



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Una aproximación a los personajes femeninos en la  
trilogía de Ernesto Sábato: María Iribarne,  
Alejandra Vidal Olmos y María de la Soledad

Autora

Úrsula Guallar Alguacil

Director

Dr. José Enrique Serrano Asenjo

Facultad de Filosofía y Letras/ Filología Hispánica  
2015

## Resumen

En las obras narrativas de Ernesto Sábato –Rojas, Buenos Aires, 1911 - Santos Lugares, Buenos Aires, 2011– se puede observar una particular manera de entender las sociedades y al individuo. Temas como el amor, la política, la contraposición del bien y el mal, embargan sus páginas. Los personajes de Sábato van a encarnar cada uno de estos temas que más le preocuparon; en especial resultan realmente significativos aquellos representados por mujeres. En el caso de *El túnel*, María Iribarne, y en *Sobre héroes y tumbas*, Alejandra, suponen en un primer momento la redención de los personajes protagonistas masculinos, pero acaban significando su destrucción. Y María de la Soledad en *Abaddón el exterminador* será uno de los personajes femeninos cargados con más simbología negativa de toda la trilogía. De este modo, los personajes femeninos de Ernesto Sábato son un sustento principal de las tramas de sus novelas y cuentan con una significativa importancia dentro de su personal narrativa.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>2. La novela hispanoamericana. Siglo XX</b>	<b>5</b>
<b>3. Características de la narrativa de Ernesto Sábato. Estado de la cuestión</b>	<b>7</b>
<b>4. La trilogía</b>	<b>12</b>
<b>5. <i>El túnel</i>: María Iribarne</b>	<b>18</b>
<b>6. <i>Sobre héroes y tumbas</i>: Alejandra Vidal Olmos</b>	<b>31</b>
<b>7. <i>Abaddón el exterminador</i>: María de la Soledad</b>	<b>40</b>
<b>8. Conclusiones</b>	<b>46</b>
<b>9. Bibliografía</b>	<b>51</b>

## 1. Introducción

A lo largo de este trabajo se va a investigar el tratamiento de los personajes femeninos en la obra narrativa del escritor argentino Ernesto Sábato. Para dar forma al trabajo se plantea el estudio a través de sus tres únicas novelas: *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*.

Para encuadrar la obra sabatiana se dará comienzo a la presente investigación con una breve caracterización del momento literario en el que surgieron estas obras. A continuación, se presentará un acercamiento a la narrativa del escritor argentino, explicando sus puntos más característicos. Además se mostrará un breve estado de la cuestión en el que se elabora un inventario de los recursos disponibles que hayan resultado relevantes en cuanto a la elaboración del presente estudio. Posteriormente se indagará sobre de qué manera está sustentada la trilogía sabatiana.

Una vez realizada la contextualización de las obras, se prosigue con la investigación propiamente dicha de los personajes femeninos. El estudio se va a centrar en un personaje por obra, ya que resultaría imposible abarcar todas las figuras femeninas, de modo que se escogen los más relevantes para la trama en cada uno de los tres casos; los seleccionados para el estudio son María Iribarne en *El túnel*, Alejandra Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas*, y Soledad en *Abaddón el exterminador*.

El objetivo del presente análisis es llegar a poner de manifiesto qué relevancia tienen las protagonistas femeninas en cada una de las obras, dar a conocer si su importancia reside en ellas mismas como personajes autónomos, o serán los personajes masculinos los que las eleven a un primer plano. Partiendo de aquí llegaremos a establecer relaciones entre ellas o contraposiciones en sus participaciones dentro de la trilogía, llegando a averiguar cómo es el tratamiento dado a estos personajes por parte de su autor.

## 2. La novela hispanoamericana. Siglo XX.

Hasta el periodo romántico se podría caracterizar prácticamente el grueso de la narrativa hispanoamericana como una búsqueda incesante de la identidad histórica del sur americano, llegando a ser notable el acecho del imperialismo detrás de muchos aspectos y características de la misma. No será hasta la contemporaneidad cuando surja un creciente momento de interés por la psicología humana y nuevas aportaciones literarias alejadas de los temas coloniales, patrióticos o político-sociales, surgiendo nuevos horizontes que nos acercarán al concepto de lo «real maravilloso» (Aínsa, 2003: 8).

El modernismo abre nuevas miras en la literatura; la renovación estética y estilística y la notable emancipación de la creación por encima de ámbitos regionalistas, hicieron de esta nueva tendencia literaria un movimiento total e indiscutiblemente americano. Se dejan de lado los motivos y experiencias ligados a raíces hispanoamericanas, para dotar de gran valor a la palabra, al lenguaje, a la sofisticación de la forma, haciendo que tenga ciertas reminiscencias europeas, pues reconocidas son estas raíces (Aínsa, 2003: 10).

De este modo se alcanza un modo literario contrario a evitar el recogimiento americano anterior, caracterizado por un creciente cosmopolitismo con aspiraciones de universalidad. Llegaremos a una narrativa, en el siglo XX, plagada de variedad temática, estilística y formal, encontrándonos en un momento en el que esta parte del continente todavía era obviada sobre todo por la «élite narrativa».

Los años sesenta van a suponer la irrupción de las letras hispanoamericanas en el panorama literario más reconocido. Cabe resaltar que los antecedentes intelectuales americanos serán de gran importancia para la configuración de este sólido grupo. Sí bien se acepta el vestigio kafkiano, de James Joyce, de Sartre o de Faulkner, no se ha de desprestigiar el valor de los narradores hispanoamericanos de la tercera y cuarta década del siglo XX: Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Pablo Neruda –con *El habitante y su esperanza*– o Juan Carlos Onetti –con *El pozo*–. Estos perfeccionarían su literatura, consiguiendo generar importantes aportaciones al canon hispanoamericano, pero sin constituir un grupo homogéneo; serán simplemente conocidos como los precursores de la literatura del llamado *boom*. En los cuarenta el panorama se enriquece aún más si cabe: *La invención de Morel* de Bioy

Casares, *Tierra de nadie* y *Para esta noche* de Onetti, las *Ficciones* de Borges, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias y el propio Ernesto Sábato con *El túnel* serían, entre otros, los encargados de preparar camino a esta nueva narrativa actual.

Los cincuenta llegaron cargados de obras diferentes, abstractas, compositivamente diversas, de estos autores y de otros como Cortázar, Carpentier, Rulfo, García Márquez, José Donoso o Carlos Fuentes, que en muchas ocasiones se incluirían posteriormente en la literatura del *boom*, pues escribían desde antes de la década de los cuarenta innovaciones hasta entonces nunca vistas y que aportarían gran riqueza a la configuración del nuevo grupo.

Pero este *boom* no «estallaría» hasta el último momento, con Cortázar y sus obras: *Los premios* –1960–, *Historias de cronopios y de famas* –1962–, *Rayuela* –1963–, *Todos los fuegos el fuego* –1966– y *62 modelos para armar* –1968–; también destacaría Vargas Llosa con *La ciudad y los perros* –1963–, *La casa verde* –1966–, *Los cachorros* –1967– y *Conversación en la Catedral* –1969–; otro importante aporte fue el de *Cien años de soledad* de García Márquez en 1967; Onetti triunfaría con *El astillero* –1961– y *Juntacadáveres* –1964–. *Sobre héroes y tumbas* –1961– de Sábato se incluye dentro de esta literatura del *boom*, a la que también se adhieren los textos de esta época firmados por Carlos Fuentes, Donoso, Mujica Lainez o Lezama Lima.

El panorama narrativo hispanoamericano se había convertido en un surtido abanico donde todos los textos se caracterizaban por algo común: la huida de la naturaleza todopoderosa como espacio literario por excelencia que se explotaba anteriormente, para avanzar hacia obras que se enmarcan en un espacio urbano. Es necesario reseñar que Roberto Arlt inició en Buenos Aires la «narrativa urbana» (Barrera, 2008: 413) de la que serían deudores autores como Sábato, Cortázar y Onetti. Sin ir más lejos *Sobre héroes y tumbas* sería una «comedia urbana en Buenos Aires» (Sáinz de Medrano, 1992: 334); Cortázar, por su parte, ambientará buena parte de sus narraciones en París y en la capital argentina. Esto supone el abandono de la brutalidad campesina –con la que estaban determinadas las denominadas «novelas de tierra»– y el refugio en la civilización, que se sustenta en las ciudades.

En esta época los personajes se van a caracterizar por su ambigüedad y por lo desdibujado en sus personalidades, siendo «deliberadamente incompletos» (Sáinz de Medrano, 1992: 335) y abandonando las características de la novela anterior que los

alzaría como «pequeños dioses». Sus indecisiones vitales, sus lados ocultos, que se van descubriendo en ocasiones y en otras se quedan escondidos, hacen que se conviertan, casi siempre, en universos enmarañados de los que es difícil sacar conclusiones absolutas. García Márquez lo haría con su Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, Cortázar con Oliveira en *Rayuela* y con los protagonistas de muchos de sus relatos; asimismo los personajes de Juan Pablo Castel y María Iribarne en *El túnel* son una innegable muestra de esto, lo mismo se puede afirmar de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas*.

### **3. Características de la narrativa de Ernesto Sábato. Estado de la cuestión.**

Ernesto Sábato –Rojas, Buenos Aires, 1911 - Santos Lugares, Buenos Aires, 2011– es considerado uno de los escritores más emblemáticos de la literatura hispanoamericana del siglo XX. La crítica coincide en destacar que su trabajo como ensayista, cargado de una particular filosofía existencial, es la base de toda su obra narrativa. Autor de una de las más personales trilogías de la literatura hispanoamericana, inserta en ella su particular cosmovisión en la que crea una realidad propia, respondiendo al sentimiento de rechazo que le producía la que vivió. Con ella recibiría reconocimiento internacional a partir de la publicación de *El túnel* –1948–, considerada como una de las obras más importantes en la configuración del llamado *boom*, y en la que presentaría los temas que desarrollaría en *Sobre héroes y tumbas* –1961– y posteriormente en *Abaddón el exterminador* –1974–, donde se incluye como personaje literario. Fue galardonado en multitud de ocasiones a lo largo de su carrera; entre los más significativos recibió el Premio Miguel de Cervantes de Literatura –1984– y el Menéndez Pelayo –1998–.

Su caso es original, nos encontramos ante un hombre con formación académica científica y que gozó de una notable experiencia en el surrealismo al abandonar las ciencias y establecer una estrecha amistad con algunos surrealistas como el pintor canario Óscar Domínguez. Son las dos caras de un binomio que conformará un autor en el que la lógica estará presente en su justa medida y en un lugar notable, engalanada con el orden subversivo de los sueños y de lo instintivo del hombre. Del mundo científico le fascinaba su orden y pureza, pero el interés por lo oscuro del cosmos no le dejaba en absoluto indiferente. Un artista desacorde con la realidad y que se siente obligado a crear una nueva mediante la elaboración de sus obras. Los personajes sabatianos son

efluvios de esta particular manera de entender la realidad y al hombre, mostrando en cada uno de ellos parcelas de lo que sería lo más recóndito de su propio yo; respecto a esto reflexiona Ángel Leiva en el prólogo a *El túnel*: «Esta condición trágica del hombre es resultante de los errores del pasado, de su ciega confianza en el progreso de la Ciencia y en el poder del dinero. El hombre padece efectivamente una soledad metafísica» (2012: 14), y anteriormente María Isabel Murtagh decía: «Los personajes son como emanaciones del propio yo del escritor [...]» (1974: 22). En su modo de escribir se advierte la necesidad de una literatura entendida para agitar, para descubrir, ya sea en tono grave o irónico. Nada en sus tres únicas novelas está escrito porque sí, alejándose de la literatura gratuita y evasiva, y configurando un universo en el que los temas son arduos: muerte, soledad, existencia, el bien y el mal<sup>1</sup>. Todos estos temas aparecen encarnados en personajes complejos e irreverentes que los sufren. Se pone de manifiesto así una nueva conciencia, la de esta realidad creada por Sábato, extremadamente compleja y erigida por el autor como reflejo de su pensamiento anhelante de ella, que no lograba saciarse con la realidad que le tocó vivir.

Las obras narrativas de Sábato «están traducidas a más de una veintena de idiomas; es notable que sus novelas hayan logrado ese nivel de éxito internacional» (Vázquez Bigi, 1986: 9). El ilustre argentino contó con el apoyo del público desde la publicación de *El túnel* y desde sus contemporáneos recibió grandes críticas que hicieron que despegará su conquista internacional de una manera imparable: «la gran crítica –en la que hay que incluir el juicio de grandes autores (como Thomas Mann, Camus<sup>2</sup>, Gombrowicz)– han avalado ese juicio hasta la fecha» (Vázquez Bigi, 1986: 10).

Seguramente que la producción narrativa de Ernesto Sábato se quedara en tres únicas novelas es debido a ese contacto que mantuvo con el panorama científico, pues llegó a afirmar en su ensayo *El escritor y sus fantasmas* –1963– que: «Yo tuve una disciplina con las matemáticas, si los resultados son positivos o negativos, no lo sé; pero una disciplina tan severa prohíbe el hablar por hablar» (en Sáinz de Medrano, 1992:

---

<sup>1</sup> La ceguera, tema reiterativo en la trilogía, se alza como símbolo de las fuerzas del mal (Barrera, 2008: 421).

<sup>2</sup> «Admiré su sequedad, su intensidad y aconsejé a Gallimard su traducción al francés. Espero que encuentre en Francia el éxito que merece» dirá Albert Camus. Lo recoge, junto a otros juicios de diversas personalidades sobre la obra y sobre el autor, Ángel Leiva en su edición, donde recopila un «Extracto de juicios sobre *El túnel*» (2012: 49).



389), con lo que da a entender que lo que escribió fue únicamente lo necesario, y que todo ello responde a un porqué premeditado por el autor.

Sus novelas crean una narrativa que trata de descender a lo más hondo de la condición humana, a las cuevas de la infelicidad, creando fantasmas personales o colectivos, siendo estos últimos reflejo de las preocupaciones sociales como la Guerra de Independencia Argentina –en su segunda novela se trata de cerca la retirada del general Lavalle y los sinsabores de la dictadura de Rosas– y en *Abaddón el exterminador* se trata el tema del nazismo o se caracterizan de cerca las últimas contiendas de Ernesto Guevara en Bolivia hasta su muerte. Aun estando presentes estos temas, su propósito literario se alejaba del costumbrismo, del folklore y de lo patriótico para buscar enérgicamente un resultado universal, una realidad ecuménica y total esbozada a partir de sus pensamientos más profundos. Y en consonancia con esto cito las acertadas palabras de Fernando Aínsa que dicen: «[...] la historia no se desarrolla como un proceso lineal, sino como el resultado de fuerzas contrapuestas que se fecundan mutuamente. El hombre esencial y el hombre histórico aparecen así íntimamente ligados» (2003: 75). Leiva también recoge ciertas palabras dirigidas a entender un poco la cosmovisión del autor, en relación al tiempo en el que vivió:

A diferencia de ciertos escritores que utilizan una temática más propicia al elemento de consumo, Sábato ensaya, por el camino de la realidad, indistintas variantes que impulsan al hombre hacia la perdida necesidad de conocimiento a partir de uno mismo y de los problemas generalmente vistos como entorno; pero, justamente Sábato se encarga de mostrar un nuevo sentido de unidad existente entre persona y cosa. La cosa es lo que produce el hombre. Es decir [...] crea por momentos una superficie inexpugnable y sórdida que sólo puede ser la equivalencia de este tiempo al que nos estamos enfrentando. [...] en Sábato literatura y hombre configuran una respuesta destacable, ya que para el mundo contemporáneo, [...] es necesario un difusor de ideas, un convencido y firme defensor de la naturaleza y del alma. (2012: 16-17).

Acerca de *El túnel* destacan las palabras de Javier de Navascués: «Es fácil ver en *El túnel* una indagación sobre la locura y la violencia en el hombre [...] La crítica ha vertido distintas interpretaciones para explicar las motivaciones del asesino y, desde el principio, ha acudido al fuerte sustrato existencialista de la novela» (2007: 89). Pues sí, con Sábato nos encontramos ante una literatura existencialista en la que las preocupaciones por los temas trascendentales de la vida no dejan espacio a esnobismos o superfluidades. Ya desde esta primera novela estaba patente este sustrato filosófico y toda la crítica comulga con susodicha idea: «*El túnel* muestra, pues, cómo es posible construir una existencia compartida centrándose en una obra de arte, y a la vez cómo

también es imposible que una obra de arte nos remita a una profunda verdad existencial que trascienda el caso individual para concernir a dos seres» (Pageaux, 1985: 116). Del mismo modo Randolph D. Pope dice que «en las novelas de Ernesto Sábato el ensayo filosófico está solo en parte velado tras el argumento novelístico» (2006: 278); además sitúa a *El túnel* como una de las obras iniciadoras del *boom*, y a Sábato, junto a Onetti y Miguel Ángel Asturias como los precursores del movimiento (2006: 247). Murtagh también se suma a la reflexión existencialista en la obra de ficción sabatiana, de la cual comenta:

La filosofía, al volver al hombre concreto con el existencialismo, se convierte en una filosofía que Sábato denomina «nocturna». Sí, el existencialismo es una filosofía de la noche, así como el racionalismo sería una filosofía del día. Esta es la relación que tiene el existencialismo con la literatura. Ya la literatura de Dostoievsky es profundamente existencialista y así también lo es la de Sábato. Y no hay ninguna gran literatura de nuestro tiempo que no sea de algún modo existencial (1974: 22).

Otro aspecto destacable de la producción narrativa sabatiana es la peculiar inclinación ensayística. Los ensayos de Sábato, aun siendo en su mayoría breves, son mayoritarios respecto a sus narraciones. Su primer ensayo aparece en 1945, después de una fuerte crisis personal, con el título *Uno y el universo*, en el que trató circunstancias políticas, filosóficas y sociales desde un punto de vista histórico pero también actual, haciendo ver que seguían influyendo en su sociedad, entre ellos el fascismo, el surrealismo, el descubrimiento de América. Poco después, en 1951 publicaría *Hombres y engranajes*, donde expone los problemas de la modernidad y cómo estos generan en el hombre una decadencia cruel debida a la incoherente exaltación del dinero, de la máquina, de la razón y la ciencia; para Sábato la solución de este problema que ha corrompido al hombre sería el reencuentro del sujeto con la comunidad y la labor más notoria que este tendría que llevar a cabo es la de reconstruir una sociedad en la que el progreso y la modernidad se establecieran en un lugar justo. *El escritor y sus fantasmas* –1963– nos acerca de nuevo a su particular modo de entender la vida y la realidad, con este ensayo aborda cuestiones filosóficas y terrenales, el racionalismo y el arte, además de mostrar sus consideraciones sobre la novela y los personajes, y en general, sobre la labor literaria. De este modo vemos que el ensayo bien servía al autor para reflejar su parecer sobre múltiples facetas de la sociedad y todos ellos se alzan como un importante influjo para investigar e indagar en la narrativa sabatiana y en la configuración de sus personajes, por boca de los cuales saca a la luz las ideas ensayísticas que ya había plasmado en el papel. Entre los temas de la trilogía resulta relevante el del hombre y la

mujer como seres complementarios y opuestos, en *Heterodoxia* –1953– ya podíamos vislumbrar la intención de Sábato para anunciarnos diversos «juegos dialecticos que definirían el sentido del mundo: hombre-mujer, noche-día, orden-caos, consciente-inconsciente, razón-imaginación, espíritu-cuerpo, etc.» (Navascués: 2007: 97).

La valorización del autor, como ya se menciona anteriormente, comienza tempranamente, justo después de la publicación de su primer libro de ficción. Muchos serán los que lo introduzcan indudablemente dentro del canon literario hispanoamericano de la contemporaneidad. Aparece prácticamente en todas las historias de la literatura hispanoamericana, donde se le dedican, por lo general, varias páginas a estudiar su biografía, producción ensayística y narrativa ficcional. De este modo lo reseña Trinidad Barrera en su *Historia de la literatura hispanoamericana* con el capítulo titulado «Ernesto Sábato entre razón y pasión», donde considera que el autor «ha querido ser testigo de su época, haciéndose vocero del drama apocalíptico que sufre la sociedad contemporánea y utiliza la literatura como forma de examinar la condición humana» (2008: 421). También se ha de destacar la atención que le prestan Luis Sáinz de Medrano –1992–, José Miguel Oviedo –2001– y Fernando Aínsa –2003– en sus respectivos estudios, donde le dedican algunas páginas. Sin embargo, hay otros volúmenes que apenas le brindan un párrafo, como sucede con la *Historia Jean Franco* –1980– o la de González Echevarría y Pupo-Walker –2006–. En cualquier caso, todas ellas sirven para llevar a cabo un acercamiento al panorama literario que rodeó a Sábato.

Sin embargo, si se propone la tarea de buscar información detallada de la narrativa sabatiana, llegaremos hasta diversas obras monográficas que aportan multitud de investigaciones pormenorizadas y de gran peso en el estudio general del autor, sirvan de ejemplo el estudio de Dellepiane de 1970 –*Sábato, un análisis de su narrativa*–, en el que puntualiza las tres obras y prácticamente todos los personajes de las mismas. En cuanto al análisis general de la trilogía también resultará capital leer a Predmore y su monografía *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato* –1981–, donde elabora un inventario de las tres obras y concluye con un apartado de lo que supuso para la historia de la literatura su «arte novelesco». Asimismo la «Introducción» de Ángel Leiva a *El túnel*, el «Prólogo» de Ana María Vázquez Bigi a *Sobre héroes* y la obra de Trinidad Barrera *La estructura de «Abaddón el exterminador»* cuentan con enorme importancia en la configuración del presente estudio.

Finalmente se ha de hacer especial alusión al número-homenaje 391-393 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, del año 1983, el cual viene íntegramente compuesto por estudios sobre la producción sabatiana. Son cerca de mil páginas dedicadas a la pormenorización de diversos temas y donde se puede encontrar casi cualquier tema que se quiera consultar sobre la narrativa de Ernesto Sábato. Para el estudio de los personajes femeninos resulta fundamental acudir a este número-homenaje, en el que podemos encontrar fabulosos estudios críticos como el de María Rosa Lojo de Beuter, el de Norma Sturniolo, al igual que el de Lilia Dapaz Strout, donde se pormenoriza la importancia femenina en el total de las obras. De nuevo, otra aportación de Lojo de Beuter, esta vez en *Revista Iberoamericana* –año 1992, número158– da las claves para entender todo el simbolismo de María de la Soledad. En fin, Michèle Soriano, en el año 2001, realiza un estudio comparativo de tres obras hispanoamericanas contemporáneas donde analiza el papel femenino e incluye el caso de *Abaddón el exterminador*.

Así pues vemos que la obra narrativa de Ernesto Sábato ha sido estudiada desde prácticamente su aparición hasta la actualidad, consiguiendo, indudablemente, un lugar muy merecido dentro de la Historia de la Literatura.

#### **4. La trilogía.**

La brevedad de la primera obra que conforma la trilogía no la exime de peso e importancia. Como se dice líneas arriba, *El túnel* es uno de los pilares básicos para el posterior desarrollo del grupo del *boom*, alzándose como una de las novelas antecedentes a las de los autores por excelencia de los años sesenta. Además contiene en sí misma el germen de sus novelas posteriores. Nos encontramos ante un relato en primera persona en el cual el autor, por boca de su protagonista, sacrifica la intriga al principio de la novela, ya en la primera línea: «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»<sup>3</sup>. De este modo, el principal interés que quiere generar en el lector será el de poder llegar a conocer los porqués de tal asesinato, «es tal vez un relato policial, que invierte las normas del género: conocemos desde el comienzo *quién* es el asesino y toda la pesquisa se reduce a saber (sin resolverlo) *por qué* la mató» (Oviedo, 2001: 62).

---

<sup>3</sup> Sábato, Ernesto, *El túnel* (1948), ed. Ángel Leiva, Madrid, Cátedra, 2012, pág. 63. A partir de ahora las páginas que siguen tras las citas que incorporo al texto, remiten a esta edición.

El personaje de Castel es uno de esos «insuficientes» que surgen en la nueva narrativa hispanoamericana. Nos presenta un hombre incapaz, aislado de la realidad, que ve en la existencia de una relación amorosa el único modo de conectarse con lo real. Es un hombre obsesionado por amor hasta la locura y en el que al asesinar a María, aumenta esa insuficiencia, se aleja de toda esperanza de conexión con el mundo que le queda y comprende que su soledad ya no tiene remedio. El crimen es un absurdo total, pues parece que la mata para demostrar su amor, pero al mismo tiempo, con su muerte, está perdiendo ese amor y todo vestigio de esperanza en su vida. La esperanza para Sábato es un sentimiento disparatado que nace de la tragedia; decía en *El escritor y sus fantasmas* que: «el hombre, al final, se inclina más por la esperanza» (Sábato, 1997: 22) y así, esta primera novela es un canto a la esperanza de conectar con la realidad, desde la tragedia de la incomunicación, pero que finalmente se ve abocada al fracaso por la mala gestión que hace de ella el personaje. En este caso, no es lo importante que se pierda la esperanza, es decir, no nos encontramos ante una narración de desesperanza, como sí lo eran las de Onetti; en *El túnel* existe y se palpa la esperanza, pero el hombre la pierde por sus actitudes corruptas.

Dice José Miguel Oviedo de la obra que sea «quizá la primera expresión cabal de narrativa existencialista entre nosotros» (2001: 61), refiriéndose a todo el grueso de los literatos hispanoamericanos. Se puede interpretar esta novela como el relato de un espíritu desesperado que se encuentra en un túnel sin salida, un personaje traumatizado e incomunicado: «en todo caso había solo un túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en el que habían transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida» (p. 159), colocado en oposición al personaje femenino que «pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles» (p. 159). Así, Castel se encontraba en una podredumbre vital que únicamente contaba con la esperanza de María, a quien mata, perdiendo de este modo cualquier posibilidad de salida de ese túnel.

Esta primera novela viene sustentada principalmente por los extensos y acongojados monólogos del protagonista, las reminiscencias dialogadas de los encuentros con María que lo ahogan cada vez más y acrecientan su frustración. Además, aparecen otros personajes como el esposo ciego de María, Allende, que hace plantearse nuevos pensamientos a Castel, y otros que sirven como medio para el desarrollo de la acción sin una forma completa, ni tratada de conseguir por el autor, como son el primo Hunter y Mimí, y que además representan en la novela el vacío esnobismo argentino.

*Sobre héroes y tumbas* se sostiene sobre tres personajes principales: Martín del Castillo, un joven de origen humilde con aspiraciones intelectuales que se enamora enajenadamente de Alejandra Vidal Olmos, la cual procede de una familia aristocrática en declive. Ella es oscura (todo lo contrario que Martín, quien resulta prácticamente transparente) y otro de los personajes incompletos que creará Sábato. Lo mismo sucede con el tercer personaje en cuestión, el padre de la protagonista y autor del «Informe sobre ciegos», Fernando Vidal Olmos. Alejandra y Fernando mantienen una destructiva relación (presuntamente incestuosa, que se descubre a mediados de la lectura de la obra), la cual se puede comparar también con la denigrante relación de Martín y su madre, no incestuosa, pero sí ignominiosa; prácticamente al principio de la obra se da a conocer que ella había intentado evitar el nacimiento de su hijo. Nos encontramos, pues, ante situaciones cruentas y apocalípticas en las que subyacen angustias vitales, conflictos morales y un intrínseco dolor existencial en los protagonistas.

El «Informe sobre ciegos», tercera parte de las cuatro que contiene esta novela, está íntegramente narrado por Fernando –la mayor parte en primera persona, con diálogos intercalados–. Muestra la obsesión con la ceguera, que encarna el mal, la presencia de la oscuridad metafórica, haciendo partícipe al lector de la existencia de un mundo impenetrable en el que Vidal consigue adentrarse y describirlo en primera persona como oscuro y maligno, donde el odio y la rabia se muestran omnipotentes y vienen encarnados en la existencia de esa misteriosa Secta conformada por invidentes y que, según Fernando, manejan secretamente el sentido del Universo.

Una presunta crónica policial acaba con los personajes según los conocemos, Alejandra presumiblemente ha asesinado a su padre y posteriormente se suicida prendiendo fuego a la casa de los Vidal Olmos. El universo de la novela se ha venido abajo, se sugiere el crimen y la destrucción como acto de locura, pero en realidad se pueden entender como actos necesarios para la purificación de una culpa intrínseca en la protagonista, que solo podría ser solucionada de este modo. Tal vez, la muerte conlleve una regeneración y con ella llegue la esperanza, eso sí, en medio de las imágenes más catastróficas imaginables. Si bien se observa una regeneración esperanzadora, hay que tener en cuenta que, como sucedía con Castel en *El túnel* al destruir su única esperanza que era María, a lo largo de *Sobre héroes y tumbas*, para Alejandra ese único reducto ventajoso lo representa Martín, adolescente idealista, reflejo de bondad, la pureza que podría salvar a la descomposición encarnada por ella; pero esta constantemente se aleja

de él, en un toma y daca que deja al descubierto el profundo caos interno de la protagonista.

Asegura Aínsa que la aparición de la historia de Lavallo es el contrapunto de la relación de Martín y Alejandra, y que además es de notable importancia que la historia termine en año 1955, año en que se produce la caída de Perón (2003: 78). La reminiscencia del periodo histórico de Lavallo y de la dictadura de Rosas, la pugna entre unitarios y federales, se sugiere como reflejo de la existencia de ese afán insaciable de justicia del autor, de su conciencia política. Algo parecido sucede con la significativa fecha en que termina la obra, dice José Miguel Oviedo que a Ernesto Sábato: «De estos temas polémicos ninguno le ocupó más que el peronismo» (2001: 65), y uno de los episodios donde mejor se plasma el apego peronista del escritor en esta obra se encuentra en el de la quema de iglesias.

La tercera y última obra de la trilogía es *Abaddón el exterminador*, donde, quizá lo más curioso sea la aparición del autor como personaje de la historia –con el nombre de Sabato, sin tilde en la primera *a*<sup>4</sup> que se enfrenta a sus criaturas y, dentro de la misma, el personaje está inmerso en la creación de la novela que estamos leyendo. Es una *mise en abyme* que, si se me permite la redundancia, aboca al abismo literario. La obra puede ser entendida como un reducto del autor para descubrirse todavía más. Mediante esta técnica y la aparición del personaje de Bruno, que ya aparecía en *Sobre héroes y tumbas*, Sábato consigue explayarse todo cuanto deseaba. Bruno es su *alter ego*, y le sirve como receptor de diálogos de su propia conciencia, a la vez que como sustento y base a las preguntas que quiere formularse a sí mismo.

La estructura puede calificarse de «libro-collage» (Barrera, 2008: 422) pues en la obra «hay un prolijo – y buscado – desorden estructural como si el novelista hubiera querido literalmente volcar en esta ocasión todas sus obsesiones y criaturas en un colosal autoexorcismo» (Sáinz de Medrano, 1992: 396). Lo que sucede con esto es que nada es casual, todo estuvo bien elucubrado en la mente del narrador, las tres historias principales de la obra se entremezclan desordenadamente para que el lector las analice pedazo a pedazo, sin esbozarlas linealmente, con lo que consigue la participación activa

---

<sup>4</sup> A partir de este momento, cuando el nombre propio aparezca sin tilde en la primera *a* –Sabato– hará referencia a este personaje de ficción de la tercera obra de la trilogía.

del receptor, práctica tan importante como utilizada en la literatura de la posmodernidad.

La primera de estas líneas narrativas fundamentales en la obra es la de Sabato personaje, que se embarca en conversaciones con Bruno, con jóvenes de izquierdas, y con otros personajes que dejarán entrever sus posiciones respecto a cultura, política, literatura, economía, filosofía, etc., para ofrecer una visión apocalíptica de la actualidad. La segunda viene presidida por el personaje de Nacho Izaguirre, al que se le puede considerar una variación del Martín de la segunda novela, y al que acompaña su hermana Agustina. La tercera sería la de Marcelo Carranza, que da a conocer sus expectativas de cambiar de vida; además narra un crucial encuentro con un personaje secundario, Palito, quien le manifiesta las anteriormente mencionadas desventuras de Ernesto Guevara, y comienza a girar desde entonces el curso de su vida. De este modo, creo conveniente citar el ilustrador resumen que propone Trinidad Barrera López, que dice ha elaborado cronológicamente según la novela, para que quede más clara la evidencia de las historias que en la obra se narran. Es el siguiente:

Un escritor, Ernesto Sabato, lucha denodadamente consigo mismo para poder escribir una novela que ya tiene iniciada, pero no lo consigue por una serie de fuerzas que se oponen a ella, y que desembocan en un desdoblamiento de su personalidad y posterior transformación en monstruo. Entretejida con esta historia se encuentran dos historias más, las de los hermanos Nacho y Agustina Izaguirre, que mantienen una relación incestuosa y que termina con la separación de los hermanos y el intento de suicidio de él; y la de Marcelo Carranza, que muere en la tortura acusado de formar parte de una banda de guerrilleros (1992: 52).

Otro hecho significativo de la obra es el propio título, de nuevo recorro a Barrera, quien apunta que: «se trata de insinuar la idea central, el mal por excelencia, expresado metafóricamente en Abaddón» (1992: 48). El primer aporte y referencia sobre el título de la obra lo da el autor en las notas introductorias, cuando antes de comenzar el relato recurre a unas palabras del Apocalipsis: «Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador» (Ap 9, 11); posteriormente el Sabato personaje, en respuesta a las preguntas de un ficticio reportaje, comenta:

- ¿Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?
- Una novela.
- ¿Tiene ya título?



-Generalmente lo sé al final, cuando termine de escribir el libro, por el momento tengo dudas. Puede ser *El ángel de las tinieblas*. Pero quizá *Abaddón, El exterminador*»<sup>5</sup>

Entonces, desde el primer momento, la obra nos asegura que va a ser abismal, la estructura de *mise en abyme* y el mismo título nos encaminan hacia el desconcierto apocalíptico de un mundo en el que el mal va a ser el eje central, de un universo en el que nada puede ir bien.

Una vez presentadas las tres obras, veamos ahora los indicios que las hacen una trilogía. A partir de la segunda novela se van ampliando los motivos y temas que se sugirieron en *El túnel*. Símbolos como el amor y la pasión amorosa que no termina bien, la concienciación de que la vida es un camino estéril que hay que vivir sabiendo que no dará ningún fruto, el mundo como un túnel de oscuridad, y la invidencia como estandarte de la maldad, se van repitiendo a lo largo de las tres novelas. Los personajes van saltando de una a otra obra, si bien es cierto que los de *El túnel* solamente son recordados en *Sobre héroes y tumbas* como una crónica negra de la ciudad de Buenos Aires, otros personajes como Alejandra, Fernando o Bruno aparecen en las dos últimas, paseándose a modo de una comedia humana. Asimismo, la tendencia ensayística está patente en las tres obras, siendo de un modo más notorio y particular en *Abaddón el exterminador*. Resulta curioso que desde el principio de la segunda obra, Bruno sea el confidente de Martín, del mismo modo que lo es para Sabato en la última, si ya hemos visto que en esta es la voz de la conciencia del autor, se ha de deducir que en *Sobre héroes...* también lo es, de modo que en ella no aparece Sabato de por sí, pero ya lo hace encarnado en Bruno. De otra parte, en la primera y segunda obra el núcleo principal será el de la búsqueda del mundo absoluto a partir de la relación amorosa, tanto Castel como Martín quieren a toda costa que María y Alejandra, respectivamente, sean el centro de sus vivencias, pero las historias acaban, podría decirse, a la inversa: en *El túnel*, Castel es el impetuoso y acaba asesinando a María; y en *Sobre héroes y tumbas*, Martín es el zarandeado por Alejandra, quien se suicida sin pensar en las consecuencias de su acto sobre la existencia de Martín. Otro aspecto reiterativo es el presunto incesto: María con su primo Hunter, Alejandra y Fernando y los hermanos Izaguirre en la última novela. Y para concluir con este incompleto –siendo innumerables los motivos que se podrían comentar– inventario de indicios que hacen de las tres novelas una trilogía, el tema del

---

<sup>5</sup> Sabato, Ernesto, *Abaddón el exterminador*, Barcelona, Austral - Seix Barral, 2011, pág. 240. A partir de ahora las páginas que siguen tras las citas que incorporo al texto, remiten a esta edición.

crimen terrible está patente, Castel robando la vida a María, Alejandra que asesina a su padre, el asesinato de Carranza, etc.

Con todo esto cabe decir que nos encontramos ante una intensa trilogía en la que se deducen muchos puntos en consonancia que se van intensificando a medida que buceamos por sus páginas. Ahora solo queda proseguir con el acercamiento al mundo femenino de las obras, a cómo son estos personajes, pormenorizarlos e intentar hacer una caracterización que nos lleve a entender qué roles jugaron en la creación de este particular universo por parte de su autor, Ernesto Sábato.

### **5. *El túnel*: María Iribarne**

Juan Pablo Castel, como se menciona anteriormente, se presenta como un personaje incompleto, que busca ahogar sus frustraciones a través de una relación obsesiva con María Iribarne. Ella es el primer personaje femenino que aparece en la trilogía. El afamado pintor porteño, Castel, tiene expuestos sus trabajos en una galería de Buenos Aires y un día María aparece por allí. Ella observa uno de los cuadros presentados en el Salón de Primavera del año 1946, titulado *Maternidad*, concretamente centra su mirada en una parte de este, en la que nadie antes había reparado. En dicho fragmento del cuadro aparece una mujer dentro de una ventanita, mirando el mar, y todo esto queda en segundo plano dentro del conjunto pictórico. Castel se siente maravillado por la actitud de María, que se centra en lo que para él resultaba más importante de entre todo el conjunto de su exposición. Es en ese momento cuando comienzan las obsesiones del artista hacia ella.

Dice Ángel Leiva en su edición de *El túnel* que: «María Iribarne aparece como el pretexto de una realidad que acosa con visos enfermantes [...] único ser capaz de comprender el mundo de su pintura» (2012:38). Así es, el personaje masculino protagonista va a encarar la realidad partiendo, en todo momento, desde sus anhelos hacia la figura de María. Para Castel, María es el único vínculo que le une con la realidad, la única persona que ha sabido entender en cierta medida su mundo interior, plasmado en su pintura, que todos los demás habían obviado. Para él la figura femenina se erige como la única posibilidad de comunicación con el mundo exterior, así como consigo mismo.

De este modo, se observa cómo el personaje femenino de la obra adquiere una enorme importancia dentro de la novela: todas las acciones y pensamientos del protagonista, a partir del momento en que la ve, van a estar promovidos por la existencia de ella. Resulta irónico que el protagonista piense que la única que le puede llegar a comprender en el mundo es María y que acabe matándola; esto se debe a su incapacidad de comunicación, que se manifiesta primero en la proliferación de unos celos irracionales y, posteriormente, en el asesinato. Castel vuelca todas sus esperanzas en María, quien, para él, es el único modo llegar a conseguir la plenitud en su ser. De este modo dice: «Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté» (p. 66).

En la introducción a *El túnel*, su editor apunta también unas palabras que podrían resultar claves en el estudio de este personaje: «María, en cambio, podría representar una creación o un delirio de Castel para destruir en él a esos demonios que lo acosan y así poder alcanzar, a través de una lenta y morbosa agonía, los horizontes de un mundo distinto» (Leiva, 2012: 41). Si bien es cierto que María es un personaje con existencia tangible dentro de la novela, puede resultar magnificado en parte por Castel, siendo producto y eco de sus obsesiones. Ya al principio de la obra, el protagonista aparece caracterizado de tal obsesión: «Durante los meses que siguieron, solo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla, Y, en cierto modo, solo pinté para ella» (p. 67).

Aunque María es el eje fundamental del texto, es destacable el hecho de que solo la conocemos mediante las narraciones de Castel, que, como relator, cuenta sus experiencias con ella, y por tanto llegamos a conocer el personaje femenino de esta obra desde los ojos del protagonista masculino. Es una visión tremendamente subjetiva e interna que nos descubre parcialmente la personalidad de María Iribarne. No solo narra sus momentos con ella, sino que también los imagina y piensa constantemente, acrecentando su obsesión. Después de haberla visto en la exposición del Salón de Primavera, su único objetivo es poder contactar con ella, cavila constantemente las posibles formas que serían óptimas para el encuentro, pero él mismo se da cuenta de que está fantaseando demasiado: «ver si alguno de mis amigos era, por azar, amigo de ella [...] bastaría con interrogar a cada uno de mis conocidos. [...] lo deseché: me avergonzó el solo imaginar que hacía preguntas de esa naturaleza a gentes como Mapelli» (p. 73). Su imposibilidad de comunicación con cualquier ser humano y en especial con las mujeres —«Desgraciadamente, estuve condenado a permanecer ajeno a la vida de

cualquier mujer» (p. 68)–, le lleva a pensar que lo mejor sería esperar un encuentro fortuito en la calle y que fuera ella la que primero entablara conversación.

El encuentro entre ambos se da en el capítulo VI, donde se puede empezar a conocer cómo es la personalidad de María Iribarne. Castel la encuentra por la calle y comienza a seguirla hasta que propicia un encuentro aparentemente fortuito en el edificio de la Compañía T y le hace una pregunta estúpida a lo que ella le contesta con sencillez (p. 77). En ese momento parece que ella se sonroja por haberle reconocido y es en ese momento cuando Castel le confiesa que ese encuentro no ha tenido nada de accidental, que la andaba buscando por toda la ciudad sin saber bien dónde acudir. Toda esta extraña situación en la vida de María hace que se encuentre fuera de lugar, es aquí cuando por primera vez vemos cómo serán la mayoría de conversaciones con este personaje a lo largo de la obra: es parca en palabras, reservada, conversa con monosílabos o cortas oraciones, lo que será su tónica habitual. En este encuentro, el pintor le pregunta por la escena de la ventanita de *Maternidad*; ella en un principio se siente asustada pero, finalmente, dice que la recuerda «constantemente» (p. 78) y huye corriendo de aquel lugar, dando una sensación de arrepentimiento por haber pronunciado esas palabras. Estamos ante la primera de las conversaciones de la pareja, donde comienza a dibujarse el personaje femenino, instante en el que de ella se puede intuir que, quizá, tenga una manera de ser semejante a la de su interlocutor.

Castel regresa al edificio de la Compañía T a esperarla pero ella no aparece. Durante las muchas horas que dura su espera y vigilancia de la puerta de entrada al edificio pronuncia unas palabras en las que se puede comprobar cierta misoginia por parte del personaje masculino –que más adelante se volverá a manifestar en esta y las otras dos obras de la trilogía–; dice: «A las siete menos cuarto no salía casi nadie: solamente, de vez en cuando, algún alto empleado, a menos que ella fuera un alto empleado ("Absurdo, pensé") o secretaria de un alto empleado ("Eso sí" pensé con una débil esperanza)» (p.82). Hay que tener en cuenta que esta obra es de los años cuarenta del siglo XX y el momento histórico respecto a la situación laboral de la mujer era muy diferente al actual.

Al día siguiente, muy temprano, Castel, sumido en su obsesión, regresa al edificio, la encuentra pasadas unas horas saliendo del metro: «Cuando ella me vio, se detuvo como si de pronto se hubiera convertido en piedra: era evidente que no contaba

con semejante aparición» (p. 84). Dice que la toma con fuerza de un brazo y con fiereza la arrastra por las calles, a lo que ella, con actitud sumisa, únicamente pregunta: «¿A dónde me lleva?» (p. 84). Juan Pablo se siente colosal ante esta actitud: «No ofrecía resistencia; yo me sentía como un río crecido que arrastra una rama» (p. 84), y ella le confiesa que en ese momento quería huir de nuevo. Repetidamente, el pintor le aprieta el brazo. La subordinación de María está patente en todo el capítulo VIII: «Yo no soy nadie. Usted es un gran artista. No veo para qué me puede necesitar» (p. 89). Parece que estamos ante otra nueva muestra de que el autor retrata la figura femenina supeditada a la masculina, un hombre de éxito que amedrenta la sencilla vida de una mujer que se considera «nadie». Finalmente, este encuentro concluye con una conversación sobre la obra de Castel y ambos aseguran que se verán nuevamente.

El siguiente contacto que tienen es telefónico, Castel llama a su casa, y ella le responde con «un tono casi oficinesco» (p. 89), hasta que consigue retirarse a un lugar apartado de la casa y ya comienza a comunicarse dejando de lado la superficialidad inicial de su voz: «Cuando cierro la puerta saben que no deben molestarme» (p. 90). Si bien, en los dos encuentros anteriores María se había mostrado ciertamente manejable, en este momento parece que su actitud, al menos dentro de su hogar, es diferente: lleva unas riendas de las cuales el lector no había podido tener sospecha hasta esta llamada telefónica. Comienzan así a brotar de este personaje misterios que a Castel no le resultarán agradables. En esta misma conversación Juan Pablo le confiesa que no ha podido dejar de pensar en ella, y ella, desconcertantemente, le contesta que ha pensado «en todo» (p. 90). Esta respuesta no agrada en absoluto al pintor y, prácticamente, obliga a María a decir que ha pensado en él.

Al día siguiente, por la mañana, vuelve a llamar a su casa. Pregunta a la mucama por la señorita Iribarne y esta le dice que ha marchado al campo, pero que ha dejado una carta para él. Esta repentina huida acrecienta las dudas de Castel respecto a María:

Empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia. ¿Por qué esos cambios de voz en el teléfono el día anterior? ¿Quiénes eran esas gentes que «entraban y salían» y que le impedían hablar con naturalidad? Además, eso probaba que ella era capaz de simular. ¿Y por qué vaciló esa mujer cuando pregunté por la señorita Iribarne? Pero una frase sobre todo se me había grabado como con ácido: «Cuando cierro la puerta saben que no deben molestarme.» Pensé que alrededor de María existían muchas sombras. (p. 93).

Se hallan en estos pensamientos las primeras sospechas de Juan Pablo Castel hacia la personalidad que María ha mostrado hasta entonces. Comienza en aquel momento a volverse su actitud todavía más obsesiva. Castel va a casa de María a recoger la carta que ella le había dejado; conoce en esos instantes uno de sus secretos: está casada y ha encargado a Allende, su marido, que le entregue la carta. Este le recibe y le dice que ella siempre utiliza su apellido de soltera, lo que desestabiliza los pensamientos de Juan Pablo. En la carta rezaba una sola frase: «Yo también pienso en usted» (p. 94). El marido le dice que supone que no será nada urgente viniendo de su esposa y le asegura: «María hace, efectivamente, con rapidez, cosas que no cambian la situación» (p. 95). En realidad esto ha cambiado bastante la situación para Castel, ahora tiene la confirmación que esperaba y aunque la actitud de María sea desconcertante para él, crece el deseo hacia ella, al mismo tiempo que la obsesión. Allende también le dice que ha ido a la estancia que tienen en el campo, y que está «en manos de su primo Hunter» (p. 95). Resulta bastante significativa esta expresión en el estudio de género, pues no deja de querer decir que la mujer está bien guardada en manos de un hombre, llegamos, nuevamente a una reducción patriarcal de la figura femenina por parte del autor.

Castel vuelve a reflexionar sobre lo que María le había dicho en la conversación telefónica acerca de que todo el mundo sabía que cuando se cerraba la puerta nadie debía molestarle y concluye: «Pero entonces había en su vida otras personas como yo. ¿Cuántas eran? ¿Y quiénes eran?» (p. 97). Los celos están aflorando en Juan Pablo, comienza a pensar que ella es asidua a las infidelidades y con más hombres aparte de con él, creando una duda enorme sobre el personaje femenino, lo que le podría llegar a causar al lector cierta reticencia hacia ella. Estas cuestiones se siguen reiterando en la conciencia de Castel con excesiva frecuencia y llega a la conclusión de que: «era una carta destinada a consolidar nuestras relaciones, a alentarlas y a conducir las por el camino más peligroso» (p. 99). Ciertamente es lo que parece que desea María, que su relación con Castel avance, le da esperanzas en esa carta; pero por otro lado, ha hecho que conozca a su marido, haciéndole así saber que no es el único en su vida y toda esta actitud tan inusual, puede conducir a la conclusión de que es una persona con un oscuro mundo interior, que puede tener incluso actitudes mezquinas y jugar con ambos, sin dejar nada claro los porqués de dichos comportamientos.

Uno de los momentos de la obra donde María se muestra más transparente y comunicativa es en la carta que envía a Juan Pablo desde la estancia (p. 101), en ella le comenta que está frente al mar, piensa en los recuerdos ya vividos y en los que está formando en ese momento; escribe además en la carta: «¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo?» (p. 102). Con esto, de nuevo, se hace referencia a *Maternidad*, y parece sugerirle que ella es la mujer de esa ventanita. Añade también: «Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos.» (p. 102) con lo que le vuelve a hacer partícipe en su vida, dándole a entender que ha entrado en su conciencia, por lo que logra generar más anhelo en su receptor. En estas dos cartas resulta tangible un pronunciado cambio en el comportamiento de María respecto a las conversaciones que habían mantenido en persona; se origina una expresión de sentimientos voluntaria por su parte que, hasta ahora, había sido inexistente en ella. En las conversaciones personales que habían mantenido hasta el momento, Castel siempre era el que le expresaba su pasión, mientras que ella callaba o respondía de manera escueta o cortante, hasta que él prácticamente le obligaba a decir palabras que en un principio parecía no querer decir. En estas cartas se muestra mucho más expresiva y sin ningún pudor le comenta que él ha entrado también en su vida. Como consecuencia de esto, Castel se confiesa enamorado, en una escueta carta le escribe que la quiere, a lo que ella contesta con una sola frase: «Tengo miedo hacerte mucho mal» (p. 103). Nos encontramos ante un nuevo cambio de actitud, en la misiva anterior aviva sus sentimientos y ahora le sugiere que ella puede ser la causante de mucho dolor. Juan Pablo le responde diciéndole que eso no le importa, pero ya no recibe ninguna comunicación, así que, después de dos cartas sin respuesta, decide telefonar a la estancia. Ella le dice que al día siguiente irá a Buenos Aires y acuerda una cita con él.

El encuentro se produce, lo primero que Castel le pregunta es el porqué de su huida a la estancia; ella no responde y rehúye hablar sobre ella, cambia el hilo de la conversación y le pregunta acerca de él, de sus proyectos y actividades, a la vez que le dice que había estado pensando mucho en su obra. Para Castel esto no es suficiente y directamente le dice que le urge saber si le quiere, pero ella tampoco le responde por voluntad propia: «Claro que te quiero... ¿por qué hay que decir ciertas cosas?» (p. 104). Se ve presionada por la insistencia de Juan Pablo en esta conversación, da la sensación de que es él quien le obliga a declarar su amor, sin que ella estuviese dispuesta a hacerlo

por sí misma. Como en el encuentro anterior, esta actitud de María enfada a Castel y comienzan las actitudes violentas por su parte: «Ella dio vuelta rápidamente la cara, escondiéndola. Le tomé la cara con mi otra mano y la obligué a mirarme: estaba llorando silenciosamente» (p. 104). Después piensa que durante esta grave conversación ella ha estado sonriendo cuando él no la miraba y se lo reprocha reiteradamente. Inmersa en esta situación cargada de reproches constantes, la incomodidad que siente María es palpable en su actitud y, definitivamente, le dice que se marcha, la reacción de Juan Pablo es, otra vez, desmesurada: «No respondió. Casi la sacudí con los dos brazos» (p. 105) y comenta que estaba lleno de rabia. Después el tono de la conversación se modera, ella no se va y Juan Pablo le pregunta por su edad, pero la mujer, enfrascada de nuevo en su mundo lleno de secretos, no se lo quiere decir: «Esta conversación es absurda. Todo esto es una tontería. Me asombra que te preocupes por cosas así» (p.107). En este primer encuentro después del tiempo que ha transcurrido María en la estancia, y después de las cartas que había enviado a Castel, todo apuntaba a que sería mucho más emotivo y sentimental, pero se torna en oscuro debido al comportamiento de María, a sus frecuentes y reiterados misterios, así como a su parquedad en palabras, que hacen enfurecer al pintor. El comportamiento de María acostumbra a ser fuertemente cambiante. En esta conversación se comienza a percibir realmente cuál va a ser la tónica de María a lo largo de la obra, pues se va a sustentar entre las esperanzas pasajeras y el rechazo hacia Castel, advirtiéndole en numerosas ocasiones que le «haría mucho mal» (p. 106).

Desde esa conversación la «pareja» comienza a verse casi todos los días durante un espacio de un mes. Dice Castel en su narración que: «durante todo ese periodo, oscilaron entre el amor más puro y el odio más desenfrenado» (p. 108). En estos momentos para Juan Pablo es esencial concluir mediante la unión sexual su amor, en un intento de conseguir una reunión total de sus dos espíritus: «Hablamos de una relación física "trascendente" porque Pablo no llega a ella impulsado por deseos carnales, sino que se impone desde dentro, digamos, como necesaria y verdadera consumación –en todos los planos humanos– de su comunicación con María» (Dellepiane, 1970: 54). Además, recuerda que había vuelto a «apretarle brutalmente los brazos y querer forzarle confesiones sobre la veracidad de sus sentimientos» (p. 109); recuerda en otra ocasión que incluso le llegó a decir: «–Sí alguna vez sospecho que me has engañado te mataré como a un perro». La violencia es brutal, llega a gritarle «puta», a lo que María «quedó



muda y paralizada» (p. 109). Castel reflexiona sobre este incidente, ya que al cabo de un rato ella comenzó a sentirse alegre y comenta que le parece una actitud inusual después de un ataque tan desalmado; aunque él se hubiese disculpado, no concebía que ella sonriera con felicidad: «comenzó a parecerme que cualquier mujer debe sentirse humillada al ser calificada así, hasta las propias prostitutas, pero ninguna mujer podría volver tan pronto a la alegría, a menos de haber cierta verdad en aquella calificación» (p. 110). Las circunstancias se vuelven cada vez más crueles, las palabras son más duras, la violencia más patente y las sombras que rodean a María más evidentes: «El lector siente compasión y repugnancia al mismo tiempo. [...] Se tiene la impresión de que los acontecimientos se van amontonando y precipitando hacia el clímax» (Dellepiane, 1970: 54). ¿Por qué ella no acaba con ese tipo de situaciones, por qué las soporta e incluso las obvia y continúa comportándose con total naturalidad?; estas preguntas a las cuales no se encuentran respuesta conforman el temperamento de un personaje extremadamente controvertido.

Castel logra preguntarle a María, después de haber cavilado en repetidas ocasiones cuál sería la respuesta, por qué la mucama no le había corregido al preguntarle por teléfono sobre la «señorita Iribarne», la respuesta es insatisfactoria para él, ya que le responde que todo eso no tiene ninguna importancia. En esta misma conversación hablan sobre un tal Richard, que acostumbraba a hablar con ella por teléfono; además María le comenta a Juan Pablo que le envió una serie de cartas, las cuales dice haber quemado. Se intuye que tuvieron una relación amorosa, lo que hace desesperar previsiblemente al pintor; aquí podemos descubrir más de María y su forma de afrontar las relaciones, que parece ser, en gran medida, pasiva, como si simplemente acatara los acontecimientos que le han tocado vivir con cualquier persona que se topara en su vida, ya que dice que Richard no era una personalidad saludable, pero seguía relacionándose con él:

Porque a pesar de todo nunca estuve enamorada de él. [...] Era un hombre incapaz de crear nada, era destructivo, tenía una inteligencia mortal, era un nihilista. Algo así como tu parte negativa. [...] Me atraía casi como me atrae la muerte o la nada. Pero creo que uno no debe entregarse pasivamente a esos sentimientos. Por eso tal vez no lo quise. Por eso quemé sus cartas. (p.113).

También en una de sus conversaciones le habla de su marido, así describe su relación:

Allende es un gran compañero mío, que lo quiero como a un hermano, que lo cuido, que tengo una gran ternura por él, una gran admiración por la serenidad de su espíritu, que me parece muy superior a mí en todo sentido, que a su lado me siento un ser mezquino y culpable. ¿Cómo podés imaginar, pues, que no lo quiera? (p.115).

La actitud que muestra hacia su esposo es también de resignación, no lo ama, lo deja claro, es su compañero, casi un hermano, pero continúa estando casada con él; prefiere serle infiel en repetidas ocasiones que enfrentarse a la realidad de sus sentimientos. Respecto a esta descripción de su cónyuge, Juan Pablo le recrimina que hacía poco le había dicho que él era el único al que había querido verdaderamente. Su actitud es plenamente hiriente: «¿Te acostás con él?» (p.116); María comenta: «se puede hacer y no hacer» y tras su insistencia le termina reconociendo «Muy bien: sí». María se acuesta con su marido, pero no es algo que desee. Ella ha llegado a uno de los puntos donde más sufrimiento muestra en toda la obra, las palabras de su interlocutor le están haciendo un profundo daño, sus respuestas son más escuetas que nunca y no consigue sobrellevar la discusión. Juan Pablo se da cuenta de la situación en que se encuentra María y continúa siendo todavía más impertinente: «has estado engañando constantemente a Allende, durante años. [...] Engañando a un ciego»<sup>6</sup> (p.117).

Después de estos hechos, que podrían parecer terriblemente dolorosos para María, atestigua Castel que ella le dice no guardarle ningún rencor. Aun con todo se ha marchado de su lado otra vez. Él vuelve a buscarla desesperadamente por las calles de Buenos Aires, telefonea a su casa y no está, y concluye que todo se había desgastado definitivamente entre ellos. En ese momento decide ir en busca de prostitutas, dice que para demostrarse que no era mejor que ella y manifestar su bajeza. Castel compara sus visitas a prostitutas con las infidelidades de María, reprochándoselas a menudo, mientras él acostumbra a serle infiel con prostitutas en cada fuerte discusión.

María se marcha nuevamente a la estancia, y tras un intercambio epistolar, invita a ir a Castel. Otro acto contradictorio en su personalidad: él le había herido y ella le dice que no le guarda rencor, pero desaparece y le deja solo sabiendo la dependencia que tiene de su persona, y de nuevo le vuelve a ilusionar invitándole a la estancia. Cuando él llega, María no está, le reciben un chófer y posteriormente algunos familiares, este

---

<sup>6</sup> Aparece aquí uno de los motivos más recurrentes en la narrativa de Ernesto Sábato, el de la ceguera. En *Sobre héroes y tumbas* se hará capital, y resulta importante el hecho de que el principal obstáculo que tiene el protagonista sea un ciego. Si en la segunda novela los ciegos albergan un inherente halo de oscuridad y maldad, parece que en Allende eso no sea así, sino que más bien es uno de los personajes –el único– que más ternura puede amparar. En este motivo, por consiguiente, también se podría hallar una cierta evolución temática.

hecho le desespera y desata de nuevo pensamientos violentos: «mi rabia, aumentada por la imposibilidad de descargarla en María» (p. 124). En esos momentos en los que conoce a sus familiares, conoce también a Hunter, el primo de Allende. Finalmente, María aparece y, simulando ante los demás, le pregunta a Castel si ha traído los dibujos que ella le había pedido que llevara hasta allí para mostrárselos –hecho que no se había producido–, queriendo ocultar así ante los demás la relación que verdaderamente les unía. Posteriormente, se quedan solos en la estancia, y Castel asegura que: «María se sentía de excelente humor. [...] Era una mujer diferente a la que yo había conocido hasta ese momento, en la tristeza de la ciudad: más activa, más vital. Me pareció también que aparecía en ella una sensualidad desconocida para mí» (p. 136). Es posible que el cambio de María se deba, quizá, a la distancia que ha tomado de su marido, ya que, como ella misma dice anteriormente, a su lado, y debido a las infidelidades que ha llevado a cabo constantemente, se siente un ser mezquino. Se puede añadir también que posiblemente el campo, y el mar, más concretamente, le hacen sentirse una persona diferente, y que esto se deba a que dentro de la ciudad se siente atrapada por sus recuerdos y culpas, y que, en contacto con la naturaleza abierta, abre su mente a espacios y vivencias nuevas, dejando de lado lugares que le recuerdan sus actos anteriores.

En la primera conversación que mantienen en la estancia, María se muestra cariñosa e incluso expresa, de algún modo, sentimientos románticos y amorosos a Castel que confirman lo que él tantas veces ha pensado ya desde el primer encuentro en el Salón de Primavera:

A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos. Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor mudo. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces acá, en este mismo lugar donde he pasado tantas horas de mi vida. (p. 137).

Estas palabras salen de su boca sin ningún tipo de obligación –hay que tener en cuenta, como sucede con todas las intervenciones de María, que son narradas por el propio Castel, narrador subjetivo de la novela–, a diferencia de todo lo que había sucedido anteriormente. Estas declaraciones se contraponen a sus comportamientos esquivos previos y a sus huidas repentinas. Ahora María explica que había buscado alguien como él, que notó su sensibilidad como propia al observar ese cuadro y que no había podido borrarlo de sus pensamientos desde entonces. A diferencia también de

todas las veces anteriores, este discurso es extenso, nada que ver con los monosílabos o frases cortas con las que estaba acostumbrada a contestar; en él abre su ser hacia su interlocutor, declara su amor pero al mismo tiempo le dice que siempre ha tenido miedo de hacerle daño y que por eso intentaba esquivarle: «creías necesario explicarme cosas, mientras yo trataba de desorientarte, vacilando entre la ansiedad de perderte para siempre y el temor de hacerte mal» (p. 137). La actitud del personaje sufre un giro notable, se muestra tierna y abierta, y Castel reflexiona: «Sentí que ese momento mágico no se volvería a repetir nunca» (p. 138), y estaba en lo cierto. La inestabilidad de Juan Pablo aflora de nuevo en forma de violencia hacia ella, esta vez no física, sino instalada en sus pensamientos: «Y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí» (p. 138); los habituales giros violentos de su personalidad se tornan cada vez más brutales y grotescos.

El siguiente momento significativo de la relación entre ambos se produce cuando Juan Pablo comienza a sospechar que María tiene una relación sentimental con Hunter, el primo de su marido: «Hunter está celoso y eso prueba que entre él y ella hay algo más que una simple relación de amistad y de parentesco» (p. 139), y: «Mi conclusión final, que consideré rigurosa, fue: María es amante de Hunter» (p. 140); llega a pensar esto debido a las contradicciones de María sobre este personaje secundario –siempre hablaba con indiferencia sobre él pero, sin embargo, acostumbraba a ir a la estancia cada cierto tiempo– y a una conversación agitada entre ellos que escucha escondido detrás de una puerta. Enfurecido, decide marcharse a Buenos Aires con el anhelo de que María vaya detrás de él, pero ella no lo hace.

Ya en la ciudad, resuelve escribirle una carta, será la última, en ella detalla cómo se siente y concluye diciéndole que: «seguía sin comprender cómo era posible que una mujer como ella fuera capaz de decir palabras de amor a su marido y a mí, al mismo tiempo que se acostaba con Hunter, con el agravante de que también se acostaba con el marido y conmigo» (p. 144). Justo después de haberla enviado, se arrepiente y piensa que lo de la infidelidad con Hunter era solamente una conjetura –no había pruebas suficientes para certificar que fuera cierto– pero, después de un desagradable, y también violento episodio con la empleada del correo –le grita y piensa en insultarle, aunque no lo hace en voz alta–, se marcha a casa sin haber podido recuperarla. La carta llega a María y posteriormente mantienen una conversación telefónica; lejos del primer

propósito de disculpa de Castel, vuelve a suceder un nuevo caso de violencia de género: «mi monólogo, fue creciendo en violencia y cuanto más violento era, más dolorida parecía ella» (p. 149). Finalmente, le dice que si no va de inmediato a Buenos Aires junto a él, se suicidará; y ella, al verse ante ese chantaje, accede, añadiendo: «Lo único que lograremos es lastimarnos cruelmente, una vez más» (p. 150). Seguramente, los sentimientos expresados por María hacia Castel en la última conversación fueran ciertos, pero ella, muy dentro de sí, sabe que tiene diversos problemas sentimentales que harían imposible que esa relación prosperara, ella es la única de los dos que se muestra cabal y la que, de continuo, advierte que eso no va a concluir felizmente, aunque pese a sus advertencias, siempre tiene algún acto o palabra que entusiasma a Juan Pablo.

Esa misma noche Juan Pablo sale a emborracharse, tiene una pelea con un marinero y se apodera, según sus propias palabras de la mujer que le «pareció más depravada» (p. 150). El léxico que utiliza este personaje en el capítulo XXXII es cruelmente sexista y cargado de violencia, llegando a retratar en detalle un episodio grotesco con esa mujer, donde se puede leer:

Estábamos en la cama, cuando de pronto cruzó por mi cabeza una idea tremenda: la expresión de la rumana se parecía a una expresión que alguna vez había observado en María:

-¡Putá! –grité enloquecido, apartándome con asco –. ¡Claro que es una puta!

La rumana se incorporó como una víbora y me mordió el brazo hasta sangrar. Pensaba que me refería a ella. Lleno de desprecio a la humanidad entera y de odio, la saqué a puntapiés de mi taller y le dije que la mataría como a un perro si no se iba en seguida. (p. 151).

Después de una gran cantidad de episodios vehementes hacia María, poco puede llegar a sorprender esta actitud del protagonista; su manera de tratar a la prostituta es todavía más cruel que la que vuelca, en ocasiones, sobre María Iribarne. Agrede física y verbalmente a esta mujer sin ningún tipo de reparo, envuelto en una enajenación mental que, acompañada por el alcohol, desata a una verdadera bestia. Después de la marcha de la prostituta, Castel concluye una atroz reflexión sobre la persona a la que ama, o más bien, con la que está obsesionado:

María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer, María es una prostituta.

-¡Putá, puta, puta! –grité saltando de la bañera. (p.151).

Sigue reflexionando sobre ella y añade:

[...] y además su precisa experiencia sexual, que difícilmente podía haber adquirido con un filósofo estoico como Allende; y las respuestas sobre el amor a su marido, que sólo permitían inferir una vez más su capacidad para engañar con sentimientos [...] ¡Y esa sucia bestia que se había reído de mis cuadros y la frágil criatura que me había alentado a pintarlos tenían la misma expresión en algún momento de sus vidas! (pp. 152- 153).

Castel intenta indagar sobre la infidelidad de María con Hunter preguntándole a un amigo de este, pero no recibe las respuestas esperadas, el amigo no asegura ni desmiente nada relacionado con ese tema. Así que continúa esperando la llegada de María y ella, nuevamente, no acude a la cita a pesar de su amenaza de suicidio; telefonea a su casa y la criada le dice que ha regresado repentinamente a la estancia después de haber hablado por teléfono con Hunter. Fuera de sí, pide prestado el automóvil a un amigo y va en su búsqueda: «empecé a sentir una rara voluptuosidad, que ahora atribuyo a la certeza de que realizaría por fin algo concreto con ella.» (p.157). Finalmente, se lleva a cabo el encuentro:

Me acerqué a su cama y cuando estuve a su lado, me dijo tristemente:

-¿Qué vas a hacer, Juan Pablo?

Poniendo mi mano izquierda sobre sus cabellos, le respondí:

-Tengo que matarte, María. Me has dejado solo.

Entonces, llorando, le clavé el cuchillo en el pecho. [...] Un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho (pp. 161-162).

El sadismo de Castel ha llegado a su punto álgido: la ha apuñalado con saña en repetidas ocasiones y reconoce que siente como si el demonio se hubiera apoderado de su espíritu. Después del atroz acto, regresa a la ciudad y se dirige directamente a casa de María, donde le cuenta a Allende lo que acaba de hacer:

Exasperado por su incredulidad, le grité:

-¡Usted es un imbécil! ¡María era también mi amante y la amante de muchos otros!

[...]

-¡Sí! –grité – ¡Yo lo engañaba a usted y ella nos engañaba a todos! ¡Pero ahora ya no podrá engañar a nadie! (p. 162).

Así, Castel, en esa conversación, lejos de mostrar arrepentimiento, se jacta de sus palabras hacia Allende y del daño que le está ocasionando, mientras el ciego, desesperado, le persigue por la habitación gritándole: «¡Insensato!» (p.162). Allende acaba suicidándose, se presume porque, a pesar de conocer sus infidelidades, amaba a María y la necesitaba en su vida.

## 6. *Sobre héroes y tumbas*: Alejandra Vidal Olmos

Como sucede con *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* comienza anunciando un asesinato –en la nota preliminar–; esta vez la autora del crimen es una mujer: Alejandra, que propina cuatro balazos a su padre, Fernando. Consecutivamente ella se suicida quemándose viva. Estamos ante un inicio muy parecido al de la primera obra, donde para comenzar se exponen unos sucesos atroces que incitan a la curiosidad de conocer los motivos que condujeron a tales acontecimientos.

Alejandra, segundo personaje femenino relevante de la trilogía, va a ser el eje principal de la novela. Es hija ilegítima de su padre, Fernando, al cual se le conoce a mediados de la novela y resulta un ser muy semejante a ella. Se puede decir de esta muchacha que es un ser marginal desde pequeña, no encaja en la sociedad, contra la que se rebela en multitud de ocasiones. Como María Iribarne lo fuera en *El túnel*, Alejandra se caracteriza por ser un personaje enigmático, cargado de contradicciones, de episodios ocultos en su vida y de facetas extrañas.

Para encontrar respuestas a esta extraña personalidad que acabará con su vida después de cometer el parricidio, habrá que indagar en esos episodios controvertidos de su vida. En el momento de la narración es una muchacha, de unos diecinueve años; cuenta con solamente un año más que Martín, otro de los personajes principales, con el que mantendrá una aguda relación amorosa llena de episodios irracionales por parte de ella. En la obra se le describe como una chica con un alma de anciana, con una personalidad que se ha ido conformando a base de episodios cruentos en su vida: «Martín era un muchacho en varios sentidos excepcional, era realmente eso: un muchacho, casi un adolescente, mientras que Alejandra, aunque con solo un año más de edad física, tenía una espantable y casi milenaria experiencia».<sup>7</sup>

Fue una niña prácticamente huérfana: «Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Y cuando tuve once lo encontré a mi padre aquí con una mujer. Pero ahora pienso que vivía con ella mucho antes de que mi madre muriese [...] En la misma cama donde yo duermo ahora» (p. 56). Y en ese momento, a la corta edad de once años, dice que fue la primera vez que se escapó de casa. Desde la niñez conoce bien lo que es el desarraigo, hecho que le hace ser una persona demasiado libre para encajar en la

---

<sup>7</sup> Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas* (1961), Barcelona, Austral - Seix Barral, 2001, pág. 443. A partir de ahora las páginas que siguen tras las citas que incorporo al texto, remiten a esta edición.

sociedad y en las relaciones personales y amorosas. En un episodio de su niñez que cuenta a Martín, ya se pueden observar en ella impulsos suicidas a muy corta edad: «Entonces salí corriendo hacia abajo, hacia el mar: me había acometido la idea de salir mar afuera y dejarme ahogar» (p. 71), como si fuera una reflexión premonitoria de su muerte –dejándose devorar por las llamas–. Además, es internada en un colegio religioso, donde pierde toda fe en Dios.

El inicio de la relación de Martín y Alejandra se da en el parque Lezama, cuando él señala que alguien muy superior a está detrás observándole, es ella. No tienen casi nada en común, excepto el «abandono» infantil; Martín solo cuenta con un puñado de recuerdos tristes de esta época: una madre a la que odia por el desapego que siempre le demostró y un padre fracasado.

Alejandra es dominante, lleva la relación como ella quiere, se ven solo cuando ella gusta; en este aspecto también se puede asemejar a María Iribarne y su relación con Juan Pablo Castel. Esto es motivo de conflicto en varias ocasiones entre ellos:

Martín pensó, aterrorizado, ni una palabra más de recriminación, pero agregó:  
-Como el martes, cuando creí que íbamos a pasar la tarde.  
Alejandra había endurecido ya su cara y Martín se detuvo al borde de ella como al borde de un precipicio.  
-Tenés razón, Martín –admitió, sin embargo.  
Martín se atrevió entonces a agregar:  
-Por eso prefiero que vos misma digás cuándo podremos vernos (p. 193).

Por otro lado, Alejandra, al igual que María, le advierte a Martín que es una persona nociva: «Porque no soporto a nadie a mi lado y porque te haría mucho, muchísimo mal» (p. 130), y cuando su relación sentimental ha llegado prácticamente a su fin, ella pide que dejen de verse diciendo: «Es mejor que no nos veamos más, porque tarde o temprano tendremos que separarnos en forma todavía peor. Yo no puedo dominar cosas horribles que tengo dentro» (p. 256). Además también insiste, en varias ocasiones, en evidenciar que no es una buena persona: «Pero yo, Martín, soy una basura. ¿Me entendés? No te engañés sobre mí» (p. 123); o: «Te he dicho, Martín, que soy una basura. No te olvidés de lo que te he dicho» (p. 139).

Ambas protagonistas son personajes muy opacos, pero Alejandra va más allá, como si de una evolución de Iribarne se tratara; es mucho más dura y cruel con Martín, en muchas ocasiones se dirige a él con insultos: «Atrasado mental» (p. 89), y aunque en otras le dice que le necesita, siempre le da menos de lo que él le pide: «Te he dicho que



te necesito, ¿no te basta?» (p.130). En este sentido, Martín también se puede asemejar a Juan Pablo, porque continuamente le pregunta si le quiere, a lo que siempre recibe respuestas incompletas y actitudes esquivas. Martín, casi sin conocer nada sobre Alejandra, al principio de la novela ya intuye que nunca la conocería del todo: «Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban. [...] Nunca, pensó, nunca. Pero me necesita, me ha elegido, pensó también» (p. 81). En esta especie de intuición sobre la persona a la que acababa de conocer estaría la base de su relación con ella; aunque estuvieran cerca, ella era distante; aunque pareciera accesible, nunca le dejaría penetrar en sus pensamientos tanto como él deseaba.

Un punto a destacar de Alejandra son los extraños ataques que sufre, le dan convulsiones, su rostro se torna violáceo, gime, se muerde los labios, y después de la tempestad de estos momentos, se queda inerte, como carente de vida. Después de un rato despierta acobardada, pareciendo que una tormenta eléctrica la hubiera atravesado. Entonces busca sus pastillas y las toma; es algo rutinario para ella, y después comienza a fumar con total cotidianidad. Cuando Martín presencia por primera vez uno de estos episodios se asusta y Alejandra, con desconcertante naturalidad, le comenta: «No pongas esa cara. Si vas a ser amigo mío tendrás que acostumbrarte a todo esto. No pasa nada importante» (p. 63). En otro episodio parecido, Martín reflexiona sobre los ataques de Alejandra, mientras ella, ya calmada, duerme: «como si fuera una princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago» (p. 132). Esta referencia es la que dará título a la primera de las cuatro partes de la obra: «El dragón y la princesa». Es una de las metáforas que mejor describen a este personaje femenino: a veces princesa, a veces dragón; muchas veces frágil, otras tantas violenta con todo el mundo y temible para él.

La relación entre ambos va avanzando durante esta primera parte de la obra y, aunque solo se ven cuando ella lo cree oportuno, la muchacha le llega a decir que lo quiere, no sin antes haberle preguntado él por sus sentimientos; en este sentido existe una patente cercanía con la pareja de personajes de la primera novela de la trilogía, aunque es cierto que Alejandra se muestra menos esquivas y más clara que María:

-¿Me querés?

Ella pareció vacilar un instante, pero luego contestó:

-Sí, te quiero. Te quiero mucho.

[...]

-Pero, ¿Cuánto me querés? –preguntó infantilmente.

-Mucho, ya te dije (pp. 124-125).

Otro momento que llama la atención en la personalidad de Alejandra se da cuando Martín tiene problemas económicos y ella, que viene de una familia acomodada, le ofrece prestarle dinero. Él no está convencido de ello y Alejandra se lo reprocha con un talante bastante progresista e incluso feminista: «¿Estás loco? ¿O sos uno de esos burguesitos que piensan que no se debe aceptar plata de una mujer?» (p. 125).

Alejandra, moviendo algunos hilos, acuerda una entrevista para Martín con un conocido suyo, el señor Molinari, un acaudalado empresario. En esa entrevista nada sale de acuerdo a lo esperado: el empresario humilla a Martín, además de no querer darle empleo le hace pensar que eso es lo mejor para él; Molinari, embriagado por su soberbia, no le deja salir de su despacho, le retiene para hablarle acerca de la juventud, dando argumentos clasistas y capitalistas, de la moralidad y de prostitución y el muchacho sale con la impresión de que Alejandra y él son amantes:

-Así que usted es amigo de Drucha.

Y ante la cara de asombro interrogativo del muchacho se rió y comento como si fuera chistoso: «ah, claro, claro», mientras, con asombro y desgarramiento, Martín se decía Alejandra, Alejandrucha, Drucha, [...] (p. 154).

[...]

Y mientras Martín veía cómo este asentía con la cabeza se preguntaba pero por qué este hombre pierde todo este tiempo conmigo y llegaba a la conclusión de que alguna cosa de vital importancia debía vincularlo a Alejandra, [...] lo atormentaba más y más a medida que la entrevista se prolongaba, pues la longitud de la entrevista era como la medida de aquel vínculo (p. 159).

Otro momento de dudas que sufre Martín acerca de las infidelidades de Alejandra se da cuando andando por la calle la encuentra subida al coche de un hombre, Bordenave, y ella, al verle, palidece. Le ofrecen subir al coche y él accede, el señor le dice que lo dejarán a él primero en su casa y de pronto Alejandra, cortante, dice que ella bajará primero, hecho que no gusta en absoluto a Bordenave. Es entonces cuando Martín, solo con él en el coche reflexiona:

¿Por qué Bordenave se había sorprendido cuando ella dijo que bajaría en la avenida de Mayo? Esa reacción podía indicar que iban juntos deliberadamente y no por un encuentro fortuito, y ella decidió bajar antes como para demostrarle a Martín que nada había con aquel individuo fuera de ese encuentro por azar [...] ¿por qué ese individuo había quedado hosco y disgustado? Bueno, porque sin duda se había hecho el

propósito de flirtear con Alejandra. [...] ¿No se encontraría con Bordenave más tarde, en el sitio donde seguramente iban? (p. 218).

Las contraposiciones entre Martín y Alejandra prosiguen a lo largo de la obra y una de las que puede llamar la atención es que el muchacho de origen humilde no encuentra trabajo y tiene que malvivir, mientras la señorita de buena familia, sin necesidades, comienza a trabajar en una boutique que regenta otra mujer, Wanda, la cual no despierta ninguna confianza en Martín por sus comportamientos impúdicos: «"Wanda", pensó entonces: "Wanda tomando claritos, coqueteando con hombres, con él mismo, riéndose con frívola sensualidad, mojóndose los labios con la lengua"» (p. 153). Después de la entrevista con Molinari, Alejandra desaparece cierto tiempo, Martín no tiene ninguna noticia de ella en días excepto por alguna llamada telefónica que él hace a la boutique y donde no recibe ninguna muestra de aprecio por parte de ella: «ella se limitó a contar (¿con qué objeto?) atrocidades de aquellas mujeres de la boutique» (p. 183). Este empleo es algo que no concuerda en absoluto con la personalidad de Alejandra, pues está rodeada de señoras frívolas; de hecho, cuando Martín le pregunta qué la mueve para trabajar en aquel lugar, ella le responde: «Además es como un bumerang, ¿entendés? Cuanto más desprecio a esos loros pintarrajeados, más me desprecio a mí misma. ¿No ves que es el negocio redondo?» (p. 152). Este comentario de Alejandra merece una mención especial, pues es uno de los que poseen mayor animadversión hacia las mujeres, habla de ellas con un total desprecio y además hace alarde de su característico cinismo. Un poco más adelante, Martín comentará: «Nunca la sentía a Alejandra más lejana que cuando estaba entre mujeres» (p. 185) y en suma a esto, resulta relevante el siguiente episodio:

Martín la escuchaba asombrado y entonces ella se reía con una risa tan negra como la escena que acababa de describir. «Pero –preguntaba Martín balbuceando–, pero ¿cómo podés aguantar todo esto? ¿Cómo podés trabajar en un lugar semejante?», preguntas candorosas, a las que ella respondía con alguna de sus muecas irónicas, «porque en el fondo, fíjate bien, en el fondo todas las mujeres tenemos carne y útero, y conviene que uno no lo olvide mirando esas caricaturas (p. 185).

A pesar de despreciarlas, Alejandra se reconoce una de ellas, esto podría resultar en cierto modo, una especie de excusa en cuanto a que sus actitudes vienen nacidas de su naturaleza femenina. La actitud de Alejandra en la tienda era totalmente diferente, se transformaba en una de ellas, engalanada con la más superficial de las sonrisas:

Martín miraba con dolor a Alejandra. ¿Cómo detestaba aquel rostro suyo, el rostro-boutique, el que parecía ponerse para actuar en aquel mundo frívolo [...] aquella Alejandra que ahora estaba viendo allí, riendo los chistes de Quique, no era, no podía

ser la misma que él conocía y, sobre todo, no podía ser la más profunda, la maravillosa y terrible Alejandra que él amaba. [...] Pero otras veces se inclinaba a pensar, como Bruno, que todas eran verdaderas y que también aquel rostro-boutique era auténtico y de alguna manera expresaba un género de realidad del alma de Alejandra (p.186).

Todo en el espacio de la boutique resulta grotesco, el lugar en sí mismo, la actitud de Alejandra que parece estar actuando como si de una obra de teatro se tratase, e incluso la aparición de este personaje, Quique, que comienza a reírse, junto a las muchachas del establecimiento, de una actriz a la que vio actuar la noche anterior, y la hipocresía hace acto de presencia cuando dicha actriz aparece por la puerta y todos le hacen halagos detrás de los cuales se escondían duras críticas. Así pues, parece casi inimaginable que la Alejandra que conocíamos hasta entonces, ahora sea partícipe de todas estas pantomimas, sea cómplice de aquellas mujeres a las que denominó «loros pintarrajeados»: «con el aire de frivolidad que asumía delante de Wanda y de Quique, Alejandra parecía pertenecer a una raza que no hablaba el mismo lenguaje que Martín y que ni siquiera sería capaz de comprender a la otra Alejandra» (p. 250). De nuevo, en esta reflexión se sugiere la multiplicidad de personalidades que muestra Alejandra en los diferentes contextos de su vida.

La total incomunicación entre ambos se hace patente cada cierto tiempo, cuando Alejandra se vuelve invisible para Martín. El muchacho, en una de estas ocasiones, decide ir a la boutique a verla: «terminó por ir a la boutique, aun sabiendo que nada lograría con ello sino, más bien, azuzar a la fiera que había dentro de Alejandra, aquella fiera que odiaba cualquier intromisión» (p. 184). Sabe muy bien ya como es el carácter neurótico de Alejandra e incluso parece temer sus reacciones pero no puede evitar una atracción irrefrenable que le impide dejar de ir a buscarla. Las cosas suceden siempre así, Martín la busca y ella le rehúye, o bien no aparece a sus citas, incrementando ese halo de misterio, insinuando que está llena de secretos que nadie puede conocer.

La tónica habitual de desdén por parte de Alejandra dentro de la relación hace que Martín la sienta apartada. Finalmente, después de muchos días ausente, llega el día en que ella decide dejar la relación: «Sí. Por muchos motivos esto no puede seguir, Martín. Será mejor para vos, mucho mejor» (p. 238). Sin embargo, le repite que le quiere sin ningún pudor, invadida por una sinceridad nunca antes vista en este personaje: «Martín, te dije más de una vez que te quiero, que te quiero mucho. No te olvidés de eso. Yo jamás digo algo en lo que no creo» (p. 239). Martín se encuentra sumido en una profunda tristeza tras conocer la decisión de la muchacha: «Entre

sollozos, el muchacho le dijo que entonces él se mataría» (p. 243) –recuerda a Castel amenazando a María Iribarne con su suicidio si no iba rápidamente a su encuentro–; y, aunque insiste, no consigue hacerla cambiar de opinión. Ella se mantiene firme y vuelve a repetirle que piensa que es lo mejor para él, siendo consciente de que todos sus misterios pueden herirle en gran medida. Mantienen relaciones sexuales y después salen a tomar unas copas; de nuevo, parece que todo ha terminado, pero no es realmente así. Martín sigue yendo a buscarla a la boutique, conversan, y Alejandra le dice que no ha olvidado todos los momentos que pasaron juntos y se confiesa con él: «Por eso, porque no quiero enloquecerte, prefiero no verte más» (p. 253). Asimismo, también le dice que no quiere tener relaciones sexuales nunca más con él y acaba reconociendo, mientras empieza a llorar amargamente: «Yo tampoco me entiendo. Ni sé por qué te hago esto. No sé por qué te hago sufrir así» (p. 255). Este momento resulta uno de los más duros en el desarrollo del personaje, es la primera vez en la obra que Alejandra se muestra verdaderamente compungida, aunque no se pueden interpretar como las lágrimas de cualquier otro personaje, pues como su propia personalidad, sus lágrimas estaban cargadas de «rencor líquido, hirvientes y devoradoras» (p. 256). Se pueden interpretar como lágrimas de intensa rabia, de histeria y desesperación. Quizá porque ella sabía que ese momento llegaría y que lo mejor hubiera sido no comenzar esa historia con Martín, ahora que le ha lastimado se da cuenta ha sido siempre consciente de que eso sucedería y se hace en ella patente un sentimiento de culpa al pensar que podría haberlo evitado. De todos modos, promete volver a verse con él una última vez. Cuando se produce el encuentro permanecen en silencio y ella se marcha. Martín decide seguirla y lo que va a descubrir entonces es uno de los más grandes misterios de Alejandra.

Uno de los secretos que más influyen negativamente en la relación de los dos muchachos es el enigma de Fernando. En cierta ocasión a Alejandra se le escapa este nombre y Martín, propenso a elucubraciones, no puede parar de preguntarse quién será ese hombre, sintiendo celos y lleno de dudas:

[...] recordó dos cosas que le habían llamado la atención en su momento, y que ahora comenzaron a preocuparlo: Fernando, aquel nombre que ella pronunció una sola vez y en seguida pareció arrepentida de haberlo hecho; y la violenta reacción que Alejandra tuvo cuando él hizo aquella referencia a los ciegos. ¿Qué pasaba con los ciegos? Algo importante era, de eso no tenía dudas, porque ella había quedado paralizada. ¿Sería el misterioso Fernando ese ciego? Y en todo caso, ¿quién era ese Fernando que ella parecía no querer nombrar, con esa especie de temor con que ciertos pueblos no nombran a la divinidad? (p. 106).

No será hasta casi el final de la segunda parte cuando descubramos quién era ese misterioso Fernando que hacía enmudecer a Alejandra cada vez que Martín intentaba conseguir respuestas sobre él. En una de esas temporadas en las que Alejandra lo rehuía, él la sigue por la calle y la ve con otro hombre, mayor, con facciones aguileñas y que además, parecía perturbarla profundamente. Martín acaba sintiéndose roto por dentro cuando termina concluyendo que entre ellos se veía pasión:

Aquel hombre no solo era fuerte sino que estaba dotado de una tenebrosa belleza [...] Aquel hombre era cruel y capaz de cualquier cosa. [...] Alejandra hablaba agitadamente. Cosa extraña: los dos eran duros y parecían odiarse, y sin embargo esa idea no lo tranquilizaba (p. 260).

Poco después, rememorando lo que había visto, Martín se da cuenta de que ese hombre se parecía físicamente a Alejandra, por lo que tenía que ser de su familia, con lo cual estamos ante el episodio incestuoso; y es cuando, atando cabos, llega a la conclusión de que él es Fernando: «Ahora lo comprendía todo: ella y él vivían aislados, en un mundo aparte, orgullosamente. Y ella lo amaba a él, a Fernando, y por eso se había arrepentido de pronunciar ante él, ante Martín, aquella palabra reveladora» (p. 263). Martín decide preguntarle nuevamente a Alejandra quién era Fernando, ella hace ver que no sabe de qué le está hablando; el muchacho acaba diciéndole que tiene sospechas de que ella ama a esa persona de la que no quiere hablar y le confiesa que la siguió y la vio con él por la calle. Ella finalmente, enloquecida, acaba confesando: «¡Imbécil, Imbécil! ¡Ese hombre es mi padre!» (p. 266).

El libro continúa con una tercera parte dedicada íntegramente al «Informe de Ciegos», de Fernando Vidal Olmos. Es un paréntesis en la historia de los muchachos, que cuenta las obsesiones y delirios de Fernando con los invidentes. Alejandra, de la cual se ha dicho que no puede oír mencionar la palabra «ciegos», no aparece en esta tercera parte de la novela, pero este informe es algo que conoce muy bien, pues el autor es su propio padre-amante. Por esto no puede escuchar la palabra ciegos, ya que le recuerda a ese reducto oscuro de su vida, encriptado para el resto de la sociedad, pero el cual ella tiene muy presente en su vida y que le genera un enorme sentimiento de culpa. La cuarta parte de la obra comienza con las muertes de Fernando y Alejandra. Martín, derrotado, se refugia en Bruno, su amigo y confidente durante toda la novela. Este le cuenta que conocía muy bien a la familia de Alejandra, y que estuvo profundamente enamorado de su madre, Georgina, la cual era también prima de Fernando –aparece otro incesto, pues estos son los padres de Alejandra– y con la que tuvo una relación parecida

a la de Martín y Alejandra. Dice Bruno: «Georgina me pareció siempre como esas casas que suele haber en algún barrio apartado, casi permanentemente cerradas y silenciosas» (pp. 459-460). También describe a Fernando, lo dibuja como un hombre irónico, cínico y contradictorio, dice que dentro de él parecía que hubiera varias personas. Aquí se ve gran similitud con Alejandra, a la que muchas veces Martín le había preguntado cuál era la verdadera Alejandra, ya que estaba convencido de que en ella habitaba una multiplicidad de personalidades. En suma, vemos que Alejandra es la anexión de los caracteres de sus padres, su temperamento es fruto de una mezcla de ambos.

La cuarta y última parte, con Alejandra ya muerta, se basa en la cosmovisión de Bruno y su relación con los Vidal Olmos. También se descubre algún secreto más de la tormentosa vida de la muchacha: en una ocasión Martín se encuentra con Bordenave y se emborrachan juntos, y el señor le habla con odio de Alejandra; al comentárselo a Bruno, este reflexiona lo siguiente:

[...] se experimenta resentimiento hacia seres que son superiores. De modo que Bordenave la maltrató o la maltrataba [...] para satisfacer un oscuro rencor. Rencor o sentimiento muy típico de cierto argentino que ve a la mujer como a un enemigo y que jamás le perdona un desaire o una humillación [...] pues era casi seguro que Bordenave tenía la suficiente inteligencia o intuición para comprender la superioridad de Alejandra, y era lo suficientemente argentino para sentirse humillado por sentirse incapaz de lograr el dominio del cuerpo de ella [...] Y por la idea, aún más exasperante, de que ella lo utilizaba como seguramente utilizaba a muchos otros, (p. 515).

Así pues los amigos concluyen con la idea de que Alejandra y Bordenave fueron amantes, pero destaca la creencia de que Alejandra nunca lo quiso, solo lo utilizaba para sus necesidades y ambos piensan que era la grandeza de esta lo que enfurecía al empresario, al sentirse minúsculo cuando se comparaba con ella.

Esta es Alejandra, que queda para siempre en el recuerdo del joven muchacho que un día en el parque Lezama se enamoró de ella, y el cual no ha podido retirarla de sus pensamientos ni un solo día después de su suicidio. Frecuenta los alrededores de su casa, arrasada por las llamas, con la intención de suicidarse también él allí mismo y, en uno de esos días, entra hasta su habitación, allí mirando una desgastada fotografía de ella, hace una intensa reflexión de aquello que representaba la personalidad de Alejandra para él, así como su ausencia:

De los muchos rostros que Alejandra tenía, aquel era el que más le pertenecía a Martín [...] era la expresión profunda y un poco triste del que anhela algo que sabe, por anticipado, que es imposible; un rostro ansioso pero ya de antemano desesperanzado,

como si la ansiedad (es decir, la esperanza) y la desesperanza pudieran manifestarse a la vez.

[...]

Como si Alejandra hubiese sido nada más que uno de esos falsos oasis que prolongan la desesperada travesía en un desierto, y cuyo desvanecimiento puede impulsar a la muerte (pp. 520-521).

Finalmente, Martín no se suicida, permanece vivo, quedándose con la misma desesperanza que sintió Alejandra cuando a muy temprana edad dejó de creer en Dios, porque para él su divinidad era ella. El chico recuerda en ese momento los versos de un poeta callejero que escuchó en una ocasión y que decían: «Dónde estaba Dios cuando te fuiste» (p. 521). De aquí surge el título de esta última parte: «Un dios desconocido». Para Martín, después de la pérdida de Alejandra no hay nada que le aliente, solo le queda un dios desconocido, no halla esperanza, sin ella lo ha perdido todo, un todo que nunca tuvo, pero que casi llegó a acariciar con los dedos.

### **7. *Abaddón el exterminador*: María de la Soledad**

En las dos novelas anteriores el pilar básico de las historias narradas lo representan las figuras femeninas; lo que sucede con *Abaddón el exterminador* es totalmente diferente en todos los aspectos. La estructura no es fácil de seguir –como sucedía en *El túnel*–, ni narra historias progresivamente. Es otro mundo: está dividido en cortas escenas que alternan episodios de unos y otros personajes, mezclados y alternados, sin encadenamiento sucesivo. Además uno de los hechos más relevantes de la misma es la introducción del autor en la trama como personaje de ficción. Además, la obra está dotada de un compendio de cualidades que la hacen prácticamente única. Dice Carlos Catania que el propio Sábato en una carta personal le confesaba: «[...] es la obra más extraña que yo haya imaginado, y lo creo seriamente, una de las más extrañas que jamás se hayan escrito» (1983: 500).

Si se intenta relacionar la obra con las que le preceden, en cuanto a la cuestión de este trabajo, va a resultar ser una tarea francamente difícil. No encontramos un seguimiento progresivo de los caracteres en los personajes femeninos, sino simplemente pequeñas pinceladas a lo largo de diferentes escenas que hacen que no tengan ningún protagonismo. Así, en *Abaddón...* las mujeres son personajes secundarios.

Por otro lado, la crítica coincide en decir que esta obra lleva al punto álgido la representación de la lucha contra las fuerzas del mal que ya se venía desarrollando a lo largo de las otras dos novelas que componen la trilogía. Respecto a esto, uno de los



elementos principales que representan el mal en *Abaddón el exterminador* aparece casi al final de la obra, es una mujer: María de la Soledad. En ella se encarnan los símbolos perversos que se han ido repitiendo a lo largo de las tres composiciones: «el ojo, la mujer, la ceguera y la cópula» (Lojo de Beuter, 1983: 551).

Soledad es la protagonista del breve, pero extremadamente oscuro, ritual que se narra en la obra, y del cual es «víctima» Sabato. La sola descripción de esta mujer resulta inquietante: «ojos grisverdosos, la boca apretada y la misma expresión autoritaria de su antepasado, bastarda heredera de él como seguramente era» (p. 399). En estas breves palabras el autor parece sugerir que Soledad parece ser descendiente del diablo, al mismo tiempo que deja patente su vinculación con las tinieblas. Más adelante añade:

[...] su nombre correspondía con exactitud a lo que era: hermética y solitaria, parecía guardar el secreto de una de esas Sectas poderosas y sangrientas [...] Era un ser nocturno, un habitante de cuevas, y tenía la misma mirada paralizante y la misma sensualidad de las serpientes (p. 400).

Soledad es la encargada de mostrar el camino a Sabato hacia el altar donde se celebrará el ritual: «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. 401). De nuevo se hace una representación de la mujer basada en la sexualidad que deviene de su desnudez. Cuando da comienzo el rito, todo está en manos de ella:

Soledad se quitó la túnica, con movimientos lentos y rituales [...] fue surgiendo su cuerpo de anchas caderas, su cintura estrecha, su ombligo y luego, finalmente sus pechos, que oscilaban con los movimientos.

Una vez desnuda se arrodilló sobre el camastro en dirección a S.<sup>8</sup>, lentamente echó su cuerpo hacia atrás, mientras abría sus piernas y las estiraba hacia adelante.

[...]

iluminó su bajovientre, hasta ese momento oscurecido. Con horrenda fascinación, S., vio que en lugar de sexo Soledad tenía un enorme ojo grisverdoso, que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad (p. 403).

La simbología en estos párrafos lo inunda todo: la mujer portadora del mal en su ojo-vagina que sobrevendrá sobre Sabato. Además el símbolo femenino se alza como el eje principal de la ejecución de la ceremonia que continúa con Sabato, invadido por una vehemencia inexplicable. Este comienza a desnudarse, se arrodilla ante el ojo que le da pavor y al mismo tiempo parece exhalar un magnetismo que no le deja apartar la mirada de él. En ese momento se produce el momento de máxima tensión en ritual:

---

<sup>8</sup> En varias ocasiones a lo largo de la obra los personajes aparecen denominados solamente por su inicial. Así, aquí S. se refiere a Sabato.

Entonces ella se incorporó, con salvaje fulgor, su gran boca se abrió como la de una fiera devoradora, sus brazos y piernas lo rodearon como poderosos garfios de carne y poco a poco, como una inexorable tenaza lo obligó 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. 404).

De todos es sabido que, prácticamente desde siempre y en multitud de creencias, se ha identificado el acto sexual con lo satánico y, casi en todas ellas, la pasión y lascivia está representada por la figura femenina. En cuanto a esto, dice María Rosa Lojo de Beuter en un ilustrador artículo que:

Si bien el maniqueo o el cátaro<sup>9</sup> repudiaban al Demonio, no cabe duda de que creían en él y en su tremendo poder; su concepción de Satán como señor de las tinieblas y de la carne, así como vínculo postulado entre el Demonio, la mujer y la sexualidad (fortalecido, por otra parte, en las corrientes ascéticas de la Iglesia) (1983: 554).

En este caso se presenta una escena de sexo con matices fúnebres y demoniacos donde el ente femenino va cargado de oscuridad, desorden y augurios funestos. Sabato es seducido irremediamente por las fuerzas del mal e «ingresa así, con horror y sin goce, pero atraído por la sensualidad demoniaca de la hembra, al mundo de las Tinieblas y de la Materia» (Lojo de Beuter, 1983: 553). Efectivamente, la carga positiva está en el personaje masculino, el cual aparece reflejado como un ser pasivo en el ritual, desafortunado, invadido por las fuerzas del mal, al que le es imposible rechazarlas, pues ya se han apoderado irremediamente de él.

Varios elementos de este personaje proponen en ella lo macabro. En primer lugar, este personaje sabatiano encarna la contraposición a la Virgen, desde el momento en el que el ritual erótico se lleva a cabo en la cripta de la iglesia de la Inmaculada Concepción. El lugar elegido para la práctica telúrica hace que la misma sea aún más transgresora. Asimismo, como ya se menciona, Soledad es descrita como «mujer serpiente» (p. 403), calificativo que la enlaza fuertemente con las fuerzas satánicas, ya

---

<sup>9</sup> Se denomina maniqueísmo a la doctrina fundada por el persa Mani (205-274) y cuyos principios dictan la dualidad ontológica en la que el mundo se rige por dos principios: el Bien y el Mal; y la lucha entre ellos es el constituyente del mundo y del proceso histórico. En esta religión –que ejerció influencia en los dos primeros siglos de nuestra era– ninguno de los constituyentes se subordina al otro, siendo equivalentes en poder y no estando el Bien en superioridad al Mal como sí rezan las doctrinas gnósticas. (Ferrater Mora, 1951: 586).

Por otra parte, se designa de manera peyorativa como cátaros a los miembros de la Iglesia de Dios imaginada por el clérigo católico Eckbert von Schönau († 1163) que estaba basada en la palabra de una secta africana maniquea. Este movimiento religioso se desarrolló durante la Baja Edad Media en territorios europeos y orientales. La Iglesia católica acusó a este movimiento de herejía por su personal interpretación de la revelación y el dualismo, en el que no aceptaban un solo Dios todopoderoso como reza el catolicismo y apostaban por dos fuerzas equiparables: el bien y el mal, Dios y Satanás (Dalmau Ribalta, 2002: 9, 44, 147).

que siempre se ha considerado que la serpiente era el símbolo predilecto de Satán para sus transformaciones. Nos encontramos ante la mujer-serpiente, que obliga al hombre a practicarle la horrorosa desfloración del ojo-sexual, encarnando la antítesis total de la pureza de María.

En las descripciones que se aportan de Soledad es reseñable el hecho de que se la dota de una experiencia psicología inexplicable para su edad física. Aparece caracterizada como una mujer hermosa, joven y sabia: «Miró a Soledad y la encontré más hermética que nunca, con una majestad que no correspondía a su edad, hierática» (p. 402). Este hecho parece trasladarnos a las descripciones que se llevaban a cabo para definir a Alejandra en *Sobre héroes...*, estableciendo un vínculo oscuro entre ambas, de modo que se pone de manifiesto el hecho de que Alejandra pudiera contener también algún vestigio demoníaco en su personalidad y, de nuevo, nos hace retornar a la creencia popular de la mujer como símbolo perverso y de crueldad.

En cuanto a la simbología del ojo sexual, la aparición de este elemento hace que volvamos la vista al motivo recurrente en la trilogía sabatiana de la ceguera. Este ritual sexual lo que hace es trasladar a Sabato al mundo de las Tinieblas, que en este caso no es otro que la Secta de los ciegos. La perforación prácticamente obligada del ojo grisverdoso lo hace zambullirse en los adentros de lo que siempre había temido. Anteriormente, en *Abaddón el exterminador*, se introducía en el texto, mediante la figura de un pintor surrealista y sus obras, la existencia de cuadros que plasmaban figuras donde los ojos adquirían el matiz sexual; se dice del artista Brauner que: «pintó imágenes del inconsciente, obsesivas, concernientes a los ojos, algunas de extrema agresividad. Cuadros en los cuales el ojo es sustituido por un sexo femenino [...]» (p. 300). Se alza como especialmente ilustrativo el estudio de Lojo de Buter respecto al significado del ojo sexual, que recuerda las creencias del «ámbito mítico y mágico-religioso» donde la vinculación entre la sexualidad femenina y la vista era habitual y en las que la «mujer devoradora» era relacionada con el mal de ojo: «A la magia ocular parece habersele atribuido siempre un poder exclusivamente maligno [...] Es pues una magia estrictamente luciferina [...] La bruja –tipo con el cual Soledad tiene plausibles vínculos– es la clásica portadora del mal de ojo» (1983: 562-563). También hace hincapié en que el color del ojo genital –grisverdoso– se alza como particularmente siniestro para ciertas creencias. Estamos pues ante un ser doblemente maligno, ya que en ella se aúnan aquellos componentes que tradicionalmente se han considerado como

fundamental en la encarnación de la malignidad: la condición femenina y el violento ojo que ostenta.

Resulta relevante echar la vista atrás, hasta *Sobre héroes y tumbas* y recordar la estatua que protagoniza uno de los pasajes más angustiosos de Fernando en el «Informe sobre ciegos». Esta estatua –Gran Deidad de la Secta– se caracteriza con un enorme ojo-útero en su vientre: «En el centro distinguía ahora con nitidez la estatua de una deidad desnuda en cuyo vientre brillaba un Ojo Fosforescente» (p. 425). En esta ocasión el individuo también se siente fuertemente atraído por el ojo, que le incita a caminar hacia él, sin que pueda negarse a avanzar en su búsqueda: «El ojo fosforescente parecía llamarme y de pronto sentí que estaba destinado a marchar hacia la gran estatua» (p. 428). Y cuando por fin llega hasta ella, el autor la describe de manera muy similar a la que llevaría a cabo posteriormente con Soledad, y en la que ya se observa la maligna omnipotencia femenina:

Estaba hecha de piedra ocre. Su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro, en negro brillante basalto. Sus manos y sus pies terminaban en garras. No tenía rostro. La fosforescencia del Ojo se debía, tal vez al reflejo de un fuego interior [...] (pp. 428-429).

Ambas figuras femeninas, la estatua y Soledad aúnan en sí mismas el carácter maligno que remite al mundo de los ciegos y la entrada a un mundo tenebroso. Así, cuando Fernando llega hasta el omnipotente ojo de la Gran Deidad, una voz que salía del interior de ella le dicta: «Ahora entra. Este es tu comienzo y tu fin» (p. 430). Avanza por el túnel de carne que hay dentro de ella y comienza a sufrir una metamorfosis en pez: «mi cuerpo se iba convirtiendo en pez, mis extremidades se convertían en repugnantes aletas, mi piel se cubría de escamas» (p. 430). En cuanto a todo esto, de nuevo, remito a Lojo de Beuter:

[...] como todos los ojos simbólicos de las novelas de Sábato en general, es un ojo maligno, enjuiciador, objetivante, que desnuda a quien lo mira, lo exhibe en su culpabilidad y destruye con esa mirada envidiosa lo bueno y lo puro que el individuo contemplado podría aún atesorar. [...] se trata del Ojo del universo de los Ciegos, y simboliza la capacidad de mirar sin ser mirado [...] representa la puerta hacia las tinieblas, hacia la Madre, el Sexo, la Materia, la Carne, que en el mundo mítico del maniqueísmo y sectas afines constituyen centros de numinosidad demoníaca (1983: 567).

Otro aspecto que alberga el ritual de Soledad es la similitud con el acto sexual de la mantis religiosa. Se le presenta en ese momento como una «fiera devoradora», que obliga a Sabato a llevar a cabo la unión. La mantis «decapita a su pareja antes del acto

sexual y emprende su devoramiento durante la misma cópula», lo que simboliza un «vínculo subterráneo y radical entre la nutrición y la sexualidad» (Lojo de Beuter, 1992: 184). Aquí encontramos el tema de una hermosa doncella convertida en mantis que devora a su amante durante el acto sexual, pero nos topamos con la variación de la boca por la vagina devoradora. Como este insecto, Soledad despliega su autoridad ante el hombre, que tiene el papel pasivo, fascinándolo al mostrarle lo que escondía.

Las consecuencias del ritual y del poder de Soledad serán sufridas pronto por Sabato, quien sufre una metamorfosis, la cual simboliza que ya ha entrado en el mundo de las Tinieblas –como sucedió a Fernando en el «Informe sobre ciegos»–, dejando atrás su condición de humano: «Sabato observó cómo sus pies se iban transformando en patas de murciélago» (p. 433), además se queda ciego: «Su vista había comenzado a debilitarse [...] ese debilitamiento no era un fenómeno pasajero, sino que avanzaría paulatinamente hasta llegar a la ceguera total» (p. 434). Se da cuenta entonces el protagonista de que ninguno de los que le rodean puede percibir su nuevo estado y opta por no contarle, por guardar silencio. Estamos ante una metamorfosis ficticia, todo el proceso está en la cabeza de Sabato, a quien se le apodera su locura, a pesar de reconocerla: «No respondió nada, no dijo una palabra, pensando que solo lograría que lo tomaran por loco» (p. 434).

En el estudio del personaje hay que destacar la posición de la crítica, que coincide en señalar a otro personaje de *Abaddón...* como el *alter ego* de Soledad. Si Soledad era un recuerdo adolescente, Nora se presenta en la madurez del escritor para hacerle recordar todo lo vivido durante el ritual. Muchos son los elementos que hacen pensar que se trata de la duplicación de Soledad; a Nora se le atribuyen signos animalescos, de gato y serpiente, sumergiéndola también en la oscuridad y presentándola como un ser portador del Mal: «una gata perversa y somnolienta» (p. 356), «un animal que pérfidamente aparentaba indolencia, pero que tenía la sigilosa sexualidad de la víbora, lista para el salto traicionero y mortal [...] estaba al acecho, con esa virtud que tienen los felinos para controlar, aun en la oscuridad» (p. 357). Aparece en ella de nuevo la importante vinculación mujer-serpiente, que está cargada de simbología aplastantemente negativa, unida además con la sensualidad y la sexualidad de la mujer: en un encuentro posterior, ella sostiene un libro titulado *Los ojos y la vida sexual*. Este hecho pone de manifiesto de nuevo todas las alusiones anteriores sobre el sexo y la vista, además de unir las con el mundo de los ciegos. También, como sucedía

con Soledad, es denominada como: «aquella sigilosa pantera negra» (p. 358). La calificación de pantera negra, otra animalización hace entender la bestialidad intrínseca en el sexo femenino, dice Michèle Soriano que se pone de manifiesto en la obra «la condensación fantasmática que constituye la pantera negra: bestia apocalíptica, simulacro de mesías, predestinación fatal» (2001: 123).

Ambas mujeres actúan de noche, solamente se dejan ver con su verdadera identidad al caer la luna y esto tiene una importancia enorme ya que –remitiendo a las palabras de Lojo de Beuter–: «La luna, húmeda, fría, femenina, es la causa de la putrefacción» (1992: 190), con lo cual estas mujeres, y sus posteriores actos, se identifican con toda la simbología que lleva implícita la luna; siendo siempre noche cuando se metamorfosean para llevar al hombre a los adentros de sus verdaderas identidades monstruosas.

En conclusión, el personaje de Maria de la Soledad –y su *alter ego*, Nora– suscitan la pura identificación con el Mal, el Sexo y la Materia, que adentra al personaje «puro», el hombre, identificado en Sabato, en el mundo de las Tinieblas, mostrándose portadoras de toda la crueldad que les rodea.

## **8. Conclusiones.**

Dice Dapaz Strout que: «El interés reciente y creciente por el tema de la mujer es, sin duda, revolucionario. La literatura es una fuente valiosa para esta revalorización de lo femenino» (1983: 653). Además asegura que Sabato «acudió a los "mitos", a los viejos y pequeños "mitos" que giran alrededor del hombre argentino y sobre la mujer en la sociedad patriarcal» para la configuración de sus personajes, mostrando además «una preocupación constante en sus novelas y ensayos sobre la relación de los sexos» (1983: 654).

Sin que lo postulemos como un campeón en la causa de las mujeres, su actitud es relevante porque es contradictoria. Al ser ambivalente, puede describir mejor la esquizofrenia de sus contemporáneos y ofrecer su propio dilema. Recoge la tónica y las ideas prevalecientes de su tiempo y dramatiza los conflictos que le agobiaron a través de un espejo deformante. Con toda la capacidad de Sabato de exaltar el amor y la mujer, aparecen momentos de cinismo feroz, en los que destruye toda idealización romántica y se ataca a las mujeres con el más amargo misoginismo (Dapaz Strout, 1983: 654).

Esta afirmación resulta totalmente acertada y muestra de ello es la brutalidad que sufre María Iribarne en multitud de ocasiones de manos de Castel. *Sobre héroes...* también

parece tener muchos puntos de misoginia, pero lo que realmente sucede es que ese machismo es el resultado de la opresión social sufrida, no solo por las mujeres de la obra, y en especial por Alejandra, sino por todos los seres que la protagonizan. Sábato ya reconoció en sus ensayos *–Heterodoxia–* que para él el artista, el hombre, el ser humano, está compuesto por dos elementos, el masculino y el femenino. Lo cierto es que se puede llegar a sospechar, tras la lectura de las obras, que el machismo que se retrata en sus ficciones sea reflejo del parecer personal del autor, de sus actitudes; respecto a esto la crítica, en su mayoría, se ha apresurado a decir que es una simple demostración de la sociedad contemporánea por parte del autor: «La misoginia está en la novela porque Sábato está interesado en todos los aspectos de la psicología humana» (Dapaz Strout, 1983: 658) y además es relevante señalar que los actos de machismo son llevados a cabo por esos personajes que representan lo más primitivo del ser humano, como puede ser Fernando –«Su nota temperamental más acentuada es su machismo maligno. [...] considera (a las mujeres) infieles y adúlteras sin excepción» (Dapaz Strout, 1983: 658)–; en suma, aparecen retratadas como indignas y miserables, y «aunque expresen las ideas de muchos argentinos no representan en modo alguno la actitud del autor [...] sirven para sugerir la misoginia latente que el escritor encuentra en su cultura» (Dapaz Strout, 1983: 655). También hay que destacar, en contraposición al machismo de Fernando, la aparición de Martín como arquetipo de esperanza en un hombre totalmente opuesto a él: «Con Martín se augura una nueva clase de hombre, la de aquel que puede aceptar a la mujer como ella es, sin ilusiones ni prejuicios» (Dapaz Strout, 1983: 661).

Resulta relevante la postura de que «Alejandra es posiblemente la expresión del aspecto femenino de Sábato. Ella está en una relación muy cercana con Fernando, a quien Sábato le ha dado muchas de sus características» (Dapaz Strout, 1983: 655). **Realmente** Es totalmente aceptable esta postura ya que la importancia que le da dentro de la trilogía es esencial, es un personaje imponente, absoluto que entreteje demasiados pasajes a lo largo de *Sobre héroes y tumbas* y al que, después de terminado el libro, no abandona. En *Abaddón el exterminador* se le aparece en sueños al Sábato personaje: «A la noche, Alejandra en llamas se dirigió hacia él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos a apretarlo para obligarlo a morir quemado con ella. Como en la ocasión anterior, despertó gritando» (p. 355); nos encontramos aquí ante un pasaje en el que podemos asimilar que la obsesión por este personaje no abandona al escritor.

También en *Páginas vivas* Sábato le dedica dos apartados, a los que titula «El abuelo de Alejandra» y «Alejandra ha muerto», donde recopila dos de los sucesos que más importancia tienen en la vida del personaje, dotándola, de nuevo, de una importancia esencial respecto a –me atrevería a afirmar– todos los demás de la trilogía.

Continuando con la postura de Dapaz Strout, Alejandra y Fernando «ilustran el mito de la masculinidad y el de la feminidad» (Dapaz Strout, 1983: 654). Mitos que están muy presentes en los ensayos sabatianos; en *Heterodoxia* podíamos leer:

Según Jung llevamos en nuestro inconsciente, más o menos reprimido, el sexo contrario. Si esta teoría es cierta, las creaciones más vinculadas a la inconsciencia, como la poesía y el arte, serían expresión de su feminidad. Y, en efecto, ¿qué más femenino que el arte, aunque (o porque) sea realizado por hombres? El artista sería así una combinación de la conciencia y razón del hombre con la inconsciencia y la intuición de la mujer.

Si en esa combinación predomina la inconsciencia el arte es romántico. Si predomina la conciencia, es clásico.

Lo romántico es así lo femenino, lo irracional, lo ondulado y misterioso. Lo clásico es, en cambio, lo masculino, lo racional, lo rectilíneo, lo explicable (Sábato, 1973: 130-131)

Así con sus múltiples *alter egos* Sábato intentaría mostrar en sus personajes aquello que lo conforma totalmente, sus facetas masculina y femenina, de acuerdo con sus postulados acerca de la conformación del arte: Alejandra sería lo que en él había de romántico y Bruno de clásico. No hay que olvidar, que el *alter ego* principal<sup>10</sup> de nuestro autor, Bruno, resulta relevante a partir de la segunda novela, simbolizando la sensatez y la sabiduría dentro del mundo caótico –propiciado por los personajes femeninos de Alejandra y posteriormente de Soledad, ya que es el confidente de Sabato en cuanto al episodio del ritual–. De esta manera, Bruno es el personaje que simboliza la lógica y la experiencia: «Bruno es el hombre de ideas de la novela, muchas de las cuales el lector ya conoce a través de los ensayos y que entretejidas ahora con lo puramente novelesco, van diseñando un esqueleto conceptual perfectamente lógico y coherente como sostén de lo ficcional» (Dellepiane, 1970: 139) y «Bruno es –en gran medida– la versión idealizada de Sábato hecha por él mismo» (Dellepiane, 1970: 142). Así, también es muy acertada la afirmación de Barrera, que sirve para respaldar esta teoría de los variados *Yos* de Ernesto Sábato: «Su renuncia a la literatura de corte evasivo contribuyó

---

<sup>10</sup> Curioso el aporte de Ángela B. Dellepiane que dice que aunque la conformación de este personaje tiene muchas concordancias con la biografía de Ernesto Sábato: «Sin embargo, no puede hablarse de una identidad total entre este personaje y Sábato-el-hombre, ya que en Fernando encontraremos también circunstancias de la vida de Ernesto Sábato, empezando por la fecha de nacimiento, que es la de autor» (1970: 141). Con lo cual pone parte de sí en el personaje cabal y justo de la novela, pero también lo hace en el más excéntrico y corrupto.



a cerrar vínculos entre vida y obra hasta el punto de admitir que "la verdadera autobiografía de un escritor hay que buscarla en sus ficciones"» (2008: 421).

Por otro lado, dice Dellepiane sobre Castel que «sus sentimientos hacia María son, asimismo, ambivalentes: ella es su madre, su hermana, la amante de Hunter y Allende, su propia amante» (1970: 56) y asimismo dice Dapaz Strout: «A través de Alejandra, Sábato analiza todas las posibilidades del carácter femenino. Ella es a la vez hija, esposa, madre, hermana, amante y prostituta: la mujer arquetípica; de ahí su monstruosidad, su excepcionalidad» (1983: 656). Vemos pues que la crítica ha conseguido ver las prácticamente las mismas funciones en los dos personajes, con lo que la idea de la continuidad femenina queda plasmada en la trilogía.

En cuanto a los resultados que generan las intervenciones femeninas en los protagonistas masculinos, podemos observar que si Fernando se convertía en pez en el «Informe sobre ciegos» después de entrar en las profundidades de la estatua, y Sabato lo hacía en murciélago después del coito-ritual con María de la Soledad, algo muy similar le ocurre a Juan Pablo Castel después de una fuerte discusión con María –la cual, incluso, le lleva a pensar en el suicidio–, sufre una metamorfosis en uno de sus sueños –el segundo en la obra–. En este caso, Juan Pablo es transformado por manos de un mago en un pájaro de tamaño humano, y como en las otras dos ocasiones nadie puede percibir dicha mutación. Dellepiane ve cargado de simbología este pasaje de la obra y declara que el protagonista lo que pretende, desde su subconsciente, es lanzar un grito de auxilio: «Pablo nos está diciendo: no soy un ser humano, soy distinto, soy dos personas, nadie me entiende [...] los chillidos del pájaro –en el sueño– son, en realidad, su silenciosa necesidad de comprensión» (1970: 58). Estas tres transformaciones albergan muchísimo simbolismo, pues se puede interpretar de manera que la causante de todos los cambios dañinos de los personajes protagonistas sea la femineidad en sí misma.

Así pues vemos que los temas de las tres novelas se entrelazan: «llama la atención el carácter sumamente repetitivo de las tres novelas. Se repite todo: tipos humanos, motivos, símbolos, temas y hasta anécdotas» (Predmore, 1981: 3), las continuidades de los personajes femeninos están siempre patentes y deambulando de una a otra, conformando una idea total de mujer, con sus aspectos positivos y negativos, que mostraría la visión sabatiana del ser humano y en especial de la importancia que

tiene la mujer en la sociedad, pues sin ellas prácticamente ninguna de las historias narradas tendría eje, ninguna se habría podido formular. Ciertamente es que también resulta reiterada la diferenciación de sexos, pero en tanta reiteración Sábato pareció tratar de darnos las claves de la esencia femenina bajo su particular mirada, abogando por la importancia de la mujer y haciéndose eco de sus teorías vitales expuestas en sus ensayos.

En este trabajo se ha tratado de indagar acerca de cómo fueron concebidas y retratadas por el autor María, Alejandra y Soledad, para destacar su trascendental importancia en las tres obras y conocer de algún modo qué rol jugaban en la trilogía y en la vida del autor. Bien es cierto que en el presente estudio quedan en el olvido muchos otros ejemplos de personajes femeninos que recorren las ficciones de Ernesto Sábato, y que están también cargadas de importancia y simbología. Quisiera, para concluir, nombrar brevemente solo algunas de ellas; en primer lugar a la madre de Martín en *El túnel*, quien traumatiza al pequeño en su más tierna niñez; también a Louise, la ciega que mantiene relaciones sexuales con Fernando en el «Informe sobre ciegos» y que parece tener capital importancia en la Secta; y finalmente a Agustina, la hermana incestuosa en *Abaddón el exterminador*, reflejo del mito de los hermanos primigenios. Estas han sido solamente unas pinceladas de lo más representativamente femenino en la obra del argentino Ernesto Sábato, un acercamiento a los personajes cargados de más envergadura, pero queda todavía un enorme trabajo de indagación sobre la totalidad de la realidad femenina que transita las páginas de la trilogía.

## 9. Bibliografía

Aínsa, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1961.

Barrera López, Trinidad, *La estructura de «Abaddón el exterminador»*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.

—, «Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictadura y exilio», en *Historia de la literatura hispanoamericana, Siglo XX, Tomo III*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 409-454.

Catania, Carlos, «El universo de *Abaddón el exterminador*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 391-393 (1983), pp. 498-516, accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--105/>> [última consulta: 26-7-2015].

Dalmau Ribalta, Antonio, *Los cátaros*, Barcelona, Editorial Uoc, 2002.

Dapaz Strout, Lilia, «Hacia el hombre nuevo. Una antología del folklore antifeminista: mito y "mitos" sobre "el continente negro"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 391-393 (1983), pp. 653-661, accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--105/>> [última consulta: 26-7-2015].

Dellepiane, Ángela B., *Sábato, un análisis de su narrativa*, Buenos Aires, Nova, 1970.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*, Barcelona, Esplugues de Llobregat, 1980.

Gómez-Gil, Orlando, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana. Desde los orígenes al momento actual*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Leiva, Ángel, «Introducción» a Ernesto Sábato, *El túnel*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 9-47.

Lojo de Beuter, María Rosa, «La mujer simbólica en *Abaddón el exterminador*», *Revista Iberoamericana*, 158 (1992), pp. 183-192, accesible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5005/5164>> [última consulta: 10-8-2015]

—, «Simbolismo del ritual erótico en *Abaddón el exterminador*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 391-393 (1983), pp. 551-569, accesible en:

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--105/>> [última consulta: 26-7-2015].

Murtagh, María Isabel, «Estudio preliminar» a Ernesto Sábato, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974, pp.11-31.

Navascués, Javier de, «Grandes figuras de la nueva narrativa», en Felipe B. Pedraza Jiménez (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*, Estella (Navarra), Cénlit, 2007, pp. 82-105.

Pageaux, Daniel-Henri, «Elementos para una topología sabatiana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 432 (1986), pp. 117-128, accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/9839/Pageaux,%20Daniel-Henri>> [última consulta: 10-8-2015].

—, «El túnel de Sábato: la trágica correspondencia entre el arte y la vida» en Ana María Vázquez-Bigi (ed.), *Épica dadora de eternidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, pp. 99-117.

Pope, Randolph D., «La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975», en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, *Historia de la literatura hispanoamericana, II, El siglo XX*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 245-294.

Predmore, James R., *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.

Sábato, Ernesto, *Abaddón el exterminador* (1974), Barcelona, Austral - Seix Barral, 2011.

—, *El escritor y sus fantasmas* (1963), Barcelona, Seix Barral, 1997.

—, *El túnel* (1948), ed. Ángel Leiva, Madrid, Cátedra, 2012.

—, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1973.

—, *Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1983.

—, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.

—, *Sobre héroes y tumbas* (1961), Barcelona, Austral - Seix Barral, 2001.

Sáinz de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana: desde el Modernismo*, Madrid, Taurus Universitaria, 1992.

Sánchez López, Pablo, «Notas sobre la representación de la mujer en la obra de Ernesto Sábato», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 29 (2005), accesible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/sabato.html>> [última consulta: 10-7-2015]

Soriano, Michèle, «Esfinges y panteras: diferencia e ideología. Hacia un análisis sociocrítico de la apuesta especular», *Letras*, 33 (2001), pp. 115-128, accesible en: <[https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjf5L6JgKrJAhWK1BoKHUbbBA0QFgghMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.una.ac.cr%2Findex.php%2Fletras%2Farticle%2Fdownload%2F3659%2F3515&usq=AFQjCNG8W2U2mzaUBYWdqE\\_LOKnE-J77OA&sig2=-5HQVZcSAcSQ3qz48piFLw](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjf5L6JgKrJAhWK1BoKHUbbBA0QFgghMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.una.ac.cr%2Findex.php%2Fletras%2Farticle%2Fdownload%2F3659%2F3515&usq=AFQjCNG8W2U2mzaUBYWdqE_LOKnE-J77OA&sig2=-5HQVZcSAcSQ3qz48piFLw)>, [última consulta: 22-9-2015].

Sturniolo, Norma, «El símbolo de la mujer en la obra de Ernesto Sábato», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 391-393 (1983), pp. 662-679, accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--105/>> [última consulta: 26-7-2015].

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Vázquez Bigi, Ana María, «Prólogo» a Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Caracas, Ayacucho, 1986, pp. 7-56.