumbradas fuera de sí mismo, en parte agitadas en lo más profundo de su corazón) que demandan eternidad y absoluto (p. 17).

Ya que este anhelo coincide en todos los sentidos con el argumento de *Abaddón*, respalda la hipótesis de que el segundo apartado de la novela es la realización efectiva del proyecto de Bruno. El primer apartado puede ser entendido, entonces, como el prefacio de su escrito. Esta idea delimitaría aún más la estructura en abismo, pues se le atribuye a un personaje del relato, Bruno, “la actividad propia del narrador que se ocupa

⁴⁴ “El estilo directo responde a un deseo por parte del autor (y narrador) de adoptar sucesivamente el punto de vista de cada personaje, constituyendo un caso de lo que llamaremos «visión con». El narrador cede su palabra al personaje al igual que en el monólogo interior cederá sus pensamientos al personaje” (T. Barrera, *La estructura de “Abaddón el exterminador”*, p. 190).

de éste”.⁴⁵ La forma de la obra se complica aún más, pues dentro de esa narración, escrita supuestamente por Bruno, se desarrolla a su vez la historia del personaje Sabato, un artista cuyo propósito reside en escribir una última ficción que, por supuesto, es *Abaddón*. Además, la personalidad de este personaje se enfrenta a un proceso de desdoblamiento, por lo que sus diversas manifestaciones —como se mencionó, una de ellas reconocida a través de la inicial de su apellido, S.— también aportan una perspectiva de la realidad literaria. De acuerdo con el significado atribuido por Dällenbach a este tipo de composición:

las dos novelas que se titulan lo mismo, que tratan de idéntico tema y que obedecen a principios estéticos compartidos, no pueden sino irse deslizándose, hasta volcarse una dentro de otra, tergiversando las huellas, confundiendo los autores, introduciéndonos en un espacio ambidextro donde el principio de identidad se ve incesantemente atacado. Ello es tanto como decir que la función del espejo-espía no estriba tanto en integrar una realidad “exterior” en la novela como en anular la antítesis de lo interior y lo exterior, o más bien en crear una especie de oscilación entre ambos campos.⁴⁶

Sin embargo, dada la naturaleza indeterminada de la novela, no hay ningún elemento claro que corrobore esta suposición, por lo que el juego queda abierto. De esta manera, la perspectiva es construida a través de una pluralidad de voces narrativas: la del narrador, la de Bruno, la del personaje Sabato, la de S., etcétera.

Ahora bien, la voz en tercera persona en *Abaddón* no sólo presenta el entorno, las acciones y los sucesos de los personajes, sino que también expone sus pensamientos más profundos, sus recuerdos, sus planes y, especialmente, sus obsesiones, por lo que proyecta una mirada al interior de ellos. Así, la realidad ficcional de la novela también se

⁴⁵ L. Dällenbach, “Variaciones sobre un concepto”, p. 24.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 45.

constituye a partir de las opiniones de quienes participan de la historia, las cuales son expresadas directamente por ellos mismos o por el narrador, y siempre están presentes en la obra. *Abaddón* reafirma la creencia de que es posible mostrar la dimensión psicológica de los personajes, como si éstos fueran independientes de su creador; lo que recuerda en cierta medida el conflicto propuesto en *Niebla* de Unamuno. De acuerdo con los planteamientos del autor sobre los personajes:

Hay varios motivos para que la novela de nuestra época sea más oscura y ofrezca más dificultades de lectura y comprensión que la de antes: 1. “el punto de vista” [...] Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma.⁴⁷

Un método al que recurre el narrador para simular la autonomía en sus personajes es el de dotarlos de una voz propia y de una consciencia que les permita aportar una perspectiva individual de la historia. Estos personajes adquieren una personalidad no sólo a partir de lo que dicen o hacen, sino esencialmente por lo que piensan (estructurado en la novela a partir de diálogos, soliloquios y monólogos interiores). En algunas ocasiones se muestra la simultaneidad de ideas y acciones, por medio de la irrupción de paréntesis en medio de la conversación. Por ejemplo, en “Algunas confidencias hechas a Bruno”, el personaje Sabato recuerda el momento en que conoció a Nacho, cuando éste tenía aproximadamente nueve años. En seguida, el narrador introduce, por medio de un gran paréntesis, que a su vez contiene otras acotaciones, los pensamientos de Bruno, quien comienza a reflexionar en ese momento sobre el significado de la infancia:

⁴⁷ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 143.

El niño parecía ser un hijo de Van Gogh de la oreja cortada, y me miraba con los mismos ojos enigmáticos y verdosos. Un niño que en cierto modo me recordaba a Martín, pero a un Martín rebelde y violento. La sombría gravedad de su expresión impresionaba aún más por tratarse de una criatura.

(Paralizar el tiempo en la infancia, pensaba Bruno. Los veía amontonados en alguna esquina, en esas conversaciones herméticas que para los grandes no tienen ningún sentido. A qué jugaban? Dónde estaban las figuritas de cigarrillos Dólar? [...]) (p. 25).

Puede señalarse, entonces, que *Abaddón, el exterminador* es una novela esencialmente discursiva. En este aspecto entraría en función la idea de una estructura polifónica, establecida por Mijaíl Bajtín como una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” que no se atienen a “un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes”:⁴⁸ mundos tan disímiles como el de Bruno, el de Carlucho, el de Nacho, el de Marcelo, el de Quique o el de Sabato. Esto no significa que la voz del autor quede fuera del ámbito ficcional, pero tampoco que sea la que domine y controle de manera absoluta el sentido general de la novela. Es innegable que su presencia es determinante, aún más cuando existe un personaje en el que se encuentran correspondencias con la vida del escritor. Sin embargo, los personajes no se limitan a ser portavoces de una única cosmovisión: “Todos los personajes de una novela representan, de alguna manera, a su creador. Pero todos, de alguna manera, lo traicionan [...] A medida que esos personajes de novela van emanando del espíritu de su creador, se van convirtiendo, por otra parte, en seres independientes; y el creador observa con sorpresa sus actitudes, sus sentimientos, sus

⁴⁸ M. Bajtín, “La novela polifónica”, p. 55.

ideas”.⁴⁹ Como lo detalla Bajtín: cada integrante de la novela “tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes”.⁵⁰ Además, la naturaleza de los caracteres literarios en *Abaddón* no es perfectamente asequible, y por tal motivo resultaría difícil delimitar si existe una única vía que los defina. De acuerdo con el análisis que Sabato realiza sobre las novelas de Kafka en *Uno y el universo* (Sudamericana, Buenos Aires, 1945): son como “corredores oscuros, sin fondo, inescrutables [...] son simplemente humanos”.⁵¹

Uno de los propósitos de la obra, enunciado a través de Bruno, es construir personajes que tengan ideas y emociones propias, y por tanto que ofrezcan una visión de mundo particular: “ningún personaje verdadero era un simulacro levantado con palabras: estaban contruidos con sangre, con ilusiones y esperanzas y ansiedades verdaderas, y de una oscura manera parecían servir para que todos, en medio de esta vida confusa, pudiésemos encontrar un sentido a la existencia, o por lo menos su remota vislumbre” (p. 15). Por ello, esta novela “no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra”.⁵²

Bruno es uno de los ejemplos más sobresalientes de la estructura dialógica, ya que posee una consciencia clara e inconfundible, de gran importancia para el desarrollo narrativo. A través de él, algunos de los personajes de las novelas anteriores se vinculan

⁴⁹ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 131.

⁵⁰ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 56.

⁵¹ E. Sabato, *Uno y el universo*, p. 24.

⁵² M. Bajtín, *op. cit.*, p. 57.

con los que aparecen en esta tercera novela. Por ejemplo, desde un inicio evoca a Martín y, en consecuencia, al recordar a Martín, también reaparece Alejandra —y probablemente a partir de estas dos menciones, surge en la mente del lector la enigmática figura de Fernando Vidal—: ««Testigo, testigo impotente,» se decía Bruno, deteniéndose en aquel lugar de la Costanera Sur donde quince años atrás Martín le dijo «aquí estuvimos con Alejandra»» (p. 14). Bruno pervive en esta última ficción como uno de los personajes protagónicos: es el último testigo que abre y cierra la novela. Algunos aspectos de la vida del escritor se reproducen en este personaje. El más notable de esos sucesos es la etapa de su vida en Rojas (por ejemplo, al igual que el padre de Sabato, el padre de Bruno, Marco Bassán, es dueño de un molino harinero). Sin embargo, Bruno también es la voz narradora encargada de exponer los pensamientos más íntimos de los personajes, en especial los de Sabato; funciona como el interlocutor con quien intercambia las angustias que generan en él sus propias narraciones. Por esta razón es interesante notar que, a lo largo de la novela, la historia del personaje Sabato se estructura desde una narración en primera persona, casi como una confesión dirigida exclusivamente a Bruno, quien es como un observador tenaz por el que el lector conoce parte de la conciencia del escritor. ««Bruno quería irse,» se sentía incómodo, lo veía desalentado, además de escribir centenares de páginas todavía era necesario explicar quién era [...] Contemplaba a Marcelo, con su campera gastada y sus pantalones arrugados, con esa presencia casi imperceptible que sin embargo tanto imponía a Sabato. Porque, le explicaba Sabato, delante de él se sentía siempre culpable» (p. 185).

Otro caso ejemplar de la perspectiva polifónica se encuentra en la relación amistosa entre Nacho, cuando tenía siete años, y Carlucho, dueño de un puesto de periódicos y cigarrillos, “Qiosqo de C. Salerno”:

No quiere tener diecisiete años. Tiene siete y mira el cielo de Parque Patricios.
—Mirá, Carlucho —dice—, esa nube es un camello.
Sin dejar de sorber el mate, Carlucho levanta la vista y asiente con un gruñido.
Es la tardecita, hay una gran paz en el parque.
A Nacho le encanta esa hora al lado de su amigo: se pueden hacer tantas conversaciones importantes. Después de un largo rato en silencio, pregunta:
—Carlucho, quiero que me digás la verdad. Creés en los Reyes Magos? [...]
—Mirá, Nacho. Ya tené siete año cumplido y hay que decirte de una buena ve la verdá. *No hay Rey Mago*. Todo cuento, todo engaño. La vida é muy triste, pa qué no vamo a engañá. Te lo dice Carlo Américo Salerno (p. 164).

La retrospectiva es, por su sencillez, intensa y oportuna, y el recuerdo del niño en el joven, significativo. Ambos ofrecen una visión de mundo peculiar, caracterizada esencialmente por la diferencia de edades. Se creería que la concepción de Nacho es pura e inocente; sin embargo, a pesar de su corta edad, por momentos se traduce en un punto de vista maduro y experimentado, el cual se complementa con la perspectiva difícil, inestable y desesperanzadora de Salerno: “como si una prematura y terrible experiencia ya lo hubiese arrancado de ese mundo infantil para observar con rencor el mundo de los grandes” (p. 26). La amistad poco usual entre un niño y un adulto representa la confrontación de dos universos que a Sabato tanto le gustaba mostrar. Una de las frases que retoma de Baudelaire, “La patria es la infancia”, expresa parte de esto: “Siempre he añorado los ritos de mi niñez con sus Reyes Magos que ya no existen más. [...] Hoy a esos Reyes Magos les pediría sólo una cosa: que me devolvieran a ese tiempo en que creía en ellos, a esa remota infancia, hace mil años, cuando me dormía anhelando su llegada en los milagrosos camellos; capaces de atravesar muros y hasta de

pasar por las hendiduras de las puertas —porque así nos explicaba mamá que podían hacerlo—”.⁵³ La estructura dialógica basada en la integración de diversos puntos de vista en el discurso narrativo es otro elemento por el cual se construye una representación polisémica de la realidad literaria.

Es bien conocida la afirmación de que las novelas de Sabato constituyen una especie de trilogía. Sin embargo, su punto de enlace radica no sólo en la continuación de una misma historia, sino en que las tres obras reiteran el mismo sistema de ideas que el autor desarrolló desde sus primeros escritos; ideas que van desde lo que él concebía como arte o literatura, hasta formulaciones de orden filosófico, enfocadas sobre todo en el análisis de la condición humana. Una característica predominante en *Abaddón* es la exposición del discurso ensayístico en el espacio de ficción; un ejemplo de ello es la reproducción total del texto “Querido y remoto muchacho”, publicado en 1965, como un capítulo más de la obra. El origen de esta característica probablemente se encuentra en la concepción integralista del “poema metafísico”, que el autor identificaba como la esencia misma del género novela y desde la que orientó su pensamiento y su escritura: “la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto”.⁵⁴ Quizá, en el vínculo de ensayo y ficción, recae la dimensión ética de su escritura, que para el autor significaba una fusión entre vida y obra: el ser en el mundo. No hay que olvidar que *Abaddón, el exterminador* abre con reflexiones que subrayan dicha demanda:

⁵³ E. Sabato, *Antes del fin*, pp. 22-23 y 33-34, respectivamente.

⁵⁴ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

El universo era tan vasto. Catástrofes y tragedias, amores y desencuentros, esperanzas y muertes, le daban la apariencia de lo inconmensurable. Sobre qué debería escribir? Cuáles de esos infinitos acontecimientos eran esenciales? [...] Cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho desconocido, podía abarcar a la humanidad entera, y podía servir para encontrarle un sentido a la existencia, y hasta para consolar de alguna manera a esa madre vietnamita que clama por su hijo quemado (pp. 15-16).

Al hablar sobre la técnica de la novela, Sabato determina que la forma debe poseer una intención de fondo y un sentido que la sustente. Este principio rige tanto el recurso del desdoblamiento como cualquier otro presente en *Abaddón*. De tal forma, su escritura narrativa busca una correspondencia entre las bases estéticas y éticas. En esta condición se define el ideal de compromiso de Sabato, para quien un verdadero escritor es aquel que él denomina un mártir de su tiempo: “No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar”.⁵⁵ Si para él la finalidad de la literatura es “la indagación del hombre”,⁵⁶ este procedimiento lo lleva a cabo el escritor situándose en un punto específico de su propio horizonte cultural. En este aspecto entran en juego los acontecimientos históricos determinantes para él, los cuales toman lugar dentro del espacio narrativo de *Abaddón*. Uno de los más impactantes es la muerte de Ernesto Guevara, mostrada desde los fragmentos de sus diarios, la noticia sobre su último encuentro con los militares y el recuerdo que de él realiza uno de los personaje de la novela, “Palito”: “¿Cómo vincular al escritor y al héroe? Porque su evocación implica el propósito de contribuir,

⁵⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

estéticamente, a la conservación de la memoria histórica [...] La visión de los héroes muestra que, aun en la derrota o en el error, existe la pasión por la causa a la que se han entregado, pasión que se despliega en el acontecimiento; la consumación de una vida en el resplandor del acto único”.⁵⁷ En el siguiente capítulo, se profundizará en esta idea del compromiso del autor, en relación con el desdoblamiento de la personalidad del personaje Sabato.

La visión integral de la “novela total” también se complementa con el vínculo intertextual de *Abaddón* con las ficciones anteriores. Los vasos comunicantes entre sus obras narrativas se cifran en la ansiedad de absoluto, la soledad, la imposibilidad de comunicación, los ciegos, las relaciones incestuosas, la ridiculización de la alta sociedad argentina y en la persistencia de algunos personajes: Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos, Bruno Bassán, Quique, Natalicio Barragán, Alejandra o Martín. Estos elementos iterativos rompen con la perspectiva única o clausurada que cada una de las novelas había construido en torno a un personaje o a un tema. Por esta razón, muchos estudiosos ven en sus escritos la realización de lo que Umberto Eco llama una obra abierta, en el sentido de que lo definitivo dialoga con la apertura.⁵⁸ Por ejemplo, en *Sobre héroes y tumbas*, Fernando Vidal interpreta las acciones de Juan Pablo Castel, personaje de *El túnel*. Sobre este aspecto Hélène Baptiste menciona:

Entre *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* existe un vínculo, pero no según el procedimiento de Balzac y de Proust, de reaparición de los personajes, sino de

⁵⁷ Elisa T. Calabrese, “*Sobre héroes y tumbas*: historia y gnosis”, p. 757.

⁵⁸ “Una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo, perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreductible singularidad resulte por ello alterada” (U. Eco, “La poética de la obra abierta”, p. 74). Cf. T. Barrera López, “La poética de la obra abierta en *Abaddon el exterminador*”, pp. 513-525.

una manera novedosa: se vuelve a hablar de un personaje anterior, pero no es el autor quien lo hace sino otro de sus personajes. En el Informe sobre Ciegos, Fernando Vidal Olmos se refiere a Castel, protagonista de la novela anterior, y echa luz sobre *El túnel* según sus convicciones, que no son las del lector. Fuerza es reconocer que examinar el crimen de un neurópata de una novela desde la perspectiva de un paranoico de otra del mismo autor es una idea genial que da a la obra de Sábato una vertiginosa profundidad.⁵⁹

El caso extraño que sucede en *Abaddón* es que la posibilidad de interpretación se eleva a un nivel mucho mayor, pues ahora aparece un personaje como Bruno que habla sobre los personajes de novelas anteriores y, a su vez, también dialoga con el personaje-autor Sabato, quien le explica la manera en la que pensó crear todo este entramado; así, ficción y metaficción se confunden. Basta retomar el inicio del segundo apartado, en el que el personaje Sabato conversa con Bruno sobre el momento en que entrega a Jacobo Muchnik los originales de *Sobre héroes y tumbas*. En ese instante, distintos espacios de ficción convergen: por un lado, se observa al personaje corrigiendo la carpeta en la que describe cómo descarnan el cadáver de Lavalle. Por otro, se sabe que Bruno, a quien le narra este recuerdo, es un personaje de aquella novela. Finalmente, este suceso ocurre dentro del terreno narrativo de *Abaddón*, en el que ambos interactúan. A esto se pueden añadir los referentes reales, como la mención del editor de Fabril: Jacobo Muchnik, quien estuvo a cargo de la edición de *Sobre héroes y tumbas*. Como menciona Eco: “La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*, tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso,

⁵⁹ Hélène Baptiste *apud* E. Sabato, “La próxima novela de Ernesto Sábato: *Abaddón, el exterminador*”, p. 16.

sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación”.⁶⁰

La mayoría de los sucesos ocurren en la gran ciudad de Buenos Aires. La diversidad de población que existe en un lugar cosmopolita, integrado por gente de clase social tan variada y por un alto índice de migración, se refracta en la novela a la manera de un microcosmos. A través de las reuniones de la familia Carranza, Sabato exhibe algunos vicios de la aristocracia; en Rubén Pérez Nassif delega la actitud del burgués; el grupo universitario de Silvia, Mauricio Sokolinski y Araujo es el grupo de intelectuales revolucionarios de la clase media; Natalicio Barragán, Humberto D’Arcangelo, Chichín y, en especial, Carlucho y Palito dibujan la clase humilde. De tal forma, Sabato también recrea y entreteje en la novela la historia de una ciudad, la ciudad de Buenos Aires; como si fuera un personaje más del drama, la inscribe en la problemática general de la obra, en la crisis del pensamiento moderno occidental: “Y así todo pasaba y todo era olvidado, mientras las aguas seguían golpeando rítmicamente las costas de la ciudad anónima” (p. 15).

*Buenos Aires entre comienzos y fines de 1972:
algunos referentes históricos en la novela*

El narrador sitúa principalmente la historia en 1972. En la novela hay rasgos textuales en los que se reconoce ese referente, aunque también hay menciones a hechos

⁶⁰ U. Eco, “La poética de la obra abierta”, p. 78.

históricos de los últimos años de la década del sesenta. En general, se alude tanto a acontecimientos mundiales como a sucesos propios de Argentina. Por ejemplo, el personaje Sabato habla, sin ahondar en ello, sobre el periodo presidencial de Richard Nixon y sobre los conflictos relacionados con los movimientos estudiantiles que se oponían a la guerra de Vietnam: “a ver cómo explicaba que los obreros de New York apoyaran a Nixon contra los estudiantes rebeldes” (p. 58). Desde 1964, en la Universidad de California en Berkeley, se crearon grupos estudiantiles que expresaban su disconformidad con la estructura educativa y administrativa universitaria. La protesta se extendió e intensificó con el estímulo de la guerra de Vietnam, con la lucha de los derechos civiles de la población negra en los estados del sur y con los movimientos feministas. En este contexto puede enmarcarse la situación referida en *Abaddón*. Probablemente se sitúa en la etapa culminante, que va de 1969 a 1970, en la que los movimientos antibélicos fueron tan violentos que una parte de la población se opuso a ellos, impulsando el resurgimiento de una atmósfera más conservadora. Había grupos, como el denominado The Weathermen, que se enfrentaban no sólo con la policía sino también con la sociedad, lo que provocó la ruptura con gran parte de la clase media trabajadora de Estados Unidos.⁶¹ Otro ejemplo es la alusión a los viajes a la Luna (p. 378), los cuales comprenden las dos misiones del Proyecto Apolo: el recorrido de la órbita lunar en diciembre de 1968 y la llegada del hombre a la Luna en julio de 1969. También se habla de publicaciones que pueden representar un referente histórico en la narración. En el capítulo “Entonces chicas”, Quique describe el departamento de

⁶¹ Cf. Jorge Volpi, “Estados Unidos”, pp. 159-161; Mary Ann Wynkoop, “The Awakening of Activism: 1965-67” y “The Antiwar Movement”, pp. 22-48 y 49-88, respectivamente; G. Arrighi *et al.*, “1968: el gran ensayo”, pp. 83-98.

Elizabeth Lynch y menciona que en uno de los estantes de su librero notó una edición de *El padrino* (G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1969), cuya traducción al español es de 1970 (Grijalbo, Barcelona). En otro apartado, mientras Cristina y el Nene Costa conversan sobre el contenido de una revista *Playboy* (p. 394), aluden a la publicación del *Arte erótico* de Phyllis y Eberhard Kronhausen, de 1968 (Bell, Nueva York). O, también, al inicio del capítulo “Al salir”, Sabato nota que una mujer lee *Los ojos y la vida sexual* de Enrique Salgado, de 1970 (Editorial AHR, Barcelona).

El capítulo “Oh, hermanos míos!” es determinante para el contexto histórico de la novela, pues en él se muestran los recortes de periódicos y revistas que colecciona el personaje Nacho. De cierta manera, estas noticias definen su perfil, pues funcionan como “indicios caracteriológicos”.⁶² Lejos del uso de una descripción externa o de un retrato exhaustivo realizado por otro de los personajes, el narrador decide mostrarlo desde la intimidad de sus acciones, de sus obsesiones y costumbres. Para este joven, estos recortes significan una manera de mostrarse a sí mismo lo ridícula y lo dolorosa que puede ser la realidad. Aunque es necesaria una investigación sobre los elementos de ficción que poseen un referente real, presentar la historia bajo la simulación de una nota periodística es un aspecto recurrente en los escritos de Sabato; la más significativa de ellas es la crónica policial con la que abre *Sobre héroes y tumbas*. Parece que el interés de Nacho es en realidad uno de los pasatiempos del escritor, fuente sustancial a partir de la cual elabora sus historias: “Sabemos que Sábato recortaba noticias policiales y algunas otras de los diarios. A veces, como en el caso de las relacionadas con los grupos

⁶² R. Barthes, *op. cit.*, p. 19.

anarquistas, le servían de material documental previo”.⁶³ En el caso de *Abaddón*, la incorporación de noticias identificables en la realidad imprime veracidad a aquellos recortes que no poseen un referente extra textual. Aunque no se ha podido comprobar si todos estos fragmentos existen fuera del espacio de ficción, la mayoría de los hechos que ahí se relatan sí representan un indicio de la ubicación histórica de la novela.⁶⁴ Por ejemplo, una de las noticias habla del obispo Helder Cámara, “símbolo internacionalmente conocido del compromiso social de la Iglesia brasileña y de su enfrentamiento con el régimen militar”.⁶⁵ En la novela se mencionan las denuncias que Cámara realizó contra el ejército por su prácticas de tortura: “El obispo Helder Cámara ha relatado, ante periodistas y miembros del episcopado, la forma en que la policía del ejército brasileño organiza cursos para torturadores” (p. 419). Según los datos biográficos de Cámara, estas denuncias datan aproximadamente del año 1970.⁶⁶ Otro de los recortes menciona la condena de Vladimir Bukovsky (p. 422). El hecho se refiere a su quinta detención, el 5 de enero de 1972, acusado de divulgar las injusticias cometidas contra los disidentes del sistema soviético: “Se acusaba al joven —tenía 29 años— de haber «difundido sistemáticamente documentación antisoviética de carácter calumnioso... y afirmar que en la Unión Soviética a la gente mentalmente sana se le

⁶³ N. Carricaburo, *op. cit.*, p. lxxix.

⁶⁴ La nota original sobre The Southern Listening Bureau (p. 419) puede encontrarse en un volumen del *Reader's Digest*, 36 (1940), p. 143 (cf. Edmund Fuller [ed.], *Thesaurus Collection of the Best Anecdotes from Ancient Times to the Present Day*, p. 142). Como se señalará en seguida, los fragmentos sobre el Movimiento Rural de la Acción Católica Argentina y sobre el testimonio de Norma Morello también son localizables. Seguramente, un estudio pormenorizado de los referentes históricos pueda revelar la fuente de los demás fragmentos de noticias.

⁶⁵ Michael Löwy, “Dom Helder Cámara, el «obispo de los pobres»”, p. 194.

⁶⁶ “Monseñor Cámara se convertirá en 1970 en la oveja negra del régimen militar brasileño por haber denunciado públicamente la tortura sistemática de los prisioneros políticos” (*ibidem*, pp. 196-197).

encerraba en asilos psiquiátricos de tipo penitenciario donde se le aplicaba diversas torturas»⁶⁷.

Un aspecto importante de estos fragmentos es que hay referencias explícitas a sucesos de Argentina de todo tipo. Mientras un recorte habla sobre una telenovela argentina: *Me llaman Gorrión* del año 1972 —bajo la dirección de Wilfredo Ferrán y con las actuaciones protagónicas de Beatriz Taibo y Alberto Martín—, otro remite a la época de denuncia sobre los secuestros y las torturas durante 1971 y 1972. Por ejemplo, se menciona el Movimiento Rural de la Acción Católica Argentina, al que pertenecía la maestra rural Norma Morello, quien estuvo secuestrada del 30 de noviembre de 1971 hasta el 31 de diciembre de ese año, por un grupo opositor (pp. 424-426). El comunicado de prensa del Movimiento Rural de la A. C. A. y el testimonio de Norma Morello, publicado el 14 de mayo de 1972, se reproducen en *Proceso a la explotación y a la represión en la Argentina. Mayo de 1973*.⁶⁸ Los fragmentos que aparecen en la novela son un resumen de estas dos notas, pero no se altera de ninguna manera el contenido o las fechas. El testimonio de Norma Morello seguramente puede encontrarse en la revista *Primera Plana* del año 1972, tal como se indica al inicio del recorte, pues esa publicación informaba sobre los casos de secuestros y desapariciones ocurridos a principios de los setenta.⁶⁹

Tanto el testimonio sobre Norma Morello como la referencia al Movimiento Rural de la A. C. A. son importantes porque se vinculan estrechamente con la historia

⁶⁷ Maximiano Errazuriz, “Quinta detención: 1972”, p. 155.

⁶⁸ Cf. “La maestra rural Norma Morello”, “Caso Norma Morello” y “Norma Morello”, pp. 17-18, 29-30 y 167-169, respectivamente.

⁶⁹ Cf. Alejandro García, “Hacia la violencia 1966-1973”, p. 36.

de Marcelo Carranza. Ambos relatos remiten a movimientos guerrilleros y a organizaciones que surgieron para luchar contra la llamada Revolución Argentina, liderada por Juan Carlos Onganía, quien en 1966 encabezó el golpe de Estado para derrocar al presidente constitucional Arturo Umberto Illia. Durante su mandato, Onganía se propuso la modernización del país. Esto significó el paso de una sociedad de centralidad agraria a una sociedad urbana e industrial, representada por una clase obrera que sería constantemente atacada con políticas antisindicales, lo cual despertó una serie de conflictos en el ámbito laboral. La clase campesina y la obrera se establecieron como los frentes de oposición más importantes para este periodo. A ellos se unieron los estudiantes universitarios, tras el episodio conocido como “la noche de los bastones largos”, en junio de 1966. Entre las revueltas más significativas de esta etapa se encuentra el Cordobazo, en 1969, el cual nació de un conflicto obrero y se propagó como una insurrección civil, en donde la población se enfrentó con la policía y después con el ejército. En junio de 1970, hubo un golpe duro al Estado militar con el secuestro y el asesinato del general Aramburu. Los ejecutantes fueron un pequeño grupo que se dio a conocer como Montoneros. La consecuencia inmediata fue la renuncia de Onganía y la instauración del terror político por parte de diversos grupos guerrilleros: Montoneros, ERP (Ejército Revolucionarios del Pueblo), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias). Después de la caída de Onganía, el gobierno fue asumido, primero, por Roberto M. Levingston, de junio de 1970 a marzo de 1971, y después por Alejandro Lanusse, quien en marzo de 1973 convoca a elecciones libres para conjurar la amenaza de una revuelta revolucionaria. Durante este periodo, comenzó la represión

ilegal por parte del gobierno militar, cuya metodología consistía en la desaparición de personas vinculadas a cualquier grupo de izquierda:

Paralelamente a los operativos guerrilleros, se produce un recrudescimiento generalizado de la función represiva del estado (no olvidemos ocupado por militares). La progresiva militarización de la vida pública acabó hipertrofiando los aparatos de seguridad y represión y éstos cobraron autonomía, alimentaron vida propia y acabaron por lumpenizarse. Se hicieron comunes métodos “no convencionales”, también conocidos como “métodos fuera de control”: secuestro de opositores, desapariciones sin retorno de activistas de la izquierda, amén de las clásicas sesiones de tortura con picana eléctrica para toda persona detenida.⁷⁰

En este momento histórico de Argentina, 1971-1972, la época de los “métodos fuera de control”, se sitúa el presente de la novela. La nota sobre el caso Norma Morello es un relato sobre las técnicas de tortura usadas por el Estado: “Como dije que no tenía ninguna información, como no fuera lo que todo el país sabía, me taparon la boca con un trapo y comenzaron con la picana: primero al costado, luego en las ingles. Uno se ocupaba exclusivamente del interrogatorio: Montoneros, ERP, comunistas, armas, aguantaderos, contactos?” (p. 425). La historia de Marcelo Carranza es una recreación semejante. Este personaje también es acusado de formar parte de una de estas organizaciones opositoras:

Lo entraron a patadas y empujones a un cuarto donde había una especie de mesa de operaciones. Lo desnudaron, le revisaron los bolsillos: qué bueno, una libreta de teléfonos, un libro de poesías, el maricón: “A Marcelo, en este fin de 1972, siempre, siempre, Ulrike”. Así que Ulrike, eh? Y ellos que creían que era puto. Y un diccionario chiquitito en el bolsillo del saco [...] Lo pusieron sobre la mesa de mármol, le abrieron los brazos y las piernas como formando una cruz y ataron las muñecas y tobillos con sogas, que amarraron a la mesa. Luego le tiraron un balde de agua fría, le acercaron la punta de la picana. Se la mostraron y le preguntaron si sabía lo que era.

Es un invento argentino —dijo el Turco, riéndose (p. 478).

⁷⁰ *Idem.*

Mientras Marcelo se encuentra encerrado en un calabozo, se da cuenta de que hay otro joven a quien han torturado como a él, pues lo culpan de ser integrante de las FAR: “El otro murmuró algo. No sabía, lo acusaban de ser miembro del FAR. Del FAR? Había dicho que sí a todo, tenía mucho miedo. Qué le parecía? Su tono era de ruego, de disculpa” (p. 486). De tal manera, la novela se sitúa en la etapa de formación de estas organizaciones guerrilleras, creadas en su mayoría por estudiantes inspirados en las proclamas de Juan Domingo Perón —“Más justicia social”— y en la figura de Ernesto Guevara: “La atractiva biografía de Guevara, la desarmante claridad de sus principios y, no olvidemos, el éxito que lo acompañó en la epopeya cubana no pudieron menos que magnetizar a las nuevas generaciones urbanas, ilustradas y universitarias”.⁷¹

Los ideales de la juventud argentina progresista son representados por Marcelo Carranza, e incluso aparecen en los objetos presentes en su habitación: “En la pared apenas podía distinguirse la fotografía de Miguel Hernández en el frente, la mascarilla de Rilke, Trakl con su disparatado uniforme militar, el retrato de Machado, Guevara, medio desnudo, la cabeza caída hacia abajo, los ojos abiertos mirando a la humanidad, la Piedad de Miguel Ángel con el cuerpo de Cristo sobre el regazo de la Madre, su cabeza también caída hacia atrás” (p. 84). Pero, especialmente, se muestran en el profundo respeto que siente hacia Palito, testigo de la muerte del Che. Este hecho es el

⁷¹ *Ibidem*, p. 43. “En sus primeros años eran pequeños grupos, integrados por escasas docenas de miembros (cuando Montoneros, con la muerte de Aramburu, salieron a la luz solamente doce). Las acciones armadas hasta agosto de 1972 eran sencillas, y en cierto modo artesanas, los pocos medios disponibles exigían operaciones rápidas, y a ser posibles espectaculares. Secuestros [...] atentados personalizados [...] asaltos, ocupación y toma de pueblos [...] Marzo de 1972 marcó el comienzo de una etapa de mayor envergadura de la acción guerrillera iniciada con la muerte del general Sánchez, seguida por la fuga de Trelew y culminada en las grandes operaciones de los años siguientes” (*ibid.*, p. 40).

que se vincula entrañablemente con Marcelo; de cierta manera, es el acontecimiento que marca su destino. La historia se mueve entre el recuerdo de Nepomuceno, “Palito” y los fragmentos de la carta que Ernesto Guevara le envía a Fidel para anunciarle su retirada del movimiento revolucionario de Cuba; también se incluyen unas líneas de una carta dirigida a sus padres, escrita en marzo de 1965, el relato del corresponsal de guerra Murray Sayle, el fragmento del día 27 de septiembre de 1967 del diario del Che,⁷² los relatos del Capitán Prado, del Ejército Boliviano, del soldado Giménez, del ex ministro de gobierno Antonio Arguedas, del suboficial Mario Terán, de tenientes, militares y periodistas anónimos.⁷³ Entre estos fragmentos, además se intercalan versos de poemas de Ricardo E. Molinari: “Oda del aire y de las tormentas”, “Oda final a unas estatuas” y “Qasida”.

El personaje Sabato también aporta datos que ayudan a delimitar la ubicación histórica de la narración, pues algunas de sus acciones se reconocen extra textualmente en sucesos que realmente vivió el escritor en el periodo que va de 1966 a 1971. Por ejemplo, la mención de Nacho sobre la publicación de una foto del personaje Sabato en la revista *Gente* (“—Vimos una foto suya en esa revista *Gente*”, p. 64) remite a las críticas que recibió el autor cuando escribía en esa publicación periódica por el año de 1966 y 1967.⁷⁴ En “Diferentes clases de dificultades”, se alude a los pormenores de las

⁷² Cf. Ernesto Guevara, “Septiembre 27”, pp. 330-331.

⁷³ La carta de renuncia para Fidel, la carta de despedida para sus padres, el informe del corresponsal de guerra Murray Sayle, el parte militar, el informe del Ejército Boliviano y la versión de Antonio Arguedas y del suboficial Terán se reproducen en Hugo Gambini, “La versión definitiva” y “El revolucionario”, pp. 18-21 y 287-332, respectivamente.

⁷⁴ Algunos de esos artículos son: “El fin de una era”, *Gente* (Buenos Aires), octubre 1966 y “Opina sobre las encíclicas Ernesto Sábato”, *Gente* (Buenos Aires), 1967 (sobre estas referencias, cf. N. Urbina, “Textos de Sábato”, pp. 224-225).

traducciones de *Sobre héroes y tumbas*. Entre ellas se reconoce la versión alemana de 1967: *Über Helden und Gräber*, traducción de Otto Wolf, Limes Verlag, Wiesbaden, con prólogo de Witold Gombrowicz (pp. 144-146). En ese mismo capítulo hay una referencia a una aclaración que el personaje Sabato realiza a *Razón y Fábula* para rectificar algunos malentendidos sobre un reportaje publicado en número anteriores (p. 146). Este hecho remite a una nota que publicó el escritor en esa revista en 1971.⁷⁵ Asimismo, el personaje menciona que debe revisar la edición de sus obras completas en Losada (*idem*), hecho que puede coincidir con la publicación del primer tomo de las obras completas en 1966 o con la edición del segundo tomo en 1970.⁷⁶

Aunque estas menciones no precisen el periodo histórico desde el cual se enuncia el presente de la narración, sí pueden dar una idea de una ubicación temporal, la cual comprende los años 1966 a 1972. Estos datos reflejan quizá el tiempo de escritura de la novela.

Ya que *Abaddón, el exterminador* empieza y termina en el año de 1973, se ha interpretado que su estructura es cíclica. Si se toma en cuenta que la novela finaliza con la sugerencia de la muerte del personaje Sabato en Capitán Olmos y que en su tumba se leen las palabras: “*Ernesto Sabato / quiso ser enterrado en esta tierra / con una sola palabra en su tumba / PAZ*” (p. 526), la novela en general significaría no sólo una visión profética del

⁷⁵ Cf. “Una aclaración de Ernesto Sábato”, pp. 54-56.

⁷⁶ También, hay referencias menores a otros sucesos históricos; algunos de ellos pertenecen a la década de los cincuenta. Por ejemplo, se habla de la guerra de Corea (1950-1953) y de los efectos de las bombas napalm usadas ahí. Más que una alusión directa a ese conflicto, se indica una publicación de Gollancz en la revista *Sur* que habla sobre ese suceso (p. 90). El artículo mencionado puede ser reconocido en la publicación de un apartado del libro *More for Timothy* (Gollancz, Londres, 1953), de Victor Gollancz, que salió en la revista *Sur* (cf. “Frente a nosotros...”, pp. 1-11). También se mencionan las técnicas de tortura usadas por los militares franceses en la Batalla de Argel, hecho que ocurrió entre los años 1954 y 1957 (p. 92).

fin de los tiempos —como el título lo determina—, sino que también aludiría al fin del ciclo novelístico del escritor, como si significara una especie de muerte literaria. Ernesto Sabato persiguió la realización de una escritura propia que a lo largo de cuarenta años se concretó de distintas maneras en sus tres obras de ficción. Su última novela representa en cierto sentido el testimonio de este camino, una metáfora de la labor de creación literaria y, en específico, el simulacro del proceso mismo que implicó la escritura de *Abaddón, el exterminador*. Este proceso también alude a las críticas literarias tan diversas a las que se enfrentó el autor, algunas de ellas representadas en la novela, como se detallará en el siguiente apartado.

Según R. Barthes, “todo, en diverso grado, significa algo [...] Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable; aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene”.⁷⁷ De tal forma, una vez esclarecidos algunos elementos compositivos de la novela, el análisis exclusivo de las funciones estructurales del personaje Sabato permitirá explorar otros niveles de significación que se sitúan en el ámbito de la interpretación, como la preocupación del escritor por la misión del novelista dentro de lo que él denominó la crisis de la modernidad (“La novela pretende revelar algo del drama del escritor en este derrumbe de nuestro tiempo, y para hacerlo

⁷⁷ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 12-13.

he decidido colocarme como un personaje de novela”⁷⁸). Una de las hipótesis que surgen de este aspecto es que la noción de desdoblamiento (tanto de la personalidad creadora como de la realidad ficcional) le concedió a Sabato poner en práctica algunas de las propuestas teóricas desarrolladas en sus ensayos; la más notable de ellas es la idea de “novela total”.

⁷⁸ E. Sabato, “*Abaddon, el exterminador*. Fragmento de una nueva novela”, p. 14.

LAS VARIACIONES SINIESTRAS DE SABATO:
EL SENTIDO ROMÁNTICO DEL DESDOBLAMIENTO Y LA RUPTURA DEL YO

Soñamos con viajes por el universo. ¿No está acaso el universo *en nosotros*? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia el interior conduce el camino misterioso. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro.

NOVALIS, “Observaciones varias”

El desdoblamiento: en busca de un absoluto perdido

De manera constante, Ernesto Sabato encontró en algunos autores representativos de las distintas tendencias del romanticismo un interlocutor apropiado para debatir en torno a su ideal sobre el arte: Goethe, Fichte, Chateaubriand, Hölderlin, Novalis, Vigny o Lermontov. Aunque el autor argentino tuvo otros referentes estéticos, de igual importancia, como el surrealismo y el existencialismo, su obra estableció un diálogo permanente con el pensamiento y la sensibilidad de ese movimiento decimonónico. La idea de la creación artística como vía de integración de “las ideas y las pasiones”¹ del hombre, fue uno de los principios centrales con el que Sabato orientó sus reflexiones, tanto en su obra ensayística como en la narrativa; fue también una noción que lo vinculó de manera profunda con la visión de mundo del siglo XIX.²

¹ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

² En este punto también es conveniente reflexionar brevemente sobre el momento de la formación literaria de Sabato, especialmente sobre las primeras lecturas que realizó de obras determinantes de las diversas corrientes románticas. El escritor proporciona algunos datos sobre los escritos que más lo influyeron en sus años de juventud. Por ejemplo, en *Antes del fin*, menciona que en la biblioteca de la

Las propuestas epistemológicas y estéticas del grupo de Jena, en especial las reflexiones desarrolladas por Friedrich Schlegel y Novalis, han sido interpretadas como uno de los primeros fundamentos del concepto romántico de crítica de arte.³ Algunos

Universidad de La Plata leyó *Los bandidos* de Schiller, escritos de Chateaubriand y *Goetz von Berlichingen* y *Werther* de Goethe (E. Sabato, *Antes del fin*, p. 44). Es muy poco probable que el escritor consultara estas obras directamente del alemán, idioma que comenzó a estudiar cuando tenía dieciocho años, y que no perfeccionó posteriormente, ya que él mismo ha declarado su escaso conocimiento sobre esta lengua (*ibidem*, p. 45). Estos datos se complementan con el incremento del desarrollo editorial de obras alemanas en Argentina, después de la Primera guerra mundial, obras que quizá pudo haber conocido el autor. De acuerdo con la investigación proporcionada por Gerardo Moldenhauer, en esta etapa se incorporaron a la *Colección Austral*, de Espasa-Calpe, escritos impresos en Buenos Aires de J. W. Goethe, Novalis, Adelbert von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Heinrich von Kleist, Joseph von Eichendorff, Heinrich Heine, Theodor Storm, Gottfried Keller, Paul Heyse, Hermann Hesse y Stefan Zweig. En algunas de estas obras se utilizaron las traducciones de los españoles Manuel Granell, Manuel G. Morente, J. Pérez Bances, Ramón María Tenreiro y Germán Bleiberg. Por otra parte, de 1950 a 1960 aproximadamente, Alfredo Terzaga —quien colaboraba en la revista *Sur*, en la misma época en la que Sabato también publicaba ahí— funda en Ediciones Assandri la colección *Campana de Fuego*, la cual sacó traducciones de obras alemanas como los *Poemas* de Hölderlin y los *Himnos a la noche* y *Cantos espirituales* de Novalis, entre otras (G. Moldenhauer, *Contribución a la historia de las interrelaciones literarias argentino-germanas*, p. 19). El interés de Sabato por los alemanes decimonónicos pudo reforzarse a partir de su acercamiento con el surrealismo y también de la influencia que ejercieron los escritos de Nietzsche y Kierkegaard, quienes fueron asiduos lectores de los románticos alemanes. Acerca de las lecturas del escritor, es interesante rescatar la reflexión que él mismo realiza sobre su proceso de lectura, en la cual se observa que sus principales intereses eran distintos y muy variados y nunca se adscribió a una única corriente: “Nunca he sido un lector de obras completas y no me he guiado por ninguna clase de sistematización. Por el contrario, en medio de cada una de mis crisis he cambiado de rumbo, pero siempre me comporté frente a las obras supremas como si me adentrara en un texto sagrado [...] Las lecturas me han acompañado hasta el día de hoy, transformando mi vida gracias a esas verdades que sólo el gran arte puede atesorar” (E. Sabato, *Antes del fin*, p. 45).

³ Por ejemplo, Robert Caner-Liese señala sobre los textos filosóficos de Novalis: “Los *Estudios sobre Fichte* son la respuesta y contribución de un joven de tan sólo veintitrés años a la discusión filosófica que surge en torno al pensamiento de Kant en la cual se gesta y origina tanto el Idealismo como el Romanticismo. La publicación de la primera *Doctrina de la ciencia* de Fichte en el año 1794 se suele considerar como un acontecimiento inaugural que permite fijar con gran precisión el inicio de este largo y creativo periodo filosófico idealista, pero es también un acontecimiento especialmente significativo para el primer Romanticismo, que ve en la obra de Fichte una de las grandes «tendencias de la época»” (R. Caner-Liese, “Introducción”, p. 8). Por su parte, Walter Benjamin, quien, entre otros temas, ha interpretado las teorías filosóficas de F. Schlegel, menciona: “A título de teoría romántica de la crítica de arte se expone a continuación la de Friedrich Schlegel. El derecho a designar esta teoría como *la* teoría romántica se apoya en su carácter representativo. No se trata de que

de estos postulados concuerdan con las ideas que Sabato precisó en su teoría sobre la literatura, en especial, con aquello que él llamó la “novela total” o el “poema metafísico”, dos conceptos que se retoman en este estudio para entender la construcción del personaje Sabato en *Abaddón, el exterminador*.

Entre las características del género novelístico que Sabato consideró determinantes, se puede señalar su naturaleza ecléctica:

La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido.⁴

Esta visión es semejante a ciertos aspectos de la teoría desarrollada por el romanticismo alemán. Uno de los puntos con el que mantiene mayor afinidad es el de la búsqueda de un absoluto perdido, el cual es recuperable mediante la integración de la subjetividad al ámbito del conocimiento. A partir de la lectura que los primeros románticos realizaron sobre el idealismo transcendental de Fichte, hubo manifestaciones artísticas que buscaron representar de manera creativa las valoraciones que se vinculaban con el modo en que el sujeto es percibido. Aquí entra en juego el tema del desdoblamiento de la personalidad, el cual se relaciona con la concepción de la pérdida de la unidad del ser, originada por la exaltación del pensamiento racional:

Si el romanticismo consideraba que el ser humano se había escindido del absoluto, extraviándose en el mundo fantasmal de las apariencias y alejándose de la verdad, en virtud precisamente de su instrumento favorecido de

todos los primeros románticos estuvieran de acuerdo con ella, ni siquiera que tuvieran noticia alguna al respecto: Friedrich Schlegel resultaba frecuentemente incomprensible incluso para sus amigos. Pero su intuición de la esencia de la crítica de arte es la voz de la escuela a ese propósito” (W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, p. 35).

⁴ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

conocimiento; consideraba también que, con base en una misma causa, el hombre había abierto una brecha o fisura en su propio interior y se había convertido en un ser extraño, desconocido de sí mismo.⁵

En concordancia con esta postura, en *Abaddón, el exterminador* se desarrolla el problema de la ruptura del yo a través del personaje Sabato. En este trabajo, dicha operación se interpreta como una propuesta que pretende restituir la noción de subjetividad tal como la entendían los primeros románticos; la analogía como estructura de la imaginación, el movimiento que va del yo al mundo y viceversa, se mantiene como práctica literaria.

De acuerdo con los propósitos de este estudio, se toma como referencia el desarrollo que tuvo el concepto de desdoblamiento en la literatura romántica del siglo XIX, en especial en escritores como Novalis, Jean Paul Richter y Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, así como la teoría que se derivó de ese fenómeno, pues durante este periodo el término refiere al problema de la disociación personal, aspecto adecuado para el análisis del personaje Sabato en *Abaddón, el exterminador*. Este mecanismo es definido mediante el principio de dualidad: “«dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción»”.⁶ Influído por Fichte, Jean Paul Richter nombra este fenómeno como *Doppelgänger*.

El tema del *desdoblamiento* fue introducido por Jean-Paul en el Romanticismo alemán y es materia dominante en su obra, con todas sus variantes psicológicas, según Otto Rank. Especialmente en *El Titán* (1800-1803), Jean Paul se propuso llevar hasta sus últimas consecuencias (“el Yo debe convertirse en Tú”) el idealismo trascendental y la filosofía del Yo de Fichte. La influencia de Jean-Paul se deja sentir en Hoffmann, quien ya desarrolla el tema en su primera novela *Los*

⁵ Carlos Figueras, “Introducción”, p. 4.

⁶ Lubomír Doležel *apud* Juan Bargalló, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, p. 15.

elíxires del diablo (1814) y lo va a seguir exponiendo en *El Doble*, *Las opiniones del gato Murr*, *La princesa Brambilla* [...] ⁷

En el caso de *Abaddón, el exterminador*, el personaje Sabato se enfrenta a un conflicto de identidad que escinde su ser en distintas partes sin lograr una reintegración final en una unidad literaria. La novela comienza con una referencia a este proceso. El personaje es presentado en un estado de aparente inconsciencia sobre sus actos. Se conduce de manera inusual, según lo testifica Bruno, por medio del narrador en tercera persona que describe toda esta escena: “«No, no saldría por un tiempo». Bruno sabía que, en ocasiones durante meses, caía en lo que él llamaba «un pozo», pero nunca como hasta ese momento sintió que la expresión encerraba una temible verdad. Empezó a recordar algunos relatos que le había hecho sobre maleficios, sobre un tal Schneider, sobre desdoblamiento” (p. 11). Tal proceso destructivo podría representar la antítesis del modelo clásico de héroe. El personaje recorre una serie de obstáculos, pero, al contrario de la novela de formación, éstos no definen su personalidad, sino que confirman aún más la disociación del ser.

El estudio de algunos elementos de la cosmovisión romántica permitirá entender las coincidencias con la teoría establecida por Sabato y con el desarrollo del desdoblamiento en *Abaddón, el exterminador*. Estas ideas no expresan una verdad categórica; constituyen un acercamiento a la visión de mundo válida para una época determinada. Si bien esta propuesta es importante para el análisis de la obra, no agota

⁷ *Ibidem*, pp. 17-18. Sobre la influencia que ejerció Fichte en la teoría del desdoblamiento propuesta por Jean Paul Richter, Rank menciona: “It is known that Jean Paul in *Titan* expressed his views of Fichte’s philosophy and intended to show what would be the ultimate consequence of transcendental idealism” (O. Rank, *The Double. A Psychoanalytic Study*, p. 16).

de ningún modo la totalidad de su sentido, sino que se ofrece como una lectura posible a una de las dimensiones fundamentales en las que puede ser interpretada esta vasta novela.

En los siguientes apartados se analizarán las similitudes existentes entre la propuesta literaria de Sabato y el romanticismo alemán. En muchos casos, el propio escritor reconoció explícitamente, tanto en sus ensayos como en *Abaddón, el exterminador*, su afición por este movimiento. Incluso, inscribió su pensamiento en lo que él llamó en *El escritor y sus fantasmas* un “neorromanticismo fenomenológico”.⁸ Sin afirmar categóricamente que el autor haya tomado como punto de partida los escritos del grupo de Jena para la elaboración de su tercera novela, es razonable emplear estos postulados como un acercamiento a su obra.

Diálogo de Ernesto Sabato con el primer romanticismo

En cierta medida, Ernesto Sabato creyó vivir en una época comparable a la de los románticos alemanes. Quizá, por tal motivo, hay afinidades entre la propuesta literaria del escritor argentino y la de los intelectuales de este primer movimiento decimonónico. El encuentro con los límites del saber humano, la estructuración del conocimiento en la Ilustración, el progreso de la ciencia y la Revolución industrial, fueron los sucesos que, según Sabato, llevaron al hombre de fines del siglo XVIII a un escenario similar al del

⁸ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 23.

hombre del siglo XX por la progresiva disociación de los saberes, el desarrollo de la ciencia en todos los ámbitos de la vida humana y el desaforado avance de la técnica en el marco del programa capitalista.⁹ Mientras que los románticos asistieron al inicio del sueño de la modernidad, Sabato consideró ser testigo de su fracaso y de sus realizaciones más oscuras: las dos guerras mundiales, los conflictos derivados de la guerra fría y, en el contexto más cercano al escritor, los problemas que giraron en torno al proceso de la Revolución cubana, la inestabilidad política en Sudamérica y las sucesivas revueltas que tuvieron lugar en Argentina.

Desde tal perspectiva, resulta lógico pensar que tanto para los románticos como para Sabato, la apuesta por el racionalismo y la secularización del entorno fuera la responsable de alejar progresivamente al hombre de su propósito: comprender el sentido de lo humano en toda su complejidad:¹⁰

Ya los románticos alemanes rechazaron el atomismo en el ámbito del ser humano, proponiendo a las comunidades de hombres y a los complejos psíquicos como estructuras irreductibles a sus partes. Ya no es posible seguir sosteniendo la absoluta separación entre el sujeto y el objeto.¹¹

Tal como lo determina Fichte: “entre todo lo que el idealismo sienta no hay nada que sea posible aisladamente, sino que sólo en unión con todo es cada cosa aislada posible”.¹²

⁹ Cf. E. Sabato, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, pp. 15-18.

¹⁰ Al determinar el concepto de poesía romántica, Schlegel acentúa que una de sus características es la reivindicación de las estructuras de la imaginación. Esta proposición mantiene ciertas semejanzas con algunas ideas que Sabato desarrolla sobre el arte: “Pues tal es el origen de la poesía, cancelar el curso y las leyes de la razón, que piensa razonablemente, y transportarnos al bello caos de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, de lo cual no conozco símbolo más hermoso que el abigarrado bordoneo de los viejos dioses” (F. Schlegel, *Fragmentos*, p. 88).

¹¹ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 41.

¹² J. Fichte, *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, p. 68.

En el espíritu de los pensadores de principios del siglo XIX nació un sentimiento de autocrítica. Cada vez más reducido a su dimensión racional, el mundo que los circundaba parecía haber agotado las posibilidades de encontrar respuestas a ese conflicto. Los románticos, desencantados de un mundo ajeno a sus ideales, buscaron la evidencia de la realización de sus anhelos. La mirada retornó hacia un pasado ennoblecido y, esencialmente, premoderno: la Edad Media fue vista como una época anterior al desarrollo del paradigma racional del Renacimiento. Para ellos, en la cultura medieval, el arte resultaba inseparable de la vida y el artista era el mejor intérprete de los intereses principales de la humanidad; un tiempo en donde los hombres alcanzaron una altura inaudita; un sueño poético proyectado al futuro: “Friedrich [Schlegel] rebate la imagen tan cara al siglo XVIII de una edad media como época decadente y bárbara, y la rescata como gran momento poético”.¹³ Novalis representa esta glorificación del pasado a lo largo de *La cristiandad o Europa*: un escrito que evoca los sistemas teológicos medievales, la plenitud del cumplimiento político y cultural, y la vida unitaria y mística de ese tiempo, en contraposición al mecanicismo racionalista de su presente. En esta lectura sobre la Edad Media, los primeros románticos fundamentan algunos principios básicos sobre la idea de arte; el pensamiento analógico es un punto de partida.

Quizá, este anhelo de unificación entre la vida y el arte se explique a partir de lo que Octavio Paz define como la socialización de la poesía: “Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres —o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre

¹³ Paolo D’Angelo, *La estética del romanticismo*, p. 72.

esos símbolos— cada sociedad está edificada sobre un poema”.¹⁴ En este aspecto reside, según Paz, la dimensión ética del romanticismo alemán, en tanto que concibe la expresión poética como una experiencia vital, una acción que implica “la totalidad del hombre”: “Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación”.¹⁵ Uno de los fundamentos de esta ideología surge del cuestionamiento de la autoridad eclesiástica del cristianismo, iniciado por la Reforma luterana. Si bien este suceso escindió de manera notable cierta hegemonía espiritual existente, también posibilitó la formación de una conciencia individual, la cual fue concebida desde ese momento como el medio supremo para encontrar la conciliación con esa experiencia religiosa que en principio se creía quebrantada:

¿Cómo no ver las raíces religiosas de esta actitud y su íntima relación con la tradición protestante? El romanticismo nació en Inglaterra y Alemania no sólo por haber sido una ruptura de la estética grecorromana, sino por su dependencia espiritual del protestantismo [...] Al interiorizar la experiencia religiosa, a expensas del ritualismo romano, el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico. El romanticismo fue ante todo un interiorización de la visión poética. El protestantismo había convertido a la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso [...] la aparición del yo del poeta como realidad primordial.¹⁶

El hombre, entendido como una unidad comparable a un microcosmos, imagen análoga del universo, impulsa a los pensadores románticos a afirmar la interdependencia de las distintas disciplinas en las que se desarrolla el espíritu:

Todo el empeño de los románticos tiende a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda [...] Si para ellos tienen un valor privilegiado la poesía o las matemáticas, la imaginación creadora o el “sentido interno”, es porque en estas cosas ven los diversos medios de que disponemos para llegar a nuestro primer estado de comunicación con el universo divino, o, si

¹⁴ O. Paz, “Analogía e ironía”, p. 91.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 93-94.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 94-95.

no, las manifestaciones de una región que, en nosotros, es “más profunda que nosotros mismos”, una región donde ese estado subsiste a pesar de la caída. Que nuestras ciencias y nuestras artes mágicas nos confieran la posesión de ese misterio interior, y seremos nuevamente los reyes que fuimos.¹⁷

De tal manera, buscan superar la creencia en un racionalismo autónomo mediante la validación de toda forma de conocimiento:

La historia de las ideas parece reproducir a finales del siglo XVIII la reacción que tiene lugar en la Edad Media contra el paganismo de griegos y romanos. El espíritu que caracteriza la época mencionada es un espíritu crítico contra el intento de la razón de querer explicarlo todo, y que a la vez vuelve a justificar la necesidad de la fe, las verdades ocultas, el poder de la magia y otras facultades de la imaginación.¹⁸

De Aguiar e Silva resalta la paradoja evidente en estos ideales:

El romanticismo se siente atraído por el pasado en general, y por la Edad Media en particular, pero constituye, en muchos aspectos, una manifestación de franca modernidad; pretende crear un arte nuevo capaz de expresar los tiempos nuevos, consume la reacción contra el magisterio regulista y dogmático de la antigüedad grecolatina y cree en el progreso del hombre y de la historia.¹⁹

En *Hombres y engranajes* (Emecé, Buenos Aires, 1951), Sabato examina el interés de los románticos por la cultura medieval. Él propone que el arte gótico y el “espíritu dinámico y existencial del cristianismo”²⁰ fueron dos elementos con los que se identificaron los germanos al momento de sustentar su propuesta cultural, contrarios al capitalismo y al conocimiento científico, que el escritor concibe como estandartes del Renacimiento italiano. Así, el vínculo espiritual destacado por el escritor argentino es establecido como un acto de protesta contra una visión racionalista, a la cual llama “tentación del espíritu mundano”:

¹⁷ Albert Béguin, “Los aspectos nocturnos de la vida”, p. 106.

¹⁸ Menene Gras, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, pp. 23-24.

¹⁹ V. M. de Aguiar e Silva, “Pre-romanticismo y romanticismo”, p. 339.

²⁰ E. Sabato, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, p. 54.

Entre el derrumbe del Imperio Romano y el despertar del siglo XII el mundo occidental se sume en lo que propiamente debería llamarse “edad media”. El hombre se sumerge en los valores espirituales y sólo vive para Dios: el dinero y la razón emigran hacia mejores territorios [...] Bajo la doble presión de la ética cristiana y del aislamiento militar, el hombre de Occidente renunció durante seis siglos a las dos potencias que mejor parecen representar los halagos de la materia y del pensamiento, la tentación del espíritu mundano.²¹

A partir de esta perspectiva, Sabato establece una serie de antinomias entre el modelo de cultura medieval y el del Renacimiento italiano, los cuales son, para él, dos de los ejes principales del pensamiento en Occidente. El primero, de mayor importancia para el escritor argentino, es identificado por lo romántico, la vida, el irracionalismo, la ilimitación, lo infinito, lo dinámico, la oscuridad, la noche y la existencia. Mientras que el segundo está representado por lo clásico, la lógica, el racionalismo, la limitación, lo finito, lo estático, la claridad, el día y la esencia.²² Como se ve, el interés por un saber integral y la necesidad de analizar y retomar las supuestas formas de pensamiento medievales fueron una preocupación determinante en Sabato. Influida por la herencia crítica de los intelectuales del siglo XIX, y por la lectura que de ella hicieron autores interesados en el primer movimiento romántico alemán, como Nietzsche y Kierkegaard, el escritor argentino también concibió que la condición humana no podía explicarse con plenitud desde un racionalismo exacerbado. Ante la inevitable especialización del saber humano, propuso una resolución estética: la obra de arte como lo más próximo a un conocimiento integral, pues “si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo y es inútil que se lo proponga como un deber. Palabras más o menos, decía Fichte: En el arte los objetos son creaciones del espíritu, el yo es el

²¹ *Ibidem*, p. 20.

²² *Ibid.*, p. 53.

sujeto y al mismo tiempo el objeto”.²³ El arte es mediador de los conflictos humanos. La clave para renovar la relación del hombre con la realidad, la tentativa de re-encantar el mundo, se cifra en él.

Como puede notarse, su ideal de arte se encuentra determinado en gran medida por una perspectiva romántica, o, mejor dicho, por la interpretación que él realiza sobre esta corriente, en la cual influyen de manera notable sus propias experiencias vitales. Por ejemplo, en *Apologías y rechazos* (Seix Barral, Barcelona, 1979), al hablar sobre figuras capitales del Renacimiento italiano, como Leonardo da Vinci, rescata aquellos elementos que se asemejan a su paradigma decimonónico, el cual generalmente contrapone al modelo científico. Esta dicotomía se corresponde con las vivencias de Sabato como físico y como artista:

Ya al penetrar en el taller que tenía por el tiempo en que trabajaba para Ludovico el Moro, dos paneles nos advertían contra la trivialidad de aquellas interpretaciones cortesanas: en el de la izquierda, un dragón; en el de la derecha, una flagelación de Cristo. Pero aun después de entrar, viéndolo trabajar, comenzaba la más intrincada dualidad; como científico, se servía de la luminosa razón; como artista exploraba un universo que únicamente puede indagarse con la intuición poética, oscuro e inexplicable; un universo ya anunciado por aquellos dos símbolos de la entrada, territorio en que sus ojos de nictálope eran capaces de visiones que el común de los mortales sólo encuentra en los sueños.²⁴

En efecto, esta postura de Sabato sobre el arte puede relacionarse con un aspecto de su biografía determinante: el momento de ruptura con la ciencia. Hay que recordar que, durante su estancia en París en 1935, en un periodo de conflictos con su actividad en el Partido Comunista, Sabato decide retomar sus estudios profesionales como físico-matemático; en 1937, obtiene el doctorado en Ciencias Físico-Matemáticas

²³ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 58.

²⁴ E. Sabato, *Apologías y rechazos*, p. 12.

por la Universidad de la Plata. En esta disciplina, él creyó encontrar un primer refugio a un ámbito de confusión y violencia, desencadenado por el régimen soviético. En 1938, regresa a París para trabajar en el Laboratorio Joliot-Curie, becado por la Asociación para el Progreso de las Ciencias, hasta que se produce nuevamente otra etapa de crisis, que lo conduciría, esta vez, al abandono de la física, motivado por sus intensas reflexiones sobre el conocimiento y su relación con el ser humano:

Portentosas torres se derrumbaban frente a mí. Entre los escombros, como un yuyito entre rocas resacas, mi yo más profundo intentaba resurgir entre dudas, inseguridades y remordimientos. De mi tumulto interior nació mi primer libro, *Uno y el universo*, documento de un largo cuestionamiento sobre aquella angustiada decisión, y también, de la nostálgica despedida del universo purísimo.²⁵

De cierta manera, estas experiencias, la renuncia a su carrera científica y la determinación de orientar su vida hacia el ejercicio profesional de la literatura, propiciarán la formulación de una de sus convicciones más radicales y polémicas: la verdadera síntesis del conocimiento humano se logra a través del arte.

Como se ve, las reflexiones de Sabato sobre la literatura se consolidaron durante el periodo de reorientación que va de 1938 a 1945. Esta etapa de crisis antecede, incluso, al desencanto que le causaron los resultados históricos de algunos sucesos de principios del siglo XX (como las dos guerras mundiales o los problemas en Sudamérica). En cierta medida, tanto el movimiento romántico como otras expresiones culturales fueron elementos en los cuales se apoyó para justificar las decisiones tomadas en esos años. Tal como lo aclaró en *Antes del fin*:

²⁵ E. Sabato, *Antes del fin*, p. 75.

Son muchos los que en medio del tumulto interior buscaron el resplandor de un paraíso secreto. Lo mismo hicieron románticos como Novalis, endemoniados como el ingeniero Dostoievski y tantos otros que estaban destinados finalmente al arte. A mí, como a ellos, 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.²⁶

Uno de los rasgos más evidentes en sus escritos es la reiteración continua de ideas, temas, anécdotas y referencias que apoyan estos planteamientos teóricos. En este sentido, se ha definido que tanto sus ensayos como su narrativa son una “profundización progresiva” de las obsesiones centrales surgidas en esa fase crítica.²⁷ En *Abaddón, el exterminador*, el personaje Sabato también es enfático sobre este aspecto: “Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero” (p. 127). De tal forma, en la novela también se representa el conflicto de una de esas obsesiones medulares: la necesidad de integrar a la objetividad del racionalismo científico la “subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo”.²⁸ El primer orden se refiere al conocimiento obtenido mediante los instrumentos de la razón lógica. De acuerdo con la cita anterior, el segundo —el cual toma como base los principios del romanticismo alemán, “la primera rebelión: la realidad desde un yo”— pertenece a un ámbito irracional, ininteligible al hombre, a pesar de ser parte constitutiva de su condición, y se manifiesta mediante los símbolos enigmáticos del arte. Para Héctor Ciarlo, las referencias autobiográficas de la vida de Sabato

²⁶ *Ibidem*, p. 69.

²⁷ Cf. Julio Peñate, “Disolución y síntesis en la narrativa de Ernesto Sábato”, p. 225.

²⁸ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

representadas en la novela radican no tanto en los aspectos cotidianos de sus vivencias, sino precisamente en esas obsesiones existenciales de las que se ha hablado: “Es en este sentido en que me refiero a lo autobiográfico de Sábato en el universo de su narrativa. No a la autobiografía de su conducta y de los hechos de su vida mundana y corriente, sino a la autobiografía de sus obsesiones, de esos «fantasmas» que se originan en la fecunda intuición del inconsciente”.²⁹ Este aspecto puede ser comparado con aquel que también interesó a Hoffmann, quien expresa en el prólogo a *Los elixires del diablo*: “tuve la sensación de que solemos llamar sueño y fantasía a aquello que bien pudiera ser el hilo oculto de un conocimiento simbólico que nos guía a través de la existencia”.³⁰ Aunque se explicará con mayor detalle, conviene adelantar que en esta antítesis, la objetividad del racionalismo científico frente a la subjetividad de la primera rebelión, recae uno de los principales motivos de desdoblamiento del personaje Sabato en *Abaddón, el exterminador*.

La idea de reflexión en la “novela total”

Según Walter Benjamin, la idea de reflexión establecida por Fichte fue la base para las innovaciones teóricas que definieron el particular concepto de arte en los románticos

²⁹ Héctor Ciarlo, “El universo de Sabato”, p. 76.

³⁰ E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo. (Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*, p. 14.

tempranos.³¹ Tomando como base la filosofía de Kant, Fichte estableció los fundamentos del idealismo trascendental, a partir del cual analiza las condiciones que determinan el conocimiento del hombre. Los pensadores del romanticismo alemán retomaron especialmente de esta teoría la descripción que Fichte realiza sobre el vínculo de la subjetividad en la definición de los objetos y hechos del mundo, es decir, la propuesta que establece que los fenómenos existen en la sensibilidad humana y no fuera de ella o por sí mismos. Por ejemplo, en *El destino del hombre*, Fichte plantea que el saber converge en el entendimiento del sujeto que aprehende, de manera consciente, los sucesos de su entorno: “EL ESPÍRITU.— [...] la conciencia inmediata de ti mismo y de tus determinaciones sería la condición excluyente de toda otra conciencia [...] En todas las percepciones, primero te percibes a ti mismo y tu propia situación”.³² De cierta manera, Sabato también manifiesta una idea semejante sobre el conocimiento subjetivo en *Uno y el universo*: “Radical e inexpugnablemente, nuestra visión de ese mundo exterior es subjetiva; cada uno de nosotros, en un continuo acto de creación está llenando el ámbito de colores y música, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra propia sensibilidad”.³³

³¹ “El pensamiento que se refleja sobre sí mismo en la autoconciencia es el hecho fundamental del que parten las consideraciones gnoseológicas de Friedrich Schlegel y, en buena medida, también las de Novalis” (W. Benjamin, *op. cit.*, p. 41).

³² J. Fichte, “Saber”, pp. 59-60.

³³ E. Sabato, *Uno y el universo*, p. 175. Es muy interesante resaltar aquí que esta enunciación del escritor argentino la retoma del matemático y filósofo inglés Alfred North Whitehead, uno de sus referentes constantes en *Uno y el universo*. Este hecho representa en cierta medida el interés de Sabato por recurrir a autores en los que desea identificar una dualidad semejante a la que él experimentó entre su actividad científica y artística: “Whitehead nos dice que la ciencia debe aprender de la poesía; cuando un poeta canta las bellezas del cielo y de la tierra no manifiesta las fantasías de su ingenua concepción del mundo, sino los hechos concretos de la experiencia «desnaturalizados por el análisis científico»” (*ibidem*, p. 28).

Fichte propone que la máxima manifestación del espíritu humano reside en un yo activo que al nombrar la “realidad” no sólo funda el contenido del mundo sino, esencialmente, una versión de sí mismo: “Yo *debo* partir en mi pensar del yo puro y pensar éste como espontaneidad absoluta, no como determinado por las cosas, sino como determinante de las cosas”, pues “sólo por medio de esta intuición sé que *yo* lo hago, sólo por medio de ella distingo mi actuar, y en él a mí mismo, del objeto del actuar hallado ante mí. Todo el que se atribuye una actividad apela a esta intuición. En ella está la fuente de la vida y sin ella no hay más que la muerte”.³⁴ A partir de la definición de estos supuestos, Fichte se interroga sobre el modo en que el hombre tiene una percepción sobre sí mismo, la cual define como un conocimiento inmediato que denomina el principio de la consciencia: “EL ESPÍRITU.—¿Qué significa cuando dices *yo*, qué encierra este concepto y cómo lo llevas a cabo? [...] YO.—No es necesario ningún vínculo entre sujeto y objeto; mi propio ser es este vínculo. Soy sujeto y objeto al mismo tiempo; y esta subjetividad-objetividad, esta vuelta del conocimiento a sí mismo, es lo que designo con el concepto *yo* cuando pienso algo determinado en general”.³⁵

Mientras Fichte se interesó en las bases filosóficas de su teoría, Friedrich Schlegel y Novalis realizaron una lectura crítica de esos postulados con la intención de

³⁴ J. Fichte, *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, pp. 89 y 94-95, respectivamente. Influido por este pensamiento, Novalis afirma: “Ahora vemos los verdaderos lazos de conexión entre sujeto y objeto. Vemos que también hay en nosotros un mundo exterior, que está con nuestro interior [...] Que por consiguiente sólo podemos percibir el interior y el alma de la naturaleza por medio de pensamientos, como sólo por sensaciones lo exterior y el cuerpo de la naturaleza” (Novalis, *La cristiandad o Europa*. *Seguido de “Fragmentos” (selección)*, p. 127).

³⁵ J. Fichte, “Saber”, pp. 86-87.

definir una concepción romántica de la actividad poética, partiendo de la idea de subjetividad. De acuerdo con Benjamin, Schlegel se interesó en el proceso descrito en la *Doctrina de la ciencia*: el yo auto-determinándose de manera continua (lo que Fichte enuncia como la “vuelta del conocimiento a sí mismo”). Diego Sánchez Meca también es enfático en este aspecto: “Si, para Fichte, la intuición intelectual es pensamiento que engendra su objeto, para Schlegel la reflexión es pensamiento que engendra su forma”.³⁶ Esta concatenación inagotable del pensar sobre un primer pensar mostraba, para él, el proceso infinito en el que se desenvolvía el intelecto; exponía cabalmente su naturaleza indefinida:

En ese estado de cosas estriba la peculiaridad de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos: la disolución de la forma propia de la reflexión frente al absoluto. La reflexión se expande sin límites, y el pensamiento formado en la reflexión se convierte en pensamiento desprovisto de forma que se orienta hacia el absoluto.³⁷

Benjamin interpreta este proceso como una afirmación del estado inconcluso inherente a todo acto de conocimiento.³⁸ En el romanticismo, la idea del absoluto es entendida como un acto potencial, en el sentido de que todo proceso verdadero de intelección es inacabado: en él no sólo se encuentran las certidumbres de la lógica racionalista, sino también lo que permanece en el ámbito de lo incognoscible. Tal y como lo determina Fichte:

YO.—No hay nada duradero, ni dentro ni fuera de mí, sino únicamente un cambio incesante. No tengo conocimiento de ninguna esencia, ni tampoco de la mía. No existe ninguna esencia. Ni yo mismo sé nada, ni soy. Son imágenes, son

³⁶ D. Sánchez Meca, “Estudio preliminar”, p. 14.

³⁷ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ “Toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte, o bien —lo que significa lo mismo— es incompleta frente a su propia idea absoluta” (*ibidem*, p. 106).

lo único que existe, y tienen conocimiento de sí mismas según las imágenes. Imágenes que pasan flotando sin ser nada, sin algo estampado, sin significación ni finalidad. Yo también soy una de estas imágenes, y aún más, soy una imagen confusa de estas imágenes. Toda realidad se transforma en un sueño maravilloso, sin vida, con la que se sueña, y sin un espíritu que sueña; en un sueño que se relaciona consigo mismo.³⁹

De tal forma, los románticos alemanes identificaron que la mejor prueba del estado indefinido y potencial de todo conocimiento era la imaginación, un medio por el que se muestra el sentido de lo universal. Esa región particular, interior e insondable, de donde nace el ingenio, fue asociada con el sueño, lo nocturno y el inconsciente: “como el hombre era aún semejante a la naturaleza harmoniosa, le bastaba sumergirse en la contemplación de sí mismo para alcanzar la realidad, de la cual era un reflejo purísimo”.⁴⁰

Así, el proceso epistemológico descrito por Fichte fue trasladado al ámbito de la estética. Uno de los valores fundamentales que Schlegel y Novalis retomaron de la *Doctrina de la ciencia* es el de la capacidad creativa: el mundo es determinado por el hombre del mismo modo en que éste crea un poema. Sobre dicho aspecto, Schlegel realiza una reflexión que enfatiza la naturaleza indeterminada del acto poético:

Esta poesía consigue, como la epopeya, convertirse en espejo del mundo circundante, en una imagen de su siglo. Y a la vez puede darse a flotar en medio de lo expuesto y de quien expone, libre de todos los intereses reales e ideales; llevada por las alas de la reflexión poética, y potenciando a su vez esta reflexión, multiplicarla en una serie sin fin de espejos que la reproducen [...] El poetizar romántico está siempre en camino, ello justamente constituye su esencia, eternamente formándose, nunca acabada.⁴¹

³⁹ J. Fichte, “Saber”, p. 110.

⁴⁰ A. Béguin, “Los aspectos nocturnos de la vida”, p. 106.

⁴¹ F. Schlegel, *Fragmentos*, pp. 42-43.

En la obra *Enrique de Ofterdingen*, el personaje protagónico de la novela, *alter ego* del autor, menciona: “la conciencia, esta fuerza que engendra pensamiento y mundos, este germen de toda personalidad, se me hace visible como el espíritu del Poema universal, como el Azar, que preside el eterno y romántico encuentro de todos los elementos de esta vida, infinitamente cambiante, que es la vida del universo”.⁴² Tanto Schlegel como Novalis entendían el acto poético como un arte de ideas, por la que todas las formas de lo humano, siempre en perfeccionamiento, entablan una interrelación que las vincula y unifica:

sólo los poetas poseen el arte de enlazar convenientemente unos hechos con otros. Muchas veces, en sus narraciones y fábulas, he experimentado un sosegado placer viendo su fino sentido del misterio de la vida. En sus cuentos hay más verdad que en las crónicas de los eruditos. Aunque sus personajes y los destinos de éstos son inventados, el sentido que estas invenciones encierran es natural y verdadero.⁴³

El poema romántico significaba la reunión de todas las ciencias y de todas las artes, lo que Schlegel denominó, en su momento, conocimiento enciclopédico: “Únicamente filosofía y poesía son totales y sólo ellas pueden vivificar y reunir en un todo cada una de las ciencias y artes particulares. Asimismo, sólo en ellas puede la obra singular abarcar el mundo”.⁴⁴ En este sentido, buscaban dar cabida al valor de la diferencia, a la articulación de la pluralidad subsistente en un mundo cuya única certeza era la transfiguración: “Jean Paul compara al soñador con el poeta; cree en la

⁴² Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, p. 270. Walter Benjamin cita un punto importante de los escritos de Novalis que ayuda a esclarecer el concepto de poesía romántica: “«Tal vez el arte poético es sólo un uso arbitrario, activo, productivo, de nuestros órganos —y el propio pensamiento no sería quizás algo demasiado diferente— y pensar y poetizar son, por consiguiente, lo mismo»” (Novalis *apud* W. Benjamin, *op. cit.*, p. 99).

⁴³ Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, pp. 158-159.

⁴⁴ F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, p. 80.

omnipotencia creadora de la imaginación, única que puede satisfacer nuestra innata necesidad de comunicación con el Infinito”.⁴⁵ Como se ve, se trata de establecer una teoría de la continuidad de las formas. Sobre este punto, cabe señalar que Schlegel comparaba la idea de poesía con el arabesco, ya que, en primer lugar, era el símbolo de lo inacabable, y, en segundo, porque representaba la unión de elementos contrarios, o, en cierto sentido, la ausencia de orden, aspecto semejante a la idea de imaginación que formulaban:

en lo que toca al arabesco, se trata sin duda de la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni la ironía de la poesía romántica, ni la mitología podrían existir sin este elemento originario e inimitable, indisoluble, que deja traslucir, por detrás de toda la variación de las imágenes, la vieja naturaleza y su fuerza, y ese ingenuo sentido que trasparece por debajo de lo enrevesado y loco, de lo simple y lo tonto.⁴⁶

Además de otras tendencias del romanticismo, esta faceta mantiene afinidades con el pensamiento de Sabato. Ya sea de manera directa o indirecta, el escritor enfatizaba lo que en el siglo XIX estos pensadores creían que era la naturaleza de la creación artística:

Ésta es época de crisis pero también de enjuiciamiento y síntesis. Frente a la honda escisión del hombre, el arte aparece como el instrumento que rescatará la unidad perdida. Fue ésta la actitud general del romanticismo, que reivindicó lo fáustico contra lo apolíneo. No andaban equivocados los hombres de aquel círculo de Jena que buscaban la identificación de los contrarios, esos Schlegel, Novalis, Hölderlin y Schelling que pretendían unificar la filosofía con el arte y con la religión; esos hombres que en medio del fetichismo científico intuyeron que era menester rescatar la unidad primigenia.⁴⁷

Sabato retomó la idea de la unidad perdida y la creencia de que era posible restituirla a través del arte, pues era el medio por el que se lograba la síntesis de lo

⁴⁵ A. Béguin, “Del día a la noche”, p. 30.

⁴⁶ F. Schlegel, *Fragmentos*, p. 88.

⁴⁷ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 202.

humano. Su primer libro de ensayos, *Uno y el universo*, en el que conjuntó sus reflexiones sobre el arte y la ciencia, abre con la siguiente premisa: “reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres —donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura”;⁴⁸ la conjetura en oposición a la certeza y, por tanto, en contra de lo estable y definido. Desde esta premisa, Sabato construyó en sus tres obras de ficción un sistema simbólico que buscaba representar un entorno enigmático, no siempre accesible por la vía de la razón. La creación, suma del movimiento reflexivo iniciado por Fichte, significó para Schlegel la posibilidad de que el hombre se vinculara de manera intelectual y emocional con el mundo. Este esquema, desde el cual se concibe la representación artística, se mantiene como tesis fundamental en Sabato:

La literatura de nuestro tiempo ha renegado de la razón, pero no significa que reniegue del pensamiento [...] Esta literatura no sostiene la descabellada teoría de que los personajes no piensan: sostiene que los hombres, en la ficción como en la realidad, no obedecen a las leyes de la lógica [...] Los románticos y los existencialistas insurgieron contra el conocimiento racional y científico, no contra el conocimiento en su sentido más amplio.⁴⁹

Al igual que los escritores del primer romanticismo, Sabato concedió a la novela una posición superior en relación con las demás expresiones culturales. Por su naturaleza libre, carente de lazos y reglas externas, representaba para los alemanes, según Benjamin, la forma más propicia para la reunificación tanto de la experiencia como de la expresión poética:

El Romanticismo temprano no sólo incluyó la novela en su teoría del arte, sino que encontró en ella su más extraordinaria confirmación trascendental, en tanto

⁴⁸ E. Sabato, *Uno y el universo*, pp. 14-15.

⁴⁹ E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 13.

que la situó en una más vasta e inmediata relación con su concepción fundamental de la idea del arte. De acuerdo con ésta, el arte es el continuo de las formas, y, según la concepción de los románticos tempranos, la novela es la palpable manifestación de ese continuo.⁵⁰

Si la novela era “la palpable manifestación del continuo de las formas”, es natural que haya sido considerada como el instrumento más adecuado para dar cuenta del continuo del espíritu: “Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma liberal ha buscado refugio la sabiduría de la vida huyendo de la sabiduría de la escuela”.⁵¹ Desde esta perspectiva, se encuentran coincidencias entre el concepto de “poema romántico” y el de “poema metafísico” del que habla Sabato. Su lectura de la teoría alemana recupera la idea de que la novela es una expresión más cercana al hombre, pues reincorpora a su estructura los símbolos y los mitos como formas válidas para entender la naturaleza del mundo interior, es decir, el sentido de lo inefable y los misterios de la condición humana, que el conocimiento racional y el lenguaje literal por sí mismos no pueden develar:

al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, no sólo se mostró capaz de dar el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales, sino también de la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología. En general, su tendencia ha sido la de derivar de un simple documento a lo que debería llamarse un “poema metafísico”. De la Ciencia a la Poesía.

⁵⁰ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 143.

⁵¹ F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, p. 49. “La novela, como «vida en forma de libro», le pareció a Novalis el género más adecuado para su propósito, porque en ella cabían todos los géneros y era, por tanto, posible desarrollar cumplidamente una concepción filosófica y religiosa” (Eustaquio Barjau, “Introducción”, p. 27). “Para los románticos lo que constituye la novela en cuanto género es precisamente su a-genericidad, su estar siempre más allá del género” (P. D’Angelo, *op. cit.*, p. 192). “La novela puede, en efecto, reflejarse a discreción en sí misma, refleja especularmente desde una posición más elevada, en consideraciones siempre nuevas, cada nivel dado de conciencia” (W. Benjamin, *op. cit.*, p. 141).

Como se ve, se trata en buena medida de retomar la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu.⁵²

Para Fichte, una característica esencial del conocimiento es la autoconsciencia, la cual, como se señaló, es una muestra del estado potencial e “infinito” del ingenio. Los escritores románticos veían la realización de este principio en la novela, ya que, al ser una forma libre, se pensó como un medio que poseía la capacidad de ser reflexivo, a través de la duplicación de la obra dentro de la obra. Este recurso es identificado con el término de ironía autocrítica o ironía romántica, usado por Schlegel:

This alternation of affirmation and negation, of emerging from and returning to the self, of expansion and contraction, is the basic model of Fichte’s philosophical reflection which became the stimulus for Schlegel’s theory of “poetic reflection” and “transcendental poetry”. These are but different names for the attitude usually called irony and defined as the “form of the paradox”, a “clear consciousness of eternal agility”.⁵³

En *Abaddón, el exterminador* se advierte el nexo con este elemento en la labor de construir una novela a la segunda potencia, que dialoga, desde la ficción, sobre su proceso compositivo —lo que implica, asimismo, el uso de un metalenguaje y de una metaficción que pone al descubierto la literalidad del texto. La novela es autorreferencial y autoanalítica, pues uno de los temas que desarrolla es el conflicto mental y pasional que experimentó el personaje Sabato para llevar a cabo su proyecto

⁵² E. Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, pp. 22-23.

⁵³ Ernst Behler, “The Theory of Irony in German Romanticism”, p. 58. Wladimir Jankelevitch también analiza las distintas dimensiones semánticas y pragmáticas de la ironía, a lo largo de la historia de su realización. Uno de los puntos que más destaca es que la ironía se define esencialmente como un estado de autoconsciencia: “La ironía nos presenta el espejo donde nuestra conciencia podrá contemplarse con toda comodidad: o, si se prefiere, devuelve al oído del hombre el eco de su propia voz. Ese espejo no es «el siniestro espejo en que la arpía se mira», sino el espejo lúcido, sabio, de la introspección y el autoconocimiento” (W. Jankelevitch, *La ironía*, pp. 33-34). Se rescata en especial este aspecto, ya que será un punto importante para entender el descenso del personaje Sabato hacia el subsuelo, el cual puede ser interpretado como la culminación de un viaje de introspección.

literario *Abaddón, el exterminador*. Sabato cuestiona su escritura y su figura autoral, a partir del propósito que se impone de escribir una novela en abismo, como si partiera de las valoraciones realizadas por Schlegel en “Diálogos sobre la poesía”:

Una teoría tal de la novela debería ser ella misma una novela, que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía, y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería. Entonces los personajes antiguos vivirían en nuevas figuras; entonces la sagrada sombra de Dante resurgiría de su mundo subterráneo, Laura pasearía celestial ante nosotros, Shakespeare y Cervantes entrecruzarían familiares coloquios, y Sancho bromearía de nuevo con Don Quijote. Estos serían verdaderos arabescos.⁵⁴

Cabe señalar que, en *Abaddón, el exterminador*, puede identificarse una inversión semántica, característica del recurso irónico: el personaje Sabato afirma a lo largo de la novela la dificultad de terminar la escritura de *Abaddón, el exterminador*, a causa de unas potencias ocultas que lo han perseguido desde la publicación de *El túnel*. A la par que el autor ficcionaliza la incapacidad de su escritura, el lector tiene en sus manos la realización efectiva de la novela, la conclusión de un proyecto. El autor Sabato, al relatar el deseo incumplido del personaje Sabato, culmina con su propósito. Hay una oposición entre lo que se dice y lo que realmente sucede, desde un ámbito metaficcional.

La representación literaria del escritor Sabato en el personaje Sabato puede relacionarse ideológicamente con este mecanismo romántico de la novela dentro de la novela, el cual cumple, entre otros aspectos, con el objetivo de representar la actividad creativa desde la obra misma. Por ejemplo, en uno de los pasajes de *Enrique de Ofterdingen*, mientras el protagonista se encuentra en una caverna, observa con atención

⁵⁴ F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, p. 137.

uno de los libros que poseía el eremita que habitaba ese lugar. En él, Enrique descubre que uno de los dibujos contenido en el texto corresponde a su imagen. Desde ese momento, toma consciencia de que esa obra es una representación de su vida, tanto de la pasada como la de su porvenir. El eremita, al observar la inquietud de Enrique, le comenta: “Sé que es un relato que habla de las maravillosas aventuras de un poeta; que es un libro que ensalza la poesía y que explica lo que es este arte en sus distintas formas”.⁵⁵ Es decir, se trata del escrito mismo que Novalis desarrolla, pues *Enrique de Ofterdingen* habla sobre la vida de un poeta y sobre el significado de la poesía. Este procedimiento puede ser semejante al que describe Mery Erdal Jordan, quien relaciona el uso de la ironía romántica con la parábasis utilizada en las comedias griegas: “La apelación al lector a penetrar en el mundo de la narración engendra la transmutación hipotética de éste en testigo de los acontecimientos, y aunque el procedimiento es netamente retórico, su significado ulterior es la necesidad de anular el ámbito real que condiciona al lector a fin de que éste pueda sumirse en la magia del mundo ficticio”.⁵⁶ Cabe recordar que, en *Abaddón*, existe una voz narradora en tercera persona, que expone la situación emocional de cada personaje, lo cual involucra al lector con los estados de consciencia de cada uno de ellos. De acuerdo con las ideas expresadas por Bruno: “ningún personaje verdadero era un simulacro levantado con palabras: estaban contruidos con sangre, con ilusiones y esperanzas y ansiedades verdaderas” (p. 15). Retomando la reflexión de M. E. Jordan, el desdoblamiento de la personalidad creadora en el ámbito de la representación literaria implica una confrontación entre la ficción y lo

⁵⁵ Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, p. 168.

⁵⁶ M. Erdal, “La ironía y la narrativa fantástica”, p. 46.

real. Este ejercicio, que socava los parámetros de la certidumbre, se origina en un cuestionamiento que parte de una confusión deliberada entre lo objetivo y lo subjetivo: la obra dentro de la obra y el autor que deviene personaje, quien es a la vez objeto y sujeto dentro de un mismo espacio narrativo, clave importante en la narrativa de Sabato, ya que la “novela total” busca ser la expresión de las contradicciones de las verdades categóricas. Como se expondrá al final de este capítulo, esta problematización se vincula de manera especial con la metamorfosis final del personaje.⁵⁷

Por otra parte, al igual que en algunas obras del romanticismo alemán, también se puede comprender el elemento autoficcional en *Abaddón* como un fenómeno por el que se asimila la figura autoral con su obra artística; es decir, existe la voluntad de vincular creador y creación dentro de una misma continuidad. En cierta medida, en ello también se reproduce el principio de Fichte de que el pensamiento no tiene otro objeto que a nosotros mismos, ser “el yo del yo”. Schlegel menciona: “una historia verdadera es el fundamento de toda poesía romántica; y, si quisieras reflexionar te recordaría y persuadiría fácilmente que lo que hay de mejor en las mejores novelas no es otra cosa que una más o menos velada autoconfesión del autor, el fruto de su experiencia, la quintaesencia de su individualidad”.⁵⁸ En contraste, Sabato afirma: “*Porque al fin y al cabo*

⁵⁷ Un ejemplo literario que también cuestiona las categorías sujeto y objeto se encuentra en *El hombre de la arena* (1816), de Hoffmann, a través de un juego entre lo animado y lo inanimado a cargo de la muñeca Olimpia, quien simula ser humano. Su único indicio de vida son los ojos que le proporciona el óptico Coppola, los cuales obtiene por medio de Coppelius, el hombre de la arena que arranca a los niños los ojos cuando no quieren dormir. El límite entre la vida y la ficción que representa Olimpia es interpretado por S. Freud desde el concepto de lo siniestro (el cual será retomado más adelante): “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad”. S. Freud, “Lo siniestro”, p. 2500.

⁵⁸ F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, p. 137.

uno escribe una novela para eso: para expresar al mundo quién es uno y qué espera de la existencia".⁵⁹

En *Abaddón* se encuentra un paralelismo en el significado que el personaje Sabato le da a sus novelas. Al responder a una serie de cuestionamientos en una entrevista, menciona: "—Quién es Ernesto Sabato? / —Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta" (p. 278). Dicha concepción la llevará el autor a un grado extremo, pues ciertos pasajes de su vida se transfiguran, dentro de la obra, en símbolos universales: dan forma y sentido a temas como la soledad, el mal, el arte, una idea propia de la sociedad o de la función del escritor, pero, sobre todo, algunos hechos autobiográficos se toman como base para desarrollar el desdoblamiento del personaje Sabato. Es un medio que le permite ficcionalizar una de sus preocupaciones más importantes: el momento de ruptura con la ciencia y la formalización de su actividad profesional como escritor.

Desde el horizonte hasta aquí descrito, se puede comprender porqué Sabato concibe que la solución a la crisis que enfrenta la novelística se encuentra en sus manos, en su inserción dentro de la obra como uno más de sus personajes. En el propio argumento de *Abaddón*, se sintetiza la finalidad de esta autorrepresentación:

—Sabés lo que pasó con la física, a comienzos de siglo? Se empezó a poner todo en duda. Quiero decir, los fundamentos. Era como un edificio que crujía y hubo que investigar los cimientos. Y se empezó a hacer no física sino a meditar sobre la física [...] Con la novela ha pasado algo parecido. Hay que revisar los cimientos. No es casualidad, porque nace con esta civilización occidental y sigue todo su arco, hasta llegar a este momento de derrumbe. Hay crisis de la novela o novela de la crisis? Las dos cosas. Se investiga su esencia, su misión, su valor. Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista (pp. 275-276).

⁵⁹ E. Sabato *apud* C. Catania, *Genio y figura de Ernesto Sabato*, p. 100.

La operación que el escritor prosigue para la construcción de un personaje que simula su propia conciencia se efectúa mediante la ruptura (“Una novela en que esté en juego el propio novelista”). El principio básico en esta fórmula es la negación premeditada de su identidad como único camino que lo lleva a su propia reivindicación. El proceso puede identificarse con el primer sentido del término romantizar, según lo define Novalis: “Romantizar no es más que una potenciación cualitativa. En esta operación el sí mismo inferior se identifica con un mejor sí mismo”.⁶⁰ De este modo, la influencia del movimiento romántico que se describió pervive en *Abaddón, el exterminador*; una de sus manifestaciones se encuentra en la problemática del doble —ser el yo del yo—, en la multiplicidad de personalidades —el yo que se auto determina de manera continua— y en la idea del personaje como máscara del autor: “[...] todos los personajes, si no son mera reproducción naturalista de personajes externos, salen de allí, son *emanaciones contradictorias*, hipóstasis del angustiado creador». Esta definición parece enmarcar su manera de concebir la literatura en una postura neorromántica, puesto que las creaturas ficticias devienen la máscara solapada de la cara del autor”.⁶¹ La figura autoral representada en la novela se convierte en su propio espectador: el otro, en quien se cumple un proceso de subjetivización y objetivización incesante (El “Yo” que debe convertirse en “Tú”), proceso que remite a las reflexiones de Octavio Paz, para quien la experiencia de la alteridad implica un salto hacia nosotros mismos, en tanto que: “El

⁶⁰ Novalis *apud* W. Benjamin, *op. cit.*, p. 64. “El acto de superarse a sí mismo es, en cualquier caso el punto supremo, el punto originario, la génesis de la vida... Así, toda filosofía se erige allí donde el que filosofa se filosofa a sí mismo, esto es, se destruye... y se renueva, al mismo tiempo” (*ibidem*, p. 102).

⁶¹ Enrique Foffani y Miriam Chiani, “La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual literario y argentino de los años sesenta”, p. 610.

extraño, el otro, es nuestro doble”.⁶² Esta serie de desdoblamientos serán analizados a continuación.

Los otros yo: apología de una poética

Una vez apartado el velo interpuesto entre el hombre y su consciencia, la confrontación con el interior y la búsqueda y el análisis de la individualidad fueron una de las constantes en los escritos románticos. Como consecuencia de esta idea, se desarrolló ampliamente el tema del desdoblamiento. Desde siglos anteriores al XIX, existía este recurso. Juan Bargalló establece algunos de sus antecedentes en la mitología griega, en especial, el mito de los gemelos idénticos, el cual constituye una de las primeras manifestaciones culturales del problema de las relaciones binarias.⁶³ Por su parte, Víctor Herrera señala que también era usado como un mecanismo en las comedias de enredos.⁶⁴ A partir del romanticismo, el desdoblamiento acentuaba la creciente duda sobre la identidad, pues remitía a un problema universal para los escritores de esta tendencia, el cual sólo podía ser expresado mediante el ingenio humano: la relación del yo consigo mismo:

Se podría afirmar que en el romanticismo alemán se utilizan los desdoblamientos de la personalidad por primera vez de forma consciente en la literatura [...] Desde el romanticismo alemán el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva. Es decir, se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo protagonista, para el que tal contemplación constituirá un

⁶² O. Paz, “La otra orilla”, p. 134.

⁶³ Cf. J. Bargalló, *op. cit.*, pp. 11-26.

⁶⁴ Cf. Víctor Herrera, “Genealogía del «desdoblamiento»”, pp. 19-28.

conflicto. A partir de entonces, el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino.⁶⁵

En general, visto desde esta perspectiva, el artificio puede interpretarse como un signo del problema de la otredad, un enfrentamiento con lo desconocido, pero que se relaciona primordialmente con el ámbito subjetivo: “El Doble existe desde el momento en que existe la conciencia del Yo, del cual el Otro no es más que una alternativa”.⁶⁶ Este tema es desarrollado por diversos autores: Jean Paul Richter y E. T. A. Hoffman podrían ser los principales expositores del romanticismo alemán.⁶⁷ Para Víctor Herrera, la importancia de este recurso en Hoffmann radica en que: “al ahondar en el componente inconsciente del desdoblamiento, habría de promover el motivo a un símbolo de la existencia humana”.⁶⁸ Éste es también uno de los aspectos esenciales en *Abaddón, el exterminador*, en tanto que el recurso del desdoblamiento se propone como una vía por la que se indaga en la naturaleza compleja del hombre, ya que es la expresión más cercana de su condición inasible e indeterminada.

Es necesario recordar que en los románticos hay una preocupación obsesiva por los contrarios. De ahí que, entre las expresiones que surgen como resultado de este interés, se encuentre el problema de la disociación personal, representado mediante diversos mecanismos antitéticos: desde manifestaciones internas como la partición entre cuerpo y alma, la división entre el lado racional e irracional en el hombre, el inconsciente que se contrapone al consciente o el conflicto entre un yo-íntimo y un yo-

⁶⁵ V. Herrera, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁶⁶ M. Valkarenghi *apud* J. Bargalló, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Richter lo denomina como *Doppelgänger*. “[Jean Paul] introduced the motif of the double into Romantic literature [...] In [his] works this theme predominates in all its psychological variants” (O. Rank, *op. cit.*, p. 14).

⁶⁸ V. Herrera, *op. cit.*, p. 44.

social, hasta manifestaciones externas que suelen ser más llamativas por los efectos inquietantes que producen en el lector, como la aparición de sombras, espectros, alucinaciones, reproducciones en cuadros, estatuas o figuras de cera, e incluso la aparición del doble de un personaje.⁶⁹ Entre ellas también participa la confrontación entre creador y creación: “Puede referirse tanto al desdoblamiento del autor en el mito literario que se crea a sí mismo (Byron), como al desdoblamiento de un protagonista en sus fantasías”.⁷⁰ Varias de estas operaciones se presentan en *Abaddón, el exterminador*, por lo que es necesario el análisis de cada una de ellas para entender su funcionamiento dentro de la obra. Ésta es una interpretación sobre el recurso que parte de la visión heredada del romanticismo alemán. Evidentemente, el problema también podría ser desarrollado desde otro enfoque teórico.

El personaje Sabato sufre, a lo largo de la historia, una serie de cambios que lo desestabilizan hasta conducirlo a una disolución final. Durante el desarrollo de la novela, se presenta a un individuo ensimismado, que enfrenta obstáculos para la creación. En un inicio, se observa cómo ocurren en él desdoblamientos internos, relacionados con estados de la consciencia. La contraposición continua entre la idea de bien y mal, entre lo racional y lo irracional, y entre un yo-íntimo y un yo-social, son los conflictos que más lo perturban. Este estado de indefinición también se proyecta por medio de desdoblamientos externos: la multiplicación de su personalidad y una metamorfosis final.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 61-64.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

La inestabilidad en el personaje se representa a través de diversos elementos. El primero de ellos aparece en las circunstancias de su nacimiento. Dentro de la novela, marca la primera fisura en la identidad de Sabato, pues el personaje no puede precisar el día en que nació; desconoce, por lo tanto, una parte de su origen: “Nunca supe después con exactitud si mi nacimiento se había producido el 23 o el 24 de junio [...] Siempre me fastidió aquella incerteza, incerteza que me había impedido tener un horóscopo preciso” (pp. 22-23).⁷¹ Además, su nombre, primer elemento por el que una persona es determinada, en realidad no le pertenece. Fue llamado Ernesto para recordar a un hermano suyo que murió a los dos años de edad. Este hecho genera en el personaje una confusión que lo llevará a cuestionarse sobre la validez de su individualidad y sobre la vida de aquel otro Ernesto a quien representa: “Durante la infancia he sentido de pronto que hablaba y me movía como si fuera otro” (p. 77). Aquí empieza a cobrar forma un primer indicio del problema de la otredad:

Durante toda la vida me obsesionó la muerte de ese chico que se llamaba como yo y que para colmo se recordaba con sagrado respeto, porque según mi madre y doña Eulogia Carranza, amiga de mi madre y allegada a don Pancho Sierra, “ese chico no podía vivir”. Por qué? Siempre se me respondió con vaguedades, se me hablaba de su mirada, de su portentosa inteligencia. Al parecer, venía marcado con un signo aciago (p. 23).

La inseguridad se acrecienta con la persistente necesidad de vincular su vida con hechos ominosos que supuestamente marcan un porvenir fatal, como si en él se

⁷¹ En esta cita, se encuentra otro ejemplo de ironía verbal, al que a veces recurre el autor, pues el personaje dice que se necesita el dato exacto, científico, para determinar un horóscopo, en el sentido de que los astrólogos prometen un resultado objetivo que no tiene nada que ver con el proceso de experimentación. Quizá, Sabato quiera aludir al significado ambiguo del concepto de ciencia. Por ejemplo, en *Uno y el universo* menciona: “Durante siglos el hombre de la calle tuvo más fe en la hechicería que en la ciencia: para ganarse la vida, Kepler necesitó trabajar de astrólogo; hoy los astrólogos anuncian en los diarios que sus procedimientos son estrictamente científicos” (E. Sabato, *Uno y el universo*, p. 28).

cumplieran los signos que habían determinado la existencia de su hermano ya muerto: nace en una “hora temible”, el crepúsculo, cuando se encendían las fogatas del día de San Juan, día infausto. Además, el personaje sustenta que su apellido deriva de “Saturno, Ángel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros” (*idem*), símbolo de la melancolía. Al igual que Fernando Vidal, Sabato realiza una investigación sobre el mal y, por ende, se repiten en él las consecuencias que conlleva indagar sobre este aspecto de la existencia humana.

Un elemento determinante en *Abaddón* es que el nombre del personaje se ve reducido a su mínima expresión, pues en el desarrollo de la narración Sabato es denominado en algunas ocasiones S. La presencia de esta grafía se presenta como un primer indicio de una ruptura dentro de su consciencia. En este sentido, la sigla significaría un primer desdoblamiento del personaje Sabato, en tanto que la reducción de su nombre atenta contra su integridad. De acuerdo con Héctor Ciarlo, S. representaría la dimensión más interna de su yo, aquella que da cuenta de las estructuras de su inconsciente, las cuales son ininteligibles para el mismo personaje. Así, el apartado más paradigmático sobre este aspecto es el descenso que realiza S. hacia los subsuelos, como un símbolo del recorrido por el mundo interior e insondable de su propio ser: “se muestra como su «yo» envuelto en sus obsesiones, temperamental, que sobrelleva las inevitables relaciones con las circunstancias, pero que, fundamentalmente es el portavoz de sus fantasmas; la voz clamante de esa oscura región de los enigmas poéticos”.⁷²

⁷² H. Ciarlo, *op .cít.*, p. 79.

Es significativo que la primera vez que aparece la sigla, sea en un momento en el que Beba ridiculiza su teoría sobre la idea del escritor como un mártir, como un testigo de su tiempo. Al describir la reacción del personaje, el narrador lo llama S. y no Sabato, como usualmente lo había hecho a lo largo de este pasaje (pp. 41-47). Puede entenderse entonces que difamar sus ideas sobre la literatura y su función en la sociedad implica esencialmente un acto de violencia contra su integridad. No es posible asegurar que el cuestionamiento hacia su persona sea el origen de este rasgo formal, ya que dicho elemento se presenta de manera irregular en la novela. Sin embargo, existen ejemplos determinantes que apoyan esta interpretación.

Un apartado relevante se encuentra en “Pocas soledades como la del ascensor y su espejo”: “ese silencioso, pero implacable confesor, ese fugaz confesionario del mundo desacralizado, el mundo del Plástico y la Computadora. Lo imaginaba a S. observando su cara con despiedad” (p. 57). Esta cita es una muestra de la manera en la que se degrada el personaje. En primer lugar, es notable el uso del sustantivo “despiedad”. Por el momento, cabe mencionar que, en lugar de señalar la ausencia de una cualidad, se afirma su existencia mediante su sentido opuesto, lo cual enfatiza aún más su valor negativo. Por otra parte, en este apartado se detalla un hecho muy revelador: la reproducción de su imagen en el espejo del ascensor, el cual es concebido como un confesionario. Lo más interesante es que en este recinto no hay un intermediario de Dios que subsane el pecado. En ese lugar sólo existen S. y el otro, su reflejo, su representación. ¿Qué significa este momento de redención? La toma de conciencia de una identidad, el enfrentamiento consigo mismo, es decir, entre el yo

que contempla y el yo contemplado. El narrador prosigue: “En esos ojos que lloraron por dolor, en esos ojos que se cerraron por el sueño pero también por el pudor o la astucia, en esos labios que se apretaban por empecinamiento pero también por crueldad [...] en esas venas que se hinchaban por rabia o sensualidad, se había ido delineando la móvil geografía que el alma termina por construir sobre la sutil y maleable carne” (p. 58). A partir de esta cita, se deja entrever que en la novela hay una distinción entre el cuerpo, el cual posee una carga negativa, pues simboliza la finitud de la materia y generalmente es comparado con una prisión, y el alma, la cual representa la eternidad del espíritu. Así, lo mortal y lo ideal entran en confrontación en el momento en el que el personaje se observa a través del espejo; dichos elementos representan, a su vez, un conflicto mucho mayor: la búsqueda del absoluto y la imposibilidad de su realización: “Sí, ahí lo tenían: el rostro con que el alma de S. observaba (y sufría) el Universo, como un condenado a muerte por entre las rejas” (*idem*). Por ello, atributos esenciales como la fe, la desilusión, el dolor, la astucia, la crueldad, la pasión o el amor se ven condicionados por elementos carnales. Víctor Herrera considera que este tipo de cuestionamiento frente a un espejo o un retrato remite a algunos mecanismos que aparecen en la obra de Jean Paul Richter, cuyo propósito era la “recuperación del absoluto a través de lo contingente”.⁷³ Esta idea también podría relacionarse con la búsqueda de eternidad por medio de la escritura, manifestada por Bruno en la novela: “Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto” (p. 15).

⁷³ V. Herrera, *op. cit.*, p. 38.

En este punto del relato, la única certeza es, paradójicamente, la de una individualidad incierta, cuya máxima consecuencia consiste en que el personaje rompa toda relación con su entorno. Así, se impone, a pesar suyo, la soledad, tema que el autor ha desarrollado desde *El túnel* —el siguiente pasaje es muy semejante a aquel expuesto por el personaje Juan Pablo Castel: “*en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida*”⁷⁴—:

Y de pronto intuyó que aquello comenzaría, con invencible fuerza, pues nada podía frenarlo una vez el proceso iniciado. No se trataba de algo horrendo, no aparecían monstruos. Y sin embargo le producía ese terror que sólo se siente en ciertos sueños. Poco a poco fue dominándolo la sensación de que todos empezaban a ser extraños [...] Pero tampoco era eso exactamente: quizá como si además la gente quedara separada de él no por el vidrio de una ventana o por la simple distancia que se puede salvar caminando y abriendo una puerta, sino por una dimensión insalvable (p. 101).

Como menciona Karl Miller, “To discuss the literature of the double is to discuss the literature of solitude”.⁷⁵ Este pasaje también remite a la concepción de otredad en Octavio Paz:

Los estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro, son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos. Aquel que de verás está a solas consigo, aquel que se basta en su propia soledad, no está solo. La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos.⁷⁶

De acuerdo con lo anterior, S. puede anticipar la llegada de aquellos momentos en los que se siente más alejado de sí y de los otros. Se deja conducir por esa tempestad, hasta que su consciencia termina por fraccionarse:

Porque no sólo los estaba oyendo sino que ellos lo oían a él, conversaban con él, en ningún momento experimentaban la menor extrañeza, ignorando que el que

⁷⁴ E. Sábato, *El túnel*, p. 160.

⁷⁵ K. Miller, “Proteus”, p. 22.

⁷⁶ O. Paz, “La otra orilla”, p. 134.

hablaba con ellos no era S., sino una especie de sustituto, una suerte de payaso usurpador. Mientras el otro, el auténtico, se iba paulatina y pavorosamente aislando. Y que, aunque moría de miedo, como alguien que ve alejarse el último barco que podría rescatarlo, es incapaz de hacer la menor señal de desesperación, de dar una idea de su creciente lejanía y soledad (p. 102).

Esta primera manifestación de desdoblamiento está representada por un sustituto, “el payaso usurpador” que participa de los eventos sociales, de las entrevistas, de las publicaciones en revistas de moda, del “triunfo”, y S., quien se opone a estos actos mundanos en los que su “doble” interviene. Para los propósitos de este análisis, es importante exponer que uno de los principales motivos en la escisión de la personalidad del personaje se ve motivada por un conflicto entre la imagen pública del escritor —“Máscara del conferenciante que habla ante señoras, que sonrío y presenta simulacros” (p. 103)— y su vida íntima, lo que él quisiera ser y representar para los demás. Existe una confrontación entre un yo-auténtico y un yo-social, cuya imposibilidad de reconciliación lo conduce a un estado de solipsismo pesimista que lo separa del mundo externo —“todos empezaban a ser extraños”, “como si además la gente quedara separada de él”—: “Al Yo ideal se opone lo Otro en forma de cuerpo, de mundo externo y del «Tú»”.⁷⁷

De tal forma, el desdoblamiento se interrelaciona con otro de los temas desarrollados en *Abaddón, el exterminador*: la experiencia de la alteridad. El problema de la mirada incorpora la perspectiva ajena: la de los críticos (Quique, Beba o el doctor Alberto J. Gandulfo), la de los estudiantes (el grupo de universitarios de izquierda integrado por Araujo, Mauricio Sokolinski o Silvia Gentile) y la de los jóvenes lectores

⁷⁷ V. Herrera, *op. cit.*, p. 39.

(Nacho, Agustina o “un querido y remoto muchacho”). Todos ellos emiten constantes juicios sobre su deber como escritor, sobre aspectos de su vida pública e íntima, que producen en S. un sentimiento de culpabilidad. Por esta razón, en algún momento de sus reflexiones recuerda la cosmovisión existencialista de Jean Paul Sartre: “El infierno es la mirada de los otros. Mirarnos es petrificarnos, esclavizarnos” (p. 50). En cierta medida, en la novela se realiza una sátira crítica contra la idea del novelista como producto comercial.⁷⁸ Es un elemento que ridiculiza la imagen que se ha creado en torno al escritor popular: los reportajes periodísticos, las conferencias, la imposibilidad de anonimato en aspectos de la vida cotidiana y la constante necesidad de defender una postura literaria y política frente a los lectores. Es decir, hay un firme desprecio contra aquello que el personaje Sabato llama “un hombre público” (p. 124). Ésta es la causa por la que en muchas ocasiones se coloca él mismo en situaciones que deforman al máximo dicha faceta.⁷⁹ Por ejemplo, cuando recrea un escenario en donde es participante del programa televisivo *Sábados Circulares* de Mancera. Después de ser interrogado como si se encontrara en una entrevista —la cual también representa una sátira de los reportajes—, se lleva a cabo una supuesta boda entre él, vestido en calzoncillos, y la actriz Libertad Leblanc, en la que funge como padrino Jorge Luis

⁷⁸ Para este estudio se retoma el concepto de sátira desarrollado por Linda Hutcheon: “forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”, “como la ironía, la sátira posee un *ethos* marcado, pero que está codificado más negativamente aún. Es un *ethos* más bien despreciativo” (L. Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, pp. 178 y 181, respectivamente).

⁷⁹ “Esta noción de irrisión ridiculizante con fines reformadores, es indispensable para la definición del género satírico” (*ibidem*, p. 181).

Borges.⁸⁰ Entre los aplausos fingidos de los espectadores, la publicidad de productos comerciales y el movimiento de cámaras, esta escena se encuentra enmarcada por un profundo sentimiento de decepción hacia sí mismo: “Sabato piensa: «tanto él [Borges] como yo somos personas públicas», y siente que caen lágrimas de sus ojos” (p. 272). Dicha escena puede ser interpretada como un símbolo de lo que Gemma Roberts denomina vergüenza existencial, la cual afecta en los más profundo de la consciencia del personaje, y por ello se materializa en: “la escisión entre el hombre interno y el hombre externo, entre el hombre privado y el hombre público”,⁸¹ idea que se vincula con la búsqueda de autenticidad, manifestada por el personaje Sabato a lo largo de la novela: “Debajo, como todos, vivía la vida de los sueños, los vicios secretos que pocos o nadie sospechaban. En el subsuelo, el grotesco tumulto, el facineroso hacinamiento. Arriba, se iba a la Embajada de Francia, donde cortésmente se emitían y recibían las

⁸⁰ La presencia de Borges en este pasaje es muy reveladora, ya que el problema que plantea Sabato es semejante al que se desarrolla en “Borges y yo”. En este texto, la imagen del sujeto también es analizada desde una doble perspectiva. Una de ellas se sitúa en un ámbito íntimo y personal, para hablar sobre un yo-social, que, en principio, es una entidad ajena, la cual es denominada Borges. Esta dimensión se establece como una otredad, cuya presencia sólo puede constatarse como una referencia bibliográfica (“veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico”), pero de gran fuerza, ya que será la imagen que persistirá a través del tiempo: “Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica [...] yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar [...] Así mi vida es un fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro” (J. L. Borges, “Borges y yo”, p. 197). Un aspecto muy interesante en la interpretación de Bruno Bosteels sobre este escrito es que, si bien el texto establece la pérdida de una noción de sujeto, ya sea a partir del problema de la otredad, o de la instancia del lenguaje, “la gramática y sus significantes”, en las ideas expresadas en “Borges y yo”, pervive un centro de lo individual: “en actos de aparente altruismo el sujeto de la moral divide y aísla siempre un núcleo de lo propio para fortalecerlo contra las demás instancias del yo” (B. Bosteels, “Breve teoría del sujeto en Borges”, p. 273).

⁸¹ G. Roberts, “El tema de la vergüenza existencial en *Abaddón, el exterminador de Sábado*”, p. 853.

mentiras y los lugares comunes que pueden y deben decirse en una embajada: con maneras afables, con comprensión y cortesía” (p. 61).

Esta preocupación del personaje-autor por ser congruente con sus ideales es visible esencialmente en la defensa del valor intrínseco de la novela, la cual se opone a otras posturas que atribuyen el mérito del arte a partir de su función en la sociedad. Sobre este aspecto, el autor integra al universo ideológico de *Abaddón* la postura de Jean Paul Sartre, evidente en el cuestionamiento del personaje Sabato sobre la “literatura comprometida”.⁸² Para el escritor argentino, la representación literaria del hombre en el mundo conlleva una dimensión ética, y, por ello, el novelista recrea una representación de él mismo actuando como parte integrante de ese entorno que anhela descifrar. La obra, además de indagar en el destino individual del personaje, también representa una exploración de los fundamentos morales de una literatura inserta en un tiempo de crisis. Sin embargo, Sabato entiende que la naturaleza de la escritura literaria no puede ser concebida como un medio de salvación social, ni puede encontrarse al servicio de la revolución, como lo demanda S., quien extrema la propuesta establecida por Sartre, al interpretar que la literatura es un medio de acción directa sobre la sociedad: “Me podés decir cuándo una novela, no ya *La náusea*, una novela cualquiera, la mejor novela del mundo, el *Quijote*, el *Ulysses*, el *Proceso*, ha servido para evitar la muerte de un solo niño?” (p. 48).

⁸² El desarrollo de la tesis aparece en el texto *¿Qué es la literatura?*, publicado en 1948. Entre los planteamientos que Sartre expone, se encuentra la idea de una literatura vinculada a un contexto histórico, social y político específico; esa relación constituye para él la esencia de la forma literaria: “¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor «comprometido» sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (J. P. Sartre, “¿Qué es escribir?”, p. 69).

En cierta medida, la escisión de la personalidad es una manera de representar la paradoja en la que se encuentra el personaje, pues, por un lado, lucha por la autonomía de la literatura y por la realización de un proyecto literario, basado en la idea de un arte integrador que sea acorde con lo que él concibe como la “novela total”, y, por el otro, sabe que participa del beneficio del éxito creado por su propia actividad artística. En primera instancia, el desdoblamiento se formula como una consecuencia de la disputa entre dos posturas sobre la imagen del escritor que parecen antagónicas: una que exagera su figura comercial y otra que prácticamente anula la noción del autor, en tanto que sus palabras, sus teorías, sus anhelos, sus deseos, sus incertidumbres, expresados por medio de sus ficciones, deben orientarse hacia las circunstancias históricas de su tiempo. La descripción de esta antítesis entre la vida pública y privada del personaje es un punto de partida que permitirá entender que la experiencia de la alteridad no se restringe únicamente a la perspectiva de los lectores, sino a una otredad que proviene del propio personaje, la cual se establece como un conflicto con su propio ser (y que podría identificarse en lo que Paz denomina como un verdadero estado de solipsismo: ser extraño de uno mismo, ser dos).

El resultado final es la ruptura del personaje, escindido del mundo y de sí mismo: del Sabato de su juventud que alguna vez defendió los ideales comunistas y del Sabato que representa al escritor de fama internacional. Como se expondrá a continuación, también hay un enfrentamiento con el Sabato que alguna vez se refugió en la ciencia. Tal como lo expresa el personaje protagónico de *Los elixires del diablo*, el hermano Medardo, esta problemática sobre la definición de la personalidad, a partir de

la mirada ajena, puede relacionarse con las siguiente expresión: “Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡Para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido”.⁸³

La autocrítica es una actividad constante del personaje Sabato: “Siempre creí, y eso es lo que públicamente aduje, en cierta propensión autodestructiva, la misma que me ha llevado a quemar la mayor parte de todo lo que escribí a lo largo de mi vida” (p. 22). Retomando la definición de sátira de L. Hutcheon, dicha práctica se vincula con un “*ethos* despreciativo” presente en la novela. Uno de sus indicios se encuentra en los calificativos empleados para describir al personaje. Aquí es oportuno rescatar el sustantivo “despiedad”, ya señalado al inicio de este apartado, cuyo máximo sentido de negatividad se encuentra en función de la sátira recurrente contra su postura profesional y personal. Sin embargo, esta actitud despectiva también incentiva al personaje a redefinir una versión de su identidad, otra imagen, distinta, a través de la cual superar la que el mundo, los lectores, y aun él mismo, habían creado.⁸⁴ Esta idea se vincula con el epígrafe de Lérmontov con el que abre la novela: “Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas”. De manera similar a las memorias de *Un héroe de nuestro tiempo*, el personaje continúa con la búsqueda de sí mismo, de aquello que la gente llama

⁸³ E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, p. 62.

⁸⁴ Es probable que en esta acción se cumpla la teoría de Bruno Bosteels, referida antes, sobre la subsistencia de un centro de lo individual cuando la integridad del sujeto se ve amenazada.

Sabato: como “el poeta romántico, figura del hombre moderno, en medio del formarse y deshacerse continuo de las obras y de los significados, comprende su existencia como incesante aventura interpretativa”.⁸⁵

El personaje se desenvuelve a lo largo de la novela como un elemento satírico de la figura pública creada en torno a su profesión, pero también sostiene una actitud crítica frente a la idea del escritor comprometido, en el sentido que Sartre le daba; el propósito, quizá, radica en la búsqueda de una postura que sea coherente con sus ideales: “Escribir es un intento de conocerme a mí mismo, lo que supone intentar conocer a la humanidad”.⁸⁶ El conocimiento de lo que está fuera del yo implica también enfrentarse con la problemática de la otredad. De acuerdo con Schlegel:

ningún hombre es simplemente un hombre, sino que también puede y ha de ser a la vez efectiva y verdaderamente toda la humanidad. Por ello, siempre seguro de volver a encontrarse a sí mismo, el hombre está constantemente saliendo de sí para buscar y encontrar el complemento de su ser más íntimo en la profundidad del ser de otro. El juego de la comunicación y el acercamiento es la ocupación y la fuerza de la vida; la consumación absoluta sólo se da en la muerte.⁸⁷

Esto puede corresponderse con la percepción romántica de un ritmo dialéctico desde el cual se rige el universo. Juan Bargalló confirma que la estructura del desdoblamiento a lo largo de la historia de su realización se ha basado en un “régimen de la antítesis”, cuya máxima resolución sería el hallazgo, a partir del otro, del propio vacío: “El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio

⁸⁵ D. Sánchez, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁶ E. Sabato *apud* Marina Gálvez Acero, “*Abaddon el exterminador* o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sabato”, p. 281.

⁸⁷ F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, p. 97.

complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia [...] y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo”.⁸⁸ En *Abaddón*, S. identifica esa “metáfora de la antítesis” como la condición necesaria de todo artista, quien se debate en una afirmación y una negación constante: “Todos somos contradictorios, pero quizá los novelistas más que los demás. Tal vez por eso son novelistas. Yo me he angustiado mucho con esa dualidad y recién en estos últimos años me parece que empiezo a entender algo” (p. 179). Esta idea es paralela a la noción de duplicidad desarrollada por Fichte: “This was for Fichte the true nature of the intellect which was no longer one unified entity, but rather a duality, one aspect of which was its actual being, the other a reflection upon its being”.⁸⁹ Dicho fundamento toma forma en la relación que establece el personaje-autor con R. y con Schneider, dos seres enigmáticos cuya presencia es ambigua, aunque decisiva, ya que representan con mayor fuerza la otredad mediante la cual el personaje busca complementarse.⁹⁰

El personaje Sabato habla constantemente sobre los hechos que lo desequilibraron a lo largo de su carrera como novelista. Su principal interlocutor es Bruno, a quien recuenta sus intentos frustrados con la escritura. De continuo le menciona que existen unas “potencias del mal” que le impiden progresar en su actividad creadora, alrededor de la cual existen enigmas y maleficios, y también que siente en su interior una “propensión autodestructiva”. Al recordar las condiciones en

⁸⁸ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁹ E. Behler, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁰ De acuerdo con Myrna Solotorevsky, R. y Schneider pueden concebirse como dobles latentes, ya que la fragmentación con respecto a Sabato es implícita (*cf.* M. Solotorevsky, “Espejularidad y narcisismo en *Abaddón el exterminador*”, p. 316).

las que publicó su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas*, enfatiza que fue un acto involuntario, pues en él habitaban unas fuerzas ocultas que lo incentivaron a llevar a cabo ese proceso:

Publiqué la novela contra mi voluntad. Los hechos (no los hechos editoriales sino otros, más ambiguos) me confirmaron después aquel instintivo recelo. Durante años debí sufrir el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mí, no se lo puedo explicar con exactitud, pero sin duda provenientes de ese territorio que gobiernan los Ciegos, y que durante estos diez años convirtieron mi existencia en un infierno, al que tuve que entregarme atado de pies y manos (p. 21).

Tras la publicación de su segunda novela, el personaje decide resguardarse del exterior, como si careciera de alguna facultad que le impidiera relacionarse con su entorno. De forma gradual, pierde voluntad sobre sus acciones: “todo era confuso en su interior, se hacía y se deshacía, no le era posible nunca comprender qué quería ni adónde se dirigía” (p. 36). De cierta manera, el escritor Sabato sitúa sus representaciones literarias en el torbellino de una paranoia semejante a la del romanticismo o incluso similar a las ficciones de escritores posteriores como Kafka, cuyos personajes son regidos por elementos ingobernables que no encuentran explicación; aunque, una diferencia notable en la novela de Sabato es que el personaje-autor es consciente en todo momento del estado de incertidumbre, mientras que en la obra de Kafka esto no es expresado directamente. Por ello, *Abaddón* se asemeja a algunos escritos de Hoffmann, pues constantemente sus personajes se someten al influjo de esos fenómenos inasibles, ya que los conciben como un medio de conocimiento adecuado para esclarecer algunos sucesos de su entorno. Así sucede en

Los elixires del diablo, en donde la escisión en la personalidad del hermano Medardo es un acontecimiento que demuestra la existencia de elementos que superan lo racional:

Ahora podrás conocer el significado de ese extraño destino que tan pronto te lleva a un mundo de extrañas visiones como te lanza a la más vulgar realidad. Dicen que lo maravilloso ha desaparecido de la tierra. Yo no lo creo [...] se producen fenómenos que escapan a nuestra inteligencia y en los que obstinadamente nos resistimos a creer porque no podemos comprenderlos. Negamos con gran testarudez las visiones de los ojos del alma, que todo lo traspasan, mientras que los ojos del cuerpo apenas pueden calar en lo superficial.⁹¹

Para el personaje Sabato, el proceso de creación literaria implica un acto de autoaniquilación: “cuando escribo ficciones operan sobre mí fuerzas que me obligan a hacerlo y otras que me retienen o me hacen tropezar” (p. 24).⁹² Ese peligro del que habla continuamente se relaciona con las supuestas dos fuerzas contrarias que actúan sobre su consciencia: el ámbito diáfano, el cual responde a los lineamientos establecidos

⁹¹ E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, p. 210. Un ejemplo semejante de la consciencia sobre unas fuerzas incognoscibles se encuentra al inicio de “El Horla”, de Maupassant; al igual que en Hoffmann y en Sabato, existe la convicción de que no todo lo humano puede ser explicado a partir de los instrumentos de la razón (“los ojos del cuerpo apenas pueden calar en lo superficial”): “¿De dónde vienen esas misteriosas influencias que mudan en desánimo nuestra felicidad y nuestra confianza en desamparo? [...] ¡Qué profundo es este misterio de lo Invisible! No lo podemos sondear con nuestros miserables sentidos, con nuestros ojos que no saben percibir ni lo demasiado pequeño ni lo demasiado grande, ni lo demasiado próximo ni lo demasiado remoto” (Guy de Maupassant, “El Horla”, pp. 108-109). Como sucede con el personaje Sabato, la voluntad del personaje protagónico de este cuento se desvanece gradualmente, a causa de aquella presencia extraña: “¡Alguien posee mi alma y la gobierna! Alguien ordena todos mis actos, todos mis movimientos, todos mis pensamientos. Ya no soy nada en mí, nada sino un espectador esclavo y aterrado de todas las cosas que realizo” (*ibidem*, p. 126). Aunque, es preciso adelantar que, en el caso de *Abaddón, el exterminador*, esa fuerza superior se relaciona con el deseo de establecer un diálogo directo con la realidad literaria (la de la novela que se encuentra escribiendo en esos momentos), creada por el personaje-autor.

⁹² De cierta manera, este proceso puede ser comparado con el efecto retroactivo al que alude Gide, pues él menciona que la duplicación del autor dentro de su obra responde al influjo que ésta ejerce sobre su creador al momento de su escritura, como un acto de violencia contra su propia identidad: “el libro, al salir de nosotros, nos va cambiando, modificando la marcha de nuestra existencia [...] El sujeto agente es uno mismo; la cosa retroagente es el sujeto que uno se imagina. Lo que propongo, pues, es un método de acción indirecta sobre uno mismo” (Gide *apud* L. Dällenbach, “Variaciones sobre un concepto”, p. 21).

por el paradigma científico, y un ámbito que pertenece a la expresión poética, el cual ofrece otras alternativas que no se integran a los postulados de la lógica causal y, por ello, amplía los métodos de cuestionamiento sobre los hechos del mundo; en el caso de esta novela, esos métodos son de naturaleza adversa, “un continente lleno de peligros”:⁹³ “Y luego, ese desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo. Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y la prostitución” (p. 40). De tal forma, la elaboración de una novela es comparada con actividades ominosas, como si en ella se resguardaran sentimientos repulsivos y desagradables. Al ser un medio que da cabida a un ámbito desconocido, “donde domina la conjetura”,⁹⁴ produce una incertidumbre intelectual que sólo puede formularse ficcionalmente mediante representaciones fantásticas que tienden esencialmente hacia lo siniestro:⁹⁵ “las potencias del mal” que acechan al personaje pueden simbolizar los sentimientos insólitos y atemorizantes que habitan en su interior, los cuales se manifiestan en cada escrito. En este sentido, el problema de la alteridad no sólo se concreta en la mirada crítica de otros personajes, como ya se expuso anteriormente, sino también mediante aquello que escapa a la razón y que Erdal Jordan nombra “la expresión de lo indecible”: “lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo esencialmente transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo

⁹³ E. Sabato, *Uno y el universo*, pp. 14-15.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁹⁵ “Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (S. Freud, *op. cit.*, p. 2498).

desconocido”.⁹⁶ El propósito de estas ideas no es afirmar que *Abaddón* forma parte del género de la literatura fantástica, sino solamente esclarecer que algunos de sus elementos coinciden con aspectos de esa tradición, y que el recurso del desdoblamiento se estructura también como un diálogo con las fuerzas inconscientes de la imaginación creadora,⁹⁷ tal como se mostrará en la relación que el personaje Sabato establece con R. y con Schneider.

En la novela, hay elementos que irrumpen el orden lógico de la realidad ficticia. Esta alteración es de naturaleza negativa y generalmente se enuncia bajo la forma de una represión. Quizá la finalidad de este hecho sea semejante a uno de los propósitos que busca cumplir la literatura fantástica: “En un plano profundo, una obra fantástica se funda en una intencionalidad desestabilizadora, pues pretende socavar los postulados de la lógica causal y racional que regulan la vida de los personajes; para ello recurre a una lógica de la conjunción que sustituye a la lógica de la disyunción con la que en principio ellos explican los fenómenos de su entorno”.⁹⁸ En *Abaddón*, un primer indicio del ámbito desestabilizador se muestra en un pasaje en el que un grupo de videntes acude a Sabato para realizar un rito que lo liberará del estado de letargo en el que se encuentra: “En conversaciones con su mujer sugirió que «ellos» sabían su situación y estaban dispuestos a prestarle ayuda, a combatir contra las «entidades» que lo mantenían

⁹⁶ M. Erdal Jordan, “Las concepciones del lenguaje y la narrativa fantástica”, pp. 12-13.

⁹⁷ Sobre esta diferencia, es ilustrativa la reflexión que Rafael Olea Franco realiza entre lo fantástico y el género fantástico: “conviene distinguir desde el principio, como medida preventiva, entre «lo fantástico» como categoría estética global y abstracta (cuyo uso podría ser semejante a los términos de lo cómico, lo trágico, lo lírico, etcétera) y el «género fantástico» en sí, es decir, la variedad específica de textos en los que esa categoría entra como principio dominante y estructurador” (R. Olea, “El concepto de literatura fantástica”, p. 25).

⁹⁸ *Ibidem*, p. 72.

inmovilizado” (p. 29). Este suceso puede leerse como un elemento que sienta las bases de la lógica de la conjunción de la que habla Olea Franco, a partir de la cual se encauzará la obra, pues, para que el personaje pueda llevar a cabo el proyecto de su novela, se determina como una condición necesaria la continuidad entre un estado de vigilia y uno de sueño, es decir, entre dos ámbitos que en principio parecen imposibles de reconciliar simultáneamente en un mismo plano. En la novela se da a entender que el artista posee la capacidad de realizar la síntesis entre lo causal y lo “indecible”. Así se explica que S. crea que el escritor es un profeta, ya que puede expresar, sacar de sí, los significados imperceptibles para el hombre común: “Vuelvo al alma que viaja durante el sueño y puede ver cosas del futuro, ya que se libera del cuerpo, que es lo que en el hombre lo encadena en la prisión del espacio y del tiempo. Las pesadillas son las visiones de nuestro infierno. Y lo que todos logramos en el sueño, los místicos y los poetas lo alcanzan mediante el éxtasis y la imaginación” (p. 342).⁹⁹

De tal forma, los elementos ajenos a la lógica racional son traducidos dentro de la novela en fuerzas hostiles. En este punto, es pertinente reproducir algunas reflexiones románticas sobre lo indecible y el poder de lo desconocido que el personaje Sabato pronuncia:

Von Arnim, le vino a la mente: nos componen muchos espíritus y nos acechan en los sueños, profieren oscuras amenazas, nos hacen advertencias que es difícil

⁹⁹ Estas reflexiones son constantes a lo largo de la novela, por ejemplo, otra de las afirmaciones realizadas es la siguiente: “Lo que el hombre corriente experimenta en los sueños, los seres anormales lo viven en sus estados de trance: los videntes, los locos, los artistas y místicos” (p. 159). Hoffmann también enuncia ideas semejantes sobre el sueño y los artistas: “Es bien sabido cómo los locos parecen a menudo estar en relación con los espíritus, y cómo al mismo tiempo tienen la capacidad de ver en su interior con claridad lo que yace en ellos escondido, y que luego expresan de un modo que nos estremece con las voces siniestras de su segundo yo” (E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, p. 69).

entender, nos aterrorizan. Cómo pueden ser tan extraños a nosotros como para llegar a aterrorizarnos? No salen acaso de nuestro propio corazón? [...] seres invisibles que sólo la imaginación poética podía hacer perceptibles. La videncia (p. 290).¹⁰⁰

Los románticos entendían que en el hombre residía una vitalidad oculta y desmedida, que sobrepasaba su entendimiento. Por ello se veía como una fuerza oscura, generalmente maligna, que surgía del interior, la cual atestiguaba la presencia de un impulso superior a sus capacidades.¹⁰¹ Dicha convicción persiste en *Abaddón* y es representada mediante la aparición de personajes sombríos que desencadenan el proceso de fragmentación de la personalidad de Sabato. Lo más inquietante es que esta multiplicidad de seres ajenos provienen de él mismo, “No salen acaso de nuestro propio corazón?”; algunos toman la forma de personajes creados en sus ficciones pasadas, “seres invisibles que sólo la imaginación poética podía hacer perceptibles”, quienes demandan continuamente al personaje-escritor su liberación por medio de la escritura, “la videncia”: por ejemplo, las apariciones constantes de Juan Pablo Castel, Patricio Duggan, pero especialmente Alejandra:

“Ella se convirtió en una llameante furia”
y él sintió que el universo se resquebrajaba
sacudido por su furor y sus insultos

¹⁰⁰ En este punto también hay otra coincidencia con uno de los aspectos mencionados por el personaje protagónico de “El Horla”, quien siente la presencia de un ser extraño en su habitación, que lo acecha mientras duerme (“nos componen muchos espíritus y nos acechan en los sueños”), hecho que le asegura la existencia de un ente invisible, que convive con él y no sólo manipula su entorno sino también sus acciones y sus pensamientos: “Entonces, yo era sonámbulo, vivía, sin saberlo, esa doble vida misteriosa que hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima, a veces, cuando nuestra alma está embotada, nuestro cuerpo cautivo que obedece a ese otro, como a nosotros mismos, más que a nosotros mismos” (G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 115).

¹⁰¹ “Pero si por un lado el nuevo paradigma [el científico] expulsa cualquier fenómeno sobrenatural de su concepto de verosimilitud, por otro tampoco proporciona explicaciones coherentes para algunas experiencias vitales” (R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 58).

y no era sólo su carne que era desgarrada por sus garras
sino su conciencia
y allí quedó como un desecho de su propio espíritu
las torres derrumbadas
por el cataclismo
y calcinadas por las llamas (p. 453).

La ruptura es tan evidente que el personaje puede contemplarse fuera de sí, en un estado total de abatimiento, el cual culmina en un proceso de metamorfosis al final de la novela. Tal como lo define Clara, uno de los personajes de *El hombre de la arena*:

Si existe una oscura potencia que tiende maliciosa y traidora un hilo en nuestro interior para apresarlos y arrastrarlos por el peligroso camino de la destrucción (que de no ser así jamás habríamos emprendido), si en verdad existe una fuerza como ésta, tiene que formarse a nuestra imagen y semejanza, convertirse en nosotros mismos; porque solamente de esa manera creeremos en ella y le daremos el lugar que necesita para llevar a cabo su obra oculta. [...] Es el fantasma de nuestro propio yo el que con su íntima afinidad y profunda influencia sobre nuestra alma nos sume en el infierno o nos lleva al cielo.¹⁰²

En el caso de *Abaddón, el exterminador*, ese recorrido que debe emprender el personaje se relaciona con el proceso de creación artística. Es como un viaje al interior, que implicará una ruptura consigo mismo, pero que a la par lo conducirá a encontrar los argumentos justificativos de su escritura.

Juan Bargalló establece que el recurso del desdoblamiento en Jean Paul Richter y en Hoffman dio inicio a dos elementos importantes para el desarrollo del tema: la aparición de un “doble perseguidor” y “la mujer como desencadenante de la catástrofe”.¹⁰³ El primer aspecto es esencial en la función que ejercen R. y Schneider en *Abaddón* —ambos surgen en los momentos más determinantes de la vida del personaje Sabato—, aunque, en cada uno, cumple objetivos muy particulares.

¹⁰² E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, pp. 17-18.

¹⁰³ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 18.

Una presencia decisiva para el personaje Sabato es R., “gemelo astral” (p. 298), con quien tiene “intereses comunes” (p. 319). Si bien no hay manera de probar su origen enigmático —aparición o doble del personaje—, tal vez no sea tan aventurado mencionar que es una manifestación de su propio inconsciente, incluso la sigla puede aludir al segundo nombre del autor, Roque.¹⁰⁴ Aunque esto sea una especulación, a partir de los datos proporcionados por la novela misma, no sería aventurado afirmar que R. es el personaje arquetipo que ha aparecido en sus relatos de ficción: Patricio Duggan, Juan Pablo Castel y Fernando Vidal; con ellos tres comparte las características que los definen como personajes misteriosos y sombríos, y hasta cierto sentido pueden ser comparados con la figura mefistofélica, de gran tradición en la literatura alemana (uno de los casos más emblemáticos aparece en *Fausto*, de Goethe). Si bien es cierto que en el caso de Sabato no existe un pacto con esa potencia maligna, como sí sucede en las representaciones de Mefisto, hay una coincidencia en el hecho de que estos entes oscuros presentes en la obra de Sabato son un estímulo para que los personajes bajo su influjo cometan actos atroces; para que manifiesten una dimensión moralmente incorrecta, que de otra manera no se produciría.

¹⁰⁴ Sabato proporciona algunos datos interesantes sobre este personaje en un entrevista con Silvia Sauter: “SS: Sobre la importancia de los nombres, ¿tiene algo que ver con usted la inicial R.? En *Abaddón R.* es uno de los entes simbólicos más enigmáticos, porque es inexplicable. / ES: R. es la inicial de mi segundo nombre de pila. Yo firmaba Ernesto R. Sábato por Roque / SS: ¿Por qué y cuándo dejó esa inicial? ¿Tendrá que ver con la persecución de R. a Sabato en la novela o es una coincidencia? Es irónico que no abandone esta R. como lo hizo con su nombre. Cuando escribió *Abaddón* ¿pensó en su propia inicial? / ES: No conscientemente. Recordé esta inicial cuando usted me preguntó el origen de la inicial R. en la novela” (E. Sabato *apud* S. Sauter, “Entrevistas. Ernesto Sábato”, p. 78).

En un principio, en los escritos preliminares que el autor envió a la revista *Humboldt*, R. aparecía como F., seguramente en referencia a Fernando Vidal Olmos.¹⁰⁵ La descripción del personaje Sabato sobre él lo corrobora: “un [sic] gran ave de rapiña, un gran halcón nocturno (y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas). Sus manos eran descarnadas, ávidas, depredatorias, despiadadas. Sus ojos me parecieron grisverdosos, que contrastaban con una piel oscura. Su nariz era fina pero poderosa y aguileña” (p. 298). La descripción de Fernando Vidal en *Sobre héroes y tumbas* es la siguiente: “Sus manos descarnadas y nerviosas parecían tener cierto parentesco con las garras de un halcón o de un águila. Sí, eso es: todo lo de aquel individuo tenía algo de un ave de rapiña: su nariz era fina pero poderosa y aguileña; sus manos eran huesudas, ávidas y despiadadas. Aquel hombre era cruel y capaz de cualquier cosa”.¹⁰⁶ A partir de los sucesos que se desencadenan en la novela, R. se configura como el espíritu interior y enigmático del artista, el profeta que vive dentro del personaje Sabato y resurge en cada una de sus novelas.

R. se comporta como cómplice del personaje Sabato, pues lo ha provocado a cometer actos atroces, y despierta en él los sentimientos más inquietantes, que desconoce o pretende suprimir.¹⁰⁷ Afecta con mayor determinación su consciencia,

¹⁰⁵ Cf. E. Sabato, “*Abadon, el exterminador*. Fragmento de una nueva novela”, p. 14.

¹⁰⁶ E. Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, p. 220.

¹⁰⁷ Como un contrapunto de esta idea, se encuentra la propuesta de Edgar Allan Poe en “William Wilson”, en donde el doble del personaje protagónico no es coautor de los actos inicuos que aquél se propone realizar, sino que se comporta como un vigilante de su conducta, un ser antagónico que contradice sus deseos: “It was noticeable, indeed, that, in no one of the multiplied instances in which he had of late crossed my path had he so crossed it except to frustrate those schemes, or to disturb those actions, which, if fully carried out, might have resulted in bitter mischief. Poor justification this, in truth, for an authority so imperiously assumed! Poor indemnity for

pues representa un conflicto que ha permanecido sin resolución: la contradicción entre la ciencia y el arte, es decir, entre un estado luminoso y uno aciago. Por estos motivos, se establece que es una representación fantástica de índole siniestra: “todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se puede reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro”.¹⁰⁸ En este sentido, es significativo que el personaje Sabato sienta desprecio por él y tenga la imperiosa necesidad de anular su existencia, sin poder lograrlo. Sobre este aspecto es muy ilustrativa una anécdota de su infancia, que R. insistentemente le recuerda:

—Nunca me quisiste —acotó [R.]—. Más bien creo que siempre me detestaste. Recordás lo del gorrión?

Con precisión ahora la figura de la pesadilla aparecía ante mis ojos. Cómo podía haber olvidado aquellos ojos, aquella frente, aquella mueca irónica?

—Gorrión? De qué gorrión me estás hablando? —mentí.

—El experimento.

—Qué experimento?

—Ver cómo volaba sin ojos.

—La idea fue tuya —grité.

Varias personas se volvieron hacia nosotros.

—No te pongás tan excitado —me recriminó—. Sí, la idea fue mía, pero fuiste vos quien le sacó los ojos con la punta de una tijera (p. 300).

R. irrumpe en sus actividades cotidianas, y afecta la vida de quienes lo rodean: se presenta en los sueños de Matilde, transfigurado bajo la forma de un homúnculo y de un demonio. En todas estas apariciones, su único propósito es recordarle a Sabato su “deber”: “*fue él* quien me forzó a abandonar la ciencia, hecho para casi todos

natural rights of self-agency so pertinaciously, so insultingly denied”. (E. A. Poe, “William Wilson”, p. 127).

¹⁰⁸ S. Freud, *op. cit.*, p. 2498.

sorprendente y sobre el cual me he visto obligado a dar innumerables, reiteradas (e inútiles) explicaciones” (pp. 308-309). De ahí que una de sus manifestaciones más importantes sea cuando el personaje Sabato se encuentra en París, en 1938, pues fue el tiempo en el que tomó la decisión definitiva de renunciar a su carrera científica para dedicarse al desarrollo de ficciones. R. fue quien lo incentivó a escribir durante ese periodo *La fuente muda*. Después, transfigurado en Patricio Duggan, sería el protagonista de *Memorias de un desconocido* y de una obra de teatro; ambos proyectos fueron abortados: “ya sea porque las circunstancias eran distintas a las reales como porque los atributos de Patricio no eran exactamente los suyos, me siguió presionando, hasta, me parece, con un redoblado sentimiento, para hacerse casi inaguantable en estos últimos años (p. 309)”. De cierta manera, R. representa el complemento que el personaje Sabato requiere para afrontar la pérdida de la fe en la ciencia y la necesidad de sustentar dicho vacío a través del arte.¹⁰⁹ Quizá, por esta causa, su influencia resulta más eficaz después de la publicación de sus novelas. Un pasaje ilustrativo es aquel en el que Sabato narra cómo aparecen comentarios suyos en los márgenes de los libros que consulta: “«Abrió el libro y encontró su marca,» su letra pequeña pero temible en el margen de aquel libro de ocultismo: «Perforar el muro!», le advierte” (p. 272). Para esclarecer el sentido de estas palabras, “Perforar el muro!”, conviene relacionarlas con *Apuntes del subsuelo*:

¿Lo imposible equivale al muro de piedra? Ahora bien, ¿qué quiero decir con muro de piedra? Pues, claro, se trata de las leyes de la naturaleza o de las conclusiones de las ciencias naturales o de la matemática [...] ¡Como si ese muro de piedra viniese, en efecto, a procurar tranquilidad de espíritu, o como si

¹⁰⁹ Un sentido cercano sobre este hecho se encuentra en una de las reflexiones de Umberto Eco: “El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal” (U. Eco, “La poética de la obra abierta”, p. 89).

contuviese en realidad una palabra de consuelo por el mero hecho de que un muro de piedra equivale a dos por dos son cuatro! ¡Oh, qué absurdo es todo ello! La cuestión está en comprenderlo todo, en tener conciencia de todo, de todas las imposibilidades y de todos los muros de piedra; en no resignarse ante ninguna de esas imposibilidades o muros de piedra.¹¹⁰

Así, el muro al que se refiere R. puede aludir al cuestionamiento de la confianza excesiva en la razón y al sistema conceptual y las teorías creadas en torno a este modelo epistemológico. Este personaje le recuerda que existe otro tipo de lenguaje desde el cual interpretar su entorno, uno similar a la concepción romántica del símbolo y la expresión poética, de acuerdo con la exposición de Erdal Jordan:

Como índice del inconsciente y correspondencia de la naturaleza, el símbolo presenta dos características claves: 1) escapa a la razón y su aprehensión es posible sólo a través de una visión mística introspectiva; y 2) si la naturaleza es concebida como un lenguaje simbólico del infinito, como un jeroglífico por descifrar, el arte es una correspondencia de este lenguaje, y como tal, debe ser descifrado, pero no como un solo significado ni como un grupo de significados, sino que el acto mismo de desciframiento es la aproximación a ese infinito. De una manera oblicua, el símbolo, por su idiosincrasia productiva, inagotable, se convierte en expresión de lo indecible.¹¹¹

Mediante una sentencia semejante, R. también habla sobre el lenguaje poético como una capacidad humana que permite expresar verdades inaprensibles: “Lo único real era la relación entre el hombre y sus dioses, entre el hombre y sus demonios. Lo verdadero era siempre simbólico, y el realismo de la poesía era lo único valedero, aunque fuese ambiguo o por eso mismo” (p. 273). Por ello, sus recriminaciones se

¹¹⁰ F. M. Dostoyevski, *Apuntes del subsuelo*, pp. 27-28. En esta cita el personaje demanda “tener conciencia de todo, de todas las imposibilidades y de todos los muros de piedra”. La frase es inclusiva, y se opone a la posibilidad de una disyunción al mencionar enseguida: “no resignarse ante ninguna de esas imposibilidades o muros de piedra”. Desde esta perspectiva, la lógica de la conjunción puede identificarse con la idea de absoluto de los románticos, en el sentido de que, mediante un proceso analógico, pretenden realizar una síntesis de toda manifestación humana y de todo conocimiento.

¹¹¹ M. Erdal Jordan, “La ironía y la narrativa fantástica”, p. 12.

manifiestan con mucha mayor agudeza cuando Sabato recuerda con nostalgia la ciencia: “Un día en que añoraba los tiempos de la matemática abrió el libro de Weyl, sobre relatividad: al margen de uno de los teoremas capitales estaba su comentario: IDIOTAS!” (*idem*). Esta evocación del personaje Sabato tiene que ver con el descubrimiento de que la ciencia y la lógica racional son insuficientes y relativas: “Allí donde la razón no le dejar dar el salto religioso, el arte se convierte para Sábato en un acto de protesta existencial, en un reto demoníaco frente al Dios ausente o frente a la nada”.¹¹² Sin duda alguna, la búsqueda constante de una trascendencia de la realidad empírica se refleja especialmente en las ideas extremistas que caracterizan su pensamiento, el cual se debate entre la realidad de los “rígidos teoremas” y aquella en la que habita lo indecible, “la región intermedia” en donde sólo es perceptible “el remoto rumor” de la existencia:

Detrás de los hombres que nacían y morían, muchas veces en la hoguera o en la tortura, de los imperios que arrogantemente se levantaban e inevitablemente se derrumbaban, aquel cielo parecía constituir la imagen menos imperfecta del otro universo: el incorruptible y eterno, la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparentes pero rígidos teoremas.

También él había intentado ese ascenso. Cada vez que había sentido el dolor, porque esa torre era invulnerable; cada vez que la basura ya era insoportable, porque esa torre era límpida; cada vez que la fugacidad del tiempo lo atormentaba, porque en aquel recinto reinaba la eternidad.

Encerrarse en la torre.

Pero el remoto rumor de los hombres había terminado siempre por alcanzarlo, se colaba por los intersticios y subía desde su propio interior [...] 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 (pp. 405-406).

¹¹² G. Roberts, *Análisis existencial de Abaddón, el exterminador de Ernesto Sábato*, p. 79.

R., en quien “sucede lo más grave de la existencia”, evoca que lo “irracional no es, pues, antagónico de la «realidad» sino uno de sus componentes fundamentales”.¹¹³ Es el recuerdo de que existen elementos como “el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño”, que permanecen en un estado indefinido. No son cognoscibles por medio de los paradigmas de la razón y ahí radica uno de los misterios de la conciencia humana que tanto interesa mostrar en la novela, la cual constituye para el escritor el único medio que da cuenta de ese ámbito que la ciencia no puede dar a conocer.

Ahora bien, continuando con el tema del perseguidor, Schneider actúa como otro elemento en el que toma forma esa función. Desde el inicio de la obra, se le vincula con el proceso de desdoblamiento. Una vez que Sabato realiza el ritual con los videntes, comienza a tener encuentros inesperados con él, cuya presencia implica un desequilibrio: “Ese individuo *me buscaba*. Comprende? Más, todavía, me seguía desde lejos, quién sabe desde cuánto tiempo [...] Y me seguía desde que leyó mi primera novela, probablemente” (p. 70). Así, su aparición constante se relaciona con los proyectos literarios de Sabato, quien lo conoce después de la publicación de *El túnel*. A partir de ese momento, Schneider resurge de manera intermitente en cada escrito de ficción que realiza Sabato: “No era significativo que reapareciese en el 62, en el momento de aparecer *HÉROES Y TUMBAS*? En una ciudad infinita pueden pasar años sin ver a un conocido. Por qué lo volvió a encontrar apenas publicada su nueva novela?” (p. 44). La existencia de Schneider es difusa y la única certeza es que acecha a Sabato de

¹¹³ V. Herrera, *op. cit.*, p. 45.

manera incesante. Se establece como una fuerza que lo controla y cuya cercanía desencadena la inestabilidad de su conciencia: “Hay individuos que tienen el poder de provocar el desdoblamiento, sobre todo, en los que, como yo, somos propensos a sufrirlo de modo espontáneo. Al verlo a Schneider tuve la certeza de que tenía ese poder” (p. 77). Se muestra como una potencia antagónica a su actividad literaria, y posee un vínculo con la supuesta “Entidad”, la Secta de los Ciegos que le impide completar su obra: “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 acechando desde lejos, y ahora, al parecer, de nuevo en Buenos Aires” (p. 40).

Por todos estos motivos, el elemento del perseguidor que encarnan R. y Schneider puede ser visto como un aspecto que cuestiona ficcionalmente la relación entre autor y obra. El personaje Sabato, quien representa al creador, es ajeno en todo momento a su voluntad. Se encuentra dominado por sus creaciones literarias, de tal forma que termina por convertirse en parte de ella: “Como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos” (p. 276). En este sentido, la disolución del personaje le permite al escritor problematizar la idea del autor omnisciente que dispone de sus creaciones con absoluta libertad: “Entrar en las propias tinieblas [...] Conducido por sus propios fantasmas, hacia el continente que sólo ellos podían conducirlo” (p. 276). De esta manera, en la novela se propone estructurar la realidad literaria a partir de vínculos intersubjetivos, con la finalidad de exponer la

inestabilidad de “lo real”, según la mirada que lo aprehende. En ello hay un nexo con el motivo de los ciegos en la obra de Sabato, puesto que ambos elementos significan el cuestionamiento de las miradas y, hasta cierto punto, también la relativización de las formas de conocimiento.

El planteamiento propuesto en la novela del personaje-autor que se desdobra en su ficción, implica también una convivencia con la dimensión inaprensible y, a la vez, trágica y atroz del alma humana, la cual se ve representada en Schneider y R. Dicha demanda es llevada hasta sus últimas consecuencias, pues mientras el personaje-autor realiza una búsqueda incesante de sí mismo, mediante un diálogo con la realidad ficticia que crea, ésta a su vez lo supera y lo interroga, como se puede verificar en la aparición constante de Alejandra en visiones y en sueños. La necesidad del personaje-autor de establecer un diálogo con su ficción se demuestra especialmente en el descenso hacia el subsuelo, en el sentido de que este pasaje es muy similar al recorrido realizado por Fernando Vidal en *Sobre héroes y tumbas*. Este hecho podría significar que la realidad ficticia vivida por sus personajes incide ahora en el autor ficcional de manera directa, cuya consecuencia máxima consiste en un desequilibrio a nivel de su consciencia, la cual tiene repercusiones físicas muy simbólicas: la metamorfosis final de Sabato en uno de los elementos más aterradores de su propia creación: un ser nictálope. Quizá esta operación sea semejante al análisis de Borges sobre la confrontación entre lo real y lo poético en “Magias parciales del Quijote”. Él parte de algunos ejemplos literarios regidos por una estructura en abismo: la obra dentro de la obra, así como la inclusión de la perspectiva del lector en el mundo del libro, tal como sucede en la segunda parte

del *Quijote*, en la que los protagonistas son también lectores de la obra; la conocen y comentan. De igual forma, en *Abaddón*, los personajes devienen lectores de la obra de Sabato y la evalúan continuamente; a su vez, Sabato se convierte en un intérprete de su propia representación literaria. De manera análoga a la observación de Borges sobre Cervantes, este mecanismo se rige por el deseo de “confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro”:¹¹⁴

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.¹¹⁵

Una característica de los dobles es su fuerza destructiva. R. es tanto física como espiritualmente pernicioso y ejerce un influjo aniquilador en la mente de Sabato; encarna lo terrible y lo trágico, incluso el personaje lo asocia con lo demoniaco: “había en él una especie de dignidad, aunque fuese una dignidad diabólica” (p. 301). Este elemento se complementa con Schneider. Al igual que R., su descripción física y espiritual es semejante a la de un demonio: “Era muy corpulento, cargado de hombros, hasta el punto de parecer medio jorobado. De anchísimas espaldas, con brazos poderosos y manos velludas, con pelos muy negros en el dorso [...] Sus cejas eran enormes y casi juntas, cubriendo como un balcón lleno de yuyos sucios y oscuros grandes ojos avellanados. La nariz era aguileña pero muy ancha. En fin, sólo le faltaba

¹¹⁴ J. L. Borges, “Magias parciales del «Quijote»”, pp. 48-49.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

el toro alado” (71-72).¹¹⁶ Quizá, dichas cualidades se relacionen con la interpretación de Karl Miller, quien establece que el tema del doble se ha concebido como una representación del mal: “The imagination of the double has been explained as an effort to deal with the existence of evil”.¹¹⁷ Este argumento se puede ejemplificar a partir de *Los elixires del diablo*, pues la dualidad del hermano Medardo encarna los aspectos más perniciosos de su espíritu. Es una influencia maligna que lo persigue, y bajo su poder comete actos ilícitos que en otras condiciones quizá no se atrevería a realizar: “Satisfecho de hacer el mal, Satanás me encadenó a un malvado en cuya existencia penetraría mi yo del mismo modo que él ejercía sobre mí una influencia espiritual [...] Así pues, aquel hermano engendrado en pecado fue el principio animado por el diablo que me lanzó a los más horribles crímenes, causándome los más espantosos tormentos”.¹¹⁸ Sobre este punto, también conviene recordar el argumento de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, donde la duplicidad del personaje protagónico se manifiesta como una vía que posibilita la existencia de dos aspectos de su espíritu. Uno de ellos es el que se rige a partir de sus propias convicciones sobre lo correcto; el otro, mediante placeres de naturaleza negativa. Sus actos y deseos generalmente son atroces, por tal razón, esta dimensión permanece oculta, lo cual se simboliza en su nombre, Mr. Hyde: “fue en la esfera de lo moral y en

¹¹⁶ Como un dato adicional, mantiene gran semejanza con Coppelius, de *El hombre de la arena*: “Imagínate a un hombre grande, de espaldas anchas, con una cabezota desmesurada, el rostro amarillento, cejas grises hirsutas bajo las que se asoman un par de ojos verdes saltones, felinos y una nariz grande, curvada sobre el labio superior. Una sonrisa maligna le deforma a menudo la boca torcida y entonces se le hacen dos manchas rojas en las mejillas y un sonido extraño, como un silbido, se le escapa por entre los dientes apretados” (E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, p. 8).

¹¹⁷ K. Miller, “Forlorn”, p. 46.

¹¹⁸ E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, p. 263.

mi propia persona donde me di cuenta de la completa y primitiva dualidad del hombre. Vi que las dos naturalezas contendían en el campo de mi conciencia, y si podía decirse con razón que cualquiera de ellas era la mía, es porque lo eran esencialmente las dos”.¹¹⁹ Como en estas situaciones, en el personaje Sabato también hay una constante interrogación de carácter moral. Su angustia se basa en la necesidad de someter y casi anular un ámbito de su personalidad que él asocia con el mal y que es representado por R. y por Schneider. Sin embargo, la estructuración del desdoblamiento en *Abaddón* difiere con respecto al escrito de Stevenson por dos aspectos. El primero de ellos tiene que ver con que la dualidad que representan Dr. Jekyll y Mr. Hyde se conforma como fragmentos de una misma entidad literaria; uno de esos fragmentos se adecua a una idea de bondad, mientras que el otro comete actos malévolos, que en un estado ordinario Dr. Jekyll no se atrevía a cometer por ser sancionables, a pesar de desearlos con vehemencia. Cada una de estas manifestaciones actúa en la realidad ficcional de manera alterna. En el caso de *Abaddón*, R. y Schneider también se muestran como entidades malignas, bajo cuyo influjo Sabato comete acciones indignas, como el suceso del gorrión. Sin embargo, su presencia es simultánea; se presentan en el mismo espacio de ficción en el que se desenvuelve el personaje Sabato, y no se integran como segmentos de una misma unidad literaria. Así, este tipo de estructura tendría mayor semejanza con otros dos casos de desdoblamiento literario: “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe y *El doble* de Fiodor Dostoyevski (1846), en donde la dualidad coexiste en un

¹¹⁹ R. L. Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, pp. 49-50.

mismo ámbito, sin pertenecer a una única entidad. En el primer caso, los dobles se presentan como compañeros de escuela:

In truth, the ardor, the enthusiasm, and the imperiousness of my disposition, soon rendered me a marked character among my schoolmates, and by slow, but natural gradations, gave me an ascendancy over all not greatly older than myself; —over all with a single exception. This exception was found in the person of a scholar, who, although no relation, bore the same Christian and surname as myself.¹²⁰

En la segunda propuesta, el planteamiento es aún más extremo, ya que el desdoblamiento del personaje protagónico, Goliadkin, no sólo comparte su nombre y labora en el mismo despacho que él, sino que además vive en su misma casa y duerme en su misma cama; irrumpe en todos los ámbitos de su vida cotidiana:

El desconocido estaba sentado en *su propia cama*, sin quitarse el gabán y el sombrero; y con una ligera sonrisa, frunciendo levemente el entrecejo, le dirigía un amistoso movimiento de cabeza. El señor Goliadkin quiso gritar, pero no pudo; protestar de alguna manera, pero le fallaron las fuerzas. Se le erizó el cabello y se desplomó exánime del horror que sentía. ¿Y cómo no? El señor Goliadkin había reconocido enteramente a su amigo nocturno. Su amigo nocturno no era otro que él mismo, el propio señor Goliadkin, otro señor Goliadkin, pero absolutamente idéntico a él... En una palabra, su doble...¹²¹

Como en estas situaciones, las entidades de desdoblamiento que representan R. y Schneider son antagónicas y distintas al personaje Sabato, una otredad que converge en el mismo espacio de ficción. Estos personajes no se adscriben a una misma unidad literaria, sino que, en todo momento, se encuentran indeterminados, lo cual conduce a la segunda diferencia estructural, con respecto al escrito de Stevenson. Al final de este relato, mediante una carta escrita por Jekyll, se esclarecen las causas de los sucesos extraordinarios. La explicación se sustenta en una base científica: la pócima realizada en

¹²⁰ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 114.

¹²¹ F. M. Dostoyevski, *El doble. Poema de Petersburgo*, p. 66.

el laboratorio del doctor, la cual posibilita el cambio de su personalidad, aunque dicho experimento es incentivado por la necesidad espiritual de encontrar una vía que permita la existencia física del ente maligno que encarna Hyde. En *Abaddón*, al igual que en la propuesta literaria de Hoffmann y de Stevenson, ese aspecto que se considera negativo es velado. Sin embargo, nunca se ofrece una resolución sobre el origen de R., quien permanece en el ámbito de lo incognoscible en todo momento. La identidad de Schneider también es ambigua; sus actos se basan en el engaño y el disimulo, y su existencia se cifra en apariciones, como si la imprecisión fuera parte de su naturaleza. De ahí que la máscara sea un elemento definitorio en su constitución, “sombría”, “tenebrosamente secreta”: “Sus carcajadas ocultaban un espíritu sigiloso, como una caricaturesca y risible máscara, un semblante duro, esquemático y reservado rostro del infierno” (p. 42). Así, R. y Schneider personifican una obsesión medular reprimida, la cual se formula en una pregunta constante e irresoluble: ¿quién es el otro? En este sentido, se puede recurrir a la misma reflexión que Dr. Jekyll realiza sobre la naturaleza de su personalidad:

Aunque hombre de dos caras, no era yo, en modo alguno, un hipócrita: mis dos aspectos eran genuinamente sinceros [...] Día por día y así, desde el punto de vista moral como desde el intelectual, me iba sin cesar acercando a esta verdad, por cuyo descubrimiento incompleto he sido condenado a tan horrendo naufragio. Que el hombre no es realmente uno, sino dos. Digo dos, porque el avance de mis propios conocimientos no pasa más allá de este punto.¹²²

En *Abaddón*, la represión de ese ámbito se convierte en la causa por la que adquiere posteriormente mayor fuerza, con lo que se confirma que ese aspecto atroz y perverso, la oscilación entre la santidad y el pecado, el bien y el mal, la carne y el

¹²² R. L. Stevenson, *op. cit.*, p. 49.

espíritu, es una condición necesaria en la existencia del personaje, como se corrobora en el enigmático final del texto.

Los últimos pasajes de la novela se definen por un profundo simbolismo. En ellos se describe el descenso de Sabato hacia el subsuelo, el cual puede ser interpretado como la afirmación del personaje-autor de llevar a cabo la escritura de su proyecto literario. De acuerdo con la narración, este viaje lo ha realizado como una ceremonia precisamente en los periodos en que se sentía identificado con la ciencia: el primero de ellos ocurre en 1927, año en que conoce a Soledad en la casa de su amigo Nicolás, descendiente de Juan Manuel de Rosas. Retomando el segundo punto mencionado por Bargalló, “la mujer como desencadenante de la catástrofe”,¹²³ la influencia de los personajes femeninos en el desdoblamiento también es una característica notoria en *Abaddón* —aunque su presencia ha sido importante desde la primera novela de Sabato: en *El túnel* con María Iribarne y en *Sobre héroes y tumbas* con Alejandra Vidal, en *Abaddón*, Soledad se estructura sólo como un recuerdo y, por lo mismo, no actúa ni posee una voz propia, determinante en la narración. Sobre los personajes femeninos, conviene retomar la aparición de Ceres en los relatos de Sabato, ya que puede aportar un sentido sobre lo que el autor entiende como la actividad poética: al igual que la naturaleza procreadora de lo femenino, implica sufrimiento y generalmente se asocia con la idea de sacrificio. En este sentido, Soledad es fundamental, pues su presencia se constituye casi como una alegoría de la inestabilidad del personaje:¹²⁴ “Sólo diré que Soledad parecía

¹²³ J. Bargalló, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁴ De acuerdo con el análisis existencial de G. Roberts: “el rito de Soledad invoca, al mismo tiempo, la soledad esencial y absoluta del artista. El nombre Soledad no es arbitrario ni casual, Sabato lo ha elegido por su profundo simbolismo. Cada vez que

una confirmación de esa antigua doctrina de la onomástica, pues su nombre correspondía a lo que era: parecía guardar un sagrado secreto, de esos que deben guardar bajo juramento los miembros de ciertas sectas” (p. 307).

Su primera aparición es muy reveladora, ya que Sabato la conoce mientras él y Nicolás se proponían resolver un teorema de trigonometría. Esa noche, sueña que ella lo conduce por un pasadizo subterráneo, el mismo camino que al verano siguiente recorrerían para realizar el primer sacrificio: “El túnel apenas permitía el paso de una sola persona, y ella marchaba delante con su lámpara, y a través de su túnica casi transparente, él podía ver su cuerpo moviéndose con mórbida majestad” (p. 465). Al final del camino, lo espera R.: “Era como una divinidad terrible, a quien debía hacerse sacrificios. Era insaciable, siempre acechándolo desde las tinieblas” (p. 272). Sabato asegura que el poeta debe entregar su espíritu a lo desconocido en calidad de mártir. S. cumple con el sacrificio, un rito sexual cuya importancia reside en la idea de consumación que conlleva el acto, lo cual se vincularía también con la necesidad del personaje Sabato de concluir con el proyecto literario *Abaddón, el exterminador*. El cuerpo de Soledad se convierte en el centro del universo y el oficiante es el personaje arquetipo de sus ficciones:

Entonces ella se incorporó, con salvaje fulgor, su gran boca se abrió como la de una fiera devoradora, sus brazos y piernas lo rodearon y apretaron como poderosos garfios de carne y poco a poco, como una inexorable tenaza lo obligó

el escritor en *Abaddón* huye de su soledad, su centro creador, en busca de la compañía tranquilizante de la sociedad mundana, se siente inauténtico y culpable; cada vez que, angustiado por el misterio del mal y las tinieblas, busca el refugio de las construcciones científicas, la claridad de los teoremas, siente también el complejo de culpa de quien ha traicionado su vocación, su destino, la *realidad central* de su existencia” (G. Roberts, *Análisis existencial de Abaddón, el exterminador de Ernesto Sabato*, p. 56).

a enfrentarse con aquel gran ojo que él sentía allá abajo cediendo con su frágil elasticidad hasta reventarse. Y mientras sentía que aquel frígido líquido se derramaba, él comenzaba su entrada en otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera (p. 468).¹²⁵

En esta ceremonia llevada a cabo en los subsuelos de la calle Arcos, R. enfatiza su condena: “Éste será el centro de tu realidad desde ahora en adelante. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí. Y cuando no vuelvas por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber” (p. 467). Por tal motivo, R. aparece en 1938, en París, y, años después, mientras S. se encuentra escribiendo *Abaddón*, el rito se vuelve a cumplir por última vez. Este ciclo se muestra en la novela a través del recuerdo del personaje Sabato del primer viaje hacia el subsuelo, el cual culmina con el informe detallado del ascenso final, descrito en el presente de la narración. Por tal motivo, la importancia de este recorrido no recae en el camino que lo conduce hacia el interior, sino en el que lo lleva de regreso, el cual constituye el verdadero sacrificio del protagonista, quien, ya de vuelta, observa que todo a su alrededor ha sufrido una transformación. Así, para Sabato, el significado del proceso creativo no culmina en el proceso introspectivo del artista sino, esencialmente, en sacar a la superficie —y por ende en expresar y tener consciencia de— aquello que el poeta vislumbró en el inconsciente. En este caso, Sabato sobrevive para escribir; sin embargo, esa revelación final lo conducirá inevitablemente a la pérdida de su integridad, evidente

¹²⁵ Es interesante la interpretación de Gemma Roberts sobre la aparición de un ojo en este pasaje: “La ceguera se convierte así en símbolo que une la obra artística a su origen incierto y misterioso, a la imposibilidad misma de su realización absoluta” (*idem*, p. 56).

al retornar del descenso a los subsuelos:¹²⁶ “Sabato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino, en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto ni oído” (p. 473). Nadie lo percibe, le es ajeno al mundo tanto como lo es él consigo mismo, pues precisamente a quien vislumbra sentado en el estudio de su casa es a otro Sabato: “Delante de su mesa de trabajo estaba Sabato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada sobre las dos manos [...]. —Soy yo —le explicó. Pero permaneció inmutable [...]. Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos” (p. 473). El personaje entra en la caverna de la ceguera, y por eso, después de la escisión de su personalidad, se convierte en un ser nictálope, es decir, en un terrible producto de su propia imaginación creadora. La angustia reside en que sólo él es consciente de esa metamorfosis:

Se encontró lanzando un inmenso y pavoroso grito de socorro. Pero un grito que no era humano ya sino el estridente y nauseabundo chillido de una gigantesca rata alada. Vino gente, como es natural. Pero no manifestó ninguna sorpresa [...] No advertían su cambio, era evidente. No respondió nada, no dijo una sola palabra, pensando que sólo lograría que lo tomasen por loco. Y decidió tratar de vivir de cualquier manera, guardando su secreto, aun en condiciones tan horrendas. Porque el deseo de vivir es así: incondicional e insaciable (p. 500).

De nueva cuenta se representa un conflicto entre el yo que contempla y el yo contemplado, que viene a culminar con la lucha del personaje con sus distintos desdoblamientos: un yo auténtico que se contrapone a un yo social; un Sabato que se debate en el sistema conceptual de la física y otro que busca superar ese modelo a partir

¹²⁶ “El hombre sólo puede ser testigo ante el misterio y contar lo que ve, pero no puede desentrañar su sentido, porque éste queda más allá de toda comprensión humana”. H. Ciarlo, *op. cit.*, p. 95.

del arte. Las diversas posibilidades en las que se desenvuelve no se restituyen en una identidad individual, identificable en un único personaje nombrado Sabato. Por todos estos elementos, en la novela hay una antítesis del modelo del héroe moderno, pues la serie de obstáculos a los que es sometido el personaje —el pasaje de Soledad, el ritual y el ascenso, que supuestamente lo conducirían a la redefinición de su integridad—, culmina en una ruptura total. No es un proceso reformador, ya que las vicisitudes que experimenta enfatizan aún más su naturaleza contradictoria. A diferencia de algunos relatos románticos, como *Enrique de Ofterdingen* o *Los elixires del diablo*, *Abaddón* no es un relato de evolución espiritual: los infortunios del personaje Sabato no lo conducen a una madurez ni a un estado de comunión absoluta con la Naturaleza, como podría entenderse el descenso al subsuelo y la posterior transmutación salvadora.¹²⁷ La novela no se estructura a partir de las etapas de formación de un poeta, sino, por el contrario, a partir de las etapas de su destrucción. Sin embargo, existe en este proceso un elemento importante a rescatar, el cual se vincula con el concepto de ironía romántica, el cual se estableció como un proceso de autoconocimiento, “el espejo lúcido, sabio, de la introspección”, de acuerdo con Jankelevitch.¹²⁸ Así puede entenderse el viaje del personaje Sabato hacia el subsuelo. Un recorrido de introspección, cuyo único objetivo es dotarlo de consciencia sobre sí mismo; se propone como un acto de autorreflexión.

¹²⁷ Un ejemplo de una resolución que culmina en la madurez espiritual del personaje puede verse al final de uno de los cuentos de Hoffmann, “El caldero de oro”, en donde el personaje protagónico, Anselmo, después de afrontar una lucha con ciertas fuerzas ocultas que lo acechan, descubre el camino que lo conduce a la poesía: “¿Acaso la dicha de Anselmo es otra cosa que la vida en la poesía, que se manifiesta en la sagrada armonía de todos los seres, como el secreto más profundo de la Naturaleza?” (E. T. A. Hoffman, “El caldero de oro”, p. 243).

¹²⁸ W. Jankelevitch, *op. cit.*, p. 34.

Por ello, una vez de regreso, tiene la posibilidad de enfrentarse consigo mismo, con el otro Sabato que se encuentra sentado en el escritorio, invadido por el dolor y la angustia.

Como se ha visto, en *Abaddón el exterminador*, el desdoblamiento se cifra desde distintos signos que prosiguen un mecanismo basado en el siguiente esquema: el reconocimiento por parte del personaje Sabato de una carencia espiritual, luego la ruptura y, finalmente el desvanecimiento de su personalidad. Por ello el final no implica una representación positiva. Bruno sugiere que Sabato ha muerto, pues en el cementerio de Capitán Olmos, imagina una lápida con una inscripción suya: “*Ernesto Sabato / Quiso ser enterrado en esta tierra / con una sola palabra en su tumba / PAZ*” (p. 526). Al meditar sobre este pensamiento, menciona: “Pero por qué lo había visto enterrado en Capitán Olmos, en lugar de Rojas, su pueblo verdadero? Y qué significaba esa visión? Un deseo, una premonición, un amistoso recuerdo hacia su amigo?” (p. 526). La proyección de la muerte del autor se realiza a nivel de ficción: “La máxima experiencia reflexiva la logra el novelista argentino mediante la visualización de su propia muerte. Bruno le sirve para realizar imaginativa, ilusoriamente lo que es existencialmente imposible: la conciencia de la propia muerte [...] Ernesto Sábato, el autor, se sueña a sí mismo muerto, en tanto que desdoblado en personaje de su novela”.¹²⁹ El diálogo que el personaje-autor anhela entablar con la realidad literaria que crea lo convierte a él mismo en palabra, lo cual se vincularía con la visión última de Bruno.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 71.

El problema epistemológico que Sabato desarrolla desde la estética, el sujeto frente al objeto, es uno de los aspectos centrales en *Abaddón, el exterminador*. Tal como el escritor lo expresó en *Heterodoxia* (Emecé, Buenos Aires, 1953): “el arte y la literatura trascienden el yo mediante su profundización. Mediante esta dialéctica existencial alcanzamos lo universal a través de lo individual: cuando he sentido y expresado a fondo mis sentimientos más profundos, cada uno de los lectores se sentirá tocado en sus propios problemas. Profundizando en mi propio yo —y solamente así— puedo alcanzar la realidad de los demás”.¹³⁰ El intento del autor de renunciar a un dominio pleno de sus ficciones se ve representado en el propósito de incluir un personaje-autor que conviva con su creación, mediante el desdoblamiento de su personalidad. La ruptura final podría demostrar la falsa estabilidad de un mundo categórico, ya que su consciencia se desvanece en una multiplicidad de caracteres, que no se restablecen en una entidad literaria. Como el hombre romántico, Sabato busca superar una visión objetiva, simplificadora de la dimensión humana, mediante la reincorporación de la subjetividad, manifestada en la representación de un yo, contemplado en todas sus facetas, inclusive desde aquellas que sólo pueden ser expresadas de manera simbólica. En un sentido general, el arte sería, entonces, el medio más cercano a esa parte de la realidad, indecible, que la ciencia no puede mostrar y que tanto interesó a los románticos y a Sabato. De acuerdo con Gemma Roberts:

para él —como para tantos escritores modernos— el perseverar en la literatura ha sido una vía abierta hacia una anhelada Trascendencia, si no objetivamente encontrada, al menos subjetiva, fiel y obstinadamente buscada. Pero la verdad metafísica aparece en el escritor argentino solamente como un horizonte donde

¹³⁰ E. Sabato, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, p. 194.

se esconde el misterio de lo incognoscible, como el límite no traspasado e infranqueable.¹³¹

En este punto reside la riqueza de la novela, en tanto que siempre se muestra indeterminada e inacabable, “tan grande y tan imperfecta como la realidad”,¹³² “total”, de acuerdo con la propuesta establecida por Sabato.

¹³¹ G. Roberts, *op. cit.*, p. 79.

¹³² José Emilio Pacheco, “Ernesto Sábato en el lugar de las tinieblas”, p. 59.

CONCLUSIONES

La fragmentación de los saberes fue una constante preocupación para Ernesto Sabato. Desde la ficción y el discurso ensayístico, el autor ha refutado la idea de una racionalidad absoluta, a cambio de la vuelta al inconsciente, lo onírico y lo mítico. Esta búsqueda aparece como uno de los fundamentos en *Abaddón, el exterminador* y, en especial, como un sustento del recurso del desdoblamiento. Uno de los conflictos centrales de la novela se basa en la representación inestable entre un creador, el personaje Sabato, y su obra. Como se expuso en el análisis de la estructura, *Abaddón* se consolida como una poética consciente no sólo sobre la función del arte y su relación con el ser humano, sino, especialmente, sobre la forma particular de la novela misma, mediante la ficcionalización de su argumento y su proceso compositivo, es decir, desde el ámbito de la ficción hay un cuestionamiento sobre el sentido de las técnicas literarias. Un rasgo determinante en la escritura de Sabato es el de conjugar los recursos narrativos que estructuran una novela con la intención de fondo que cada elemento compositivo conlleva. De tal manera, este trabajo propuso entender el recurso del desdoblamiento como un elemento ideológico afín al sistema teórico de Sabato: una propuesta de síntesis que reivindica la dimensión irracional del ser humano y de las estructuras de su inconsciente, con el objetivo de superar la visión exclusiva del determinismo lógico causal de una concepción científica. En la visión reduccionista de una confianza excesiva en el racionalismo, el escritor argentino ubica la causa de la crisis de la modernidad occidental. Esta preocupación fue un motivo recurrente en su obra, y en el caso particular de *Abaddón* toma forma dentro del ámbito de la ficción a partir de

las obsesiones medulares presentes en el personaje Sabato, quien se debate en un conflicto continuo entre el mundo conceptual de la ciencia y el ámbito indeterminado de la profesión literaria. La incertidumbre que experimenta se resuelve en una serie de desdoblamientos de su personalidad, que encarnan los estados más cercanos de su inconsciente, es decir, los “fantasmas” y las “fuerzas oscuras” que lo acechan. Así, uno de los papeles que cumple el desdoblamiento es el de ser punto de enlace entre la parte creativa y la parte ideológica del escritor.

El recurso del desdoblamiento se interrelaciona con diversos aspectos de la obra narrativa del escritor argentino. En este trabajo se mostró el diálogo recurrente que entabló Sabato con algunas teorías estéticas del primer romanticismo. Uno de los aspectos que retoma es la idea de “novela total” o “poema metafísico”, los cuales se establecen como un medio de expresión que reivindica la noción de subjetividad, de acuerdo con la concepción de arte de los románticos alemanes. Esta lectura fue un primer paso para entender que el recurso del desdoblamiento se establece como la puesta en práctica de una concepción literaria, que para el tiempo de escritura de la novela, ya había sido largamente meditada. El problema del yo, que inaugura Fichte, y que retoma el primer movimiento romántico, se consideró como una vía por la que Sabato explora la dimensión autorreflexiva que caracteriza a su tercera novela.

La confrontación con el mundo interior del hombre se convirtió en uno de los motivos recurrentes en los escritos del romanticismo, y también aparece en la obra de Sabato. Una de sus manifestaciones es el desdoblamiento, el cual era visto como un medio para comprender una dimensión más de la condición humana: el enfrentamiento

con lo desconocido, que habita en el propio ser del hombre. En este estudio, se planteó la posibilidad de analizar el problema de la ruptura del yo desde el enfoque teórico de la otredad, en el sentido particular de que lo ajeno también se articula a partir de lo que escapa a la razón: lo indecible y lo impensable, presente en la consciencia de cada persona. Por esta vía Sabato logra mostrar la complejidad inasible e indeterminada de la condición humana. El otro no sólo es representado a partir de la mirada ajena e inquisitiva de los demás personajes, quienes evalúan constantemente las acciones y pensamientos de Sabato, sino también a partir de aquello que no se atiene a los paradigmas de la razón, sino que se manifiesta como un estado de incertidumbre. Este misterio es uno de los principios ideológicos en la novela.

En el personaje Sabato no hay síntesis ni reencuentro consigo mismo, sino una progresiva disociación del ser, en la que irrumpen otras personalidades, máscaras que se aprovechan de su inestabilidad para dominarlo. Esas potencias oscuras también representan el diálogo que el personaje-autor entabla con las fuerzas de la imaginación creadora. De tal forma, en la novela hay una constante revaloración de las categorías sujeto-objeto, pues los personajes devienen lectores de la obra de Sabato y Sabato se convierte en un intérprete de su propia representación literaria. Por tal motivo, el recurso del desdoblamiento también se relaciona con el motivo de los ciegos, ya que ambos elementos funcionan como un cuestionamiento de la mirada, y por ende también relativizan las formas de conocimiento.

A diferencia de los escritos románticos, *Abaddón* no se configura como un relato de evolución espiritual que culmina en la madurez del poeta. Sabato se situó en el

contexto específico de su época, y por ello, a la par que ficcionaliza las etapas de destrucción del personaje, también ficcionaliza las etapas de destrucción de la humanidad. Sabato no fue un escritor alejado de la situación social de su tiempo. Al contrario, una de sus obsesiones constantes fue convertirse en el testigo de los acontecimientos adversos de su presente. *Abaddón, el exterminador* es un espacio de ficción moderno que, sin duda alguna, sustituye al superhombre, al héroe, por el hombre en sí. El personaje Sabato se desenvuelve en un espacio reconocible para el lector, delimitado por un contexto histórico y social determinado. Entre otros temas, la novela también es una historia del alma humana y de la consciencia de un escritor solitario que se extravía en la imposibilidad de su escritura y en la pérdida progresiva de sí mismo; un hombre situado en un mundo de apariencia ambigua, que puede percibirse sólo a partir de la perspectiva de quien lo contempla, y es en ese espacio — desemejante, heterogéneo— donde el personaje busca descifrarse.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

- SABATO, Ernesto, “*Abadon, el exterminador*. Fragmento de una nueva novela”, *Humboldt*, vol. 14 (marzo 1973), núm. 51, pp. 14-17.
- , “*Abadón el exterminador*. Fragmentos. Ernesto Sábato”, *Urogallo*, noviembre-diciembre 1973, núm. 24, pp. 37-45.
- , “*Abadón* (fragmento)”, *Hispanamérica*, vol. 2 (diciembre 1973), núms. 4-5, pp. 117-123.
- , *Abaddón, el exterminador*. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- , *Antes del fin*. Seix Barral-Planeta, México, 2005.
- , *Apologías y rechazos*. Seix Barral (*Los Tres Mundos*), Buenos Aires, 2003.
- , “Cegueras y premoniciones. Sueños y vaticinios. Las profecías de los poetas”, en *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, en *Obra completa. Ensayos*, 2ª ed., ed. Ricardo Ibarlucía. Seix Barral, Buenos Aires, 1997 pp. 546-558.
- , *El escritor y sus fantasmas*, 5ª ed. Seix Barral (*Biblioteca Breve*), Barcelona, 2002.
- , *El túnel*. 28ª ed., ed. Ángel Leiva. Cátedra (*Letras Hispánicas*), Madrid, 2005.
- , “Entonces, chicas, ...”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1974, núm. 286, pp. 24-31.
- , *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Alianza Editorial (*El Libro de Bolsillo*), Madrid, 1973.
- , “La próxima novela de Ernesto Sábato: *Abaddón, el exterminador*”, *Crisis*, vol. 1 (1973), núm. 1, pp. 11-16.
- , “La Revolución cubana. El «Che»”, en *Claves políticas*, 2ª ed. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1972, pp. 36-38.
- , “La venganza”, en *La robotización del hombre y otras páginas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987, pp. 59-60.
- , *Querido y remoto muchacho*. Losada (*Poetas Hispanoamericanos de Ayer y Hoy*), Buenos Aires, 1998.
- , *Sobre héroes y tumbas*, ed. crítica coordinada por María Rosa Lojo. Alción Editora (*Archivos*, 60), Poitiers, 2008.

- , “Sobre la existencia del infierno”, en *La robotización del hombre y otras páginas*, ed. cit., pp. 25-31.
- , “Una aclaración de Ernesto Sábato”, *Razón y Fábula*, enero-febrero 1971, núm. 23, pp. 54-56.
- , *Uno y el universo*, 6ª ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1980.

Indirecta

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, “Pre-romanticismo y romanticismo”, en *Teoría de la literatura*, tr. Valentín García Yebra. Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y Monografías*, 13), Madrid, 1972, pp. 319-341.
- ARRIGHI, Giovanni *et al.*, “1968: el gran ensayo”, en *Movimientos antisistémicos*, tr. Carlos Prieto del Campo. Ediciones Akal, Madrid, 1999, pp. 83-98.
- BAJTÍN, Mijaíl, “La novela polifónica”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, 2ª ed., ed. Enric Sullà. Crítica, Barcelona, 2001, pp. 55-62.
- BARGALLÓ, Juan, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del “doble”*, ed. Juan Bargalló. Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, pp. 11-26.
- BARJAU, Eustaquio, “Introducción” a Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, 2ª ed., ed. Eustaquio Barjau. Editora Nacional, Madrid, 1981, pp. 7-42.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad, *La estructura de “Abaddón el Exterminador”*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1982.
- , “La poética de la obra abierta en *Abaddon el exterminador*”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 37 (1980), pp. 513-525.
- BARTHES, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 6ª ed., tr. Beatriz Dorriots. Premià (*La Red de Jonás. Estudios*), México, 1988, pp. 7-38.

- BÉGUIN, Albert, “Del día a la noche” y “Los aspectos nocturnos de la vida”, en *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo, rev. Antonio y Margit Alatorre. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1954, pp. 25-32 y 106-120.
- BEHLER, Ernst, “The Theory of Irony in German Romanticism”, en *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1988, pp. 43-81.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, tr. y pról. J. F. Yvars y Vicente Jarque. Ediciones Península (*Historia, Ciencia, Sociedad*, 211), Barcelona, 1988.
- BORGES, Jorge Luis, “Borges y yo”, en *Obras completas*. 15ª ed. Emecé, Buenos Aires, 2005, t. II, p. 197.
- , *El hacedor*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 248.
- , “Magias parciales del «Quijote»”, en *Obras completas*, ed. cit., pp. 48-50.
- BOSTEELS, Bruno, “Breve teoría del sujeto en Borges”, en *In memoriam Jorge Luis Borges*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, 2008, pp. 265-291.
- CALABRESE, Elisa T., “Sobre héroes y tumbas: historia y gnosis”, en E. Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, ed. crítica coordinada por María Rosa Lojo. Alción Editora (*Archivos*, 60), Poitiers, 2008, pp. 757-792.
- CAMPA, Annunziata, “Ernesto Sabato: El mundo alucinante de *Abaddón el exterminador*”, *La Estafeta Literaria*, noviembre 1976, núm. 599, pp. 9-11.
- CANER LIESE, Robert, “Introducción” a Novalis, *Estudios sobre Fichte” y otros escritos*, ed. Robert Caner-Liese. Ediciones Akal, Madrid, 2007, pp. 5-30.
- CARRICABURO, Norma, “Nota filológica preliminar” a Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, ed. cit., pp. xli-lxx.
- CATANIA, Carlos, “A propósito de *Abaddón, el exterminador*”, *Repertorio Americano*, enero-marzo 1980, pp. 23-35.
- , *Retrato de Ernesto Sábato*. Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1994.
- , *Genio y figura de Ernesto Sabato*, 2ª ed. Eudeba, Buenos Aires, 1997.

- CIARLO, Héctor, “El universo de Sabato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero-marzo 1983, núms. 391-393, pp. 70-100.
- D’ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, tr. Juan Díaz de Atauri. Visor (*La Balsa de la Medusa*, 97), Madrid, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien, “Intertexto y autotexto”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selecc. y tr. Desiderio Navarro. UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 87-103.
- , “Variaciones sobre un concepto”, en *El relato especular*, tr. Ramón Buenaventura. Visor (*Literatura y Debate Crítico*, 8), Madrid, 1991, pp. 13-54.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, “El todo y las partes”, en *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, tr. Francisco Monge. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985, pp. 47-54.
- , “Introducción: Rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 3ª ed., tr. José Vázquez Pérez, colab. Umbelina Larraceleta. Pre-textos, Valencia, 1977, pp. 9-32.
- DOSTOYEVSKY, F. M., *Apuntes del subsuelo*, tr. e intr. Juan López-Morillas. Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- , *El doble. Poema de Petersburgo*, tr. y nota prel. Juan López-Morillas. Alianza (*El Libro de Bosillo. Literatura*), Madrid, 2000.
- ECO, Umberto, “Introducción a la segunda edición”, “Introducción a la primera edición” y “La poética de la obra abierta”, en *Obra abierta*. 2ª ed., tr. Roser Berdagué. Editorial Ariel, Barcelona, 1985, pp. 33-104.
- ERDAL JORDAN, Mery, “La ironía y la narrativa fantástica” y “Las concepciones del lenguaje y la narrativa fantástica”, en *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998, pp. 9-38 y 39-74.
- ERRAZURIZ, Maximiano, “Quinta detención: 1972”, en *Bukovsky*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1977, pp. 155-178.

- FICHTE, Juan Teófilo, “Saber”, en *El destino del hombre*, intr. y tr. Vicente Romano García. Aguilar, Madrid, 1963, pp. 57-112.
- , *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, tr. José Gaos. UNAM, México, 1964.
- FIGUERAS, Carlos, “Introducción” a *Desdoblamiento e identidad: la cuestión del sujeto y el desvanecimiento de absolutos en la narrativa contemporánea. Onetti, Cortázar, Sarduy*. Tesis de Doctorado, University of Texas at Austin, 1990, pp. 1-18.
- FOFFANI, Enrique y Miriam Chiani, “La recepción de *Sobre héroes y tumbas* en el campo intelectual literario y argentino de los años sesenta”, en Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas*, ed. cit., pp. 578-619.
- FOSTER, David William, “Reseña: Ernesto Sabato. *Abaddón, el exterminador*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974”, *Revista Iberoamericana*, vol. 41 (1975), núm. 90, pp. 148-150.
- FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, 3ª ed., tr. Luis López Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, t. III, pp. 2483-2505.
- FULLER, Edmund (ed.), *Thesaurus Collection of the Best Anecdotes from Ancient Times to the Present Day*. Garden City Publishing Co. Inc., Nueva York, 1948, p. 142.
- GÁLVEZ ACERO, Marina, “*Abaddon el exterminador* o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sabato”, *Anales de Literatura Latinoamericana*, 1976, núm. 5, pp. 275-290.
- GAMBINI, Hugo, “La versión definitiva” y “El revolucionario”, en *El Che Guevara*, 5ª ed. Planeta, Buenos Aires, 1997, pp. 18-21 y 287-332.
- GARCÍA, Alejandro, “Hacia la violencia 1966-1973”, “Juventud: lo político y la violencia” y “FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias)”, en *La crisis argentina: 1966-1976. Notas y documentos sobre una época de violencia política*. Universidad de Murcia, Murcia, 1994, pp. 21-55 y 189-190.
- GARCÍA M., Eligio, “Ernesto Sabato: El fantasma de Alejandra”, en *Son así. Reportaje a nueve escritores latinoamericanos*. La Oveja Negra, Bogotá, 1982, pp. 123-139.

- GENETTE, Gérard, “Los títulos”, en *Umbrales*. Siglo XXI Editores, México, 2001, pp. 51-90.
- GOLLANCZ, Victor, “Frente a nosotros...”, *Sur*, septiembre-octubre 1954, núm. 230, pp. 1-11.
- GRAS BALAGUER, Menene, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, 2ª ed. Montesinos (*Biblioteca de Divulgación Temática*, 23), Barcelona, 1988.
- GUEVARA, Ernesto, “Septiembre 27”, en *El diario del Che en Bolivia. Noviembre 7, 1966 a octubre 7, 1967*. Instituto del Libro, La Habana, 1968, pp. 330-331.
- HERRERA, Víctor, “Genealogía del «desdoblamiento»”, en *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, pp. 17-110.
- HOFFMANN, E. T. A., *Los elixires del diablo. (Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*, tr. Carmen Bravo-Villasante. José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 2005.
- , “El caldero de oro”, en *Cuentos*, ed. Ana Pérez, tr. y notas Carlos Fortea. Cátedra (*Letras Universales*), Madrid, 2007, pp. 157-243.
- , *El hombre de la arena*. Factoría Ediciones, México, 2007.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos. UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.
- JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*, tr. Ricardo Pochtar. Taurus, Madrid, 1982.
- KRISTEVA, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. cit., pp. 1-24.
- LAGE, José, “Ernesto Sabato y *Abaddon el Exterminador*”, *Mundo Hispánico*, agosto 1976, pp. 25-29.
- “La maestra rural Norma Morello”, “Caso Norma Morello” y “Norma Morello”, en *Proceso a la explotación y a la represión en la Argentina. Mayo de 1973*. Foro de Buenos Aires por la Vigencia de los Derechos Humanos, Buenos Aires, 1973, pp. 17-18, 29-30 y 167-169.

- LEWALD, H. E., “Entrevista con Ernesto Sábato concerniente la aparición de su tercera novela”, *Hispania*, vol. 56 (1973), núm. 4, pp. 1115-1116.
- LÖWY, Michael, “Dom Helder Cámara, el «obispo de los pobres»”, en *Guerra de Dioses. Religión y política en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1999, pp. 194-197.
- MARTÍNEZ, Nelly, “Una visión totalizadora de la realidad”, en “Cinco opiniones sobre: *Abaddón el exterminador*”, *Crisis*, vol. 2 (1974), núm. 16, pp. 49-53.
- MAUPASSANT Guy de, “El Horla”, en “*El Horla*” y otros cuentos fantásticos, 2ª ed., tr. Esther Benítez. Alianza Editorial (*El Libro de Bolsillo*), Madrid, 1981, pp. 107-136.
- MILLER, Karl, “Proteus” y “Forlorn”, en *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford University Press, Oxford, 1987, pp. 21-38 y 39-55.
- MOLDENHAUER, Gerardo, *Contribución a la historia de las interrelaciones literarias argentino-germanas*. Universidad Nacional del Litoral (*Instituto de Filología Moderna. Cuaderno III*), Rosario de Santa Fe, 1964, pp. 3-24.
- MONTENEGRO, Nivia, “Structural and Thematic Elements in *Abaddon el Exterminador*”, *Latin American Literary Review*, vol. 12 (1978), pp. 38-56.
- NIETZSCHE, Friedrich, “El hombre frenético”, en *La ciencia jovial. “La gaya ciencia”*, tr. José Jara. Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, pp. 114-115.
- NOVALIS [Friedrich von Hardenberg], “*La cristiandad o Europa*”. Seguido de “Fragmentos” (selección), tr. María Magdalena Truyol Wintrich, escrito prel. Antonio Poch Gutiérrez de Caviedes. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977, pp. 107-143.
- , *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, 2ª ed., ed. y tr. Eustaquio Barjau. Editora Nacional, Madrid, 1981.
- , “Observaciones varias”, en “*Estudios sobre Fichte*” y otros escritos, ed. Robert Caner-Liese. Ediciones Akal, Madrid, 2007, pp. 197-222.
- OLEA FRANCO, Rafael, “El concepto de literatura fantástica”, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México-CONARTE (*Literatura Mexicana VII. Cátedra Jaime Torres Bodel*), México, 2004, pp. 23-73.

- PACHECO, José Emilio, “Ernesto Sábato en el lugar de las tinieblas”, *Proceso*, 15 de mayo de 2011, núm. 1802, pp. 58-59.
- PAZ, Octavio, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo, del Romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 91-114.
- , “La otra orilla”, en *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, 4ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- PEÑATE RIVERO, Julio, “Disolución y síntesis en la narrativa de Ernesto Sábato”, en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, ed. Irene Andres-Suárez. Verbum, Madrid, 1998, pp. 213-233.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed. Siglo XXI Editores-UNAM, México, 2002.
- POE, Edgar Allan, “William Wilson”, en *“The Fall of the House of Usber” and Other Writings. Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed, intr. y notas David Galloway. Penguin Books, London, 2003, pp. 110-130.
- PORTELLA, Óscar I., “Abaddón o el Apocalipsis según Sabato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1976, núm. 308, pp. 202-210.
- RAMÍREZ, Israel, “Genética y crítica textual en la edición de obras contemporáneas”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, eds. Belem Clark de Lara et al. El Colegio de México-UNAM-UAM, México, 2009, pp. 209-231.
- RANK, Otto, *The Double. A Psychoanalytic Study*, ed., tr. e intr. Harry Tacker, Jr. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.
- RICHTER, Jean Paul, *Sueños*, tr., pres., notas y epílogo Jorge Arturo Ojeda. Premià Editora, México, 1985.
- RIVERA, Jorge B., “Lo que se consume”, en “Cinco opiniones sobre *Abaddón el exterminador*”, art. cit., pp. 49-50.
- ROBERTS, Gemma, *Análisis existencial de Abaddón, el exterminador de Ernesto Sábato*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder, 1990.

- , “El tema de la vergüenza existencial en *Abaddón, el exterminador* de Sabato”, *Hispania*, vol. 69 (1986), núm. 4, pp. 853-859.
- , “Presencia de lo demoníaco en *Abaddon, el exterminador*, de Ernesto Sabato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núm. 391-393, pp. 526-535.
- ROMERO, Luis Alberto, “El gobierno de Perón, 1943-1955”, en *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994, pp. 129-177.
- SAID, Edward W., “Beginning Ideas” y “A Meditation on Beginnings”, en *Beginnings. Intention and Method*. Columbia University Press, Nueva York, 1975, pp. 1-78.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo, “*Abaddón el exterminador* en el contexto de la narrativa latinoamericana”, *Latin American Literary Review*, vol. 31 (2003), núm. 62, pp. 73-95.
- SÁNCHEZ MECA, Diego, “Estudio preliminar” a Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía*, notas Diego Sánchez Meca, tr. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó. Alianza, Madrid, 1994, pp. 9-43.
- SARLO, Beatriz, “Un viejo truco idealista”, en “Cinco opiniones sobre *Abaddón el exterminador*”, art. cit., pp. 52-53.
- SARTRE, Jean-Paul, “¿Qué es escribir?”, en *¿Qué es la literatura?*, tr. Aurora Bernárdez. Losada, Buenos Aires, 2003, pp. 53-80.
- SAUTER, Silvia, “Entrevistas. Ernesto Sabato”, en *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sabato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006, pp. 73-83.
- SAUVAGE, Jacques, *Introducción al estudio de la novela*, tr. Alejandro Pérez Vidal. Editorial Laia, España, 1982.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Fragmentos*, intr., semblanza biográfica y tr. Emilio Uranga. UNAM, México, 1958.
- , *Poesía y filosofía*, ed. cit., pp. 45-170.

- SOLOTOREVSKY, Myrna, “Especularidad y narcisismo en *Abaddón el exterminador*”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1981, núm. 10, pp. 295-326.
- STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. “A través de las praderas” y otros relatos*. Porrúa, México, 2000, pp. 1-64.
- SUÑEN, Luis, “Ernesto Sabato: *Abaddón el exterminador*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1976, núm. 308, pp. 199-202.
- “The Southern Listening Bureau”, *Reader’s Digest*, vol. 36 (1940), p. 143.
- TODOROV, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, ed. cit., pp. 159-195.
- URBINA, Nicasio, “Textos de Sábato”, en *La significación del género. Estudio semiótico de los ensayos y las novelas de E. Sábato*. Tesis de doctorado, Graduate School of Georgetown University, 1987, pp. 218-229.
- VOLPI, Jorge, “Estados Unidos”, en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Ediciones Era, México, 1998, pp. 159-161.
- WAINERMAN, Luis, “La verdadera creación de Sábato es el abismo”, en “Cinco opiniones sobre *Abaddón, el exterminador*”, art. cit., p. 53.
- WYNKOOP, Mary Ann, “The Awakening of Activism: 1965-67” y “The Antiwar Movement”, en *Dissent in the heartland: the sixties at Indiana University*. Indiana University Press, Indiana, 2002, pp. 22-48 y 49-88.