

2010

## Puesta en escena del autor en el macrotexto de Ernesto Sábato

Ewa Grotowska

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Grotowska, Ewa (Primavera-Otoño 2010) "Puesta en escena del autor en el macrotexto de Ernesto Sábato," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/3>

This Actualidad de Ernesto Sábato is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

aclarar el sentido de la obra de Sábato. Sin embargo, cuando consideramos sus tres novelas en la perspectiva de “trilogía<sup>6</sup>”, se nos escapa la relación que se establece entre *El Túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* por medio de la presencia de un tipo específico de narrador: un “macronarrador”, cuya presencia introduce el fenómeno de la reescritura y que constituye una estrategia de puesta en escena del autor, junto a otras estrategias que examinaré en este artículo. La presencia de un macronarrador permite reflexionar en términos de “intratextualidad”, intertextualidad interna, que opera en la ficción un retorno al productor del relato, borrado de los textos del régimen delocutivo.

Mi propósito se sitúa en el surco de todas esas voces críticas que contribuyeron a descubrir los sentidos aún inadvertidos de la producción literaria de Sábato, proponiendo como objetivo elucidar la relación subterránea que vincula sus textos, su “macrotexto”, por medio de diferentes procedimientos literarios entre los cuales destacaré: el recurso a la “metalepsis ontológica”, el empleo de la instancia del macronarrador y la técnica de “reescritura”, sea inter-, intra- o macrotectual. Trataré de mostrar que todas esas estrategias participan en efecto del mismo fenómeno, el de la puesta en escena y auto-legitimación del autor, quien construye una postura suficientemente reconocible como para establecer una relación de proximidad con su lector y aumentar de hecho la eficacia de su discurso. Desde el “peritexto” (“péritexte<sup>7</sup>”) de las novelas de Sábato, se hace evidente el carácter dialógico del texto, lo que se confirmará en el recorrido del “macrotexto<sup>8</sup>” como una característica principal a la que se someten las estrategias discursivas empleadas.

Me ocuparé de esas estrategias desde el anclaje teórico del análisis del discurso literario, tratando de posicionarme de manera equidistante entre “textualismo” y sociología literaria. Reflexionaré sobre la construcción de un “ethos auctorial” (Amossy 2010) que se elabora de manera más o menos oblicua en la obra de ficción, a diferencia de los relatos autobiográficos. Desde su primera novela, *El túnel*, de fuerte impronta existencialista y con una estructura relativamente simple, la problemática de la escritura y de la lectura pasa a ocupar un lugar central en la producción literaria de Sábato. Esta preocupación se vuelve aún más explícita en las novelas siguientes lo mismo que en su prolifera ensayística. Desde la perspectiva actual, disponiendo de la integralidad del macrotexto sabatiano, podemos estudiar las relaciones entre diferentes partes de dicho macrotexto para observar en qué medida la conciencia metaliteraria de Sábato influyó en el proceso de construcción de su postura literaria en el discurso novelesco y hasta en sus actividades extraliterarias.

## METALEPSIS

Michèle Bokobza Kahan (2009) establece una relación estrecha entre la

metalepsis y la imagen del autor en la obra de ficción. Dicha relación se vuelve más visible en el caso de la *metalepsis*<sup>9</sup> de autor (Genette 2004), o *metalepsis ontológica* (Ryan 2005; Baroni 2005). A la diferencia de la *metalepsis retórica*, donde la transgresión de los niveles respeta la diferencia de cada uno de esos niveles (no hay contaminación entre ellos<sup>10</sup>), en la *metalepsis ontológica*<sup>11</sup> (Ryan 2005) el autor puede desplazarse literalmente desde el mundo real hacia el mundo del libro. Del mismo modo, un personaje del libro parece desplazarse hacia el nivel extradiegético que es presentado como la realidad, es decir, salir del mundo del libro.

Desde entonces, un personaje se ve dotado de un estatuto ambiguo, asumiendo su pertenencia al mundo ficticio, puede, al mismo tiempo, afirmarse como una persona. Cuando Martín ve a Sábato<sup>12</sup>, “hacía muchos años que S. no caminaba por el Parque Lezama” (*AEE*<sup>13</sup>: 176) precisa el narrador previamente, en un “boliche de Brasil y Balcarce” (“donde tantas veces seguramente Alejandra tomaba algo con Martín”), el narrador heterodiegético relata este encuentro:

nunca lo había visto pero sin duda era él, lo habría reconocido entre miles [...] como si entre él y Sábato existiera una silenciosa y secreta señal que podía establecer ese reconocimiento en cualquier lugar del mundo, entre millones de personas. Repentinamente avergonzado por la sola posibilidad de ser reconocido por él, Martín se ocultó tras el diario que acababa de comprar (*AEE*: 177)

La misma sensación se apodera de Sábato, quien mirando a Martín, “un hombre joven, casi un muchacho, al parecer bastante alto, leía un diario que le tapaba la cara” (*AEE*: 176), parece reconocerlo: “por lo poquísimo que alcanzaba a ver de su frente tenía la sensación de haberlo visto en otras oportunidades” (*AEE*: 177). Estamos frente a un ejemplo clásico de *metalepsis* que instaura una nueva percepción de la frontera entre el mundo “real” y la ficción. Como lo podemos observar en el transcurso de las novelas de Sábato, el organizador del relato se complace en establecer y en abolir sucesivamente las fronteras herméticas que separan esos dos mundos. Su actuación en calidad de instancia suprema se percibe a través de los cambios sucesivos de la voz, del narrador, de la perspectiva en la novela: el autor aparece en la ficción como “Sábato-personaje” que comparte con otros seres de la ficción el mismo estatuto ontológico:

de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sábato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sábato siguió de largo, como si no lo hubiese visto. Era la primera vez que ocurría algo así y, considerando el tipo de relación que los unía, debía excluir la idea de un acto deliberado, consecuencia de un grave malentendido (*AEE*: 11)

Como Bruno en el “umbral del café”, el lector advertido se encuentra en el “umbral” del texto (se trata del primer párrafo de *Abaddón*) donde, de entrada, se percibe el carácter simbólico de ese elemento: la aparición de “Sábato” como

amigo de Bruno, personaje de la novela, representaría un pasaje entre el mundo “real” y el mundo ficticio que aparece posible a través de la irrupción de un nivel extradiegético en el intradiegético. Se subraya además, por medio de una especie del guiño destinado al lector, que “era la primera vez que ocurría algo así” dado “el tipo de relación que los unía”. Sacando la frase de su contexto inmediato, se puede percibir aquí un leve indicio metatextual indicando la relación particular entre Sábato y Bruno: la criatura encuentra, pues, a su creador que interviene ahora como personaje. Además, en ese umbral de la novela se introduce ya la problemática que será explícitamente desarrollada, más tarde en la diegésis, en la conversación entre Silvia y Sábato, considerando ese último la posibilidad de crear una novela:

en que esté en juego el propio novelista [...] no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema de que sea el escritor de la novela el que esté dentro [...] como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma [...] pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio (*AEE*: 238)

Si el autor siembra la confusión entre distintos niveles narrativos de la novela, la “ficcionalización” del autor<sup>14</sup> refuerza por su lado la vuelta a la ilusión novelesca, lo que complejiza en la novela la interpenetración de los mundos intra- et extra-diegéticos. Bruno se pregunta acerca de su conocimiento de los personajes de la novela, incluyendo a Sábato entre ellos:

Pues, ¿Qué sabía realmente no ya de Marcelo Carranza o de Nacho Izaguirre sino del propio Sábato, uno de los seres que más cerca había estado siempre de su vida? Infinitamente mucho pero infinitamente poco. En ocasiones, lo sentía como si formara parte de su propio espíritu, podía imaginar casi en detalle lo que habría sentido frente a ciertos acontecimientos (*AEE*: 16)

El efecto que produce sobre el lector el recurso sistemático a la metalepsis equivale a cierta forma de teatralización de la escenificación del autor con un objetivo previo por parte del autor:

Sábato caminaba entre las gentes, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino, en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto ni oído. Entonces tomó el tren para Santos Lugares [...] Entró en su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sábato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada entre las dos manos. - Soy yo - le explicó. Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre las manos. Casi grotescamente, se rectificó: -Soy vos (*AEE*: 408).

En otros lugares del texto, la primera letra de su apellido designa a

Sábato-personaje, S., lo que puede interpretarse como una oscilación entre dos movimientos contradictorios: la voluntad de disimularse preservándose un lugar secreto en la ficción pero de contornos imprecisos, y la voluntad de mostrarse. Las descripciones de Sábato, al cargo del narrador extradiegético-heterodiegético, en ese fragmento, subrayan a pesar de la pertenencia de Sábato a la diegésis, una distancia entre él y los otros personajes:

Cuando Bruno llego al café encontró a S. como ausente, como quien está fascinado por algo que lo aisla de la realidad, pues apenas pareció verlo y ni siquiera lo salud<sup>15</sup> (AEE: 356)

La impresión de un Sábato ausente participa de la postura literaria que construye Sábato como autor plenamente consciente de la dificultad de encontrar a su lector. La postura de “outsider” (Wilson 1992) se confirma en todas las novelas, difractada en los personajes-artistas, como ya señalara Lojo: “Castel, Fernando y Sábato están al mismo tiempo ‘dentro’ y ‘fuera’ de la comunidad que los acoge y los expulsa, los venera y los teme” (1997: 271). Sin embargo, el estatus ontológico diferente le aleja de los otros personajes y solamente por medio de un rito, en la comunión con Soledad (AEE), se observará su incorporación al mundo novelesco.

Es necesario señalar que Sábato retoma, en otra parte, su posición de narrador autodiegético haciendo incursiones en la realidad extratextual por medio de alusiones al mundo de la edición:

Sólo publiqué dos novelas, de las cuales únicamente *El Túnel* lo fue con toda decisión, ya sea porque en aquel tiempo aun mantenía bastante candor [...] Muchnik no logró llevarse la obra, pero se llevó mi compromiso [...] Era una manera de darme respiro, una posibilidad de que la novela no entrase en la máquina editorial (AEE: 22)

Aquí se pone el acento sobre “el escritor”, comprendido este como “actor de una institución literaria” (Maingueneau, 2004: 110), tratando de solucionar algunos problemas relacionados con la traducción de sus obras, las entrevistas acordadas, las reacciones de su público:

Mientras esperaba su turno, un muchacho lo miraba desde una mesa. Finalmente se levantó y con indecisión caminó hasta él. Quería saludarlo, simplemente saludarlo. - Leí sus libros – comentó con una sonrisa, con titubeos [...] - Usted me parece, quiere decirme que mis novelas están plagadas de crueldad y hasta de episodios despiadados, ¿no es así? (AEE: 165).

De manera anticipatoria, se construye a lo largo de esas excursiones extradiegéticas, una postura coherente de un autor atento a su público, capaz de dialogar. La presencia o ausencia auctorial, tanto como las transgresiones narrativas son los procedimientos constitutivos de la relación que el autor va

construyendo con su lector, y también de la relación frente a la literatura en general y de su práctica de la escritura. Su tratamiento de la metalepsis, que toca la problemática de las relaciones conflictuales que el autor mantiene con diversos agentes del campo literario: autores, editores, lectores, los géneros, lo muestra. Practicar y criticar la obra al mismo tiempo que se la está escribiendo, además de su carácter metatextual, participa en la construcción de la postura literaria insistiendo en la honradez intelectual de quien escribe y no teme a la crítica. La anticipación de los eventuales ataques puede ser también comprendida como una estrategia consciente para desarmar a los detractores. De este modo se construye un ethos auctorial diferente del ethos del narrador presente en la ficción, que podemos después relacionar con las imágenes del autor que pertenecen al “ethos previo” (“préalable”) o “pre-discursivo<sup>16</sup>” (Amossy 2010).

Si el “ethos auctorial” parece difícil de distinguir en el discurso ficcional, la búsqueda de sus señales se revela central para determinar la posición del autor en el campo literario y confrontar su ethos o su imagen en la ficción con sus posicionamientos sucesivos durante su trayectoria literaria. Además, el recurso constante a la metalepsis en la novelística de Sábato aparece a la luz de las teorías de la puesta en escena del autor como un “lugar privilegiado del autor real<sup>17</sup>” (Bokobza Kahan 2009), teniendo evidentemente en cuenta la complejidad de esta noción en la literatura.

Las intrusiones del autor en el transcurso de la novela aluden a un nivel extratextual ya que instauran una relación con el exterior del discurso novelesco, perteneciendo el autor del texto a la realidad extratextual. Esas intrusiones voluntarias rompen con la ilusión referencial y llaman la atención del lector sobre el productor del texto, esa voz del exterior que no se borra en los textos del tipo metatextual. Sin recurrir a la autobiografía<sup>18</sup>, la obra de ficción puede valerse del material autobiográfico. La presencia en la ficción de un “autor implícito” coincide con el intento de construir una obra dialógica, eficaz al nivel de los esquemas de la comunicación a las que Sábato está atento, lo que trasparece a través de su inquietud constante por la recepción y sus múltiples advertencias destinadas explícitamente al lector. Su obra es sustancialmente un ejercicio de comunicación, el recurso al “*captatio benevolentiae*” parece a ese respecto un modelo retórico para Sábato, quien implora la indulgencia de sus lectores. El hecho de que el narrador tutea a su narratario en la novela (“Carta a un querido y remoto muchacho<sup>19</sup>”) crea de manera análoga, en el nivel extratextual, una relación de proximidad entre el autor y su lector. El autor deja su torre de marfil para encontrar a su lector. En la vida como en la obra, Sábato adopta esa postura<sup>20</sup> de “referente moral<sup>21</sup>” pero también de un “hermano” del lector. Así, sus reacciones frente a la actualidad social y política de su país y del mundo confirman esa postura algo atrevida. Ese carácter se hace posible y eficaz justamente gracias al recurso a múltiples estrategias discursivas. Valiéndose de una postura existente, en relación con el repertorio del “archivo postural” (Meizoz 2002), Sábato se presenta como artista-visionario, artista desdichado:

“Yo me aferraba a aquellas páginas, en buena parte escritas con temor, como si un instinto me estuviera advirtiéndome los peligros a que me exponía su publicación” (AEE: 21), artista-mártir (utilizando la palabra “mártir” en su sentido de “testigo”) o creándose una postura de “semejante”, “hermano” para reducir la distancia que lo separa del lector, el autor se comunica con ese último, dejando huellas explícitas de su presencia en el mundo representado.

Los personajes de las novelas precedentes que hacen furtivas apariciones en *Abaddón*, obtienen un estatus algo particular, son elementos de la diegésis porque su historia forma parte del libro, pero se parecen más bien a fantasmas que vuelven a atormentar a su creador, obteniendo el estatus ontológico de héroes sacralizados de los libros precedentes. Así, Alejandra que reaparece en *Abaddón*, “no era la Alejandra que melancólicamente imaginaban algunos, ni tampoco la que Bruno creyó intuir a través de su espíritu abúlico y contemplativo, sino la del sueño y la del fuego, la víctima y victimaria de su padre. Y Sábato volvía a preguntarse por qué la reaparición de Alejandra parecía recordarle su deber de escribir, aun contra todas las potencias que se oponían”. (AEE: 106)

Sábato introduce al lado de los personajes ficticios (“hipóstasis del autor”, en la nomenclatura que él utiliza) a personas reales, del mundo referencial, como Jorge Luis Borges, Ernesto Che Guevara, los pintores Oscar Domínguez y Víctor Brauner, el compositor Astor Piazzola etc. Esos personajes no “tienen incidencia directa en el engranaje central que mueve la acción del relato” (Barrera López, 1982: 119), plantean no obstante, un problema ya aludido por el narrador: algunos figuran más bien como personajes-pretexos para abordar una cuestión importante (con la aparición de Borges se aborda la cuestión de la literatura argentina, con la de Che Guevara el problema del compromiso). El mecanismo de la metalepsis ontológica se asemeja en su funcionamiento al concepto de “libro-rizoma”<sup>22</sup> de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). En *Sobre héroes y tumbas*, Martín y Bruno encuentran a Jorge Luis Borges con quien dialogan un instante. Bruno lo presenta a Martín, lo que nos incita a deducir que ambos se conocen:

Caminaban por la calle Perú; apretándole un brazo, Bruno le señaló a un hombre que caminaba delante de ellos, ayudado con un bastón.

- Borges.

Cuando estuvieron cerca, Bruno lo saludó. Martín se encontró con una mano pequeña casi sin huesos ni energía. Su cara parecía haber sido dibujada y luego borrada a medias con una goma. Tartamudeaba.

- Es amigo de Alejandra Vidal Olmos.

- Caramba, caramba... Alejandra pero muy bien (SHT: 205)

El estatuto extradiegético de Borges se complica con el hecho de atribuirle el conocimiento de Alejandra, personaje de la novela, lo que se puede considerar como un homenaje de Sábato que reconoce a Borges como figura maestra de los desdoblamientos. La irrupción de las personas del mundo ontológicamente diferente del mundo ficticio permite plantear de manera más pertinente el

cuestionamiento novelístico de Sábato: el estatus ontológico de la ficción. Elisa T. Calabrese (2009: 791) señala la emergencia en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador* “de una teoría del personaje” [...], según la cual “la criatura excede al creador”, disponiendo el personaje de “una relativa autonomía respecto de quien le dio vida ficcional”. Lo que explica el hecho de que el escritor no asuma la entera responsabilidad de lo que dice o hace su personaje; Sábato puede así replicar a las insinuaciones del Schneider que le pregunta sobre Vidal Olmos:

Parece que usted tiene una obsesión con los ciegos –dijo riéndose groseramente. Vidal Olmos es un paranoico – le respondí -. No cometerá la ingenuidad de atribuirme a mi todo lo que ese hombre piensa y hace (AEE: 66)

La reflexión sobre la relación entre el autor y sus personajes, que convoca dicha teoría, tiene también otras implicaciones<sup>23</sup>. Efectivamente, si los personajes pueden ser vistos como “más reales” es porque no se acaba la ficción con la muerte del autor, ya que sigue existiendo en la conciencia de los lectores. Por consiguiente, es lógico pensar que cuando ingresa el mundo de la diegésis y adquiere un estatus ficticio, Sábato ambiciona tener una existencia post mortem. Podemos preguntarnos si esta estrategia se enmarca en la construcción de su postura literaria. A través de las repeticiones, dobles, reiteraciones sucesivas, máscaras, el autor crea a sabiendas un efecto de saturación para reactivar el tópico de “non omnis moriar”. Sábato hace referencia a la muerte en el epígrafe de *Abaddón*, se trata de una cita de Lermontov:

Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor de lo que soy. Algunos dirán que soy una buena persona; otros, que era un canalla; pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas (AEE:7)

De manera oblicua, esa cita cuestiona la recepción del texto que depende de sus lectores potenciales. La selección de ese fragmento confirma la postura de Sábato frente a su lector, la postura de un hombre consciente de la delicada y aleatoria aventura de un texto literario, leído a menudo a través del ethos pre-discursivo de su autor.

Bruno Bassán, en *Abaddón*, visitando el cementerio de Capitán Olmos “vio con asombro una lápida que decía:

Ernesto Sábato  
Quiso ser enterrado en esta tierra  
con una sola palabra en su tumba  
PAZ” (AEE: 458)

De hecho, poniendo en escena hasta su propia muerte, en un lugar ficticio, donde transcurre la acción de la novela, el autor demuestra la coherencia de su planteamiento ontológico: ¿pertenece o no el autor al mundo de su ficción?



La crítica actual trata de reintegrar al autor en la reflexión acerca del texto aprovechando nuevas teorías en el cruce de la lingüística, del análisis del discurso literario y de la sociología. Esos nuevos aportes teóricos permiten relacionar la obra con su autor sin caer en la trampa de lo que Bakhtin (1984) calificaba de “reflejo” y de una lectura puramente contextual. Si el autor juega en su producción literaria, que no pertenece al campo de la autobiografía, con su nombre y sus datos personales y hace su presencia significativa en el mundo de la ficción, podemos investigar entonces acerca del rol de la estrategia siguiente en su obra. ¿Por qué el autor pone de relieve su nombre, se incluye en el mundo de la ficción, si no es para llamar la atención del lector sobre el productor del relato y así poder legitimar su posición en el campo literario, construyendo una verdadera identidad literaria?

El apellido del autor sirve, según Foucault (1994) para cumplir una función clasificatoria. A través del apellido se interrelacionan los textos, lo que permite establecer relaciones de homogeneización, filiación o autenticación. A partir de la creación de un “apellido del autor”, que pasa por la creación de una filiación estética y genérica, el autor puede definir su posición en el campo literario, sea nacional o mundial. Ese “umbral,” (“seuil”) como lo denomina Inger Ostenstad (2009), lingüista noruega, entre lo intratextual (ficción) y lo extratextual (realidad extraliteraria) que favorece la contextualización de la obra de un autor en el ámbito integral de su producción, siempre a partir del dicho “apellido reconocido del autor”, se hace aun más visible cuando ese “autor” integra las páginas de su obra de ficción, como un personaje más, atribuyéndose el mismo nombre<sup>24</sup>, lo que complejiza los niveles narrativos de la obra. Otra técnica que demuestra la oscilación de las novelas de Sábato entre el nivel intra- y extra-textual, es el recurso a la metalepsis, analizado más arriba, que rompe el pacto narrativo clásico introduciendo en el mundo de la ficción personajes y hechos que no pertenecen a la diegésis. Una vez creado un ambiente de sospecha, el lector procede a una lectura diferente, siendo más consciente del carácter “ficcional” del texto. La instauración del modelo interno del lector con un intento de controlar la recepción del texto permite asegurar la recepción efectiva del mensaje integrado en las páginas del macrotexto. Frente a ese tipo de textos, la transgenericidad y la transversalidad en cuanto al tratamiento de diferentes discursos (literario, científico, filosófico) parecen elementos inherentes e indispensables para la realización de los postulados de la novela metaliteraria. Según María Rosa Lojo (2005:130), “fuera de las clasificaciones genéricas y al mismo tiempo suma de ellas, *Abaddón*..., es, a su manera, una ‘novela total’ que paradójicamente ilustra desde sus rupturas, el fracaso de los grandes relatos, la quiebra de la idea de totalidad. Un texto que parece responder, como ningún otro escrito por Sábato, a la percepción que hoy llamamos postmoderna”. El recurso a la metalepsis ontológica se considera como una de las modalidades de la literatura postmoderna (McHale 1994).

## MACRONARRADOR

Empecemos por ver lo que designa el concepto de macronarrador. Hay que precisar que estamos frente a un procedimiento practicado sobre todo por algunos escritores del “Nouveau Roman” en Francia. El concepto designa a un narrador, muy específico, capaz de citar o de evocar a un personaje, una anécdota, un título de la obra precedente de un autor. Si el macronarrador no se puede confundir con el autor, personaje social exterior al mundo representado intradieгético, se le puede definir según Anne-Claire-Gignoux (2003: 171) como más que un narrador ordinario, como una “emanación del autor, una voz de lejos, una escapada fuera del espacio textual”. Refiriéndose, por su estatuto particular, al macrotexto, ese narrador se vuelve un macronarrador ya que posee el conocimiento del macrotexto y muestra la relación entre diferentes partes de la obra de un autor incitando al lector potencial a la lectura de la obra integral. Por eso, calificué esta estrategia más arriba como elemento integrante de una puesta en escena del autor dado que el macronarrador permite unir los textos entre sí, creando una red intratextual donde se exige del lector una lectura atenta, apelando a su capacidad mnemónica e intelectual, “lectant” en la tipología de Jouve (1993), durante el proceso de la lectura. Por más sutiles que sean, las reescrituras macrotextuales llaman a una lectura atenta y “detectivesca” para poder percibir las alusiones a otras obras del mismo autor. Según apunta Nicasio Urbina (1992: 261): “No hay manera de permanecer indiferente ante unos textos en los que se increpa directamente al lector, en los que se le insulta y se le interpela con arrogancia, donde se encuentra un lector implícito supercodificado en el texto incluido como elemento estructural de la narración”.

El macronarrador está fuertemente ligado al fenómeno de la reescritura, por eso estudiaré su función en relación con ella. Es el caso de Fernando, quien evocando en su “Informe” otra obra formando parte del macrotexto, actúa en calidad de macronarrador:

Y volví entonces a analizar el caso Castel, caso que no sólo fue muy notorio por la gente implicada sino por la crónica que desde el manicomio hizo llegar el asesino a una editorial. Me interesó poderosamente por dos motivos: había conocido a María Iribarne y sabía que su marido era ciego [...] Qué otro recurso me quedaba que el de leer, el de estudiar minuciosamente su crónica? “Siempre tuve prevención por los ciegos”, confiesa. Cuando por primera vez leí aquel documento, literalmente me asusté [...] Hasta el título de la crónica me estremeció, por lo significativo *El túnel*. Mi primer impulso fue el de correr al manicomio y ver al pintor para averiguar hasta dónde había llegado en sus investigaciones (*SHT*: 389)

## REESCRITURA

La autorreferencialidad que caracteriza las novelas de Sábato se revela a través de la “absorción y condensación de material anterior y dispersión de este material ya reelaborado y convertido a su vez en nuevo punto de partida” (Barrera López, 2005: 46). Lo que vale para la lectura de *Abaddón* como “un aprovechamiento y expansión de todo un material anterior que cobra nueva vida” (46), resulta válido también para otros textos, pues la lectura del macrotexto de Sábato no indica una cronología estricta elaborada para uso de los lectores. El protocolo de lectura que sería libre de ese tipo de contingencias puede revelar las significaciones insospechadas que demuestran un efecto retroactivo de la postura literaria elaborada por Sábato en su macrotexto. También la instancia de macronarrador se percibe mejor procediendo a una lectura que no respeta las fechas de publicación de las novelas considerando el macrotexto como un conjunto donde el lector puede moverse a sus anchas.

El fenómeno de reescritura aparece, desde el punto de vista de su eficacia discursiva, más bien como aleatorio en cuanto a su recepción dado que recurre a la erudición y las capacidades mnemónicas del lector. Analizaré aquí dos tipos de reescritura: la intra- y la macrotextual (Gignoux 2003) puesto que ambos constituyen las variantes de un mecanismo de “auto-cita”. Cuando un autor se cita a sí mismo en el espacio de un mismo texto, llamaremos este procedimiento “reescritura intratextual”, mientras que cuando las auto-citas circulan dentro del macrotexto, hablaremos de “reescritura macrotextual”. Anne-Claire Gignoux, lingüista francesa, considera que citarse a uno mismo “constituye una forma de transgresión” (2003: 53) por cuanto que difiere de los mecanismos de intertextualidad que muestran la literatura como una especie de palimpsesto perpetuo.

Frente a las numerosas declaraciones de Sábato acerca del intertexto como base de toda obra literaria, basta citar un párrafo de *SHT*: “¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta. No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano” (*SHT*: 207) o de *AEE*: “Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y amaneceres semejantes, por ojos y rostros que retornan, ancestralmente” (*AEE*: 117), pueden sorprender las críticas proferidas en contra de Sábato por sus detractores que le perciben como “un personaje cuidadosamente construido a partir del plagio y la reiteración” (López, Korn, 1997: 117). Los autores de *Sábato o la moral de los Argentinos* (1997: 46) le reprochan a Sábato “las reiteraciones que asolan [sus] dichos” poniendo de relieve “el mecanismo [...] de la autorreferencia” al que recurre el escritor en su macrotexto. Sin embargo, la repetición exacta, como ya lo señaló Genette (1999), no existe, el cambio de la situación enunciativa constituye en sí mismo la variación<sup>25</sup> dentro de una secuencia repetida.

Además, no podemos ignorar la “manía correctiva” que empujó a Sábato, durante toda su trayectoria literaria, a presentar versiones sucesivas y corregidas de sus propios textos<sup>26</sup>, consecuencia de su visión de la obra publicada que “no debe tomarse como perfecta sino como borradores menos deshonrosos” (Norma Carricaburo, 2009: XLI), lo que prueba que las reiteraciones no son el resultado de un error sino que desempeñan un papel importante en su poética. María Rosa Lojo (1997: 52) apunta en “la práctica escritural sabatiana [...] una crítica explícita de lo reproducido, de la copia [...] y un ejercicio efectivo, casi maniaco, de la repetición”.

La conciencia interdiscursiva del escritor argentino permite comprender el procedimiento de la reiteración que aparece a la luz de la teoría proclamada y construida por Sábato no como una “congelación” del discurso o una señal de impotencia creativa sino más bien como una estrategia de la eficacia retórica que se obtiene tras las repeticiones sucesivas de sus ideas ante el público. El autor se muestra consciente de la dificultad de hacerse entender, lo que subraya el apóstrofe de Castel al narratario: “me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. Aunque sea una sola persona”. (*ET*: 15)

Dicha reescritura, debido a una voluntad evidente de repetición, permite insistir en la noción de autor, ya que a través del recurso a la reescritura formal, se ponen en marcha las alusiones al macrotexto del autor. Lo que me interesa en el presente trabajo es sobre todo el mecanismo de la “reescritura macrotextual”, que apoyada sobre la presencia de un macronarrador, presenta un nivel más elaborado y alto de la reescritura, ya que concierne a dos o más obras de un mismo escritor. Los puntos de encuentro entre diferentes obras, en forma de reescritura formal o anecdótica, incitan al lector a conocer la integralidad del macrotexto dado, para poder percibir los juegos macrotextuales. Obviamente, ese procedimiento no llega a ser percibido de manera estrictamente unívoca y exacta: no se trata, pues, de la unidad del estilo practicada por un escritor sino de los elementos concretos que aparecen de un texto a un otro. Siguiendo el esquema propuesto por Anne-Claire Gignoux (2003), diferenciaremos entre “reescritura formal” (auto-cita) y “reescritura anecdótica”, las dos pueden presentar los caracteres intra- o macrotextuales. La reescritura macrotextual anecdótica aparece como un reciclaje de varios elementos de un texto al otro: puede tratarse de una reaparición de los mismos personajes, de los elementos de la intriga global, o de las anécdotas y reflexiones del escritor mediante el mecanismo de la repetición.

Apuntaré aquí algunos de los más importantes casos de reescritura anecdótica en el macrotexto de Sábato:

- El motivo del “rito erótico”: en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abaddón el exterminador*; el vínculo subterráneo<sup>27</sup> se confirma en la elección del lugar: los acontecimientos suceden en la cripta de la Iglesia de la Inmaculada Concepción en Belgrano
- El descenso al origen: perpetrado por Fernando en *SHT*. La misma

investigación empuja a Sábato a seguir el camino de su héroe en *AEE*: el movimiento simbólico del descenso y ascenso se repite en las dos novelas

- El motivo de la secta de los ciegos: figura en las tres novelas que forman parte del macrotexto sabatiano y los protagonistas investigan acerca de su misterio
- El motivo de la profecía y del fuego: el personaje del loco Barragán figura en *SHT* y en *AEE*
- Las metamorfosis de protagonistas: Juan Pablo Castel se transforma en un pájaro en *ET*, la metamorfosis de Sábato-personaje en una rata “concluye y complementa el ciclo de metamorfosis de Fernando” (Lojo, 1997:280) en *SHT*
- Presencia de los mismos personajes: Alejandra, Martín, Bruno, Fernando

El recorrido del macrotexto sabatiano en busca de las auto-citas, nos ha permitido observar los numerosos casos de reescritura formal intra- y macrotextual. Hay pasajes que experimentaron algunas correcciones o cambios en el proceso de reescritura. En *Sobre héroes y tumbas*, Martín:

sin habérselo propuesto, se encontró frente al café de Chichín, y entrando, oyó al loco Barragán, que tomaba aguardiente sin dejar, como siempre, de predicar, diciendo *Vienen tiempos de sangre y fuego muchachos* amenazando, admonitorio y profético con el dedo índice de la mano derecha a los grandullones que lo farrecaban<sup>28</sup> [...] *Tiempos de sangre y fuego, porque el fuego tendrá que purificar esta ciudad maldita* [...] (*SHT*: 222)

El capítulo de *Abaddón el exterminador*, “En la tarde del 5 de enero”, retoma el personaje de Natalicio Barragán, materializando esta vez, bajo la imagen del monstruo, las profecías profesadas por el protagonista, desde la novela precedente:

Al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas de Riachuelo, en los lugares en que reflejaban la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada. Se apoyó en la pared de zinc, cerró los parpados y descansó, agitado [...] Cuando volvió a mirar, su terror se hizo más intenso: el monstruo ahora echaba fuego por las fauces de su siete cabezas (*AEE*: 12-13)

Se trata aquí de un ejemplo de reescritura macrotextual que no respeta a la letra el fragmento al que alude. Se observa sin embargo la repetición de los mismos motivos. En la misma novela, “El día 6 de enero de 1973”, Natalicio Barragán:

emprendió el mismo trayecto que la noche anterior [...] en la esquina de Brandsen y Pedro de Mendoza se apoyó en la pared, en la misma pared, y

cerró los parpados [...] por fin se decidió a abrir los ojos y a levantarlos: sí, ahí estaba lanzando el fuego por sus narices, con ojos de sangre...”(AEE: 430)

El macronarrador comenta el caso del loco Barragán, haciendo un giro macrotextual hacia el episodio de su predicación en *Sobre héroes y tumbas*:

Quince años atrás, se le aparecía y él predicaba en la calle, en el bar de Chichín. Había anunciado el fuego sobre Buenos Aires, y todos chacoteaban con él [...] Venían tiempos de sangre y de fuego, les decía mientras amenazaba con su índice admonitorio a los grandulones que se reían y lo empujaban, les repetía que el mundo iba a ser purgado con sangre y con fuego (SHT: 431)

Lo que resulta interesante y novedoso en la reescritura practicada por Sábato es el recurso a las auto-citas (pueden ser corregidas, ligeramente desarrolladas o cambiadas) que pasan de un ensayo a la novela<sup>29</sup>, sin adaptaciones particulares en función del género del discurso practicado. La permeabilidad de las fronteras genéricas parece una consecuencia lógica de los postulados anunciados por Sábato a lo largo de su macrotexto.

Los elementos del libro reescritos, terminan por acceder a una especie de universalidad y notoriedad, lo que permite comprender el empleo del artículo definido “la novela”, aludiendo a *SHT*, empleado por el narrador autodiegético en el capítulo “Algunas confidencias hechas a Bruno”:

Publiqué la novela contra mi voluntad [...] Más aún, y eso usted lo sabe, infinidad de veces consideré que debería destruir el Informe sobre ciegos, como en otras ocasiones quemé fragmentos y hasta libros enteros que lo prefiguraban<sup>30</sup> (AEE: 21)

La falta de precisiones por parte del narrador, dirigiéndose a la curiosidad del lector y a su memoria una vez más para poder comprender esas alusiones enigmáticas, aludidas, incompletas a primera vista por un lector desprevenido: “y eso usted lo sabe”, “creo haberle contado”, etc. La indeterminación de esas informaciones destinadas al narratario debe intrigar e incitar a eludir esas alusiones macrotextuales. Sólo un lector macrotextual, un macrolector, podrá detectar los elementos de reescritura macrotextual, apoyándose en su conocimiento del macrotexto, lo que limita inevitablemente el alcance de este procedimiento desde el punto de vista de la recepción. Esta noción, que complejiza la puesta en escena del autor, favorece, sin embargo, la búsqueda de las nuevas significaciones del texto narrativo. La memoria y el conocimiento son necesarias para un lector macrotextual y son una condición sine qua non de la recepción de la reescritura (Gignoux 2003).

## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, hay que señalar el papel fundamental de la reescritura en el macrotexto de Sábato. El empleo de ese procedimiento corresponde a su postulado de que “la originalidad absoluta no existe” y que toda creación es en el fondo una recreación. La reescritura desempeña además una función importante: la de poner de relieve la actividad y la postura literaria del autor. Si las alusiones macrotextuales no son perceptibles para un lector no macrotextual, el narrador introduce, de vez en cuando, precisiones del tipo metatextual para señalar de manera explícita la existencia de la reescritura. Así, los personajes de Sábato aparecen como lectores de su obra (Bruno, Nacho, Agustina, Beba) o son ellos mismos escritores dentro del dispositivo narrativo (Bruno). La puesta en escena del autor se impone en la reescritura como una consecuencia de las repeticiones, reiteraciones que subrayan el trabajo de una instancia creadora común a los textos reagrupados bajo la denominación de macrotexto.

Los elementos autobiográficos pueden intervenir de este modo en el texto narrativo a través de un macronarrador que dirige la atención de los lectores hacia la postura literaria del autor que trasparece en el texto. La presencia de un macronarrador garantiza la autenticidad autobiográfica del relato y subraya su relación con la realidad extralingüística: los libros escritos, publicados, creando “un nexo entre el libro que estamos leyendo y otros libros leídos anteriormente, un símbolo manifiesto de intertextualidad” (Gignoux 2003: 174) inherente a la literatura, mezclando los imágenes del narrador y del autor y “construyendo un personaje mixto personaje/narrador/macronarrador/autor” (174).

Podríamos añadir que la eficacia potencial de este tipo de mediación textual se revela aún más fuerte en el dispositivo del macronarrador, quien reúne las tres novelas entre sí. La percepción del macronarrador por su lector, macrolector, se vuelve en sí misma un barómetro de la eficacia del mensaje integrado en la ficción, ya que su recepción permanece desdichadamente aleatoria, puesto que necesita un buen conocimiento del macrotexto del autor. Al descubrir esa instancia, el lector recuerda otra instancia, la que genera el relato. A través de la poética de reiteración, reescritura sea inter-, intra- o macrotextual, se construye la auto-legitimidad del autor, componiendo su ethos previo con el ethos auctorial elaborado en el discurso novelístico. Retóricamente hablando, la eficacia de ese tipo de “orador” dotado de un capital de referencia, adquiere de antemano ventajas inestimables frente a su auditorio. Por último, cabe recordar que en nuestro recorrido del macrotexto sabatiano hemos señalado los mecanismos que, de manera a menudo oblicua, participan en la puesta en escena del autor. La construcción de la postura literaria en los textos de ficción se enriquece con nuevas perspectivas insospechadas aun por el mismo autor, quien presa de su inconsciente, se somete, como sus personajes, a la dictadura del mundo ajeno para descubrir alguna verdad sobre sí mismo. Sábato es consciente del poder de la obra de ficción que provoca más fácilmente la adhesión de los lectores, como lo dice a ese “querido muchacho” que le pide consejo en *Abaddón*: “Más bien



podía ayudarte (y quizá lo he hecho) con esa mezcla de ideas con fantasmas vociferantes o silenciosos que salieron de mi interior en las novelas”. (AEE: 110)

## NOTAS

1 Me refiero a la teoría de Maingueneau (2004 : 110): “La littérature entremêle deux régimes : un régime qu’on pourrait dire *délocutif*, dans lequel l’auteur s’efface devant les mondes qu’il instaure, et un régime *élocutif*, dans lequel «l’inscripteur», «l’écrivain» et la «personne», conjointement mobilisés, glissent l’un sur l’autre”. Maingueneau define así las tres dimensiones del autor, presentes en su propuesta terminológica: “La dénomination ‘personne’ référé à l’individu doté d’un état civil, d’une vie privée. « L’écrivain » désigne l’acteur qui définit une trajectoire dans l’institution littéraire. Quant au néologisme ‘inscripteur’, il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu’impose le genre de discours”. (108).

2 Sábato declara en *El escritor y sus fantasmas* (269): “Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica, considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma”. En la carta a un “Querido y remoto muchacho” en *Abaddón el exterminador*, encontramos la misma idea (125): “he dicho siempre que las novedades de forma no son indispensables para una obra artísticamente revolucionaria”. A la luz de esas declaraciones, se puede considerar el capítulo de *Abaddón*, “Ideas de Quique sobre la nueva novela” (208-214) como manifiesto irónico de la posición de Sábato frente al fenómeno del “Nouveau Roman” en Francia. Ver también su texto “Seamos nosotros mismos” (682-687), Sábato, Ernesto, *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires: Emecé Editores/Seix Barral, 2007.

3 Hago referencia al estudio de Meizoz, Jérôme (2004), *L’oeil sociologue et la littérature* donde se presenta las nuevas pistas del encuentro entre la sociología y el análisis del discurso en los estudios literarios.

4 Me refiero a su estudio *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*, Miami: Ediciones Universal, 1992, y a sus artículos: “La lectura en la obra de Ernesto Sábato”, *Revista Iberoamericana*, 141:823-836; “Código narrativo en *El Túnel* de Sábato: implicaciones semióticas”, *Semiosis*, julio-diciembre; 21: 257-279.



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

6 Calabrese, Elisa T. (2009: 790) señala la reaparición de los mismos personajes en las novelas de Sábato como “uno de los elementos determinantes para concebir las tres novelas como una trilogía, y que ha sido señalado como un constituyente de la mise en abîme que se produce entre las tres novelas”. Obviamente, para observar este procedimiento se necesita un protocolo de la lectura basada en “la inversión del orden cronológico”. De este modo, “si efectuamos una trayectoria que recorre desde *Abaddón el exterminador* hasta *El túnel*, será posible observar que no se trata de la mera reaparición o mención de los personajes anteriores, sino de una estructuración de atributos semánticos que los configuran como un paradigma dinámico de duplicaciones”. (790)

7 En la teoría de Genette (1987, 2004), el “paratexto” (“paratexte”) se divide en: “péritexte” (pertenece al espacio del libro, forman parte del “peritexto”: apellido del autor, título, dedicatoria, epígrafe, introducción, títulos de capítulos, glosa) y “épitexte” (situado fuera del espacio del libro, se trata de un “epitexto público” (“editorial” o “allographique”, se compone de artículos, escritos acerca del libro por el mismo autor o por la crítica, entrevistas y comentarios) y de un “epitexto íntimo” (entran en esa categoría los diarios íntimos y la correspondencia del autor).

8 Utilizaré en adelante la denominación “macrotexto”, sacada de la teoría de Georges Molinié (1993), para calificar la obra integral de Sábato, lo que permitirá evitar las confusiones que la palabra “obra” puede inducir: “obra” puede referirse a un texto del autor o a la integralidad de su trabajo.

9 Para estudiar la comunicación entre los diferentes niveles en la ficción, me parece más oportuno el concepto de metalepsis. Barrera López (1982: 214-5) recurre a esa noción, considerando, según Genette, la metalepsis como una “transgresión” de los niveles.

10 Ryan (2005 : 207) declara acerca de la metalepsis retórica : “Ce type de métalepse permet à un niveau diégétique de faire intrusion dans un autre niveau, mais l’opération n’a rien de contaminant, car elle respecte la différence des niveaux”.

11 Según Ryan (2005 : 207), “La métalepse ontologique est plus qu’un clin d’œil furtif qui perce les niveaux, c’est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l’interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l’imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s’infilte pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus”.

12 Para evitar la confusión entre Sábato-personaje en *AEE* y Sábato escritor, refiriéndome al autor empírico Sábato mantendré un acento pese a la preferencia del escritor, quien en las últimas décadas firma su apellido sin el acento, “en su forma originaria y ancestral”. (Sauter, 2006: 217)

13 Para las obras de Sábato, utilizaré las siguientes siglas: *ET* refiriéndome a *El Túnel*, *SHT* para referirme a *Sobre héroes y tumbas* y *AEE* para *Abaddón el exterminador*.

14 Nicasio Urbina (1992) subraya el carácter autobiográfico de *AEE*: “En *Abaddón el exterminador* existe una identificación clara entre el autor Ernesto Sábato, y el personaje Ernesto Sábato [...] el narrador de *Abaddón* sin embargo, no se identifica claramente ni con el autor ni con el personaje”. (25)

15 El subrayado es mío.

16 Ethos pre-discursivo (“pré-discursif) en la terminología de Ruth Amossy (1999, 2010), funciona fuera del discurso ya que lo constituyen los imágenes del autor que circulan fuera de su producción literaria, como por ejemplo su presencia mediática. Como lo señala Amossy (2010 : 75): “L’image de soi se construit nécessairement dans sa relation constitutive au discours social, ou interdiscours. Dans cette perspective dialogique, l’ethos discursif est toujours une réaction à l’ethos préalable – ma présentation de soi se fonde toujours sur l’idée que mon interlocuteur se fait d’ores et déjà de ma personne” .

17 Según Bokobza Kahan (2009): “La métalepse déclenche un mécanisme narratif qui transforme l’espace discursif en un lieu d’accueil privilégié de l’auteur réel, que je mets ici entre guillemets pour rappeler la complexité de la notion en littérature”.

18 Barrera López (1982: 219) distingue en *Abaddón* cuatro tipos fundamentales del narrador: “extradiegético-heterodiegético, extradiegético-homodiegético, intradiegético-heterodiegético, intradiegético-homodiegético. Ya esta profusión de tipo mezclado del narrador advierte de la complejidad narrativa de *Abaddón* y de las múltiples imbricaciones de los niveles extra- e intratextuales, así que de una impronta fuerte del material autobiográfico que no se presenta tal cual (dice, con razón, Barrera López que Sábato “prefiere no verse comprometido autobiográficamente con la utilización, durante toda la novela, de la primera persona”)

19 Nótese a manera de ejemplo, las palabras destinadas a ese “remoto muchacho”: “Pero volvamos a tus dudas. Me basta con leer uno de tus cuentos para saber que un día llegarás a ser importante. Pero ¿estás dispuesto a sufrir esos horrores? Me decís que estás perdido, vacilante, que no sabés qué hacer, que yo tengo la obligación de decirte una palabra”. (*AEE*: 112) Conviene notar que la integralidad de esta correspondencia ficticia incluida en *Abaddón*, se edita por separado, por iniciativa de la editorial Losada, en 1990. En el prefacio, Sábato precisa las circunstancias de esta reutilización del material ya elaborado: “Su presidente [Editorial Losada] me preguntó qué posibilidad habría que les diese algo, siquiera simbólico, para esta nueva etapa de la casa [...] ¿Qué podría ofrecerles cuando ya, desde hace once años, el mal de vista me hace imposible escribir un libro? Apenas algo muy modesto: la carta a un joven escritor que integra *Abaddón el exterminador*, en rigor la síntesis de innumerables cartas con que respondí a lo largo de mi vida a esos jóvenes que me interrogaban ansiosamente desde lugares a veces muy lejanos”. Ernesto Sábato, *Querido y remoto muchacho*, Cuadernos del Aqueronte, Buenos Aires: Editorial Losada, 1990.

20 Se trata de un concepto de Jérôme Meizoz (2002), quien incluye en la “postura literaria” dos dimensiones: la intradiscursiva que corresponde al concepto de “ethos” y la extradiscursiva que corresponde a la “imagen del autor” (apariciones mediáticas por ejemplo).

21 En numerosas ocasiones, se atribuyo a Sábato ese papel de “referente moral”.

Para Silvia Sauter (2005: 12-13), “el destacar la figura moral de Sábato sirve para constatar su intensa e incesante búsqueda de verdad y justicia, como lo acreditan sus acciones y constante lucha por ideales descreditados, reducidos, rebajados u olvidados en nuestros días [...] Sábato responde en su escritura y en su vida pública con su acostumbrada solidaridad siempre en defensa del necesitado y de quien sufre”.

22 Dominique Chancé (2002: 198) propone la adaptación de ese concepto, elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), al análisis de las novelas meta-literarias. Se observan analogías entre la metalepsis ontológica y el “libro-rizoma” : “ le livre, agencement avec le dehors peut intégrer [...] des éléments et personnages du dehors, les mêler à la fiction, confondre les niveaux. Discours et récit, champ de la fiction et du social interfèrent, au moins dans l’imaginaire de l’œuvre, transgressant les frontières, établissant des connexions nombreuses, dans une immanence qui nie les hiérarchies et les classes logiques”.

23 Me parece oportuno, para apoyar nuestra visión de la relación dinámica que introduce ese procedimiento en el texto, citar aquí a uno de los teóricos de la metalepsis, Christine Baron (2005 : 302-303 ) : « Le fait que la métalepse apparaisse liée à une mise en question de la linéarité du récit et de la causalité simple calquée sur les sciences de la nature qui « expliquait » les choix du romancier et le destin de ses personnages est peut-être alors à resituer dans une modification plus vaste de notre appréhension des modalités de constitution des savoirs [...] en mettant en scène la soumission des personnages de fiction à son vouloir, ou leur révolte, le narrateur ne fait pas que souligner l’arbitraire du récit de la fiction : il constitue le récit de fiction comme expérimentation d’un passage dont on sait bien qu’il n’est jamais homogène entre l’intention et l’action, mais aussi comme laboratoire inattendu des sciences de la nature et des lois du vivant dont la rationalité interne n’est pas niée mais renvoyée, en amont, à un jeu des possibles dont l’actualisation dans le monde ‘réel’ est le résultat d’un devenir contingent » [...] La métalepse se présentant sous la forme d’une liberté vertigineuse que se donne le romancier, avec pour contrepartie l’insolence de ses personnages, surexpose le vouloir sous sa forme capricieuse, faisant de ce qui est une version du monde parmi d’autres, thématissant par ricochet le monde physique comme un résultat contingent de ce jeu des potentialités ».

24 Existen distintos variantes de la presencia de su apellido en la novela: - el apellido aparece no cambiado (desaparece el acento ortográfico). Por otro lado, el apellido o las alusiones biográficas aparecen en el macrotexto, de manera oculta, codificada bajo la forma de los iniciales: primera letra de apellido S. o la letra R. (primera letra de su segundo nombre).

25 En el capítulo de *Figures IV*, “L’autre du même” (Genette 1999: 101), consagrado a la repetición, podemos leer lo siguiente: “toute répétition est déjà variation”.

26 En su estudio filológico que abre la Edición crítica de *Sobre héroes y tumbas* (2009), Norma Carricaburo procede al análisis de la génesis textual de la novela, cotejando diferentes versiones del texto: “La primera edición de *Sobre héroes y tumbas* la publicó la Editorial Fabril en 1961. Las últimas correcciones introducidas por Sábato son de 1991. Durante treinta años el autor ha seguido corrigiendo el texto, queriendo alcanzar una edición definitiva que nunca lo contente del todo” (XLI) relata la investigadora en la “Nota filológica preliminar”.

27 Conuerdo con María Rosa Lojo (1997: 89) en que la narrativa de Sábato se caracteriza por “el vértigo de duplicaciones y reflejos, de simetrías e inversiones”. La génesis de la reescritura anecdótica, correspondencias que establecemos entre diferentes partes de su macrotexto, resulta profundamente enraizada en la poética sabatiana.

28 Los subrayados me pertenecen.

29 Es el caso de numerosos pasajes del ensayo *El escritor y sus fantasmas* que aparecen “dialogados” en *Sobre héroes y tumbas* y en *Abaddón el exterminador*. Como apunta Barrera López (2005: 45), “en una lectura de *Abaddón* puede comprobarse como el diálogo va a ser el molde más utilizado para la materialización de lo discursivo.”

30 El subrayado es mío.

### OBRAS CITADAS

Amossy, Ruth (comp.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, coll. « Sciences des discours », Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, 1999.

— — . *L'argumentation dans le discours*, Paris : Colin, 2006.

— — . *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, coll. « Interrogation philosophique », Paris : PUF, 2010.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

Baron, Christine, “Effet métalectique et statut des discours fictionnels”, Pier, John et Jean-Pierre Schaeffer (comp.), *Métalepses et entorses au pacte de la représentation*, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, 295-310.

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

— — . “Sábato, balance de un luchador”, *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y revisiones de su narrativa*, Colección “La vida en la pampa”, Buenos Aires: Corregidor, 2005, 41-53.

Baudorre, Philippe, et al., *Littérature et sociologie*, coll. « Sémaphores », Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Bokobza Kahan, Michèle, “Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction”, *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, (2009), <http://aad.revues.org/index671.html>. 19 novembre 2010.

Calabrese, Elisa, “Personajes de *Abaddón*: Máscara e identidad”, *Sábato en la crítica americana y europea*, Vázquez-Bigi (ed.), 1985, 183-191.

— — . “*Sobre héroes y tumbas*: historia y gnosís”, *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sábato: edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), CRLA/ Archivos, Colección

Archivos, n°60, Córdoba: alción Editora, 2009, 757-792.

Carricaburo, Norma, “Nota filológica preliminar”, *Sobre héroes y tumbas*: edición crítica, 2009, XLI-LXX.

Debra, Malina, *Breaking the frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: Ohio State, 2002.

Dellepiane, Angela B., « El concepto de postmodernidad y la obra de Ernesto Sábato », *Sábato: símbolo de un siglo*, 2005, 103-122.

Fludernik, Monika, « Changement de scène et mode métaleptique », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, 2005, 73-94.

Foucault, Michel, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », *Dits et écrits*, 1969, t. 1, Paris : Gallimard, 1994.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

— —. *Nouveau discours du récit*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1983.

— —. *Figures IV*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1999.

— —. *Métalepse. De la figure à la fiction*, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 2004.

Gignoux, Anne-Claire, *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Etudes linguistiques », Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 2003.

Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris: Editions du Seuil, 1990.

Lojo, María Rosa, *Sábato: en busca del original perdido*, Buenos Aires: Corregidor, 1997.

— —. “Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan”, *Sábato: símbolo de un siglo*, 2005, 123-145.

López, María, Guillermo Korn, *Sábato o la moral de los Argentinos*, Colección “Armas de la crítica”, Buenos Aires: América libre, 1997.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004.

Maingueneau, Dominique, Inger Ostenstad (sous la direction de), *Au-delà des œuvres. Les voies de l’analyse du discours littéraire*, Paris : L’Harmattan, 2010.

McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, New York and London: Routledge, 1994.

Meizoz, Jérôme, *L’œil sociologue et la littérature*, Genève : Slatkine Erudition, 2004.

— —. *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l’auteur*, Genève : Slatkine Erudition, 2007.

Molinié, Georges, Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris : P.U.F, 1993.

Ostenstad, Inger, « Quelle importance a le nom de l’auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, (2009), <http://aad.revues.org/index665.html>. 5 décembre 2010.

Pier, John, Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

Ryan, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, 2005, 201-223.

Sábato, Ernesto, *Querido y remoto muchacho*, Buenos Aires: Losada, 1990.

— —. *Sobre héroes y tumbas*, Colección Booket, Barcelona: Seix Barral, 2005.

— —. *Abaddón el exterminador*, Colección Booket, Barcelona: Seix Barral, 2003.

— —. *Obra completa: ensayos*. 1996. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

— —. *El escritor y sus fantasmas*. 1963. *Obra completa: ensayos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

— —. *Sobre héroes y tumbas*, edición crítica, María Rosa Lojo (coordinadora), CRLA/ Archivos, Colección Archivos, n°60, Córdoba: Alción Editora, 2009.

— —. *El túnel*, Colección Letras hispánicas, Madrid: Cátedra, 1989.

Sauter, Silvia, (compiladora), *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y revisiones de su narrativa*, Colección “La vida en las pampas”, Buenos Aires: Corregidor, 2005.

— —. *Teoría y práctica del proceso creativo*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Toro, Alfonso de y Fernando de Toro (eds.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latino-americano*, Franckfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1999.

Vazquéz-Bigi, A.M. (selección y edición de), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1985.

Urbina, Nicasio, *La significación del género. Estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*, Miami: Ediciones Universal, 1992.

— —. “La lectura en la obra de Ernesto Sábato”, *Revista Iberoamericana*, 141:823-836.

— —. “Código narrativo en *El Túnel* de Sábato: implicaciones semióticas”, *Semiosis*, julio-diciembre; 21: 257-279.

Wilson, Colin, *Outsider*, (1956) Poznan: Rebis Publishing House, 1992.