

# AUTOR Y AUTOFICCIÓN

Un estudio de *Abaddón  
el exterminador* de Ernesto Sábato

**Julia Érika Negrete Sandoval**



EL COLEGIO DE MÉXICO



## AUTOR Y AUTOFICCIÓN

SERIE  
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
LXVII

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

# Autor y autoficción

Un estudio de *Abaddón el exterminador*  
de Ernesto Sábato

Julia Érika Negrete Sandoval

A863.409

S2113n

Negrete Sandoval, Julia Érika, 1971-

Autor y autoficción : un estudio de Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato / Julia Érika Negrete Sandoval — 1a ed. — Ciudad de México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2016.

268 p. ; 22 cm. (Serie Estudios de Lingüística y Literatura ; LXVII)

ISBN 978-607-462-904-0

1. Sábato Ernesto, 1911- — Abaddón el exterminador — Crítica e interpretación. 2. Novela autobiográfica — Argentina. 3 Autores en la literatura. I. t.

Gracias a Mario Cozzi y Queli Pariente-Ahmed por la imagen de portada y a Mario Sábato por el permiso para reproducirla.

Primera edición, 2016

D. R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.

Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-904-0

Impreso en México

A Marc



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, donde en el 2013 defendí la tesis doctoral que dio origen a este libro, el apoyo que me ofreció durante y después de mis años de estudio. Gracias en especial a Rafael Olea Franco, quien además de haber sido un guía y un apoyo para la conclusión de la tesis impulsó con tenacidad su transformación en lo que ahora es; a Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Raquel Mosqueda y Norma Angélica Cuevas por las generosas observaciones que enriquecieron mi investigación; a mi familia y amigos por su confianza y cariño; y finalmente, a Marc Donnelly, mi esposo, por su paciencia, su fuerza y la ayuda que, de muchas maneras, me ofreció durante esos años.



Uno se embarca hacia tierras lejanas, indaga la naturaleza, ansía el conocimiento de los hombres, inventa seres de ficción, busca a Dios. Después se comprende que el fantasma que se perseguía era Uno-Mismo.

ERNESTO SÁBATO

La búsqueda de nuevas formas novelescas cuyo poder de integración sea mayor desempeña, pues, un triple papel en relación con la conciencia que tenemos de la realidad: el de denuncia, el de exploración y el de adaptación. El novelista que se niegue a este trabajo, como no trastorna ninguna costumbre, ni exige de su lector ningún esfuerzo particular, ni le obliga a ese retorno sobre sí mismo ni a ese replanteamiento de problemas sobre posiciones adquiridas desde hace tiempo, logra, sin duda, un éxito más fácil, pero se hace cómplice de ese profundo malestar y de esa noche en la cual nos debatimos.

MICHEL BUTOR



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
El programa narrativo de Ernesto Sábato en <i>Abaddón el exterminador</i> .....	17
El contenido de los capítulos.....	32
I. LA FIGURA DEL AUTOR EN <i>ABADDÓN</i> <i>EL EXTERMINADOR</i> : CONCEPTOS, CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO.....	41
Ernesto Sábato y su tercera novela.....	41
Tres aproximaciones al concepto de autor.....	57
Recuperación del autor en la teoría contemporánea: un diálogo con <i>Abaddón</i> .....	78
El autor entre la teoría y la práctica: la autfiguración en <i>Abaddón</i> .....	99
II. EL AUTOR Y SU FICCIONALIZACIÓN EN <i>ABADDÓN EL EXTERMINADOR</i> .....	115
Estructura general de <i>Abaddón</i> y su relación con el autor ficcionalizado.....	115
Sábato, S., Ernesto Sábato: el nombre de autor.....	119
Enunciación y manifestaciones del yo autoral.....	137
Novela sobre la escritura de la misma novela: la metaficcionalidad en <i>Abaddón</i> .....	152
III. EL AUTOR EN EL NÚCLEO DE UN ¿(SUB)GÉNERO?: <i>ABADDÓN EL EXTERMINADOR</i> EN EL CONTEXTO DE LA AUTOFICCIÓN.....	179
De la novela autobiográfica a la autoficción.....	179
Autoficción y novela: <i>Abaddón</i> a la luz de las nuevas teorías	202
Los laberintos de <i>Abaddón</i> : de autoficción y otros enredos	222

CONCLUSIÓN .....	245
BIBLIOGRAFÍA .....	251
Obras de Ernesto Sábato .....	251
Bibliografía crítica .....	252
Bibliografía general .....	261

## INTRODUCCIÓN

Hace más de medio siglo que el pensamiento de Occidente se postuló a favor de la desaparición del sujeto. A pesar de que destacadas propuestas, como la que Roland Barthes hiciera en 1968, apostaron a la eliminación del autor, en el terreno de la literatura comenzó a surgir, casi como reacción, una gran cantidad de obras que devolvían la vida a esa figura que en apariencia yacía bajo la pretendida inmanencia textual. Este fenómeno se ha generalizado a tal punto que la complejidad de los textos ha rebasado los límites de los géneros autobiográficos tradicionales, lo cual ha obligado a replantear las relaciones entre autor y escritura. Por más que el contrato de lectura de tipo autobiográfico sirva aún como punto de partida para explicar el vínculo entre la literatura y el yo, resulta ya insuficiente en la interpretación de las consecuencias de esta inclinación de un gran número de escritores contemporáneos a elaborar ficciones dedicadas, parcial o totalmente, a reproducir su vida o su personalidad (o alguna parte de ellas).

La teoría literaria también ha vuelto la mirada sobre este fenómeno, y desde que Philippe Lejeune pusiera en discusión los problemas de la autobiografía en los primeros años de la década de 1970 se han multiplicado los estudios sobre el fenómeno de la autobiografía y, más recientemente, sobre lo que se ha denominado “autoficción”. En el contexto literario hispanoamericano, lo mismo que en el europeo, la tendencia al autobiografismo narrativo —es decir, la propensión del escritor a hablar de sí mismo en un texto de ficción— evidencia la importancia que ha adquirido la incorporación del autor dentro de su obra como consecuencia del retorno a la subjetividad que el hombre contemporáneo ha emprendido en un afán de buscarse a sí mismo en sus creaciones.

Dentro de estas coordenadas se ubica la tercera novela de Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador* (1974).<sup>1</sup> En ella, la aparición de

<sup>1</sup> Se notará que en ciertos casos de citas textuales y referencias bibliográficas el apellido *Sábato* aparece sin acento, en atención al modo en que lo escriben

Sábato como personaje abre el cuestionamiento a propósito de la presencia del escritor dentro del espacio de la ficción al mismo tiempo que pone en tela de juicio el estatuto referencial de la escritura autobiográfica y el carácter de invención del género novela. Las alusiones al autor persona mediante el juego con el nombre, la inclusión de datos concretos de su vida, así como el diálogo intertextual con sus dos novelas anteriores —*El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961)— y los juicios personales a propósito del arte, la literatura, la ciencia, etc., expuestos en sus ensayos, dan la pauta para estudiar los modos de representación de la figura del autor dentro del texto y su relación con la apertura de la ficción a un tipo de narración que hace uso indistinto de las convenciones literarias y no se apega a una escuela literaria única o dominante. Dichos aspectos se encuentran desde el comienzo de la novela, pues de inmediato se advierte la presencia del nombre de quien firma en la portada del libro y la aparición de Bruno, uno de los personajes centrales de *Sobre héroes y tumbas*, de manera que se establece una lectura intertextual y referencial.

Semejante modo de narrar representa también la puesta en práctica de las ideas de Sábato respecto a la novela moderna o lo que él llama “novela total”, que coincide con el apogeo de esa literatura centrada en la exploración del “yo” y del mundo a través de la mirada subjetiva y la experiencia individual. Otra coincidencia afortunada es la que, a mi parecer, guarda la idea de novela total con el concepto de *rizoma*,<sup>2</sup> en el que se sintetiza la intención de Sábato de crear una obra por demás abarcadora y heterogénea, poco tradicional en muchos sentidos. Confío en que el paralelismo entre ambos conceptos dé cierta manejabilidad a un texto de semejantes dimensiones; con ellos

---

algunos críticos o editores. Por mi parte, he preferido conservarlo en su forma castellanizada, es decir, con el acento en la antepenúltima sílaba, aunque en los últimos años, por decisión del autor, se ha optado por emplearlo en su forma original proveniente del italiano (véase Silvia Sauter, “Entrevistas. Ernesto Sábato”, en *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato*, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006, pp. 73-83).

<sup>2</sup> Tomo aquí la noción de *rizoma* desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el capítulo 1, “Introducción. Rizoma”, de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 5a ed., tr. de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 9-32.

quiero iniciar este estudio e invitar al lector a entrar en el universo de *Abaddón el exterminador* e ir desatando algunos de los nudos tejidos alrededor del autor convertido en personaje de su propia novela.

EL PROGRAMA NARRATIVO DE ERNESTO SÁBATO  
EN *ABADDÓN EL EXTERMINADOR*

*El “hombre concreto” en el origen de la novelística sabatiana*

Si bien es cierto que una constante que signa la obra sabatiana desde sus comienzos es la reivindicación del arte frente a la ciencia, la mayor preocupación de Sábato fue el hombre, “el hombre íntegro”, “concreto”, como afirmó en varias ocasiones, constituido por una parte racional y otra irracional —la de las emociones, la inconciencia, los sueños, la locura, la maldad—, depositadas en un cuerpo, del que no se pueden separar. En otras palabras, Sábato estuvo interesado mayormente en la subjetividad que el pensamiento moderno, dominado por el racionalismo científico, se empeñó en escindir del ámbito del conocimiento e, incluso, del arte mismo. Su inclinación por la exploración de la naturaleza humana se advierte ya desde el título de su primer libro, *Uno y el universo* (1945), que enseña, como advierte Ángela B. Dellepiane,<sup>3</sup> que Uno es el individuo, el yo, el propio Sábato, plantado en medio del universo, el suyo y el de los otros, el de las obsesiones que comenzará a explorar. La persistencia de esta idea va cobrando cada vez mayor solidez en la reflexión de Sábato sobre el arte y la literatura hasta materializarse en sus obras de ficción y culminar en ese viaje hacia el fondo de sí mismo que es *Abaddón el exterminador*. Aunque esta inquietud domina en toda la obra de Sábato, la dinámica del ensayo no le basta para penetrar lo suficiente en ella, como sí lo hará mediante la ficción hasta llegar a sus últimas consecuencias.

En *Hombres y engranajes* (1951) está la primera sistematización de este tópico que guiará la escritura de la ficción narrativa de Sábato. En este libro dedica un apartado a la “literatura del yo”, donde destaca el retorno a la subjetividad en la novela del siglo XX, que a diferencia

<sup>3</sup> Ernesto Sábato. *El hombre y su obra (Ensayo de interpretación y análisis literario)*, Las Américas, Nueva York, 1968, p. 38.

de la decimonónica desplaza el punto de vista de la descripción objetiva de la realidad externa hacia el análisis de la experiencia interna desde la perspectiva del sujeto. Sábato asegura: “El artista contemporáneo ha abandonado esta estética. No es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que *sin dejar de lado lo externo* se hunde profundamente en el yo”.<sup>4</sup> De este modo, la novela que a Sábato le interesa busca la síntesis de lo objetivo y lo subjetivo, y ha dejado atrás el realismo rígido a favor de la representación más rica de la realidad, esto es, la adopción de un “superrealismo” que dé cuenta de todas esas otras caras, incluidas aquellas de la psique y el espíritu, zonas de naturaleza compleja y oscura, inasibles para la razón.

Entre *Uno y el universo* y *Hombres y engranajes* media la primera novela de Sábato, *El túnel*, publicada en 1948, donde el autor da vida a personajes que encarnan algunas de sus obsesiones: “la angustia, la soledad, la incomunicación, la locura y el suicidio” (HE, p. 162) y que serán el preámbulo para el surgimiento de personajes determinantes como Alejandra y Fernando Vidal Olmos de *Sobre héroes y tumbas* (1961) y el propio Sábato de *Abaddón*. Si se considera la naturaleza de la primera novela de Sábato, no es difícil apreciar las coincidencias entre la forma en que el escritor ve la novela y su propia práctica. En *El túnel*, narrada en primera persona a modo de confesión escrita, o como apología si se quiere, se advierte el interés en dejar al descubierto la interioridad del personaje, como una forma de conseguir un realismo mucho más consistente desde el punto de vista subjetivo del personaje. La novelística de Sábato quiere develar los misterios de ese hombre concreto que es también el personaje de ficción, un ser que, para él, tiene los mismos atributos de cualquier individuo, porque es libre pese a conservar rasgos de su creador, como cualquier hijo lleva siempre algo de sus padres. Esta intencionalidad está mucho más patente en *Sobre héroes y tumbas*, donde pese al uso de la narración en tercera persona en la mayor parte

<sup>4</sup> *Hombres y engranajes*, en *Obra completa. Ensayos*, 4ª ed., ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Buenos Aires, 2007, p. 150. Cito por esta edición los siguientes libros de ensayo: *Uno y el universo* (UU), *Hombres y engranajes* (HE), *Heterodoxia* (H), *El escritor y sus fantasmas* (ESF), *Apologías y rechazos* (AR) y *Entre la letra y la sangre* (ELS). En adelante anotaré sólo la abreviatura correspondiente y el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

de la novela, se privilegia la perspectiva de los personajes y la introspección que deja al descubierto sueños, frustraciones y deseos íntimos. Sobre todo, el “Informe sobre ciegos”, fragmento en primera persona, atribuido a Fernando Vidal, exhibe todos los rastros de su personalidad enfermiza y de su interior trastornado por visos de locura y maldad.

*Heterodoxia* (1953) y *El escritor y sus fantasmas* (1963) constituyen la contraparte teórica o estética del trabajo de Sábato sobre la ficción, pero son también una suerte de esquema o plan razonado para su última novela, la cual asume buena parte de las ideas sobre la literatura expresadas en estos dos libros de ensayo, particularmente en el último, que es, como el propio autor manifestó, el “diario de un escritor” constituido por “variaciones sobre un solo tema, tema que me ha obsesionado desde que escribo: ¿por qué, cómo y para qué se escriben ficciones?” (ESF, p. 261). En sus páginas medita sobre esas “oscuras motivaciones” que llevan al escritor a crear seres que pertenecen a otro plano de realidad. Algunas ideas de los libros anteriores maduran aquí y van armando una especie de poética o de principios de escritura que subyacen en la creación de sus novelas. En *El escritor y sus fantasmas*, Sábato explora los orígenes de la novela tanto desde las perspectivas histórica, literaria y filosófica, como desde su experiencia de escritor. Está convencido de que todo el arte, y en particular la novela, género de la impureza y la oscuridad, surge de las obsesiones, de algo que empuja al escritor inevitablemente a expresar lo que necesita ser dicho, pues si no lo hace podría precipitarse incluso a la locura. Por eso, la novela es una indagación en el yo más profundo: es el yo del autor lo que importa, esa realidad concreta —compuesta de cuerpo y alma— que, puesta en relación con la realidad exterior, con el medio social, proporciona una visión de mundo y constituye también una fuente de conocimiento. En este sentido, Sábato asegura que: “El gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma” (ESF, p. 279).

### *Expresión del yo y novela total en Abaddón*

Pero la exploración de esos abismos sólo podía conseguirse mediante la integración de todo lo que, narrativamente, diera cuenta de la natu-

raleza compleja del objeto investigado. De ahí surge la idea de totalidad que el escritor argentino atribuye a la novela moderna. La llama “novela total”, y con ese nombre quiere expresar la capacidad de este género para asimilar otros géneros y otros discursos, para romper con limitaciones de cualquier índole. Sábato llega incluso a concebir la idea de un arte mucho más híbrido que la novela, uno que incluya hasta la música y la danza:

La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica [...] Y te digo la novela porque no hay algo más híbrido. En realidad sería necesario inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que se realizase en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento, y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes. Una combinación de Kant con Jerónimo Bosch, de Picasso con Einstein, de Rilke con Gengis Khan. Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos al menos el derecho de hacer novelas monstruosas.<sup>5</sup>

En *El escritor y sus fantasmas*, Sábato asegura que:

La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto [p. 270].

<sup>5</sup> *Abaddón el exterminador*, en *Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Montevideo, 1997, p. 670. En adelante anotaré únicamente el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

Más adelante explica esa “totalidad” en otros términos, y sugiere lo que formalmente la novela requiere para dar cabida a esa síntesis, pues, en efecto, al incluir semejante complejidad, este género debe echar mano de otros recursos, ir más allá de la narración tradicional y admitir todo lo que se preste para dar cuenta de la complicada realidad que ahora quiere representar. Esta vez se refiere a la “novela-rompecabezas”, nombre en el cual el autor cree encontrar otra descripción próxima a su concepción y ampliar el concepto de novela total: “La necesidad de dar una visión totalizadora de Dublín obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, fragmentos de un complicado y ambiguo rompecabezas; pero de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas” (ESF, p. 329).

Casi desde los comienzos de su carrera como escritor, Sábato estuvo convencido de que en el arte había habido una transformación, y no exactamente una crisis, como creyó, entre otros, Ortega y Gasset; una transformación que tenía que ver con los cambios en la forma de percibir la realidad por los que atravesaba la humanidad. Así, como apunté, el paso de la literatura decimonónica, esencialmente realista y naturalista, a la del siglo XX se percibe como el tránsito de la perspectiva puesta en lo exterior hacia otra más enfocada en la interioridad del yo, postura que, no obstante, considera ambas facetas de la naturaleza humana, vistas tanto desde la objetividad como desde la subjetividad. A este paso de la realidad a la “superrealidad” (véase HE, pp. 145-153), Sábato lo relaciona con la vuelta al yo: el yo como fuente primera de percepción e interpretación de lo real, como el origen de la experiencia del mundo, cuya constitución escapa a la explicación lógica de la ciencia y la razón. Al reconocer este principio, la visión del mundo se vuelve más relativa al mismo tiempo que se expanden los bordes del conocimiento: la realidad no es una, sino múltiple; es exterior pero también interior; es racional e irracional (puesto que el mismo hombre forma parte de ella); muestra una cara, una superficie, detrás de la cual, o dentro de la cual, se multiplican otros estratos de realidad inteligibles, aunque sea potencialmente, o por lo menos intuidos o, incluso, imaginados. Esta idea de integración de todas las posibilidades de exploración es lo que llevará a Sábato a

elucubrar una novela total o novela-rompecabezas que, partiendo del yo, reúna todas las vías posibles para comunicar no la Verdad, sino una verdad particular, mucho más auténtica en tanto que proviene de la experiencia personal. María Rosa Lojo expresa con palabras exactas la idea de totalidad en *Abaddón*:

Más que nunca, la escritura es concebida y ejecutada como el arte de ver en la oscuridad para descubrir, con ojo nictálope, la dimensión negada que se oculta al peso y la medida de la razón diurna. La anomalía de esa mirada se refracta sobre el orden de la novela que leemos: construcción en astillas, deliberadamente fragmentaria, collage multiforme o aparentemente informe que, como la Guernica de Picasso, dibuja el panorama de un mundo en ruinas. Fuera de las clasificaciones genéricas y al mismo tiempo, *summa* 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.<sup>6</sup>

La comparación con el Guernica es bastante afortunada y, ciertamente, esclarece la visión de la inmensa realidad en ruinas que la novela de Sábato quiere dibujar desde una perspectiva fragmentada, la suya, pero también, y sobre todo, la de sus personajes. Se trata de una

<sup>6</sup> “Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan”, en Silvia Sauter (ed.), *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y revisiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, pp. 129-130. La misma Lojo concibe la búsqueda totalizante de Sábato como la tarea de realizar una mejor versión de un “original perdido, siempre deseado y siempre en fuga, que no se identifica con sus reiteradas y parciales —o falsas— encarnaciones” (“Ernesto Sábato, o la implacable seducción de la unidad”, *Reflejos*, 1997, núm. 6, p. 22). Por su parte, Luis Wainerman, al reflexionar sobre el concepto sabatiano de novela total, sostiene que el yo “se articula y modifica en la cristalización de la Novela total” pasando por tres estadios: “el Hombre Concreto, su inclusión en una Monadología y la postulación de un Sistema del Mundo o Mito” (p. 265); de este modo explica la construcción de un sistema totalizante que parte siempre de la consideración de la realidad concreta del individuo (“La novela total [trayectoria de Cervantes a Sábato]”, en A. M. Vázquez-Bigi (comp.), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Sudamericana/Planeta, Buenos Aires, 1985, pp. 263-281).

totalidad manifestada más como deseo que como consecución, pues como afirma Lojo, lo que sí se logra, contradictoriamente, es mostrar la “quiebra de la idea de totalidad”.

En consonancia con lo anterior, cabe apuntar que la novelística contemporánea ha seguido una doble vertiente durante casi todo el siglo pasado, aunque quizá más acentuada en su segunda mitad: por un lado, la que plantea la eliminación de todo principio creador subjetivo a favor de la inmanencia textual; y por el otro, la que, recuperando al sujeto y su contexto, replantea una nueva relación del texto con el mundo, esto es, con algún referente.<sup>7</sup> Sin embargo, Sábato considera toda la novela moderna, desde Cervantes hasta Kafka, como nacida de la transformación de Occidente al finalizar la Edad Media, después de la cual viene “una era profana en que todo será puesto en tela de juicio y en que la angustia y la soledad serán cada día más los atributos del hombre enajenado” (ESF, p. 397). Por esta razón, nada impide, para él, que las dos tendencias que han dividido al arte puedan coincidir en un mismo texto y planteen las ambigüedades y contradicciones propias de la vida misma, llevando ese contrato al punto límite de un empecinamiento en querer dar cuenta de la experiencia vital en todas sus facetas. En otras palabras, la novela pretende ser no ya imitación sino reproducción —y, por lo mismo, imposible, puesto que ningún discurso y ningún arte, incluidos la fotografía o el cine, consiguen la reduplicación fiel y absoluta de la realidad—, un intento desesperado y vano por representar en la experiencia de la escritura toda otra experiencia, aunque a lo mucho logre ser una transcripción que quiere decir todo y que apenas expresa algo. La búsqueda de Sábato, si bien parece encajar en el segundo tipo, dada su insistencia por reivindicar el yo, se dirige a reunir en una totalidad

<sup>7</sup> Ana María Barrenechea formula esta idea en los términos siguientes: “Planteo, pues, dos tendencias contemporáneas: la que anula el referente y se autoabastece, y la que postula ‘rabiosamente’ un referente, establece una tensión dialéctica con él (identidades y diferencias en el juego de las semejanza), ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora del referente. Se sobreentiende que estas dos corrientes que esbozo son los polos opuestos de un amplio abanico y no una clasificación binaria y maniquea” (“La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. III. Edad contemporánea*, Cedomil Goic (comp.), Crítica, Barcelona, 1988, p. 379).

los polos opuestos que han dividido a las ideas y las sociedades de toda clase en grupos antagónicos, pero también, desde luego, los puntos intermedios.

Sábato no repara en el empleo de cualquier técnica o recurso narrativo que contribuya a manifestar la trama compleja de su experiencia vital —incluidos, desde luego, el contexto histórico, social y cultural en que se desarrolló—, que es la misma que nutre a los seres de su invención. Por eso recurre a los procedimientos explotados por la narrativa objetivista y vanguardista, como la metatextualidad, la puesta en abismo y la fragmentación, sin abandonar en ningún momento la búsqueda personal de su escritura, ya que, como él mismo expresó:

En cuanto a la técnica considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma [...] La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano [ESF, p. 269].

Sin embargo, como se verá en el siguiente apartado, la totalidad, el absoluto, que Sábato busca en *Abaddón* se trazan no como algo dado de antemano o metódicamente planeado y alcanzable. No hay tal absoluto, no hay totalidad, sólo el impulso que guía hacia ese fin; quizá sea simplemente eso que Sábato identifica con la esperanza. Aunque asir esa totalidad sea una ilusión, queda la voluntad de perseguirla, de seguir expandiendo los límites —del lenguaje mismo, de la escritura, de los géneros—, de abrir nuevas brechas, de ramificarse, de hacer que el texto explote y se dispare en todas direcciones, enraizando aquí y allá, generando nuevos sentidos y sinsentidos, que funde la exploración en una *escritura rizomática* donde la narración pierda el centro o, mejor dicho, cree centros por doquier, que en sí mismos no sean tales, y sea susceptible de multiplicar las relaciones intra y extratextuales, de ser una boca devoradora y un cuerpo multiforme en crecimiento incesante.

*De totalidades a totalidades:  
hacia una escritura rizomática*

Por contradictorio que pueda parecer, la totalidad que Sábato atribuye a la novela tiene, en efecto, gran cercanía con la forma de un rizoma, en el sentido primario de la botánica, pero también según el paralelismo filosófico que Deleuze y Guattari usan para referirse al libro en su concepción moderna. En botánica, el rizoma, a diferencia de la raíz vertical de la que crecen raicillas secundarias, es una especie de tallo horizontal que origina otros tallos, bulbos y raíces adventicias que, a su vez, producen otros, y así indefinidamente, de modo que cada parte pierde el contacto con la raíz original, de la cual se vuelve independiente, aunque, de algún modo, sea prolongación de la misma. En este sentido, el rizoma es un cuerpo en constante crecimiento, cuyas extensiones no dejan de establecer relaciones diversas e ilimitadas entre sí y con su entorno.

En oposición al árbol-raíz como primera forma del libro (la clásica), Deleuze y Guattari colocan el sistema del tallo subterráneo, la raíz aérea y la raicilla fasciculada o rizoma, que es la forma más cara a la modernidad, pues consiste precisamente en una estructuración caracterizada por su tendencia hacia la multiplicidad, la apertura, el caos, la complejidad, lo paradójico, lo inacabado. Los autores sugieren la oposición del “libro máquina de guerra” (correspondiente al rizoma) al “libro máquina de Estado” (acorde con el árbol-raíz) o, lo que es lo mismo, la superación de la lógica binaria, cartesiana, clásica, por otra lógica que ve el comportamiento de la naturaleza, más que en términos dicotómicos, en su aspecto complejo y múltiple, y, en ese sentido, carente de centro, de cualquier unidad o punto de dominio. Por eso, el libro está constituido de “líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación”.<sup>8</sup>

Pese a que la idea general del rizoma parece negar la existencia de un origen subjetivo —que equivaldría, de algún modo, a rechazar la participación del autor como agente creativo—, Deleuze y Guattari admiten que tras esa estructura exasperante sigue subsistiendo cierta

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

“unidad realmente angélica y superior”,<sup>9</sup> que todas esas líneas se conectan con algún principio, aunque tales vínculos lo nieguen tan pronto como lo afirman. Aquí se encuentra el primer punto de contacto con algunas ideas de Sábato: su oposición al racionalismo científico, a la lógica dura y a los sistemas totalitarios de poder. Segundo punto de encuentro: en efecto, Sábato cree en la subjetividad como el origen del arte, pero ya no como el Dios Todopoderoso, sino como la más compleja de las realidades; por eso persigue la apertura a la integración de elementos diversos para apenas esbozar el conocimiento limitado de una de sus múltiples aristas. A propósito, extraigo las siguientes citas de Deleuze y Guattari que afirman la preeminencia de una estructura descentrada que, sin embargo, conserva cierto núcleo superior, idea que converge con la búsqueda de Sábato en *Abaddón*:

En este caso, la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. La realidad natural aparece ahora en el aborto de la raíz principal, pero *su unidad sigue subsistiendo* como pasado o futuro, como posible. Cabe preguntarse si la realidad espiritual y razonable no compensa este estado de cosas al manifestar a su vez la *exigencia de una unidad secreta* todavía más comprensiva o de una *totalidad más extensiva*.<sup>10</sup>

Más adelante, sobre este mismo punto, los autores insisten en la interminable lucha contra la unidad, una suerte de tendencia del caos al orden, o quizás la persistencia del caos profanador de cualquier unidad totalizante. En este sentido, lo Uno no existe como tal, sino sólo como expectativa, como algo que preexiste y persiste al menos en cuanto motivo de la continua destrucción:

la unidad no cesa de ser combatida y obstaculizada en el objeto, mientras que un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto. El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11. *Cursivas mías.*

la de su objeto. El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, *tanto más total cuanto más fragmentado*.<sup>11</sup>

Por lo visto, esa “unidad secreta” y esa “totalidad más extensiva” están presentes en el rizoma, al menos como anhelo o abstracción si se quiere. La esencia de *Abaddón* reside, precisamente, por un lado, en que la totalidad perseguida es directamente proporcional a su grado de fragmentación, y por el otro, en la persecución sostenida de la Unidad, que en la obra de Sábato se ha explicado como la búsqueda del Absoluto. La estructura de la novela brota en apariencia de un núcleo diegético que pronto se rompe en varias piezas, las cuales, a su vez, se fragmentan hasta invocar el caos y, no obstante, buscan un nuevo centro, siempre en constante fuga. La diégesis de *Abaddón* funciona como pretexto para urdir el proyecto totalizador: se trata de algo más que de los cuatro acontecimientos convocados al comienzo del libro y sus respectivos antecedentes, que conforman el resto de la novela. El lector se da cuenta muy pronto de que la crisis de Sábato personaje sólo guarda una relación simbólica con las historias de Marcelo, Nacho y el loco Barragán, porque en realidad la historia del escritor empeñado en escribir una novela engulle a las otras, sin importar si se enredan y hacen maraña con el resto de los fragmentos de otras historias, de textos, de pensamientos, confesiones y sueños. Al fin y al cabo, todas forman en su conjunto una sola “crisis”, la del hombre contemporáneo; por eso los distintos caminos elegidos para abordarla resultan válidos, aunque insuficientes. De este modo, la estructura narrativa de *Abaddón*, constituida por pequeños apartados, fragmentada y en todo momento tendiente a establecer vínculos extratextuales, invoca una fisonomía extendida hacia infinidad de latitudes, al modo de raicillas que buscasen otro crecimiento o una concreción mínima como la del tubérculo. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que “la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como *Obra total* o el *Gran Opus*”.<sup>12</sup> *Abaddón* es un “caos-

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 12. Cursivas mías.

<sup>12</sup> *Idem.* Cursivas mías.

mos-raicilla”, un libro que quiere hacer rizoma con el mundo, una obra o novela total, como quería Sábato.<sup>13</sup>

*Conexión y heterogeneidad* son los primeros dos principios o caracteres del rizoma. Se trata de determinar una estructura que integra y establece relaciones entre elementos de naturaleza distinta. Intertextualidad, valdría decir en el caso de *Abaddón*, pues los intertextos forman parte de la fragmentariedad y la extensión de líneas de comunicación hacia fuera del libro. El “collage intertextual” —tomo en préstamo el término de Laurent Jenny—<sup>14</sup> convoca fragmentos de otros textos que generan, simultáneamente, rupturas y conexiones. Si es cierto que “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo”,<sup>15</sup> la forma rizomática de la novela de Sábato encuentra su concreción en el fragmento y en la yuxtaposición de diferentes registros discursivos, así como en la convergencia de niveles ontológicos distintos, los cuales ponen en duda la línea que divide realidad y ficción, pues convierten una en extensión de la otra. Lo heterogéneo es sustancial en *Abaddón*, de ahí su apuesta al collage; cada apartado es en sí una pieza en apariencia desconectada del resto, desorientada, pero que, no obstante, conserva con el resto un punto de unión que da sentido al conjunto, que reúne, como en el carnaval, al autor con sus personajes: tragedia y comedia, lo grotesco y lo sublime de la condición humana. Diversas caras de la realidad son invitadas al festín, para cada una probar su verdad en la existencia suplementaria de la ficción.

La *multiplicidad*, en cuanto acumulación excesiva de elementos diversos (heterogéneos), es el tercer principio del rizoma. Un rizoma cambia de naturaleza constantemente, se metamorfosea “a medida que aumentan sus conexiones”<sup>16</sup> con el exterior, elemento definitorio de este tercer principio. Es el afuera lo que hace que las líneas de fuga se conecten con otras líneas y que al establecer más relaciones extratex-

<sup>13</sup> Véase *ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> “Semiótica del collage intertextual, o La literatura a fuerza de tijeras”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y tr. de Desiderio Navarro, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997 (*Criterios*), pp. 134-145.

<sup>15</sup> Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14.

tuales se multipliquen los contenidos y se erradique cualquier jerarquía. A decir de Deleuze y Guattari: “El libro ideal sería, pues, aquel que lo distribuye todo en el plano de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, grupos y formaciones sociales”.<sup>17</sup> La multiplicidad se ve afectada por las leyes de combinación, las cuales cambian su naturaleza hasta niveles insospechados y substanciales, tal como ocurre en *Abaddón*: por efecto de ciertas combinaciones sufre una transformación radical, una gran metamorfosis que la coloca en la cúspide de la contradicción: se convierte en la no-novela, en la negación de sí misma, en el develamiento de su inexistencia; aunque, simultáneamente, es por efecto de esa negación que la novela existe, porque escribir: “No escribo, no puedo escribir” —que es como el estribillo que el Sábato personaje no deja de repetir— es ya la formulación del enunciado. El lector tiene frente a sí un *Abaddón* que suplanta a otro, cuya existencia es sólo un proyecto, una espera. De este modo, se dramatiza una metamorfosis que no cesa, un movimiento eterno que recuerda la imagen del Ouróboros, la serpiente-dragón que muerde su propia cola. Si bien la *forma ourobórica* parece contradecir la idea del rizoma, su simbolismo apunta precisamente a la idea de totalidad y de la vida que se renueva constantemente, pues el acto de autoengullimiento implica la autoengendración; no es el ciclo que se cierra sino una circularidad siempre abierta, renaciendo en su mismo final. *Abaddón* proyecta imágenes discrepantes: es rizoma y Ouróboros, caos que aspira a la totalidad, o que la profana constantemente; es imagen de la destrucción y la muerte, pero también apuesta esperanzadora.

Los cortes abruptos de la narración que se encuentran en *Abaddón*, su contigüidad no lineal, sin un orden específico, abonan, otra vez, a la escritura como rizoma. Efectúan una *ruptura asignificante* (cuarto principio del rizoma), ya que desde su posición pueden crecer en otras direcciones, cobrar otras formas, establecer nuevas relaciones. A decir de Deleuze y Guattari, “[u]n rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras [...] Esas líneas remiten constantemente

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

unas a otras”.<sup>18</sup> En *Abaddón*, cualquiera de sus partes, por su no necesaria contigüidad lógica o cronológica, es susceptible de crecer en otras direcciones, de establecer vínculos con otros segmentos dentro del mismo libro y con otros textos, a partir de los cuales la dimensión semántica crece.

Por el efecto de collage que ofrece la novela de Sábato, se justifica la ampliación de múltiples líneas temáticas. Basta mencionar, como ejemplos, la carta al “Querido y remoto muchacho”, que remite a una vida, a una poética, pero también a géneros de escritura practicados por el propio autor —el ensayo como forma y la novela como materia—; la invocación de otros escritores por admiración y compatibilidad (Joyce, Kafka, Dostoievski), de otros por oposición (Robbe-Grillet), y otros más por ambos motivos (Borges, Sartre); recortes de periódicos que infunden la visión de lo patético de la condición del hombre contemporáneo, el vacío, la soledad y el absurdo; fragmentos de entrevistas en que se muestra la frivolidad de la mentalidad empresarial y capitalista, así como la perversión o la vana sexualidad expuesta en una famosa revista para adultos; partes del diario del Che Guevara que establecen conexión con ese otro lado del ser humano, el noble, el de la justicia, la tenacidad y la fortaleza, pero que también tocan la situación política de Hispanoamérica. Y así otras tantas líneas, imposibles de enumerar en sólo un párrafo.

La novela quiere armar un rompecabezas infinito. Insiste, sin embargo, en hacer visibles e inteligibles la mayor cantidad posible de conexiones entre tres cuestiones fundamentales y problemáticas: la condición del hombre moderno, la del escritor contemporáneo (y concretamente del escritor hispanoamericano) y el arte de novelar. Relacionados entre sí, cada uno de estos tópicos desprenden otros tantos hasta el punto que la novela se vuelve inabarcable. Por eso también la escritura en *Abaddón* se ordena de acuerdo con el *principio de cartografía*: el rizoma, según Deleuze y Guattari, es un mapa, no calca, no reproduce la realidad, la construye, hace mapa con ella; en la medida en que es propenso a expandirse, “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones”.<sup>19</sup> Si se atiende a la forma

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 18.

de *Abaddón*, pronto se cae en la cuenta de que si se la desmonta y se ordena en formas diversas, establecerá nuevos vínculos entre sus partes y con los elementos que convoca del mundo extratextual. Ninguna pieza quedaría afuera: cada una de ellas, en el nivel de la forma o en el de la significación, daría pie a otras rutas, tocaría otros puntos, generaría un nuevo mapa, pero no de un territorio estático y dado, sino de algo momentáneo, susceptible de cambiar en el siguiente instante, porque la experiencia del mundo, aunque particular, no es una sino muchas.

Para los autores, las oposiciones binarias son pobres frente al rizoma; por lo mismo, no habría siquiera que oponer el sistema rizomático al del árbol-raíz: cualquier arborescencia formaría parte de un sistema más complejo, pues “[s]er rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces o, todavía mejor, se conectan con ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños”.<sup>20</sup> Siguiendo esta óptica, la poética de la novela total actualizada en *Abaddón* es la de una *escritura rizomática*, desobediente a jerarquías y modelos establecidos, ordenada a partir del caos, lo heterogéneo y la multiplicidad, compleja y paradójica por las relaciones internas entre los propios niveles del relato, pero más aún por los enlaces extratextuales que disparan la significación hacia distintas direcciones y aplazan la consecución del sentido último de unidad y absoluto.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>21</sup> Es significativo que esta poética se haya relacionado también con el concepto de “obra abierta” de Umberto Eco, como hace Trinidad Barrera (“La poética de la obra abierta en *Abaddón el exterminador*”, *Anuario de Estudios Americanos*, 37 [1980], 513-525; *La estructura de “Abaddón el exterminador”*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982, pp. 227-236); o incluso el de “novela polifónica” de Bajtín comentado por Carmen Espejo Cala, quien recurre a las ideas de “dialogismo” e “intertextualidad” y su funcionamiento en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón* para explicar el paralelismo entre ambos conceptos. Cabe apuntar que Espejo explora, asimismo, en la novelística sabatina el realismo grotesco y el carnaval estudiados por Bajtín en la obra de Rabelais (“Introducción a una poética bajtiniana de Ernesto Sábato”, *Philologia Hispalensis*, 6 [1991], 249-260).

## EL CONTENIDO DE LOS CAPÍTULOS

*Abaddón* tiene la forma de un rizoma, está hecho de pura *escritura rizomática*, si con este término se nombra la práctica informe, abarcadora, totalizante y heterogénea, tanto formal como temáticamente, de construir mundos de ficción. Para Sábato no basta la escritura por sí misma, ni la experimentación técnica, es preciso que la forma no esté vacía. Él quería vincular la práctica escritural a la búsqueda de un sentido profundamente humano, aunque esta empresa rebasase las capacidades del intelecto mismo. Por eso, el concepto de rizoma no podía ser más adecuado para describir *Abaddón*, pues abarca todas las relaciones que la forma puede tener con el contenido.

Una de las consecuencias prácticas del rizoma es que carece de centro, que no contiene un elemento determinante, aunque, ciertamente, habrá unas raicillas, prolongaciones o bulbos más prominentes que otros. Aún creo, no obstante, que si acaso hubiera que establecer una entidad generadora en *Abaddón*, por contradictorio que parezca, ésta sería el autor, el cual, como concepto, personaje y entidad biográfica, es en sí mismo un rizoma. Un solo individuo no hace centro: el hombre es complejo, tanto más que una raicilla, sus relaciones con el mundo son vastas, sus máscaras ilimitadas, hasta para consigo mismo. Está en la búsqueda constante de sí, de su identidad en fuga. Está siendo otro indefinidamente para constituirse en lo que es. En todo momento es y no es al mismo tiempo. De modo que decir que *Abaddón* intenta la exploración de la naturaleza humana por la vía de la incorporación de la figura del autor y su relación con la escritura equivale a decir que se origina a partir de una estructura rizomática. Por tal motivo, se justifica que la novela de Sábato se estudie desde ángulos diversos y hasta opuestos, aunque, en efecto, la elección de uno de ellos sea imperativa, a menos que la crítica aspire también a la totalidad, tanto más peligrosa para ella.

He optado pues por hacer un corte, por separar uno de los bulbos, visible por lo voluminoso, por su espesor, y sin duda informe y pleno de brotes e incertidumbres. Decidí dedicar esta investigación, como se anuncia ya desde las primeras líneas, al hombre concreto, es decir, al autor en *Abaddón*, figura de difícil conceptualización, que juega un papel primordial en su organización estructural y semántica. Que aparezca el nombre del autor e información biográfica bien conocida

por los lectores implica mucho más que la mera designación de “autobiográfica” para esta novela. Me inclino a creer que la intencionalidad del autor al convertirse en personaje de su propia obra se dirige a reflexionar sobre el concepto mismo de autor, así como acerca de la función del escritor y su relación con eso que lo constituye como tal: la escritura o, propiamente dicho, la escritura literaria. Desde este lugar Sábato se propone indagar en la condición humana, la del hombre de la sociedad occidental contemporánea, la del hispanoamericano y la del argentino de su tiempo.

Por la relevancia de este elemento en *Abaddón* y por la precaria reflexión crítica y teórica concedida, en el ámbito hispanoamericano, a un concepto problemático como el de “autor”, dedico el primer capítulo a dilucidar, mediante un repaso de las que considero vertientes teóricas destacables, la construcción y el funcionamiento del concepto y la figura de autor en *Abaddón*. Propongo algunos acercamientos que dibujen las distintas líneas expresadas de manera implícita y simbólica, algunas de las cuales ayudarán a entender el contexto cultural e intelectual en el que esta novela se escribió y la decisión de Sábato de colocarse en ella como personaje de ficción.

Del mismo modo que la escritura novelística ha seguido las dos vertientes anotadas arriba, la discusión en torno a la figura del autor ha oscilado entre dos polos opuestos: la entidad biográfica, a partir de la cual se ve la relación vida-obra como fuente de análisis e interpretación, y otra que considera la capacidad del texto de hablar por sí mismo en absoluta independencia de su creador. Se podría decir que la primera tendencia fue abatida desde el formalismo ruso con su propuesta de estudio científico de la literariedad y, posteriormente, con el estructuralismo y el postestructuralismo, defensores de la inmanencia textual y de la crisis y desaparición o muerte del sujeto, respectivamente. Sin embargo, una nueva emergencia de este sujeto se dio a la par de su destitución por estas últimas corrientes; de modo que dicha crisis señalaba, al mismo tiempo, la emergencia de una subjetividad renovada o, mejor dicho, de su manifestación más plena con el fin de mostrarla en el vértigo de los cuestionamientos surgidos a su alrededor. Estas contradicciones, características del pensamiento moderno, se encuentran plasmadas en el conjunto de creaciones artísticas contemporáneas. Por lo que toca a la literatura, concretamente la prosa narrativa, se aprecia que los propulsores de la expulsión del autor

(los escritores del *Nouveau roman*) son los primeros en admitirlo nuevamente en sus propias creaciones. No sólo Robbe-Grillet concibe la posibilidad de hacer un personaje escritor que, de algún modo, se vincule con él mismo; el propio Roland Barthes, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), aun sin admitirlo, lleva a cabo una práctica en que la fragmentación del sujeto se convierte en la propuesta de revivir literariamente, e incluso reclamar, la instancia autoral hasta entonces desvinculada de su obra en todos los sentidos.

Así pues, siguiendo las coordenadas del desarrollo de la concepción del sujeto y, concretamente, del autor en el siglo XX, propongo, en primer lugar, la reflexión de Mijaíl Bajtín a propósito del autor y el héroe en la novela polifónica, ya que su postura, anterior a las conocidas “muerte del autor” de Barthes y la “función de autor” de Michel Foucault —a las que dedicaré su propio espacio—, reconoce al autor en cuanto artista y en tanto momento constitutivo de la obra, relacionado sólo parcialmente con su biografía. Bajtín se adelanta a los estudios más recientes que conceden al autor cierta importancia respecto de su creación, sobre todo en lo que se refiere a la construcción de un *espacio autobiográfico*, que demanda observar las marcas enunciativas y temáticas del escritor. Planteo, asimismo, la problemática más reciente derivada del nuevo reconocimiento de la figura autoral: la distinción entre el escritor (la persona del artista) y el autor (el personaje público que admite su responsabilidad jurídica sobre el libro que lleva su nombre). Las ideas que nutren los dos últimos puntos provienen de las aportaciones de autores diversos y convergen en una selección que por lo menos menciona destacados estudios de los ámbitos anglosajón, francés e hispano a propósito de la concepción occidental contemporánea del autor y la autoría. Todo lo anterior, como dije, en un diálogo constante con la novela de Sábato, de abierta tendencia “pro autor”, por decirlo de algún modo, que problematiza las inquietudes teóricas sobre la noción de autor frente al reto que implica tomar como objeto de análisis una entidad empírica que se escapa a toda abstracción.

El segundo capítulo expone un análisis textual de la novela, en sus niveles estructural y semántico. En él doy cuenta de las relaciones que el autor ficcionalizado establece con la construcción o desconstrucción de la diégesis narrativa, en el sentido de que su presencia incurre en la ruptura del orden lineal y en la mezcla de los diferentes niveles

narrativos y ontológicos. Me detengo en las implicaciones del nombre del autor en sus distintas variantes (Sábato, S., Ernesto Sábato) y la correspondencia con su desenvolvimiento simbólico sobre temas claves como el mal, lo demoníaco, la destrucción y el destino oscuro del personaje. Considero, asimismo, algunos recursos que sostienen la manifestación del yo en el plano de la enunciación, como el uso de la primera persona, el discurso indirecto libre, la oralidad propiciada por los diversos diálogos, así como la presencia de documentos como cartas y entrevistas, en las que se revela plenamente la subjetividad autoral. La presencia del personaje-autor desencadena, a su vez, una serie de procedimientos narrativos complejos, como la intertextualidad, la metaficcionalidad y la *mise en abyme*, a cada uno de los cuales dedico un espacio.

Finalmente, en el tercer capítulo analizo la relación del concepto de autor y su funcionamiento en *Abaddón* con una modalidad de escritura —considerada ya como subgénero narrativo por algunos estudiosos— que pone en juego la figura del autor y ha sido una tendencia artística y literaria muy en auge desde la década de 1970, precisamente la década que vio nacer a *Abaddón*. Me refiero a la *autoficción*. En 1977 el escritor francés Serge Doubrovsky creó el término para calificar su novela *Fils*, publicada ese mismo año; sin embargo, lo que él concibió como autoficción, una novela donde autor, narrador y personaje comparten la misma identidad, no era algo nuevo en la práctica. Lo que interesa de esta modalidad derivada de la autobiografía es la forma en que ha colocado al autor en su centro, convirtiéndolo en héroe y hasta en figura mítica, el cual en otros tiempos se enmascaraba o hacía apenas unos leves guiños de su presencia.

Los estudios sobre la autoficción se han dedicado más a discutir sobre su estatuto genérico respecto de la autobiografía y la novela autobiográfica que sobre su tema central: el autor, y los problemas derivados de su supuesta identidad con el narrador y/o con el personaje principal. No hay ninguna duda de que el concepto de autor y la construcción de una figura de autor son primordiales para comprender esta tendencia, pues, en efecto, la concepción misma de la subjetividad está en la base de esos cambios, del devenir autoficción de la autobiografía y de la novela autobiográfica. Por ello, fundamentalmente, propongo un breve recorrido que abarque los orígenes del término, su relación con la autobiografía, las distintas vertientes y propuestas de

definición, su caracterización, así como la emergencia de otros términos (“autonarración”, “auto(r)ficción”), que en su afán de hacer precisiones han generado nuevas dudas, si bien arrojan luz sobre otros aspectos relacionados con las escrituras del yo. Los elementos desprendidos de ese recorrido serán de gran ayuda para un análisis más amplio de la novela de Sábato, no para catalogarla genéricamente, sino para destacar la importancia del papel que desempeña la presencia explícita del autor dentro de la novela, así como los recursos empleados, las consecuencias que narrativamente acarrea y los tópicos que problematiza.

Ciertamente, la brújula en este proceso ha sido, en todo momento, *Abaddón*. Sin embargo, es preciso advertir que los hallazgos en el aspecto teórico se multiplicaron en el transcurso de la escritura, de modo que ésta tomó un giro un tanto distinto a lo planeado originalmente, pues consideré oportuno expandirla en esa dirección con la esperanza de proporcionar, en paralelo a mi pasión por *Abaddón*, una propuesta de recapitulación teórica de esos dos aspectos (autor y autoficción) explorados ampliamente en la novela de Sábato y poco frecuentados por la crítica y la teoría hispanoamericanas. Por eso, se puede decir que este estudio tiene un doble objetivo: por un lado, analizar y reflexionar profundamente sobre el texto literario impulsor de la búsqueda; y por el otro, sistematizar el discurso teórico para ofrecer un corpus de ideas y obras actuales sobre problemáticas de discusión reciente. Por lo mismo, no me apego a ningún concepto determinado, más bien intento un diálogo entre las distintas posturas, que, a su vez, derive en una relación dialéctica con *Abaddón*. En otras palabras, aspiro a propiciar una especie de contrapunteo entre dos objetos que se nutren recíprocamente. Asimismo, no pretendo llegar a establecer una conclusión definitiva, pues los mismos conceptos de autor y autoficción se encuentran en proceso de construcción y quizás aún estén lejos de consolidarse, y porque los alcances de este libro no son, ni pretenden ser, exclusivamente teóricos. Con todo, espero que, de algún modo, las páginas dedicadas a dichos conceptos sean una suerte de guía para el lector interesado específicamente en estos asuntos.

Antes de seguir adelante, quiero hacer una última advertencia: las citas de *Abaddón* que el lector encontrará a lo largo estas páginas corresponden a la versión definitiva editada por Seix Barral en 1978 y recogida en el tomo de narrativa de la *Obra completa*. La decisión de

seguir esta edición de *Abaddón*, y no la primera, obedece al hecho de que al compararlas advertí cambios significativos, lo cual sugiere que, en realidad, la novela no se terminó de escribir en 1975 cuando fue publicada originalmente, sino hasta 1978, año en que el autor decidió que ésta sería la última versión. Las rectificaciones de Sábato parecen tener la intención de proporcionar a la novela la moderación o recato que el primer texto rechazaba en un afán de irreverencia ante ciertas normas de escritura. Tal es el caso, por ejemplo, de la recuperación de los signos de apertura de interrogación y exclamación que la primera edición omitía sin justificación declarada, siguiendo una norma, si es que alguna seguía, que es ajena a la puntuación en lengua española. En el mismo nivel está la decisión de incorporar las sangrías de comienzo de párrafo, que antes había omitido y que daban al texto una forma más cerrada y continua. Estas decisiones del autor sobre el uso de cierta puntuación y determinada tipografía se contradicen burdamente con los comentarios irónicos de Quique respecto a la nueva novela y sobre esos escritores, “raqúuticos herederos de Joyce”, “que cada once años (deben ser las manchas solares) vuelven a descubrir las minúsculas y se creen unos genios bestiales porque publican un cuentito sin mayúsculas ni signos de puntuación”;<sup>22</sup> como si de ese modo Sábato quisiera mostrar que está autorizado para violentar sus propias convicciones. Aunque visto desde otra perspectiva, éste es un procedimiento narrativo metaficcional que revela la infracción de ciertas normas, precisamente, al mencionarlas dentro del texto.

Otras modificaciones parecen obedecer a una suerte de autocensura, pues se eliminan algunos capítulos de la primera edición en los que hay un marcado tono mordaz, mucho más irónico, de autocrítica y de crítica a la crítica, por decirlo de algún modo. En la primera edición hay, por ejemplo, cuatro “comunicaciones” atribuidas a Jorge Ledesma; mientras que en la última sólo aparece una, la primera, titulada “Comunicación de Jorge Ledesma”, que no presenta ninguna variación. La “Última comunicación de Jorge Ledesma” de la primera edición contiene una declaración importante, que ha sido motivo de que se haya visto a este personaje como álter ego de Sábato, ya que además de declarar que está escribiendo una novela, alude al propio

<sup>22</sup> *Abaddón el exterminador*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 243.

*Abaddón*, como si fuese una especie de premonición, cuando confiesa a Sábato: “Sus últimos trabajos, sus cavilaciones sobre la nada y la angustia y la poderosa esperanza demuestran (me demuestran a mí) que ha llegado a un punto muerto. Abaddón o Apollyón, el Ángel Bello o Satanás. Basta de intermediarios. DIOS, EL EXTERMINADOR. Queremos ser guías o furgón de cola?”<sup>23</sup>

Entre otras cosas, se eliminó también un fragmento titulado “Bueno, el estructuralismo!”, en el que se extiende un diálogo de Sábato con los jóvenes Araujo, Silvia, el Cosaco y Puch, sobre la relación entre literatura y revolución. Este capítulo proporcionaba un poco más de información sobre Puch, a quien, en la edición de 1978, sólo se menciona de paso en una de las meditaciones de Bruno en la parte titulada “A Bruno le fascinaba la cara de ese Puch”. Asimismo, las participaciones de Quique en la primera edición son mucho más incisivas y despiadadas, con lo cual se hace más explícita la autocritica y la autoironía, al mismo tiempo que se evidencia el procedimiento metaficcional en el que se pone en escena el enfrentamiento de un personaje con su autor:

#### QUIQUE

—A ese Sabato que me hizo trabajar en su novelón sin pagarme díganle que sería mejor que escriba un Informe sobre Palomas, en lugar de ese retórico discurso sobre no videntes.<sup>24</sup>

Y más adelante:

—Eso, eso! Lo único que faltaba. Desde que ese sujeto me metió en una novela, todo el mundo a jorobarme con esa caricatura. Burdísimo y flagelante. Debería prohibirse por ley la existencia de individuos de esa calaña. Y debería dar gracias al cielo que mis múltiples tareas en el cuarto poder me impidan hacer literatura, que si no verían la caricatura que me mandaba del sujeto ese. Ma qué caricatura, si bastaría describirlo como es. Una risa.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 232.

En cambio, en la versión definitiva se lee:

QUIQUE EN CASA DE BEBA

—Sabato sería mejor que escriba un Informe sobre Palomas, en lugar de ese retórico discurso sobre no videntes [p. 678].

En la última versión las intervenciones de Quique son mucho más moderadas, y se eliminan comentarios a propósito de *Sobre héroes y tumbas*, en los que, otra vez, está implícita la autocrítica pero también la crítica a la crítica sobre esta novela. Baste, sin embargo, con estos ejemplos para notar la naturaleza de la tarea de autocorrección que se impuso el propio Sábato y el motivo de mi elección de este texto, producto de su última voluntad.



## I. LA FIGURA DEL AUTOR EN *ABADDÓN EL EXTERMINADOR*: CONCEPTOS, CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

J. L. BORGES, "Borges y yo"

### ERNESTO SÁBATO Y SU TERCERA NOVELA

#### *Algunos antecedentes*

En 1911, el 24 de junio, día de San Juan y, según ciertas creencias, día infausto en que las brujas se reúnen, nació Ernesto Sábato. Marcado con el sello aciago de este día, como él pensaba, el escritor argentino estuvo destinado a explorar en la región oscura de la naturaleza humana para intentar una explicación de sus manifestaciones en el espíritu del hombre moderno y en el quehacer del artista auténtico. Santos Lugares, un pequeño poblado de la pampa argentina, fue el lugar donde Ernesto Sábato pasaría su infancia, al lado de nueve hermanos, una madre sobreprotectora y un padre rígido. Una de sus mayores desgracias fue, según él, su propio nombre, Ernesto, heredado de su hermano, muerto cuando él, el segundo Ernesto, estaba aún en el

vientre de su madre. Sábato atribuye a este hecho los males que lo aquejaron en aquellos años en forma de pesadillas, sonambulismo y una timidez que lo privó del contacto y el juego con otros chicos.

Sábato recordaría con amargura su primera salida del pueblo para estudiar el bachillerato en La Plata, lo cual significó la separación de su madre y el contacto con el mundo de afuera, al que tanto temía. En ese tiempo, seducido por el orden perfecto que percibió en la demostración de un teorema que hiciera su profesor de matemáticas, comenzó su atracción por la ciencia; así que, al terminar el bachillerato, en 1928, decidió inscribirse en la Facultad de Físico-Matemáticas. Según sus palabras: “cuando el profesor de matemáticas demostró el primer teorema, yo quedé fascinado con ese orden perfecto [...] Tal era mi maravillamiento que, años más tarde, decidí ingresar a la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas, aunque sin abandonar por ello la pintura, en la que me había iniciado a los tres años de edad, ni naturalmente, esos ‘diarios’ que escriben los adolescentes tímidos”.<sup>1</sup> De este modo, su iniciación en la física obedeció a su deseo de huir de la oscuridad que siempre lo sobrecogió para refugiarse en los territorios seguros de la luz, el orden y la razón.

Durante sus primeros años en la universidad, participó activamente en el Partido Comunista, que operaba en la clandestinidad; sin embargo, desde entonces, Sábato albergaba ya dudas sobre la ideología que sostenía este movimiento, por lo que el partido decidió enviarlo a las Escuelas Leninistas de Moscú. Su destino, no obstante, fue otro: París, a donde huyó por temor a la forma en que se castigaba cualquier desviación ideológica y porque ya habían comenzado los procesos de la época estalinista que Sábato tanto reprobaría. Después de dos duros meses en París, donde fue acogido por un portero de l'École Normale Supérieure, excomunista también, Sábato regresó a Argentina y se dedicó a terminar sus estudios en la Facultad de Físico-Matemáticas.

<sup>1</sup> “Microbiografía”, en *Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Montevideo, 1997, p. 14. Remito, además de este texto, a los siguientes libros biográficos: Julia Constenla, *Sábato, el hombre: una biografía*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997; Carlos Catania, *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Eudeba, Buenos Aires, 1987, y *Sábato: entre la idea y la sangre*, Costa Rica, San José, 1973; María Angélica Correa, *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Universitaria, Buenos Aires, 1971, y Ángela B. Dellepiane, *Ernesto Sábato: El hombre y su obra*, Las Américas, Nueva York, 1968.

Su formación científica dio como resultado, entre otros, un primer libro titulado “Cómo construí un telescopio de 8 pulgadas de abertura”, publicado en 1937, el mismo año en que se doctoró en ciencias físico-matemáticas. Posteriormente publicaría otros artículos y algunas traducciones, también de corte científico. En 1938 comienza la etapa decisiva que marcaría su abandono de la ciencia y su entrega a la literatura; ese año, con el apoyo de una beca que le consiguiera el profesor Houssay, viajó a París para trabajar en el Laboratorio Curie. Fue entonces cuando comenzó a vincularse con algunos miembros del grupo surrealista: Óscar Domínguez, Marcel Ferry, Breton, Wilfredo Lam,<sup>2</sup> entre otros, cuya compañía le resultó más seductora que las horas de investigación en el laboratorio. En 1940, debido a la llegada de la segunda guerra, tuvo que regresar a La Plata, donde se dedicó a enseñar relatividad y mecánica cuántica, conservando, sin embargo, el firme propósito de abandonar estas actividades y dedicarse por completo a la literatura, lo que sucedió en 1943 cuando, afirma, “resolví dejarlo todo e irme, con mi mujer y mi hijo, a vivir a una cabaña de las sierras de Córdoba, lejos del mundo civilizado”.<sup>3</sup>

Su primer trabajo relacionado con las letras, dedicado a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, apareció en 1940. El año siguiente comenzó a publicar en *Sur*,<sup>4</sup> revista en la que colaboró por

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Fueron más de cuarenta las colaboraciones de Sábato en *Sur*. En los primeros tiempos reseñó algunos libros de corte científico, pero pronto abandonó totalmente esos temas para dedicarse por completo a escribir sobre arte, literatura y política. Durante casi dos años (1942-1943), estuvo a cargo de una sección de la revista, titulada “Calendario”. En *Sur* también publicó un fragmento de *La fuente muda*, novela que nunca vio la luz, y algunas partes de *Sobre héroes y tumbas*. En un buen número de los textos aparecidos en *Sur*, Sábato desarrolló los temas que serían el objeto de sus libros de ensayo, como por ejemplo: el derrumbe de nuestro tiempo, la crisis de la novela contemporánea, el arte abstracto, la metafísica del sexo, Borges, etc. A finales de la década de 1960 comienzan a escasear sus aportaciones, y para 1970 prácticamente deja de colaborar. Otros artículos sobre temas literarios (el lenguaje, la metáfora, la traducción) aparecen ya desde 1949 en el diario *La Nación*. Asimismo, son incontables sus aportaciones en otras revistas, diarios y obras colectivas (véase Nicasio Urbina, “Bibliografía completa de y sobre Ernesto Sábato”, en *Co-textes*, núm. 19/21,

intervención de Pedro Henríquez Ureña y donde participaría con entusiasmo al lado de Victoria Ocampo, José Bianco, Borges, Bioy Casares, y que sería, según sus palabras, como su segunda universidad. Sin embargo, no fue sino hasta 1945, después de su largo encierro en las sierras de Córdoba, cuando, con la publicación de *Uno y el universo*, dio a conocer sus facultades de escritor iniciándose en el ensayo por esa resistencia a entregarse por completo a sus pasiones: “¿Se comprende por qué no me atrevía a publicar ficciones? El ensayo pertenecía al mundo del pensamiento lógico y me permitía enfrentarme con gentes que me miraban con estupor e indignación”.<sup>5</sup> Con este libro, que le atrajo algunos reconocimientos, Sábato inicia su itinerario como escritor y buscador de absolutos, búsqueda que no cesaría sino hasta el día de su muerte, el 30 de abril de 2011, poco antes de que el ciclo de su vida alcanzara la centuria.

La obra del escritor argentino es de naturaleza varia; si bien se lo reconoce por su dedicación al terreno de la literatura, no es menos significativo su paso por la ciencia, su vocación como pintor y, desde luego, su presencia polémica en la política y la cultura de su país. Como escritor, Sábato ha despertado reacciones contrarias, pero siempre apasionadas, entre sus lectores: para bien o para mal, se habla de él.<sup>6</sup> Tan es así que se ha gastado tinta en libros completos, con frecuencia mal argumentados, que no son otra cosa que viscerales ataques en contra de lo que algunos consideran aspectos negativos y debilidades creativas de su escritura. Sábato estuvo consciente de las reacciones exaltadamente negativas que llegó a provocar con sus libros; sin embargo, nunca cesó su empeño de dedicarse a la literatura siguiendo el camino de otros que, para él, fueron grandes: Dostoievski, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Joyce, sólo por mencionar algunos; pero supo admitir que una cosa es proponerse escribir una gran literatura y

---

C. E. R. S., Montpellier-Pittsburgh; “Bibliografía de y sobre Ernesto Sábato”, *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 1985, núms. 55-56, 40-54).

<sup>5</sup> “Microbiografía”, en ed. cit., p. 18.

<sup>6</sup> Silvia Sauter y Nicasio Urbina señalan que estas opiniones contrarias concuerdan con las oposiciones binarias de las que debe partir la interpretación de la narrativa sabatiana: “debate entre biografía y ficción, verdad y mentira” (Silvia Sauter y Nicasio Urbina, *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y revisiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, p. 33).

otra es lograrlo, de modo que se abandonó al tiempo y a los lectores. Así, ya inmortalizado, tanto por sus ensayos como por su trilogía novelística compuesta por *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*, no queda más que afirmar, con Fernando Iwasaki, que “todos los caminos conducirán a Roma, pero todos los túneles conducen a Santos Lugares”<sup>7</sup> y, en última instancia, habría que decir, todos los túneles conducen a Sábato y con él a la pequeña pero firme esperanza que persiste entre la vasta oscuridad que el escritor siempre vio en el corazón del hombre.

La obra de Ernesto Sábato ha sido objeto de gran cantidad de estudios, tanto monográficos como de artículos en revistas especializadas; la mayor parte de éstos se han concentrado en los textos de ficción, particularmente en las dos primeras novelas de la trilogía, pues aunque la tercera ha sido causa de gran polémica, la atención que ha recibido sigue básicamente los mismos tópicos analizados en las otras. En cuanto a la producción ensayística, los estudios son mucho más reducidos y con enfoques que rescatan el contenido filosófico relacionado con las ideas del autor sobre asuntos artísticos, literarios y, en menor medida, políticos. Se suele, sin embargo, recurrir a estos textos como parte imprescindible para explicar las novelas; tal es el caso sobre todo de *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas*, en los que Sábato propone una suerte de reflexiones de orden histórico y filosófico a propósito de la novela moderna, que ya se habían gestado, de algún modo, en dos libros anteriores, *Uno y el universo* y *Hombres y engranajes*. No obstante, las ideas de Sábato respecto a la novela, expuestas en *El escritor y sus fantasmas*, han sido el punto de contacto de los dos géneros entre los que se mueve su obra, de ahí que sea uno de los textos más socorridos y que el análisis de su narrativa vaya comúnmente acompañado de alusiones y citas de éste; aunque, ciertamente, una crítica más cauta trataría de evitar que la ficción se lea únicamente a la luz de los ensayos, y viceversa, sin ir más allá de esta simplificación.

Debido a su complejidad temática y estructural, la narrativa de Sábato ha generado muchas inquietudes dentro del ámbito de los estudios literarios contemporáneos. Si *El túnel* fue considerada una

<sup>7</sup> “Presentación de Ernesto Sábato”, en Ernesto Sábato, *Creación y tragedia: la esperanza ante la crisis*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2002, p. 18 [pp. 17-19].

novela que, por la profundidad con que sondea el alma y la conciencia, por la intensidad dramática y la psicología de sus personajes, alcanzaba el rango de clásica, *Sobre héroes y tumbas* se vio como la cumbre del genio sabatiano, después de la cual se creyó que la pluma del escritor argentino no daría algo mejor. El “Informe sobre ciegos”, parte fundamental de esta última novela, es quizá uno de los textos más apreciados por la crítica a nivel mundial; su construcción aparentemente caótica, oscura y laberíntica, exhibe también, mediante el pensamiento de Fernando Vidal Olmos, la interioridad del personaje, su personalidad desequilibrada y cruel y, al mismo tiempo, la exactitud del razonamiento lógico. De la oposición de estos dos aspectos surge la apreciación del claroscuro como motivo, al igual que las típicas dualidades día-noche, bien-mal, mujer-hombre, entre otras, que recorren toda la ficción sabatiana —incluso, aunque en un modo diferente, sus ensayos—. <sup>8</sup>

La misma relación entre ficción y ensayo ha propiciado lecturas de tipo biográfico o autobiográfico, si bien en este caso la implicación del ensayo en la novela se encuentra en la extrapolación, de un género a otro, de las mismas ideas y opiniones. No obstante, desde la aparición de *Abaddón* se ha destacado en mayor medida la relación vida-arte, así como la subjetividad del discurso derivada de la inclusión explícita del autor dentro de la obra. Otras vertientes de la crítica han incursionado en el existencialismo, la metafísica y la búsqueda del absoluto, aspectos que también incumben al Sábado ensayista, quien en muchas ocasiones parte de la filosofía existencial de Sartre, Jaspers o Merleau-Ponty para referirse a la novela como expresión del drama del hombre moderno. De ahí que la interacción de sus personajes se explique, con frecuencia, en términos de una argumentación filosófica. Otra perspectiva dedicada al estudio de los personajes es la psicoanalítica, cuyas observaciones se orientan a desentrañar las patologías de mentes oscuras y los comportamientos extraños de personajes centrales como Juan Pablo Castel, de *El túnel*, o Alejandra y Fernando Vidal Olmos, de *Sobre héroes y tumbas*. Algunos enfoques más han considerado los aspectos social e histórico relacionados con la crítica a la sociedad de Buenos

<sup>8</sup> Por tratarse de una bibliografía extensísima, en este estudio sólo consigno los estudios generales sobre la obra de Ernesto Sabato que considero pertinentes y los que se refieren específicamente a *Abaddón*.

Aires o con episodios de la historia de Argentina incluidos en las novelas. Unos más destacan el sueño y la simbología, sobre todo en lo que se refiere a la ceguera relacionada con el inframundo, el mal, el ritual erótico y lo femenino. Finalmente, se encuentra también una línea dedicada al análisis estructural, estilístico y semiótico, donde lo principal es la construcción espacial y temporal, las voces y perspectivas, el lenguaje, la construcción en abismo, la intertextualidad, la significación y los códigos discursivos.

Para Sábato, la literatura se escribe a partir de las obsesiones del escritor y de la indagación en ellas, pues de este proceso proviene la originalidad de sus creaciones. Según esta idea, lo que hace diferente a un artista de otro es la búsqueda personal, mediante la inmersión en su propio yo, de las grandes obsesiones de la humanidad, como la muerte, la soledad, el amor, la felicidad. De ahí que un escritor suela repetirse, volver una y otra vez sobre los mismos pensamientos y las mismas pasiones. En el caso de su obra, se percibe la recurrencia de motivos, personajes y opiniones que han propiciado el estudio de aspectos comunes en libros distintos. De esta recurrencia deriva, asimismo, el diálogo intertextual entre las tres novelas y la correspondencia teórica con sus ensayos. En este sentido se orientan las consideraciones de *Abaddón* como la novela que sintetiza la propuesta estética sabatiana, que coincide con la idea de “novela total”, no sólo por el registro indiscriminado de distintos géneros, técnicas narrativas, perspectivas, hablas, etc., sino porque en ella el autor ha incluido el resto de su producción.

### *“Abaddón” en el contexto de su origen*

En 1974 la editorial Sudamericana publica la tercera novela de Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador*, obra que consolida la posición del escritor argentino en las letras de su país, al lado de los conocidos nombres de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, como ha señalado, entre otros, Alexandru Georgescu.<sup>9</sup> Después de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, que ya le habían dado una colocación a nivel mundial, y luego de trece años de silencio, Sábato sorprendió con una novela más,

<sup>9</sup> Véase “Ensayo de soteriología sabatiana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 621-644.

de mayores dimensiones que las anteriores, tanto por el empleo de distintas técnicas narrativas —bien sujetas al argumento apenas dibujado de su narración—, como por la inclusión de sí mismo, a modo de personaje, en el mundo de la ficción. Este último detalle ha llamado la atención de la crítica, la cual, sin embargo, poco se ha detenido a analizar su funcionamiento en la organización narrativa y en la construcción de sentido.<sup>10</sup> Por lo demás, no han faltado quienes, con un afán más bien destructivo, se han dedicado a denigrar la novela de Sábato, entre otras cosas, porque, según sus opiniones, carece de contenido social y es de índole “personal, subjetiva y autobiográfica”.<sup>11</sup> Menciono

<sup>10</sup> En una reseña de 1975, David William Foster ya señala la relevancia de la integración de Sábato en su novela: “Lo que más va a llamar la atención de los lectores es el desdoblamiento del mismo Sábato: ha pasado a ser personaje de sus propias ficciones, con todos los detalles biográficos que se le conocen, incluso su malograda época de científico”; y más adelante: “Pero al mismo tiempo que Sábato pretende alcanzar esta ilusión documental, la forma en que el personaje Sábato funciona dentro de los esquemas significantes de un texto literario contribuye a señalar lo que es ineludible: la literariedad del mismo escrito. El personaje de configuraciones documentales sólo funciona, hiperbólicamente, como otro de los muchos signos de la novela” (“E. S. *Abaddón el exterminador*”, *Revista Iberoamericana*, 41 [1975], 148-150). Por su parte, Ángela B. Dellepiane, en una entrevista con Sábato, hace una observación precisa sobre este punto: “Y en *AE* hay dos novedades que son básicas para la composición de la obra: una de esas novedades es el que te hayas situado, Ernesto, dentro de la trama novelesca, como personaje, castigándote, riéndote de ciertos aspectos de tu personalidad, hurgándote despiadadamente. La otra novedad es el haber ensanchado una idea alrededor de la cual había girado el *Informe*: me refiero al poder de lo demoníaco, del Mal, de lo irracional en la humanidad” (“Entrevista a Ernesto Sábato en sus ochenta años”, *Revista Iberoamericana*, 58 [1992], 33-44, p. 33).

<sup>11</sup> James R. Predmore, *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, p. 147. Como muestra del mismo fenómeno de recepción basta mencionar las opiniones de Beatriz Sarlo y Jorge B. Rivera. Sarlo considera que el aspecto que más demerita *Abaddón* es la presencia de Sábato y las vicisitudes que atraviesa como eje de la novela; asegura que: “La práctica de Sábato como experto promotor de sus obras, su tanteo del mercado, su misma firma puesta al pie de un contrato editorial o de un recibo por derechos de autor percibidos son los elementos materiales cuya presencia destruye desde fuera del texto de *Abaddón* su imaginaria autonomización” (p. 53). Para Rivera,

este fenómeno de la crítica porque es inevitable remitir a una acusación que alude negativamente al tema de esta investigación: la figura del autor dentro de *Abaddón*. El párrafo siguiente muestra una de esas posturas radicales y encarnizadas:

Más perjudicial para *Abaddón* que la pesada insistencia de Sábato en sus ideas predilectas es *el concepto mismo del autor como protagonista de su propia novela —concepto que es contrario a la tradición literaria y parece del todo imposible—*. En primer lugar la manera en que Sábato se presenta como protagonista es ofensiva al lector. Si el libro fuera autobiografía, esto atenuaría el impacto egoísta de sus arrogantes declaraciones sobre el papel del artista en la sociedad. Pero el libro no se presenta como autobiografía; la mayor parte del libro está escrito en tercera persona, que es como procura el autor poner distancia entre los dos Sábato. En una autobiografía, Sábato podría permitirse un derroche de ideas favoritas sin violentar la forma autobiográfica; en una novela, no.<sup>12</sup>

Este juicio no hace más que delatar la percepción ingenua que el crítico tiene tanto de la novela como del género autobiográfico, así como de los elementos de éste que la ficción es capaz de asimilar. Se

Sábato no hace más que escribir una novela que explota los temas de moda, como lo demoníaco y la magia negra, para ajustarse al mercado editorial de la época (véase “Cinco opiniones sobre *Abaddón el exterminador*”, *Crisis*, agosto 1974, pp. 49-53).

<sup>12</sup> Predmore, *op. cit.*, p. 125. Las cursivas son mías. Este crítico insiste en la falta de valor estético de la obra sabatiana y en la vacuidad, incoherencia temática y ausencia de armonía estructural de *Abaddón*. Señala que: “La insistente ecuación ‘Sábato-autor igual a Sábato-protagonista’ echa a perder la ilusión estética que la novela, como toda obra artística, debe crear. Estoy de acuerdo con los que afirman que ‘no puede expresarse o transmitirse la realidad sino sólo la ilusión de la realidad’. Por lo tanto, Sábato no puede producir una obra de arte, al incluirse a sí mismo como protagonista y convencernos de que lo que presenta es la realidad objetiva. Es su presencia como protagonista lo que más asegura la destrucción de la ilusión estética y, por consiguiente, la de la novela” (p. 127). Por mi parte, considero, contrariamente, que, al incluirse como protagonista y problematizar los conceptos de ficción y realidad, el autor enriquece su propuesta estética.

trata además de un fenómeno común de recepción, pues es fácil incurrir en este tipo de crítica cuando no se tienen las coordenadas necesarias para describir y clasificar una obra, lo que, evidentemente, ocurrió con *Abaddón*. La opinión de Predmore es, contrariamente, la confirmación de uno de los méritos de la novela de Sábato, sobre todo si se la ubica dentro del ámbito de la novelística contemporánea que ha seguido la tendencia de la ficcionalización del autor en lo que se ha denominado autoficción. Más meritorio es aún si se tiene en cuenta que su publicación en 1974 antecede a la invención del término (autoficción), en 1977, atribuida a Serge Doubrovsky. Dicha tendencia no ha sido casual, pues obedece a fenómenos históricos que han signado el devenir de la subjetividad contemporánea en esa suerte de mitificación del autor, paralela a la intromisión de los discursos de lo íntimo y lo privado en la esfera de lo público.<sup>13</sup>

El recelo que *Abaddón* provocó en la crítica temprana se debe sin duda a dos factores determinantes: la introducción del autor como personaje y la estructura deliberadamente informe y compleja. Ambos aspectos abonaron, por un lado, a una lectura difícil, y por el otro, a la reticencia a aceptar un elemento (la presencia del autor) que para entonces apenas comenzaba a colarse con timidez en los estudios autobiográficos, pero que seguía fuera de otros géneros, no tanto en la práctica —según muestran varias obras de *Nouveau roman*— como en la discusión crítica y teórica. El lector se enfrentó, pues, a un texto en apariencia desordenado, excesivo en referencias autobiográficas y “autobibliográficas”, que escapaba a la lectura lineal característica de la novela clásica, no proporcionaba un argumento claro y violaba las fronteras genéricas. Y es que, en efecto, *Abaddón* no es una novela clásica; se propone, de hecho, no serlo.

Desde las primeras páginas de la novela se anuncia lo que no vendrá; es decir, comunica “Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del año 1973” (p. 525), de los cuales sólo uno (la caída de Sábato) será desarrollado, mientras que los otros tres (la profecía del Loco Barragán, la decepción de Nacho Izaguirre y la tortura de Marcelo Carranza) funcionan como una especie de marco temporal y simbólico. Después de sólo seis páginas,

<sup>13</sup> Véase Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, pp. 67 y ss.

este capítulo termina para dar pie a una segunda parte que ocupará el resto de la novela. El título de ésta proporciona la primera clave de lectura que previene al lector de la naturaleza del texto; por eso, si se intenta una descripción de *Abaddón*, si tuviera que decir de qué se trata, tomaría este título para hacer una aproximación mínima sobre su contenido: “Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes, aunque no siempre claros y unívocos. La parte principal transcurre entre comienzos y finales de 1972. No obstante, también figuran episodios más antiguos, ocurridos en La Plata, en el París de preguerra, en Rojas y en Capitán Olmos (pueblos, estos dos, de la provincia de Buenos Aires)” (p. 531). Lo que el lector encontrará es precisamente eso: confesiones, diálogos y sueños, “*aunque* no siempre claros y unívocos”, un ir y venir entre el pasado y el presente, la efervescencia de recuerdos que ayudan a comprender la crisis que enfrenta el personaje Sábato al no poder escribir la novela, *Abaddón el exterminador*, que, sin embargo ya ha escrito. Este título reafirma también algo que ya desde las primeras líneas había sido notorio: la presencia de personajes y lugares de *Sobre héroes y tumbas*; primero, Bruno y su evocación de Martín, y enseguida Capitán Olmos, pueblo donde se desarrolla gran parte de los acontecimientos ahí narrados. De este modo, el posible lector queda advertido de que se enfrentará a un texto-collage, a un artefacto intrincado, de dimensiones monstruosas, que, si bien es autónomo, requiere el conocimiento de la obra de Sábato y de su biografía para entender las relaciones, los cruces y las rupturas que la introducción de esos otros elementos genera.

Con todo, la motivación de Sábato para incluirse dentro de su obra obedece, más que a un afán de experimentación o innovación, a una búsqueda personal, de índole espiritual, dentro del dominio de la creación artística, que parte de la exploración de las posibilidades del arte como epifanía del “yo”, según declara el propio Sábato en entrevista con Ángela B. Dellepiane:

Nada me impedía escribir una novela tradicional, poniendo en todo caso un escritor para evitar esos malentendidos, tal como Huxley hizo en *Contrapunto* o Gide en *Les faux Monnayeurs*. Pero habría sido inoble y cobarde de mi parte abandonar la única forma posible para decir lo que debía, nada más que para evitar esa clase de maledicencia.

Quería, necesitaba hacer una novela a la segunda potencia, una meta-novela, que me permitiera cuestionar los problemas no sólo del hombre de nuestro tiempo —el absoluto, la muerte, el absurdo, la revolución, la existencia o inexistencia de Dios— sino el problema específico del creador de ficciones en esta crisis total de la humanidad [...] Pensé que debía llevar el proceso hasta sus últimas consecuencias, sin miedo al ridículo y a los idiotas. Llegué a la conclusión que era necesario aparecer en la novela como un personaje más, no como un simple testigo de los acontecimientos o como un narrador de esos acontecimientos, sino carnal y entrañablemente, enfrentado a los propios personajes como un ser humano más, con el mismo estatuto psicológico y ontológico.<sup>14</sup>

Esta larga cita expresa los alcances y las implicaciones que tiene la proyección del yo del escritor en una obra de ficción: ir más allá del mero rechazo a las convenciones del género, sobrepasar una caprichosa oposición a los modelos canónicos de novelar o a las escuelas literarias de su época volcadas hacia la simple experimentación formal. Si en 1963, el objetivismo francés, impulsado por Robbe-Grillet, proponía expulsar al autor de su creación borrando cualquier marca de apelación a la subjetividad productora, no es casual que Sábato, conociendo esa postura, se colocara en el otro extremo y decidiera no sólo defender la idea de que el arte debe ser ante todo la expresión del yo, de esa individualidad que es al mismo tiempo manifestación de los conflictos y deseos de una colectividad, sino integrarse en su obra como un ser de ficción que estuviese, al mismo tiempo, en contacto con la realidad externa para dar cuenta de ella. Sin embargo, es verdad también que la novela supera con mucho la intención de Sábato de ser sólo un personaje, pues además de su papel “actancial” tiene el privilegio de colocarse como protagonista y operar, en determinados momentos, como conciencia creadora; es un actor visto desde afuera por un narrador heterodiegético y desde adentro cuando él mismo toma la palabra. Todo esto confiere un carácter particular al texto, cuya construcción tiene fuertes vínculos con esta asimilación de la instancia autoral.

<sup>14</sup> Entrevista citada, p. 36.

Lo anterior se relaciona, a su vez, con el advenimiento de gran cantidad de cambios sociales a nivel mundial, derivados de acontecimientos tan fundamentales como las dos grandes guerras, sin contar los movimientos revolucionarios que experimentaron por su cuenta varios países, entre ellos no pocos hispanoamericanos; acontecimientos que, como tanto se ha insistido, transformaron la percepción del hombre contemporáneo respecto de sí mismo y de su mundo. Es importante sopesar, a raíz de todos estos cambios, la emergencia de un individuo ansioso por mostrar su intimidad, y los modos en que esta tendencia ha invadido los espacios discursivos otrora pertenecientes exclusivamente a la esfera pública. La propuesta sabatiana de colocar su propia individualidad proyecta, aunque sin innovar, el advenimiento de la proliferación de textos impregnados de subjetividad, de lo cotidiano, lo íntimo, la vida en su forma más amplia y exhibicionista. En este sentido se manifiesta también cierta orientación narcisista que ha provocado que la crítica acuse la obsesión con el yo identificado con el autor.

Más que un regodeo en verse a sí mismo expuesto y simultáneamente oculto en la ficción, Sábato asume que la novela del siglo xx, con relación a la del siglo anterior, ha sufrido un cambio significativo: el desinterés por la realidad exterior en favor de “una nueva síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo, precursora de la vasta síntesis espiritual a que asistiremos como superación de la crisis contemporánea” (HE, p. 144); motivo por el cual no cesa de referirse a Proust, Kafka, Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, como escritores de la modernidad representantes de este giro hacia el sujeto. Y es que Sábato se adelanta, en *Abaddón*, a lo que se ha dado en llamar “postmodernidad”,<sup>15</sup> pues, según apunta Arfuch, no es sino hasta la década de 1980 cuando los cambios sociales a nivel mundial se hacen más patentes en la mayoría de los discursos:

<sup>15</sup> Algunos críticos han señalado los aspectos postmodernos en la narrativa sabatiana, los cuales coinciden con lo señalado por Arfuch. Véanse, en Silvia Sauter (comp.), *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y revisiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, los ensayos de Daniel-Henri Pageaux, “Modernidad de *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sábato” (pp. 55-63), Ángela B. Dellepiane, “El concepto de postmodernidad y la obra de Ernesto Sábato” (pp. 103-122) y María Rosa Lojo, art. cit.

A mediados de los años ochenta, y en el marco prometedor de la apertura democrática, comenzaron a aflorar en nuestro escenario cultural los debates en torno del “fin” de la modernidad que agitaban la reflexión en contextos europeos y norteamericanos. Se planteaban allí las (después) célebres argumentaciones sobre el fracaso (total o parcial) de los ideales de la Ilustración, las utopías del universalismo, la razón, el saber y la igualdad, esa espiral ininterrumpida y ascendente del progreso humano. Una nueva inscripción discursiva, y aparentemente superadora, la “postmodernidad”, venía a sintetizar el estado de las cosas: la crisis de los grandes relatos legitimantes, la pérdida de certezas y fundamentos (de la ciencia, la filosofía, el arte, la política), el decisivo descentramiento del sujeto y, coextensivamente, la valorización de los “microrrelatos”, el desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces, la hibridación, la mezcla irreverente de cánones, retóricas, paradigmas y estilos.<sup>16</sup>

Aunque la obra sabatiana lleva todas estas marcas, Sábato encuentra mucho antes, en el Romanticismo, la base de su preocupación por el individuo, la cual se reafirmaría a partir del contacto que tuvo con el surrealismo, atento a los procesos del sueño y el inconsciente, regiones íntimas del hombre, fenómenos provistos de la carga expresiva y simbólica de las pasiones, deseos y miedos más profundos. De esta preocupación nace también su marcado existencialismo, lugar propicio para la exaltación de la irracionalidad, el sufrimiento y, en fin, el lado emocional del hombre. Ya en 1951, en *Hombres y engranajes*, Sábato dedica un espacio a la reflexión sobre “la literatura del yo” donde señala que:

Dada la reivindicación del individuo, de su experiencia concreta e intransferible, es lógico que los representantes de la revuelta contemporánea hayan recurrido a la literatura para expresarse, ya que sólo en la novela y en el drama puede darse esa realidad viviente. Pero no a esa literatura que se solazaba en la descripción del paisaje externo o de las costumbres burguesas, sino a la literatura de lo único, de lo personal [p. 144].

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 18.

*Abaddón* es, de algún modo, el resultado o la puesta en ficción de tales planteamientos. De ahí la conveniencia de establecer una relación directa entre su narrativa y su obra ensayística, a partir de la cual se podrá alcanzar una mejor comprensión de los movimientos de su búsqueda en el campo abierto de la novela. Una lectura de *Abaddón* que contemple las reflexiones de los ensayos de Sábato da la posibilidad de descubrir importantes nudos que justifican y esclarecen la aparición del nombre del autor, su imagen y su biografía en perfecta imbricación con la estructura laberíntica y descentrada de la novela, producto de un espíritu atormentado, de una conciencia en crisis. La novela de Sábato es como una letanía de interrogantes, cuyas respuestas unas veces se ensayan, otras se vislumbran, se repiten, se entrecruzan o, simplemente, no alcanzan a dibujarse aún en este mundo ficcional que tiene muchas coincidencias con el universo caótico en que habita el hombre contemporáneo.

En *Abaddón*, desde la combinación de un narrador en tercera persona que usa el modo más libre de contar, el discurso indirecto libre, con fragmentos en primera persona, hasta el orden en pequeños capítulos sin continuidad argumental, se evidencia ese agudo realismo, entendido ya no como la simple descripción exterior que efectuaba la novela decimonónica, sino como el modo de dar a conocer la realidad mediante la experiencia de un sujeto que se sumerge en las profundidades de su propia conciencia. Sábato explica este realismo, al referirse a *El túnel*, en los siguientes términos: “Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos, porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un corazón y una cabeza, desde una *subjetividad total*. De manera que el mundo externo apareciera al lector como el existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa de entre nuestros dedos y razonamientos” (H, p. 207). Esta afirmación no es menos válida para *Abaddón*, donde los fragmentos en primera persona corresponden al personaje Sábato, mientras que el narrador omnisciente se abandona a los pensamientos y palabras de otros personajes, apropiándose así de su punto de vista y dando la impresión, por momentos, de que son aquellos quienes hablan. Dentro de *Abaddón*, esta meta-novela o novela a la segunda potencia, como quería Sábato, se da a conocer la clave de su construcción cuan-

do el protagonista declara su intención de hacer “una novela en que esté en juego el propio novelista”:

—Sí. Pero no hablo de eso, 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. Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo.

—¿Cómo entonces?

—Como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio [pp. 709-710].

Fragmentos como éste abren distintas posibilidades para la distinción de los lugares en que será preciso ubicar al escritor respecto a su escritura. Los más evidentes quizá sean la escritura autobiográfica, determinada por los juegos con el nombre y la introducción de información de la vida del autor, y la metaliteraria, sugerida por la caracterización del personaje protagonista como escritor, así como por las vicisitudes que lo determinan como tal y por la vasta reflexión sobre la escritura, que se extiende en toda la novela, incluyendo las referencias acerca del propio proceso de gestación de *Abaddón*. De ellas se derivan otras más sutiles y no menos complejas, como la construcción de una imagen de autor y las consecuencias que esto acarrea al momento de ensayar una clasificación genérica, la cual sobrepasa incluso los planteamientos de la autoficción. Sin embargo, antes de entrar en la descripción y el análisis más detallados del funcionamiento de la presencia autoral en los niveles mencionados, considero pertinente disponer algunas notas de orden teórico, que ayudarán a definir los conceptos de autor y de autoría en relación con la novela de Sábato y con sus ideas sobre la escritura literaria.

## TRES APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE AUTOR

*El autor-artista de Mijaíl Bajtín*

Hasta hace un par de décadas la figura del autor no había recibido la misma atención que se le ha dado, por ejemplo, al texto, visto desde las posturas estructuralistas o deconstructivistas, que no consideran pertinente el origen de la obra, por demás problemático debido a su naturaleza enteramente individual y subjetiva. Incluso el lector se convirtió en el depositario de la responsabilidad de dar sentido al texto y, más aún, se le asignó el papel de creador o co-creador de la obra (como Barthes pregonara: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”).<sup>17</sup> Si bien lo más sonado respecto al autor ha sido su desaparición, la realidad muestra lo contrario: su emergencia cada vez más explícita y atrevida. Con todo, su lugar, como interioridad y exterioridad del proceso creativo, es pieza clave e instancia ineludible en la modernidad literaria.

Una sugerente aproximación al papel del autor, así como a la posición que ocupa frente a su obra, específicamente frente al héroe de la novela, se encuentra ya en los primeros apuntes de Mijaíl Bajtín. La propuesta bajtiniana toca ciertas profundidades del problema y se acerca a ese punto intermedio ambicionado por Foucault; además, antecede a las discusiones sobre el problema del autor que se verán más adelante. En dos de sus escritos de 1920 (“Autor y personaje en la actividad estética”, “El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski”) Bajtín reflexiona sobre el autor considerado como un “momento” que se crea en el proceso de la obra y como instancia que, más que trabajar sobre el lenguaje, dota de sentido, de valores y visión de mundo a su creación, lo cual la convierte en objeto estético.

Bajtín encuentra la implicación del autor, de distintas maneras, en la construcción del héroe. En principio, el autor es el origen de la visión estética, un origen estéticamente creativo, según Bajtín; su reacción hacia el personaje está determinada “en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y

<sup>17</sup> *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, tr. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1999, p. 71.

en la selección de los momentos de sentido”.<sup>18</sup> Bajtín distingue entre el autor-creador (el artista) y el autor persona; el primero forma parte de la obra, mientras que el segundo es “un elemento en el acontecer ético y social de la vida”.<sup>19</sup> A él le interesa el primero, pero no descarta que la biografía del segundo sirva como posible material para determinados momentos de la narración. El autor-creador es quien se encarga de dar unidad al personaje y al texto, y para eso es imprescindible un excedente de su visión que abarque la conciencia del personaje, su totalidad e, incluso, toda la obra.

En este sentido, uno de los conceptos que sirven a Bajtín para explicar el ser del autor respecto al del personaje es el concepto de “extraposición” que, como la palabra indica, consiste en la colocación estratégica de la visión fuera del objeto, externamente, de modo que pueda abarcarlo por completo y, en esa medida, ver y saber más que él. Lo mismo ocurre cuando el autor se ve a sí mismo: debe colocarse fuera de sí para verse como otro, como percibe a otros objetos. Es, de algún modo, un principio de distanciamiento entre el creador y su creación, pero un distanciamiento que obedece a una suerte de dialogismo en tanto que propicia la independencia entre ambas instancias y el reconocimiento del *otro*, posibilitando, así, el diálogo. A propósito de este punto, Bajtín deduce que la fórmula general de la actitud estéticamente productiva del autor frente a su personaje “es la de una intensa extraposición del autor con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde afuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético”.<sup>20</sup>

Esta actitud tiende a extraer al personaje del acontecimiento vital del autor persona y a crearlo “como a un nuevo hombre dentro de un nuevo plano del ser”.<sup>21</sup> Bajtín reconoce la dificultad para conservar esa

<sup>18</sup> Mijaíl Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, tr. de Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, México, 1982 [1979], p. 16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>21</sup> *Idem.*

actitud directa cuando se trata de un personaje autobiográfico. En este caso, asegura, es necesaria la visión extrapuesta del autor respecto de sí mismo, la colocación fuera de sí, la capacidad de convertirse en *otro* y, en consecuencia, verse con los ojos de ese otro, un tanto como hacemos en la vida cotidiana al valorarnos, de manera indirecta, desde la perspectiva de los demás:

Cuando un autor-persona vive el proceso de autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el “yo”: la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro. Hay que separar al autor del personaje autobiográfico de un modo contundente, hay que determinarse a sí mismo dentro de los valores del otro, o, más exactamente, hay que ver en sí mismo a otro.<sup>22</sup>

Si observamos con detenimiento, la idea de Sábato de colocarse a sí mismo como personaje coincide con el concepto de autoobjetivación bajtiniano, y es exactamente lo que ocurrirá con el personaje autoficcional. La intención del escritor argentino es convertirse en otro, en un ser de ficción que esté en el mismo nivel de los personajes, con quienes pueda construir relaciones entrañables, y desde donde pueda explicar el mundo de la ficción y, al mismo tiempo, transmitir una visión de la realidad externa. Hay que destacar, sin embargo, que, aunque sea un personaje autobiográfico, Sábato consigue mantener esa distancia necesaria y, a la vez, volver sobre sí mismo en esa coincidencia que lo une con su referente extratextual e intertextual. Este distanciamiento tiene otras complejidades en *Abaddón* si se tiene en cuenta que las vías para acceder a él se distribuyen en tres perspectivas: la del narrador, la de los otros personajes y la de él mismo; los grados de distanciamiento, en el orden enunciado, irían de mayor a menor.

En la novela de Sábato se complejiza la mediación entre el autor persona y el autor personaje al proponer juegos de perspectivas que, paulatinamente, tejen redes cada vez más complicadas en las que se involucran estas instancias, como se verá en otro momento. Asimismo, las conexiones del protagonista de la novela con su referente van más

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23.

allá de la información autobiográfica simple como fechas, nombres y algunos acontecimientos significativos, ya que desde el momento en que remite al resto de sus libros e incluye personajes de éstos e ideas ya expresadas en ellos, a veces casi textualmente, construye una “figura” de tipo intelectual o artístico, casi mítica, surgida a partir de la obra. De este modo, se vuelve más complicado separar al autor de su personaje, pero quizás se puede ver más de cerca la distinción entre el autor artista y la persona, pues lo que Bajtín considera como el origen de la visión estética sería el conjunto de la experiencia de escritura que sustenta el carácter del personaje y su propia visión. Más adelante me detendré en esta distinción cuando enfrente la teoría más reciente sobre los conceptos de autor y autoría, algunas de cuyas propuestas tienen mucho en común con la de Bajtín, aunque vuelven a insistir en la radical separación del sujeto biográfico, como si no contara. Agregó, por el momento, que dicha distinción toca muy de cerca lo que ocurre en la autoficción con el personaje sustentado en la figura del autor, pues deriva de un proceso voluntario de distanciamiento en el que el carácter autobiográfico pasa a segundo término.

De entre las reflexiones de Bajtín destaca el examen de la autobiografía como una de las formas discursivas que más denotan la correlación entre el autor y el héroe —este último entendido como protagonista—, ya que es la que más se acerca a la objetivación artística de la vida. Lo que a él le interesa es el resultado de la autoobjetivación, es decir, el modo en que el autor consigue salir de sí para reconocerse como otro, siempre que sea posible la coincidencia entre ambos y que ésta no elimine las diferencias entre los dos momentos de la obra que constituyen autor y personaje. Sin embargo, también considera al protagonista autobiográfico como una de las desviaciones de la actitud directa del autor respecto al personaje; a causa de esta desviación, el personaje no llega a ser estéticamente concluso, pues queda indeterminado, se vuelve infinito, como si el final de su existencia dependiera del fin de la vida del autor, de ahí que para él la totalidad concluida sea una limitación. En este caso, el personaje está tan cerca del autor que pierde su totalidad estética y la obra se acerca más a otro tipo de discurso que al artístico. Parece, pues, que Bajtín reconoce la cercanía entre autobiografía y novela, así como entre el protagonista autobiográfico (o biográfico) y el héroe novelístico, en cuanto que la primera tiene la posibilidad de acceder, mediante este excedente de la visión

autoral, al terreno del arte verbal. Por eso considera que el autor de una autobiografía debería plantearse la pregunta “¿cómo me estoy representando?”, en vez de “¿quién soy?”, pues el primer cuestionamiento implica verse desde fuera y proponer una valoración, mientras que el segundo parte del interior y se limita casi a una mera descripción; en otras palabras, “no importa quién sea el héroe sino qué ha vivido y qué ha hecho”<sup>23</sup>

Así, en “Autor y personaje en la actividad estética”, Bajtín plantea el problema del autor en términos estrictamente relacionados con su *ser* en la obra: como acontecimiento, momento o participante de ésta. Lo caracteriza como un “conjunto de principios creativos”<sup>24</sup> y activos; esto es, como el portador de la visión artística que abarca al objeto en su totalidad y como el responsable no sólo de la organización formal del material lingüístico, sino de la selección de los momentos de sentido que constituyen al héroe y a la obra misma. Para Bajtín, un *acontecimiento* es, precisamente, la actitud del autor hacia el héroe y no hacia el material. Es significativa, asimismo, la concepción de otredad implícita en estos planteamientos, esa fina apreciación del otro como instancia determinante de la visión que uno tiene de sí mismo, pues está en la base del desprendimiento necesario para que el creador se vea a sí mismo como otro; se trata, en definitiva, de la (auto)objetivación, lograda sólo desde el exterior mediante la mirada ajena.

Por lo demás, sólo una actitud netamente humana puede colocar al hombre en el centro de todo acontecimiento del *ser*, depositar en él la responsabilidad de la visión artística: “podemos ver cómo en función del hombre los momentos objetivos y todas las relaciones —espaciales, temporales, semánticas— se vuelven artísticamente significativos”<sup>25</sup>. Queda claro, pues, que Bajtín dibuja los contornos del autor únicamente en tanto artista y que para él hay dos momentos fundamentales de la obra de arte, dos reglas subyacentes: la del autor y la del héroe, la del contenido y la de la forma:

El autor no puede “inventar” al héroe carente de toda independencia con respecto al acto creador del autor que lo afirma y le da forma. Un

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 152.

autor *artista* encuentra desde *antes* al héroe como algo dado independientemente de su acto puramente artístico, no puede engendrar al héroe a partir de sí mismo: un personaje semejante no sería convincente [...] La realidad del héroe —de la otra conciencia— es precisamente el *objeto* de la visión artística que le aporta una *objetividad estética* a esa visión.<sup>26</sup>

Las reflexiones de Bajtín desarrolladas en este primer ensayo se complementan con las que dedica al autor y al héroe en la obra de Dostoievski. Antes se dijo que Bajtín reconocía, por un lado, el desprendimiento del héroe respecto de su creador, y, por el otro, el necesario vínculo entre ellos. En la medida en que el personaje es un ser autónomo, manifiesta la realidad en el mismo nivel que el autor, de modo que se puede establecer un diálogo entre ambos. En este sentido, al proponer la independencia entre autor y personaje, se perciben ciertas trazas del concepto de “autoconciencia” del héroe, que será fundamental en este segundo texto y primordial en la novela polifónica.

A decir de Bajtín, a Dostoievski le interesaba que el héroe tuviera la capacidad de mostrar “un *punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante”.<sup>27</sup> Este punto de vista, sin embargo, no está desvinculado del autor; muy al contrario, es la expresión de una subjetividad plena, que explora en las profundidades del alma, como, por su parte, sugería Sábato. Sin embargo, el héroe ya no puede ser sometido a la manipulación del autor, a la mera caracterización y explicación externas. La nueva posición del autor consistiría en concederle la libre expresión de eso que sólo él puede decir. El autor ve al héroe como discurso —de su percepción de la realidad— y, por eso, ya no habla acerca de él sino con él.

Esto se relaciona con una concepción distinta del hombre en Dostoievski, que supera el realismo monológico para acceder a un realismo

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>27</sup> “El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [1979], p. 71.

absoluto —auténtico dialogismo— afín a la búsqueda del “hombre en el hombre”, o del hombre interior, opuesto a la cosificación capitalista y aventurado al conocimiento del otro, de la conciencia y del alma ajenas. Por eso, según Bajtín,

la nueva posición artística del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski es una *posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo*, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es “él” o “yo”, sino un “tú” con valor pleno, es decir, un otro “yo” equitativo y ajeno (un “tú eres”). El héroe es el sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, *auténtico* y no retóricamente *representado* o literariamente *convencional* [...] Este gran diálogo en Dostoievski está artísticamente organizado como una *totalidad abierta* de una vida colocada en el *umbral*.<sup>28</sup>

En este sentido, en la obra está presente el creador de la palabra del héroe, en tanto palabra ajena, por eso “este discurso no se sale de la concepción del autor, sino tan sólo de su horizonte monológico”.<sup>29</sup> Bajtín subraya que la nueva posición del autor de una novela polifónica tiene que ser *positivamente activa* (dialógicamente activa), es decir, su conciencia debe estar presente “de modo permanente y ubicuo”, ampliándose, de modo que pueda abarcar otras conciencias.<sup>30</sup>

Bajtín supo apreciar la búsqueda de objetividad en otro escritor contemporáneo a Dostoievski, Chernyshevski, quien en su novela *Perla de la creación* escribe una nota al comienzo para aclarar su intención de hacer una novela enteramente objetiva. En la misma nota, sin embargo, el escritor admite las dificultades para conseguir su propósito: “La tendencia a una ‘objetividad’ de la obra y toda clase de procedimientos de una estructuración ‘objetiva’ no son sino principios especiales aunque relativos a la construcción de la *imagen del autor*”.<sup>31</sup> En él, Bajtín constata el principio, si bien incipiente, de la polifonía, pues observa que la nueva objetividad de Chernys-

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>31</sup> *Apud* Bajtín, *ibid.*, p. 99.

hevski residía “precisamente en esta *libertad de manifestación de los puntos de vista ajenos* que no implica apreciaciones valorativas del autor”.<sup>32</sup> La verdadera novela polifónica, según Bajtín, incluye tal libertad pero dentro del propio horizonte de la conciencia del autor, ya que precisamente en el diálogo que el autor entabla con el héroe se consigue una mayor objetivación de la realidad.

Esta idea de la subjetividad del héroe es uno de los fundamentos de la obra de Sábato. Si hay que caracterizarla, se podría decir que es de filiación dostoiévskiana, aunque no sólo eso. En la novelística del escritor argentino se encuentran los héroes de Dostoiévski señalados por Bajtín: el soñador y el hombre del subsuelo, en quienes convergen dialógicamente la palabra del autor y la del personaje. Son seres que transmiten su propia visión del mundo, piensan, hablan por sí mismos. Bien se podría cuestionar tal distanciamiento en *Abaddón*, ya que muestra una plena identificación del autor con el protagonista; sin embargo, como más adelante se verá, hay en la novela ciertos mecanismos de distanciamiento que hacen que el Sábato que transita por esas páginas sea “otro” distinto del autor persona, una construcción despreñada de él, en gran coincidencia, cierto, pero en permanente diálogo, pues se trata de una especie de proyección de sí mismo que al desprenderse será siempre otro. El realismo que Bajtín encuentra en Dostoiévski, vinculado con la posición dialógica del autor, se percibe perfectamente delineado en la narrativa sabatiana. En su obra ensayística, en varias ocasiones, como quedó dicho, Sábato defiende el modo en que la novela moderna debe volcarse sobre la realidad, si por ésta se entiende “no sólo esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón sino *también* ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu” (ESF, p. 296).

No deja de sorprender que, pese a la poca distancia que separa a Bajtín del formalismo ruso, su postura esté lejos de todo dogmatismo y que, consciente de la mentalidad moderna, capitalista y materialista, incluya al autor dentro de sus reflexiones, colocándolo en un punto intermedio, como discurso entre otros discursos que circulan por la obra. Asimismo, se adelanta a las ideas de Robbe-Grillet y el *Nouveau roman* al reconocer que los intentos de escribir una novela objetiva son ingenuos e inútiles. Para Sábato, como para Bajtín, los personajes

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

son seres independientes, con vida y conciencia propias, pero siempre dentro del horizonte de la conciencia creadora que da unidad a la obra y procura la totalidad artística: “para el novelista actual no sólo ya existe la conciencia de ese hecho decisivo sino que *para cada personaje* la realidad es distinta: al variar su visión de ella, su punto de vista, lo que él le entrega al mundo externo y lo que de él recibe” (ESF, p. 296). Los personajes sabatianos se reúnen en *Abaddón* como en una suerte de rendimiento de cuentas donde Sábato abandona su calidad de creador y se suma como su propia creación, dando lugar a una situación paradójica en la que simultáneamente se distancia de y remite a la entidad real, quien, entre otras cosas, dejó la física para dedicarse a escribir varios libros de ensayo y tres novelas, tiene una gran obsesión por la ceguera, la oscuridad, el sufrimiento, la muerte, y se opone al capitalismo y a la técnica.

*Roland Barthes y Michel Foucault:  
la hipotética desaparición del autor*

He señalado ya implícitamente cómo *Abaddón* está marcado por el “giro subjetivo”, usando el término de Beatriz Sarlo, que ha signado a la cultura occidental, particularmente desde la década de 1970, aunque se haya originado en el contexto previo al asentamiento pleno de este cambio. Quiero, sin embargo, insistir en este momento histórico, que abarca por lo menos dos décadas (de 1960 a 1980), extrayendo una cita del libro de Sarlo a propósito de los momentos significativos de este periodo, los cuales explican las vertientes centrales de la cultura occidental de la época:

La crisis de la idea de subjetividad proviene de otros procesos y posiciones, de gran expansividad más allá del campo filosófico a partir de los años sesenta. El estructuralismo triunfante conquistó territorios desde la antropología a la lingüística, la teoría literaria y las ciencias sociales. Ese capítulo está escrito y lleva por nombre “la muerte del sujeto”. Cuando ese giro del pensamiento contemporáneo parecía completamente establecido, hace dos décadas se produjo en el campo de los estudios de memoria y de memoria colectiva un movimiento de restauración de la primacía de esos sujetos expulsados durante los años

anteriores. Se abrió un nuevo capítulo, que podría llamarse “el sujeto resucitado”.<sup>33</sup>

Siguiendo esta línea cronológica, convendría comenzar con el momento en que se declaró la conocida “muerte del autor”. Proclamada por Roland Barthes en 1968, esta propuesta se guiaba por el denominado “giro lingüístico”, que planteaba la autonomía del lenguaje y su capacidad para crear la realidad, no para representarla. La lingüística defendía la enunciación como un proceso vacío que no requiere llenarse con contenidos psicológicos provenientes de un “yo”, pues estaba convencida de que lenguaje vale por sí mismo, independientemente de su origen. De ahí que Barthes conciba la escritura como el “lugar neutro”, donde toda voz, toda presencia externa, desaparece. Concretamente, esto ocurre cuando un hecho se relata con una finalidad distinta a la de comunicar, es decir, cuando el relato tiene como única función el ejercicio de un lenguaje simbólico; en este caso, que es el del texto literario, “se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”.<sup>34</sup>

Para Barthes, en Mallarmé se encuentra de manera absoluta la sustitución de ese pretendido propietario del discurso por el lenguaje mismo: “es el lenguaje, y no el autor, el que habla”.<sup>35</sup> En este sentido, a la pregunta “¿quién dice yo?”, se le impone como única respuesta la oquedad del signo lingüístico, suficiente, según Barthes, para “conse-

<sup>33</sup> *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2005, p. 37. La autora señala, a propósito de la restitución de la identidad del sujeto en el discurso (que otrora estuviera sostenido, en apariencia, por las estructuras), que “la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el ‘giro lingüístico’, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*” (pp. 21-22).

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>35</sup> *Idem.*

guir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, es decir, para agotarlo por completo”.<sup>36</sup> En otras palabras, el lenguaje no necesita de un nombre, ni de su portador, para sostenerse, no es preciso saber quién habla para comprender el enunciado. De lo anterior, Barthes deduce que, con el fin de terminar con la tiranía de esa figura de propiedad que es el autor, conviene llamarlo simplemente escritor, en la medida en que ya no es el productor de libros sino de textos, es decir, llanamente, de escritura: “como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente”.<sup>37</sup> Junto a la escritura, el lector adquiere un lugar primordial en la propuesta de Barthes; en él se depositan y cobran unidad las “escrituras múltiples” que conforman el texto, es el destino impersonal de la escritura y carece de historia y de psicología: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”.<sup>38</sup>

Además de Mallarmé, Valéry, Proust y la lingüística, Barthes considera al surrealismo como otro de los momentos clave para la desaparición del autor, en tanto supone la subversión contra códigos establecidos, la práctica de la escritura automática y la experiencia de una escritura colectiva, actividades que, en sí mismas, implican la expulsión de la autoría. En cuanto a este punto, es pertinente recordar la opinión de Sábato sobre el surrealismo, pues para él representa un movimiento cuyos postulados son contrarios a lo que Barthes encuentra en él. A decir del escritor argentino, con el surrealismo se recupera la imaginación liberada de lo racional, casi en su estado salvaje, pues se orienta hacia “una búsqueda del hombre profundo por debajo de las convenciones decrepitas” (ESF, p. 337). La recurrencia a los procesos del sueño y del inconsciente, así como la práctica de la escritura automática, iban más allá de la mera escritura, pues fueron una suerte de sublevación contra la razón positivista, pero no contra el sujeto o, en todo caso, no contra el sujeto creador. Ciertamente, ambos plantean la negación de figuras dogmáticas, de esa suerte de tiranía que podría

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 71.

resumirse en la tiranía de la razón —científica, económica— que Barthes relaciona con cualquier instancia de poder, de autoridad y de propiedad. No está de más volver, en este punto, a Bajtín, ya que su idea de autor, en contraste con el Autor de Barthes, no es la de una instancia autoritaria, sino de responsabilidad, pues la obra es el resultado de un proceso creativo y no de una técnica. Porque hay detrás un acto ético, la obra siempre está vinculada a un nombre o a una imagen de autor. El escritor, ahora ya sinónimo de autor, no es un vehículo, transcriptor o productor de escritura, sino el responsable de la unidad formal y de sentido de una obra.

Si bien la muerte del autor barthesiana se coloca del lado del estructuralismo, no dejan de resonar en ella ciertos ecos de la voz de Maurice Blanchot, quien, desde una perspectiva más bien filosófica, había ya sugerido la desaparición del autor. Palabras como *soledad*, *ausencia*, *silencio*, *neutralidad* apuntan en el pensamiento blanchotiano hacia la orfandad de la obra respecto de todo origen y todo destino. Se podría decir que para Blanchot la palabra, la literatura, es un espacio de soledad en el que sólo se afirma la ausencia de lo que se designa. Más aún, la ausencia del escritor es una condición que preexiste a la obra, pues la muerte le sobreviene en el momento mismo de concluir-la, o mejor dicho, la obra se termina cuando el escritor muere. Por eso, asegura Blanchot, el escritor nunca lee su obra, no llega a conocerla, pues desde el comienzo ésta lo ignora. Se finaliza un libro, pero no la obra; de ahí que no pueda ser poseída. Cuando el escritor ha renunciado a sí mismo, lo único que de él queda no es ya el estilo ni el lenguaje, sino el vacío de su desaparición.

Según Blanchot, esta muerte del autor también se expresa como un desplazamiento del “Yo” al “Él”, que se traduce, otra vez, en la ausencia del “yo”, porque “él” es impersonal, es la neutralidad, el anonimato en que se abisma el “yo”. Debido a esa “alteridad radical”,<sup>39</sup> de apocamiento del “yo”, la obra ya no expresa a nadie, sólo se tiene a sí misma y a ese vacío de la desaparición de lo que el lenguaje nombra. Se genera así cierta circularidad en que la soledad es la condición de existencia de la obra y alcanza al escritor. Sin embargo, para Blanchot,

<sup>39</sup> Véase Anna Poca, “Prólogo a la edición española: de la literatura como experiencia anónima del pensamiento”, en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, tr. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 15.

hay todavía una persistencia de quien escribe; afirma que el escritor, “al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin”.<sup>40</sup> De modo que este distanciamiento del autor respecto de su obra, si bien radical, resulta voluntario e, incluso, necesario para que la obra pueda ser.

Un año después de la publicación de “La muerte del autor”, Michel Foucault discute el reciente asesinato del autor en su artículo “¿Qué es un autor?” (1969), donde asegura que la indiferencia ante esta instancia se ha convertido en uno de los principios éticos de la literatura contemporánea.<sup>41</sup> Este principio ha llegado, según él, a funcionar como “regla inmanente” que domina la escritura como práctica y se puede explicar mediante sus dos grandes temas: la autorreferencialidad de la escritura liberada del autor y su parentesco con la muerte —como escritura ligada al sacrificio de la vida y en tanto desaparición de las marcas del escritor—. Ya en *Las palabras y las cosas* Foucault advertía que la época moderna está dominada por el lenguaje<sup>42</sup> y que la aparición de la literatura, como se la entiende a partir del siglo XIX, se ha concentrado sobre el mero acto de escribir. Desde el Romanticismo y hasta la paradigmática figura de Mallarmé, la literatura ha manifestado la voluntad de ser sólo lenguaje y, en ese sentido, al designarse y regresar sobre sí misma, ha desplazado al *discurso*. Foucault, sin embargo, sostiene que la filosofía de Nietzsche constituyó una especie de contrafuerza del ideal mallarmeano con su insistente pregunta “¿quién habla?”, aunque Mallarmé, insistente también, no dejara de responder “quien habla, en soledad, en su frágil vibración, en su nada es la palabra misma”.<sup>43</sup> Para Foucault, entre la pregunta de Nietzsche y la respuesta de Mallarmé se creó un espacio donde se han depositado tantas otras cuestiones que aún exigen respuesta. Foucault tratará de contestar regresando al cuadro de *Las meninas* de Velázquez con el

<sup>40</sup> Blanchot, *op. cit.*, p. 23.

<sup>41</sup> “¿Qué es un autor?”, en *Literatura y conocimiento*, Jorge Dávila (comp.), tr. de Jorge Dávila y Gertrudis Gavidia, Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, Mérida, Venezuela, 1999, pp. 95-123.

<sup>42</sup> Véase *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, tr. de Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1968, pp. 292-294.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 27.

que comenzara su libro. En esa “representación representada” mostrada en el cuadro, Foucault observa que las miradas de los seres representados convergen sobre la casi imperceptible figura del espejo colocado a mitad de la escena, el cual devuelve la representación y las miradas que, a su vez, se dirigen a un punto en el cuadro, esto es, hacia el pintor, objeto y sujeto de la representación, espectador y contemplador. A partir de su minuciosa observación del cuadro, Foucault sintetiza del siguiente modo el curso de los cambios históricos que han concedido al hombre un nuevo estatus:

Cuando la historia natural se convierte en biología, cuando el análisis de la riqueza se convierte en economía, cuando, sobre todo, la reflexión sobre el lenguaje se hace filología y se borra este *discurso* clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común, entonces, en el movimiento profundo de tal mutación arqueológica, aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge allí, en este lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las meninas*, pero del cual quedó excluido durante mucho tiempo su presencia real. Como si en ese espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez, pero que no refleja sino por el azar de un espejo y como por fractura, todas las figuras cuya alternancia, exclusión recíproca, rasgos y deslumbramiento suponemos (el modelo, el pintor, el rey, el espectador) cesan de pronto su imperceptible danza, se cuajan en una figura plena y exigen que, por fin, se relacione con una verdadera mirada todo el espacio de la representación.<sup>44</sup>

Este paralelismo sirve a Foucault para justificar su intuición sobre el regreso, silencioso y disimulado, del hombre, o mejor, el surgimiento de una episteme que da un nuevo estatuto a la naturaleza humana con el surgimiento de una ciencia del hombre. Así, Foucault asegura que el hombre, en cuanto individuo empírico, se colocó en medio de todos los seres; en esta nueva relación con la naturaleza, es él quien habla.

La misma postura se sostendrá, con ciertos matices, en su ensayo de 1969, cuya aportación al estudio del problema de la autoría será su

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 504.

reflexión, no ya sobre la subjetividad creadora, sino a propósito del nombre de autor, el cual acabará por remitir, en última instancia, al sujeto biográfico. Para Foucault, las nociones de obra y escritura han sustituido el antiguo privilegio del autor y constantemente están bloqueando su aparición; sin embargo, ambas nociones suponen todavía, aunque con sutileza, su presencia, pues si uno se pregunta “¿Qué es una obra?” llegará inevitablemente a la cuestión sobre su origen: quien produce una obra es su autor. De igual manera, al prescindir de él, la escritura da “estatuto a su nueva ausencia”;<sup>45</sup> en este sentido, la escritura como ausencia —de un principio o, en todo caso, afirmación de esa ausencia— repite los principios religiosos y estéticos que sostuvieron durante mucho tiempo la existencia del autor.

Foucault se centra en la definición de dos problemas fundamentales considerados como los espacios vacíos que ha dejado la desaparición del autor: el nombre de autor y la función-autor. El nombre, desde su definición y funcionamiento, plantea una serie de dificultades: ante todo es un nombre propio y, por consiguiente, no indica sólo una referencia, sino que también describe, de ahí que se ubique entre los polos de la descripción y la designación. La relación del nombre con el individuo no es igual que la relación del nombre del autor con lo que nombra, porque este último no funciona como cualquier nombre propio. Más que un elemento del discurso, el papel del nombre es clasificar, “reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos”.<sup>46</sup> El nombre caracteriza un discurso, lo señala como palabra no cotidiana, que tiene una cierta trascendencia. En definitiva, el nombre del autor en un discurso no remite al individuo que lo produjo, sino que permanece en “el límite de los textos” y, lo más importante, “se refiere al estatuto de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura”,<sup>47</sup> es decir, caracteriza un tipo de discursos y sus modos de ser.

El problema del nombre conduce a Foucault a considerar al autor como una función que algunos discursos portan; y se pregunta ¿cómo se caracterizan esos discursos y en qué se oponen a otros? A partir de

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 108.

este cuestionamiento considera cuatro rasgos que permiten reconocer esos discursos y que caracterizan la función-autor. En primer lugar, los discursos son objetos de apropiación, por ello “la función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos”.<sup>48</sup> En segundo, la función-autor no es igual en todas las épocas y en todas las culturas. En el caso del texto literario, a diferencia de otros que no requieren atribución, esta función es imprescindible, pues siempre se le preguntará por su procedencia y las circunstancias de su origen. En este sentido, el anonimato en literatura sólo se acepta como enigma. En tercero, la función-autor no resulta de la simple atribución de un discurso a un individuo, sino que supone una operación compleja y científica.<sup>49</sup> Y, en cuarto, el texto siempre tiene signos que remiten no sólo al autor, sino a sus diferentes “yos”, los cuales relativizan la posición del sujeto. Este último rasgo, si bien es la expresión de la idea de descentramiento y fragmentación característica de la muerte del sujeto, manifiesta, asimismo, la imposibilidad de borrar las huellas del origen, aunque este origen haya dejado de ser monolítico.

Según estas premisas, la posición del autor respecto a la obra resulta ser una “función” que en todo momento porta el discurso (literario) y permite el contacto de la obra con la realidad. De este modo, Foucault se posiciona entre la inmanencia del texto y las explicaciones fundadas en la biografía del autor delimitando así unos contornos más flexibles, en los que se lee un origen, en tanto marca de todo discurso, que sí impacta tanto a la obra como a su recepción. Sin embargo, las relaciones con el autor siguen siendo una propiedad del discurso; de ahí la preocupación de Foucault por volver a la suspensión del autor para cuestionar su papel fundador, destituirlo de ese papel, “analizarlo como una función variable y compleja del discurso”<sup>50</sup> e, incluso, abra-

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>49</sup> Foucault pone como ejemplo de esta operación los cuatro criterios que utilizó San Jerónimo para determinar de qué forma se realiza la función-autor y si hay uno o más individuos detrás de la obra. Estos criterios son: nivel constante de valor (si hay un texto de menor valor estético, debe eliminarse), coherencia conceptual o teórica, unidad estilística y que el texto no se refiera a sucesos posteriores a la muerte del autor. La crítica literaria moderna, según Foucault, se funda en esquemas de este tipo (*ibid.*, p. 112).

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 122.

zar la posibilidad de una sociedad en la que los discursos circulen sin que aparezca en ellos la función-autor.

Con todo, la concepción de Foucault confirma la necesidad de asignar un origen al discurso, un origen que lo caracterice y distinga de otros discursos; de ahí la importancia de su participación así como la imposibilidad e inutilidad de pretender que desaparezca de la escena discursiva, pues toda enunciación remite, de algún modo, a quien la produce, pues conserva las huellas de éste. Según se ha visto, la descripción que Foucault propone de la función-autor abarca otros ámbitos de la cultura, tantos como discursos puedan encontrarse. Aunque al final de su texto Foucault se abandona a su pregunta inicial, “¿qué importa quién habla?”, deja una sugerente propuesta que invita a situar al autor en relación ya no sólo con su nombre, sino con el contexto y las determinaciones que éste impone en la relación del autor con su propia obra, con otros discursos y el origen de éstos.

La función de autor vinculada con el nombre propio es, retomando a Bajtín, el punto de contacto entre el arte y la vida; en otras palabras, es un papel, entre otros, que asume un individuo en un contexto social determinado. De este modo, el nombre constituye un lugar de significación que despliega posibilidades interpretativas, sobre todo si deja de ser sólo una función para inmiscuirse en los territorios de la obra artística. La nominalización en *Abaddón* es quizá el procedimiento fundamental en la relación autor-obra, y es también un elemento decisivo al momento de estudiar dicha relación respecto de la escritura autobiográfica, como se verá más adelante, pues es el espacio de confluencia de los momentos que fundan la identidad del personaje en tanto escritor.

### *El autor dentro del espacio autobiográfico*

En este tercer punto remito a una propuesta que sugiere un análisis más detallado de la presencia del autor en textos narrativos cercanos a la autobiografía y considera la obra de arte como manifestación, en distintos grados, del yo autoral. La aproximación al concepto de autor que desarrollan Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo se encamina hacia la búsqueda de las marcas de esta

figura problemática, las cuales constituyen la epifanía del yo y, por lo tanto, inscriben al texto dentro de un espacio de escritura paralelo a la autobiografía, esto es, en el “espacio autobiográfico”, lugar donde convergen las múltiples huellas del yo —sin que en él rija el conocido “pacto autobiográfico” de Lejeune, fundado sobre la identidad, explícita o tácita, entre autor, narrador y personaje—.

Guiados por la definición del término *autor* —como “causa de” o el que produce una cosa— y rastreando su etimología latina,<sup>51</sup> los autores dibujan las líneas que seguirá su concepto de autor y el análisis de los distintos niveles de su manifestación textual. Entre otras aportaciones, destaca, precisamente, la idea del autor como causa, que se manifiesta de dos formas: como instrumental (fáctica) y como sustancial. La primera es exterior, trabaja sobre la materia para producir una cosa, e implica, más que la transformación de la forma de esa materia, la creación de una nueva realidad, puesto que esa cosa no existía antes del acto transformativo. Sin embargo, hablar de éste sólo como causa instrumental implica regresar al polo opuesto donde, con Barthes, se quería ver al escritor como *l'écrivain*, el artesano de la palabra. Así pues, es necesario considerar al autor también, y sobre todo, como causa sustancial, es decir, como la actividad interna que proyecta sobre la cosa creada una huella indeleble, capaz de otorgar un valor de originalidad y de significación que la distingue de otras y envía, finalmente, a su origen. Como Bajtín anticipó, el autor-artista no sólo es el artífice que trabaja sobre la lengua como materia para darle una forma, sino que la dota de una dimensión semántica que deja ver, en mayor o

<sup>51</sup> *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 197 y ss. Los autores parten del latín *rego* —“conducir, llevar”, esto es, “el que dirige”— para explicar uno de los sentidos del concepto de autor. Sin embargo, es conveniente puntualizar que en su etimología, “*auctor, auctōris*” remite a la acepción de “responsable” de un acto, la cual está vinculada al autor como productor, pero también al autor persona quien, socialmente, se asume como tal. Esta idea del autor como responsable jurídico se asoma en nuestros días en relación, sobre todo, con el aparato económico, y sin duda tiene implicaciones en la noción de autor como artista, lo cual aumenta la complejidad del problema ya expuesto con Foucault. Baste, por ahora, decir que la relación entre obra y autor es recíproca, uno no existe sin el otro, y en la medida en que el autor se define por su obra, ésta puede darnos cuenta de aquél, en distintos niveles.

menor grado, su marca personal. A decir de los autores: “esa *cosa* que es el objeto literario llevará las marcas textuales de su propia causa: *instrumentales*, en los juegos y argucias de la enunciación y de la retórica; *sustanciales*, en los incidentes históricos que seleccionan y organizan la materia temática”.<sup>52</sup>

El autor como causa está, pues, en la base de la definición metodológica propuesta por los teóricos con el fin de ofrecer pistas encauzadas al análisis de su emergencia textual. A todo esto, el autor sería: “*la causa instrumental —evidente— que conduce hacia delante el proceso de escritura-lectura, que tiene como fin alumbrar y conformar en lenguaje y fábula los elementos que son causa sustancial —problemática— de la creación literaria*”.<sup>53</sup> Lo más importante aquí es la causa sustancial problemática, porque precisamente contra ella, contra su carácter de individualidad, se han erigido las teorías que encuentran, ya sea en la historia, en la colectividad, en la lengua o en el lector, el origen de la obra, y porque su complejidad reside en portar el conflicto entre el yo y el material sobre el que trabaja: el lenguaje, la realidad; en otras palabras, es el problema de una identidad que busca llenarse, en la obra, mediante el diálogo con lo “otro” que le es exterior.

La escritura, en tanto proceso de creación de un autor, constituye, según los teóricos, una mediación entre el yo-autor-sujeto (“que se dice o que pretende decirse conscientemente en la afabulación y el lenguaje que domina”) y el yo-autor-objeto (que es “dicho por el lenguaje, por el mito, por la infraestructura material o por la retórica que lo domina”).<sup>54</sup> De ahí que el espacio en que se sitúa esa mediación corresponda a eso que los teóricos denominan las “aporías del yo”, o sea, un espacio paradójico en que lo enunciado escapa a toda explicación o comprensión de orden racional. Lugar, por lo demás, incierto ya que:

las aporías [...] se sitúan todas en el espacio que configura al hombre como conciencia individual frente a la instancia de la especie, histórica y cosmológica; instancia que se impone, aunque no siempre se quiera admitir, como fundamentadora del yo: temporalidad y espacialidad

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 199. Cursivas del original.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 206.

restringida del individuo frente a temporalidad y espacialidad histórica y cósmica; unicidad frente a generalidad; identidad del yo como conciencia espiritual frente a alteridad de la especie como materia biológica.<sup>55</sup>

De lo anterior se desprende que el resultado de la creación literaria es la proyección del yo del autor en otro que es y no es él, pero que, finalmente, es consecuencia de esa causa sustancial de la escritura, causa que vuelve a deslizarse tímidamente hacia el espacio de sus aporías. A fin de cuentas, lo que podría salvar en la práctica tal contradicción es la distinción, en el texto, de los diferentes niveles en que es posible discernir las huellas del yo autor intratextual (personaje o instancia textual construida a partir de la marcas que de él hay en el texto; “figura literaria o construcción lingüística”),<sup>56</sup> que habita, unas veces de manera más visible que otras, en el espacio autobiográfico. Pero será importante también distinguir otros grados de la autoría, como el pretextual (persona real, figura biográfica) y el transtextual (actor público, figura del escritor). En cuanto a las marcas del yo, éstas se hallan diseminadas, según los autores, en los niveles estructural, temático, intertextual y enunciativo del texto (sobre éstos volveré más adelante).

Recapitulando, Bajtín propone, por una parte, la implicación del autor como responsable del acto estético, es decir, de la asignación de sentido y de una visión de mundo; y, por la otra, la necesidad de la visión del otro para configurar la imagen de sí mismo, visión que implica el distanciamiento del artista respecto de sí para contemplarse en su otredad. Barthes sugería la figura del escritor, o mejor, del *écrivain*, en tanto vehículo para plasmar el imaginario colectivo y abandonar toda referencia a una individualidad que remitiera a la idea de autoridad. Foucault, por su parte, añade el ingrediente de la “función” y la importancia del nombre, y admite que hay una responsabilidad social y jurídica en esta función que algunos discursos portan. Y, finalmente, la última propuesta admite que el texto literario narrativo es una emergencia del yo, en tanto causa sustancial y problemática, del autor en distintos grados. Estas posturas coinciden en un punto crucial: la

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 205-206.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 3.

necesidad de distinguir entre el autor real y la figura textual. La pregunta sigue siendo ¿cómo distinguirlos?, pues, según observa Lucille Kerr, pensar en este último no significa abandonar totalmente la idea del autor persona ni asumir un solo modo de lectura,<sup>57</sup> ya que las relaciones entre estas dos instancias serán siempre variables y dependerán de las coincidencias entre ambas. Lo cierto es que, a pesar de todo, la teoría vuelve una y otra vez a abrir espacios para la reaparición del autor, aunque muchos de ellos sean negativos —es decir, en éstos se lo menciona pero para negar su intervención en cuanto agente productor u origen de la obra—; así lo muestra, según Kerr, la terminología utilizada para referirse a él:

the terminology utilized to refer to and describe the author as a textual or discursive phenomenon is also anchored by references to apparently empirical, psychological, or existential attributes. However, some of these as well as other more general terms would draw attention to the apparent distance between themselves and the author-as-person. Among the potentially synonymous, or related, phrases available are, for instance, “authorial self”, “authorial figure”, “author-figure”, “textualized author”, “putative author”, and “implied author”. Though the referents for these terms, and others designed by critics to get around some of these terminological difficulties, can generally be distinguished from one another. And, as in the case of terms such as authorial image, authorial voice, or authorial vision, already noted, the compound labels inevitably situate their apparent referents in marked proximity to the figure of the empirical author, while also attempting to establish a considerable distance from such an entity.<sup>58</sup>

A estas alturas, se debería optar por la búsqueda de una mediación que salve las dificultades terminológicas y evite caer en cualquiera de las dos posturas radicales, ya sea la que explica la obra a partir de la biografía del autor o la que se funda en la inmanencia del texto.

<sup>57</sup> *Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*, Duke University Press, 1992, p. 11.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 23.

RECUPERACIÓN DEL AUTOR EN LA TEORÍA  
CONTEMPORÁNEA: UN DIÁLOGO CON *ABADDÓN*

El giro hacia la subjetividad, a la par de la proclamada muerte del sujeto (muerte de Dios, muerte del autor), dio como resultado, en el terreno literario, la proliferación de textos que han hecho de la incorporación del autor uno de los recursos privilegiados, como lo muestra *Abaddón* y novelas de la misma época y posteriores que hoy se estudian a la luz de la autoficción.<sup>59</sup> Sin embargo, en la teoría, la figura del autor tuvo que esperar hasta la década de 1990 para ser objeto, cada vez más frecuente, de reflexión: desde la aparición de libros como los de Seán Burke en el ámbito anglosajón —*The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992), *Authorship: from Plato to postmodern: a reader* (1995), *The ethics of writing: authorship and legacy in Plato and Nietzsche* (2008)— y, en la academia francesa, Maurice Couturier —*La figure de l'auteur* (1995)— o Arnaud Schmitt —*Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne* (2010)—, hasta varias publicaciones colectivas producto de coloquios que, desde perspectivas filosóficas, antropológicas, sociológicas o literarias se han dedicado a reflexionar sobre la posición del autor en la sociedad y la cultura contemporáneas. Ciertamente, este auge fue promovido por los ensayos de Barthes y Foucault, quienes, al

<sup>59</sup> Manuel Alberca, por ejemplo, incluye en su inventario un buen número de novelas y cuentos de escritores latinoamericanos; menciona sólo algunos publicados antes o durante la década de 1970 para contextualizar *Abaddón* (que, por cierto, no aparece en esta lista): *Celestino antes del alba* (1967) de Reinaldo Arenas; *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas; los cuentos “Hombre de la esquina rosada”, en *Historia Universal de la Infamia* (1935), “El Aleph”, en *El Aleph* (1949), “Borges y yo”, en *El hacedor* (1960), “El otro”, en *El libro de arena* (1975), de Jorge Luis Borges; *Persona non grata* (1973) de Jorge Edwards; *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo; *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima; “Homenaje a Roberto Arlt”, en *Nombre falso* (1975) de Ricardo Piglia; *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy; *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa (*El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 301-307). Véase también Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010.

cuestionar el papel del autor en tanto origen del discurso, exhibieron la necesidad de reconsiderar sus funciones en el seno del texto literario así como dentro de un sistema social que exigía replantear el estatuto del sujeto. De modo que, según Jean-Claude Barat: “Le slogan post-structuraliste de la mort de l’Auteur se révèle donc une arme à double tranchant, à la fois pour l’écrivain (il ne peut échapper à la censure qu’à la condition de n’être pas pris au sérieux), et pour le critique (il ne peut contester le statut de l’auteur sans devoir renoncer au sien, ou du moins le remettre en question)”.<sup>60</sup>

Hay que recordar que, en este contexto, a sólo pocos años de la aparición de los paradigmáticos ensayos de Barthes y Foucault, salió a la luz el conocido *Pacto autobiográfico* (1975) de Philippe Lejeune, que desencadenaría una serie de estudios, discusiones y análisis sobre la autobiografía; y dos años después, *Fils* (1977), la novela de Serge Doubrovsky que pondría en el escenario de la literatura el término “autoficción”. Estos dos textos marcaron, en los estudios literarios, el comienzo de una época volcada hacia el yo autoral, ya sea como pretexto o centro de la creación o como motivo de reflexión crítica y teórica. Pero todo esto ocurría en otro continente; aunque el inter-

<sup>60</sup> “L’auteur de fiction: acteur ou figurante?”, *Cycnos*, 14-2 (2008), p. 2. (*La problématique de l’auteur. 1. Approches théoriques*. Disponible en: <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1410>>. Consultado el 15 de marzo de 2012). Esta doble cara se aprecia también, según Barat, en la reintegración del autor bajo una máscara ridícula, al precio de nuevos desdoblamientos, lo cual llevó a multiplicar los términos para nombrarlo evitando referirse a la instancia biográfica: “voilà qu’entre l’auteur et le narrateur se glisse une nouvelle entité — l’auteur ‘impliqué’ (Wayne Booth, Seymour Chatman, Shlomith Rimmon), ou ‘postulé’ (Alexander Nehamas), ou ‘inferé’ (Michael Toolan), ou encore ‘figuré’ (Roland Barthes, Maurice Couturier)” (p. 3). Nótese que tales términos corresponden al terreno de la narratología, cuyo cometido es, justamente, el texto, o mejor, la narración; sin embargo, a su modo, esta disciplina ha concedido al autor un espacio subordinado, por no decir de negación, que, paradójicamente, lo afirma. No obstante, según Barat, es necesario salir de la narratología y estudiar la literatura como “fenómeno de comunicación intersubjetiva” (p. 5); por eso considera que el lugar dado al autor en los estudios narratológicos (es decir, reconocerlo, pero excluirlo), “loin d’être une avance, il s’agit la plupart du temps d’une solution de facilité qui prive de l’exercice de sa responsabilité aussi bien l’auteur que le critique” (p. 9).

cambio cultural entre Europa y América, para entonces, parecía dinámico, hay que considerar el adelanto a la teoría que significó la publicación de varias novelas latinoamericanas, como *Abaddón*, o algunos cuentos de Borges, que hasta hace pocos años se habían estudiado sólo como metaficciones, pero que ya ponían en escena la figura del autor y sus complejidades conceptuales. En 1951 Sábato escribía algunas notas sobre la “literatura del yo”, asunto que, sin ser para entonces nuevo, se haría cada vez más patente como actitud creativa de toda una generación: “En toda la gran literatura contemporánea se observa este desplazamiento hacia el sujeto: la obra de Marcel Proust es un vasto ejercicio solipsista; Virginia Woolf, Franz Kafka, Joyce con su monólogo interior, William Faulkner, todos ellos tienen la tendencia a mostrar la realidad desde el sujeto” (HE, p. 145). Este volverse a la subjetividad es la puerta de entrada del autor y con él la puesta en escena de su multiplicidad yoica.

El fenómeno aludido podría explicarse en los términos de un colonialismo de tipo cultural o intelectual patente en muchas sociedades hispanoamericanas, lo cual no deja de ser contradictorio, ya que la producción intelectual de ambos continentes parece moverse sólo en un sentido, de Europa hacia América. Mientras que en Francia Doubrovsky dialogaba, en la teoría y en la práctica, con sus coetáneos, varios escritores hispanoamericanos habían ya comenzado a explorar los mismos territorios sin que nadie se percatara del hecho y, más aún, enfrentados al rechazo en su propio país. La participación de América Latina en el debate cultural de Occidente sigue siendo precaria, pues es cierto también que la libre circulación de bienes culturales depende tanto del receptor como del emisor y del mayor o menor esfuerzo que se haga por impulsar el movimiento de intercambio, de enriquecimiento recíproco. A Sábato lo aquejó el esnobismo del medio intelectual de su época que, preocupado por seguir las tendencias venidas del viejo continente y atrapado en modas pasadas, renegaba de lo que estuviera fuera de esos parámetros. Aunque defensor de la independencia cultural de Argentina, Sábato fue víctima de la desaprobación en su misma tierra a tal punto que dependió de la crítica extranjera para abrirse paso como escritor. De modo que fue en Francia, gracias a la intervención de Roger Caillois y Albert Camus, donde se le dio la bienvenida con beneplácito y obtuvo mayor reconocimiento.

La novela de Sábato, publicada en 1974, se arroja de lleno a la tentativa —todavía riesgosa para su tiempo, según lo muestran las críticas que condenan su presencia como personaje de ficción— de explorar el yo sin pudor ni miramientos: el autor se coloca a sí mismo en escena, se convierte en personaje, se “extrapone”, como diría Bajtín, para hacerse otro y, de ese modo, ser objeto de indagación y hasta de burla. Lo más importante, sin embargo, no es la aparición de la figura del escritor circulando en todas las páginas de la novela —recurso ya utilizado por escritores del *Nouveau roman*—, sino la asignación del mismo nombre del autor al personaje, porque este guiño, en apariencia irrelevante, remite directamente a quien firma en la portada, sin la mediación de suposiciones y sin dejar lugar a la duda, y porque el nombre de autor será un punto crítico en los estudios de la autobiografía y la autoficción. Aunque también es cierto que el problema es mucho más complejo debido a la decisión de Sábato de usar distintas variantes de su nombre, con lo cual la figura de este personaje se vuelve más inestable. Sábato lleva hasta sus últimas consecuencias lo que ya Cervantes o Unamuno habían hecho en algunas de sus páginas. De ahí la pertinencia de situar *Abaddón* en el contexto de la teoría del autor, ya que ésta desembocará, inevitablemente, en las aguas de la autoficción. Y es que, en efecto, esta nueva forma genérica, entre autobiografía y novela, muestra el lugar que ha llegado a ocupar la figura autoral en la literatura contemporánea. Con respecto a este punto, Joan Oleza explica el papel del autor en la sociedad globalizada enumerando seis posiciones:

la de la muerte o negación de los atributos modernos del autor; la de la perplejidad del autor traducida por la escritura en clave de metaescritura; la de la atomización del autor y la emergencia de las escrituras colaborativas; la del retorno del demiurgo; la de la pugna del autor con una escritura desobediente, siempre en proceso, que se resiste a doblarse; finalmente, la de la inscripción del autor en la escritura, desplazado de su condición de creador por la de su condición de criatura.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> “De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones del autor en la sociedad globalizada”, *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Uni-

Sin duda, estas etapas de posicionamiento se han eslabonado en un proceso continuo —no necesariamente en el orden que propone Oleza— y a veces simultáneo: las dos primeras se ubican entre el estructuralismo y el postestructuralismo; las tres últimas bien podrían caber en el giro hacia el sujeto, vigente ya en la década de 1970 cuando aún estaban en efervescencia las ideas postestructuralistas de la desaparición del sujeto; la tercera entra en consonancia con los tiempos actuales y la llamada “era de la información”. Menciono esto, en primer lugar, porque parece que del *Nouveau roman* y su inmanencia textual, su autorreflexividad o metafictionalidad, a la autoficción hay un solo paso: la incorporación explícita del autor, avalada, desde luego, por los mecanismos publicitarios que han acompañado al proceso de formación del artista y la integración de lo privado en el ámbito público. En segundo lugar, porque la utilización de técnicas narrativas como la puesta en abismo, la fragmentación, la superposición de planos, el contrapunto, entre otras, dieron cabida oportuna a una forma de narración omnisciente conocida corrientemente como estilo (o discurso) indirecto libre, que introdujo mayores posibilidades de enunciación y concedió al autor la libertad de ejercer otro tipo de omnipotencia. Como sea, lo cierto es que, asegura Oleza, la relación entre autor y escritura se ha vuelto más problemática y ha desembocado en la metaescritura y en la integración del autor, como personaje, en la trama del relato para examinar su papel dentro de esa relación.<sup>62</sup>

Con todo, parece haber hoy en día una urgencia teórica por replantear al autor, restituirlo y concederle, de una vez por todas, el papel fundamental que desempeña tanto afuera como en el interior del texto. Esto quizá se deba, en parte, a que ciertas obras han llegado a invadir espacios de recepción más amplios que los contemplados inicialmente por el escritor, y de un modo tal que su efecto ha revertido más sobre el responsable de la obra que sobre ésta misma. A título de ejemplo, entre muchos otros, esto enseña el controvertido caso de *Los versos satánicos* (1988) de Salman Rushdie, del que Seán

---

versidad Nacional de la Plata, 2008, p. 2. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.345/ev.345.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.345/ev.345.pdf)>. Consultado el 20 de marzo de 2012.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 28.

Burke<sup>63</sup> se ha valido para reformular su reflexión sobre la autoría, ya que al ser considerado por el mundo islámico como un texto blasfematorio en contra del Islam, Rushdie tuvo que hacer frente a la censura e intervenir en su defensa, en tanto escritor, y en la de su libro, en tanto ficción. Si bien es cierto que sus implicaciones fueron mayormente de carácter ideológico y político, no es menos cierto que tocan directamente el asunto de la responsabilidad, aun tratándose de sistemas de producción y de recepción distintos, pues aunque el libro se publicó en un medio que desplaza la autoría a un segundo plano, fue leído en otro que concede al autor una función cardinal. Este caso muestra cómo vuelve a surgir la pregunta sobre la independencia de la obra respecto del autor, porque éste, como notó Foucault, no sólo es el responsable de un acto estético, sino de un contrato social de implicaciones éticas y jurídicas que su firma avala. La exclusión del autor, o el “anonimato textual”, a decir de Burke, protegería al texto del autor y viceversa, pero en una sociedad en la que sí importa quién habla, el riesgo de la escritura está presente, aunque el error no reside tanto en la conjunción de la vida y la obra, sino en que la vida se use para juzgar la obra y no para contextualizarla e interpretarla.<sup>64</sup>

En este sentido, se podría decir que los derechos de autor más que sólo conceder el ejercicio de la paternidad (de cierto poder) sobre los textos, patentizan la doble responsabilidad de su creador. Yendo un poco más lejos, una parte de la crítica genética enseña hasta qué punto la escritura se somete a la voluntad autoral y en qué modo determina la elaboración definitiva de un texto y sus posteriores análisis.<sup>65</sup> La crítica literaria, por su parte, se vale de esos aportes para su trabajo de contextualización e interpretación. Se podría alegar que se trata de

<sup>63</sup> Véase *The ethics of writing: authorship and legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh University Press, 2008, pp. 19-45.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>65</sup> Béatrice Laville observa que la genética textual, al proponerse elaborar una lectura interpretativa del trabajo que produjo el texto, reintroduce, de algún modo, al sujeto de otros tiempos, pues la construcción de un “protocolo de elaboración” remite a un yo que prevé y censura, a un enunciador cuyos enfrentamientos señalan la emergencia del texto (cf. “Les manuscrits d’écrivains: une fabrique d’auteurs”, en Brigitte Louichon y Jérôme Roger [eds.], *L’auteur entre biographie et mythographie*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 151-158).

ámbitos o perspectivas de estudio distintas, pero es cierto también que la especificidad de algunos discursos teóricos olvida que el objeto literario se nutre de algo más que de palabras, aunque sean éstas su materia prima. ¿Es, entonces, legítimo reconocer al autor en el cuerpo textual, en las marcas autobiográficas, en el estilo, tanto como en una cierta “intencionalidad” explicitada a veces en los paratextos o, en muchos casos, en textos mediáticos que remiten a la figura del autor, como entrevistas, biografías, etcétera? Si es así, ¿cómo establecer la relación entre dos instancias (la intratextual y la extratextual, o lo que es lo mismo, volviendo a Bajtín, el autor-artista y el autor-persona) de unidad ineludible y apariencia inconciliable?, ¿cómo no volver a caer en determinismos?

Estos cuestionamientos se hacen doblemente problemáticos cuando se presentan en el seno de un texto literario, de un objeto originalmente concebido como ficción, como ocurre con *Abaddón*, donde la reflexión teórica se dinamiza al ubicar al escritor en el centro del relato, ya que más allá de dramatizar el proceso creativo, de colocar al escritor cara a cara con su obra en la abismación que proyecta la metaescritura, se ponen en juego los principios mismos de la autoría.

### *El gran dilema: ¿escritor o autor?*

Todo lo anterior lleva inevitablemente a considerar algunos planteamientos que buscan reformular la unidad entre dos instancias a las que insistentemente se ha querido separar, llámense autor-artista y autor-persona, o simplemente autor y escritor. Las implicaciones de la complejidad conceptual del primer término han inducido, en cierta medida, a la distinción, en palabras de Benoît Berthou, entre quien “hace” la obra (escritor) y quien la “porta” (autor),<sup>66</sup> pero también han abierto la pregunta sobre la posibilidad de combinar responsabilidad y actividad, porque su separación llevaría nuevamente a la ambigüedad y al simulacro. Siguiendo a José-Luis Díaz, la constitución del escritor en autor se ha efectuado mediante una suerte de “mecanismo

<sup>66</sup> Véase “Auteur contre écrivain? Le secret de Raymond Roussel”, en Audrey Alvès y Maria Pourchet (dirs.), *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, L'Harmattan, París, 2011, p. 16.

escénico”<sup>67</sup> que depende de las condiciones de una época dada, de la elección de determinado régimen enunciativo y de una voluntad de dotar al discurso de una figura, de una *persona* susceptible de ser reconocida por el imaginario social.<sup>68</sup> Desde esta perspectiva, ambas nociones (figura y persona) conservan un vínculo con la idea de construcción de una imagen, una máscara, cuya elaboración depende tanto del modo en que circulan y se establecen ideas, discursos, conocimiento, como de la construcción que el autor-escritor hace de sí mismo y la forma en que se relaciona con y se introduce en su obra.

Desde esta óptica, es posible percibir en *Abaddón* que la distancia entre Sábato y su personaje le permite poner en escena los mecanismos públicos de soporte de la imagen de un autor, las opiniones construidas alrededor de ésta y el modo en que el lector aprecia y propicia la división de su persona en esos dos que se contradicen. Sábato personaje enfrenta a la pareja de hermanos, Nacho y Agustina, dos estudiantes lectores asiduos de sus novelas, quienes padecen el enojo de descubrir la incongruencia de un escritor que dice estar comprometido con su tiempo, a quien consideran un ejemplo, y cuyos personajes e ideas han servido para crear una imagen que se derrumba cuando aparece un artículo suyo en la revista *Gente* y algunas fotos de su asistencia a la inauguración de una boutique. Este acontecimiento hace a Sábato caer en la cuenta de la manía que el lector tiene de hacerse una imagen del autor, que luego resulta incompatible con el hombre a quien, supuestamente, remite. La exigencia de una figura pública acorde con ciertos intereses ideológicos o políticos concuerda, en el contexto hispanoamericano, con una responsabilidad que rebasa las coordena-

<sup>67</sup> “L’Auteur vu d’en face”, en Gabrielle Chamarat y Alain Goulet (dirs.), *L’Auteur*, Press Universitaire de Caen, 1996, p. 109.

<sup>68</sup> A esta idea se opone, en parte, la intención de Arnaud Bernadet de elaborar una “poética del autor” cuyo punto de partida es, precisamente, el texto literario. Bernadet cree enteramente que la obra constituye al autor (y al lector), y no viceversa. Afirma que: “L’historicité de l’auteur, sa place et son rôle, ne sauraient en aucun cas être déduits des critériologies institutionnelles ou des acquis culturels d’une époque. C’est la littérature qui modifie les figures de l’auteur et déplace l’idée même de littérature” (“L’Historicité de l’auteur : une catégorie problématique”, en Nicole Jacques-Lefèvre [dir.], *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible?*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001, p. 17).

das del libro, pues la imagen del escritor comprometido está tan arraigada que se espera su afiliación con alguna postura política progresista, se le demanda un papel activo en la defensa de los derechos de sectores sociales desprotegidos o vulnerables o, por lo menos, su participación en el desarrollo social y cultural. La posición de Sábato al respecto fue clara: creía que un escritor es un hombre público y, por lo mismo, tiene la obligación de responder a las peticiones de sus lectores; pero también es cierto que habría preferido aislarse del mundo y dedicarse a algo más humilde.

Subsiste también la idea del escritor como modelo de superioridad intelectual y de rebeldía, sostenida durante largo tiempo por el imaginario colectivo; de ahí que se haya llegado a decir que el escritor moderno tomó apoyo en su personaje. Partiendo de esta opinión, Allain Vaillant<sup>69</sup> formula una nueva distinción, esta vez, entre la persona y el personaje, o, según Berthou, entre el autor-personaje y el escritor-persona,<sup>70</sup> aunque no es clara la distinción entre ambos. Pese a su convencimiento, Vaillant termina por adoptar un tono más conciliatorio y admite que no hay un corte entre persona y personaje, que el escritor es ambos a la vez, aunque la unidad sea inaccesible. Y es que, en efecto, tal distinción es contradictoria desde el momento en que personaje y persona bien podrían ser intercambiables si se tiene en cuenta que el escritor, históricamente, se ha fabricado un disfraz para representar su papel e, incluso, para protegerse. Manuel Alberca puntualiza que simultáneamente al levantamiento de la figura del artista como modelo social, también adquiriría un valor mercantil al integrarse al sistema económico, lo que condujo a una extrema singularización y a hacer de su vida una más de sus obras y de su imagen pública un logo-

<sup>69</sup> Véase “Entre personne y personnage”, en *L'Auteur*, ed. cit., pp. 37-49. Vaillant se centra en el análisis del autor como construcción social y sugiere que el historiador de la literatura debería tener en cuenta dos tipos de investigación: una sociológica y otra dedicada al texto literario. La primera trataría de “repérer et d'analyser les rituels, les poses auctoriales, les jeux de rôles et de miroirs — tous les éléments scénographiques de la comédie de Lettres” (p. 45). La segunda se dedicaría a los textos mismos vistos como máscaras, ya que la autorreferencialidad, que pone en evidencia la literariedad, así como todo el mecanismo paródico que impregna la literatura del siglo XX, sería “l'homologue, sinon l'effèt, de la théâtralité ironique de ses auteurs” (p. 46).

<sup>70</sup> Berthou, art. cit., p. 23.

tipo.<sup>71</sup> Hay que recordar que la noción de autoría abarca otros ámbitos de la cultura y el arte; de ahí que el concepto se vuelva más ambiguo y complejo, porque asimila tanto una práctica (en este caso la escritura) como las ideas de origen, propiedad y responsabilidad que esa actividad genera.

Así las cosas, en la práctica, la división aludida resultaría inoperante, porque ambas instancias se asimilan en una sola: el escritor ha llevado por largo tiempo la bandera de autor, independientemente de las poses que adopte o los disfraces que se ponga; de ahí también la tendencia generalizada a usar indistintamente ambos términos (autor y escritor) para referirse a lo mismo. Sin embargo, es verdad también que este binomio está íntimamente vinculado con la fragmentación del sujeto que el escritor padece y el lector percibe, problema que la crítica ha evadido por no contar más que con categorías rígidas de análisis que insisten en fijar casillas estrechas a cada instancia textual. El escritor se ha visto en la necesidad de expresarse a sí mismo como un ser escindido, pero esa escisión no tendría por qué corresponder estrictamente a dos conceptos, de por sí complejos, que precisan una definición (y definir es limitar): autor y escritor remiten simultáneamente a la persona y al personaje, porque nunca sabremos con exactitud dónde termina una y comienza el otro.

La forma en que *Abaddón* expone al autor toma, a menudo, esta dirección, o sea, la de cuestionar la identidad del yo y poner en tela de juicio su unidad proponiendo la dualidad, y aun multiplicidad, de ese yo. Sábato insiste en mostrar que el escritor contemporáneo ha renunciado a su torre de marfil para hacer frente a los juicios, burlas y excesivas demandas que el reconocimiento acarrea, aunque eso implique el abandono de sí ante las exigencias del público, como muestra el siguiente fragmento en el que se burla de las apariencias, que nada, o muy poco, tienen que ver con la sublimidad del arte:

Máscara del conferenciante que habla entre señoras, que sonrío y  
 presenta simulacros  
 de buena crianza.  
 de correcto caballero.  
 de señor bien vestido y normalmente alimentado.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 23.

[...]  
 Aquí lo pueden ver. Media vuelta a la derecha,  
 ¡hop!  
 Salude al Respetable Público.  
 Así,  
 muy bien,  
 tenga su terrón de azúcar.  
 ¡Hop, hop!  
 [...]  
 mientras por el momento  
 sueño  
 con aquella patria violenta pero candorosa  
 el orgulloso principado  
 las ceremonias del huracán y de la muerte [pp. 590-591].

Los diferentes desdoblamientos que padece este personaje aluden, invariablemente, a la paradoja de ser y no ser al mismo tiempo, de estar sujeto a la máscara creada por él y los otros, conjuntamente, y creer que tras el disfraz se oculta el auténtico hombre. Imposible evitar la relación con la angustia que expresa Borges en el texto que sirvió de epígrafe a este capítulo, en el que, al evocar la separación entre el yo interno y el yo externo, sugiere implícitamente el cuestionamiento de su doble papel de escritor y hombre común. En *Sábado*, esta disyunción conduce hasta la degradación del autor a la calidad de bufón: “el que hablaba con ellos no era S., sino una especie de payaso usurpador. Mientras el otro, el auténtico, se iba paulatinamente y pavorosamente aislando” (p. 589). Llevándolo hasta límites insospechados, *Sábado* hace participar al mismo Borges en su novela imponiéndole también la condición de payaso, víctima, a fin de cuentas del sistema publicitario que termina por igualar a un escritor con cualquier estrella de la televisión. *Sábado* se permite, mediante la autoironía, ironizar sobre otro escritor que no sólo es su contemporáneo sino una figura histórica, emblemática de las letras argentinas, y lo convierte también en víctima de un sistema de consumo de figuras públicas creado por los medios de comunicación:

Pipo hace entrar entre cerrados aplausos a Jorge Luis Borges, de jaquet, que oficiaría de padrino de la boda [...] Pobre ciego, comenta

una gran gorda que es enfocada por las cámaras, pero Borges hace una temerosa seña con la mano como diciendo que no se debe exagerar. Libertad Leblanc, con un vestido negro y un escote que llega al ombligo está al lado de Sabato, quien, siempre en calzoncillos, pero ahora de pie y de la mano de la estrella, dirige una mirada de simpatía hacia Borges, que avanza con paso inseguro hacia el centro de la escena. Pipo entonces dice SEÑOR DIRECTOR, DISPONGA DE LAS CÁMARAS, palabras que son la señal para desencadenar otra tanda de avisos, mientras Sabato piensa: “*tanto él como yo somos personas públicas*”, y siente que caen lágrimas de sus ojos [p. 706, cursivas mías].

Como he mencionado, en *Abaddón*, autor y escritor, binomio mostrado en los desdoblamientos del personaje, padecen el castigo de la unidad, porque, pese a la ruptura del yo, Sábato descubre que se enfrenta a sí mismo, que es uno y otro a la vez. Sin ir más lejos en este punto, que será objeto de otro capítulo, la forma más evidente de dicha separación parece estar representada en la utilización alternativa de dos nombres para el mismo personaje: Sábato y S., como si con esto deseara aludir algunas veces al individuo que padece las complicaciones del día a día y otras al hombre cuya labor de escritura lo ha colocado ante la vista admirada o condenatoria del público. Esta dualidad es también motivo de reflexión para el personaje central de *Abaddón*, quien, en sus intentos de situar el papel del escritor en la sociedad contemporánea, identifica dos espacios de acción que coinciden con lo exterior y lo interior, lo privado y lo público, la apariencia y la verdad o, lo que es lo mismo en las clásicas dicotomías sabatianas, arriba y abajo, luz y oscuridad:

Imaginaba que lo observaban, que pretendían conocerlo (qué verbo tan arrogante y falaz), que seguían sus vicisitudes a través de reportajes (según esa fantasía del mundo moderno por la que se cree que un hombre puede ser revelado a través de una hora de conversación mal transcrita). Y todo eso no significaba nada. Debajo, como todos, vivía la vida de los sueños, los vicios secretos que pocos o nadie sospechaban. Arriba, se iba a la Embajada de Francia, donde cortésmente se emitían y recibían las mentiras y los lugares comunes que pueden y deben decirse en una embajada: con maneras afables, con comprensión y cortesía. Y gracias si además no se estaba ingenioso y brillante. Porque en-

tonces, mientras al acostarse uno se quitaba los pantalones era inevitable recordar a Kierkegaard haciendo lo mismo y diciendo “subyugué a la concurrencia y al encontrarme solo, en mi cuarto, tuve ganas de pegarme un tiro” [p. 557].

El conflicto interno que experimenta el artista al saberse oculto tras la máscara de una imagen pública es, ciertamente, algo que inquietó a Sábato y que extrapoló a la esfera de la recepción recreada en *Abaddón*, pues insiste en mostrar que no todos sus lectores “eran señoras gordas, y no todas eran gordas, qué tanto embromar. Había estudiantes, muchos estudiantes, gente de verdad interesada” (p. 556). Varios de los personajes de la novela son lectores de Sábato y asumen la visión que su autor percibió tanto en el lector común como en el medio intelectual y editorial de su época. Uno de sus públicos predilectos es el de los jóvenes, y es de ellos de quienes se desprende la imagen más idealizada del escritor, como se ve en la escena de los dos hermanos, Nacho y Agustina, que pretenden haber sorprendido a Sábato en un acto casi criminal por participar en actividades que ellos consideran incompatibles con esos absolutos defendidos en sus novelas. Actitudes como ésta estimulan la reflexión sobre el lugar del autor de ficciones e inducen a percibir cierta diferencia entre el artista y otros hombres públicos. Sábato cree que sólo los escritores pueden comprender ese triste sentimiento de ser “enjuiciado no sólo por lo que son juzgadas las personas públicas sino por lo que los personajes de novela son o sugieren” (p. 558). He aquí donde se manifiesta uno de los puntos críticos de la construcción de la autoría, al menos en el ámbito literario: la obra contribuye a delinear y a llenar un nombre, a dotarlo de una identidad, pero no por el simple hecho de la atribución, sino también, y quizá fundamentalmente, por un contenido en el que subyacen determinada biografía, ideología, filosofía o estética, en definitiva, una visión de mundo, como el mismo Sábato ha señalado. Acceder al autor mediante el entrecruzamiento de obra, biografía e imagen pública consiste en dotarlo de una personalidad de contornos más definidos, es decir, hacer de él una “figura” susceptible de tener voz en el diálogo que implica toda lectura.

Este fenómeno se relaciona con otras soluciones teóricas que invitan a ver al autor bajo ciertos atributos (la figura o el mito) que le otorgan una posición estratégica respecto al trabajo creativo, del que,

lejos de estar deslindado, resulta ser el epicentro de la dinámica entre vida y arte. Ya no se reduce a una función del discurso, como quería Foucault; tampoco a una persona real, pues el concepto de autoría opera no necesariamente con base en esta persona sino en todo un aparato de atribución (a otros nombres y/o instituciones), y porque, en última instancia, el yo del autor, sometido a la temporalidad, es fluctuante y sólo puede ser reconstruido en sus indeterminaciones.

*En busca del autor perdido: la figura de autor*

Como se ha visto hasta ahora, la teoría contemporánea sigue aún, aunque de modo menos radical, la tendencia de separar al autor del sujeto biográfico, lo que ha dado como resultado, en opinión de Arnaud Schmitt, la instauración de un “espacio autoral” más allá de este sujeto. Aun concebido como mera entidad sociocultural, como hizo Foucault con la función-autor —en la que sólo conserva el nombre como único indicio biográfico—, el lector

dans sa pratique herméneutique, il ne peut appréhender l’auteur que d’une seule manière, la seule qu’il connaisse: en lui attribuant des sèmes. Ceux-ci peuvent provenir d’un paratexte porteur d’informations personnelles relatives à la vie de l’auteur —en dehors de son activité d’écriture, j’entends— ou bien de ce que le lecteur perçoit, au cours de sa lecture, comme les signes d’une revendication esthétique de la part de cet auteur, l’historicité de son écriture le rattachant forcément à un groupe socio-esthétique. Cette historicité elle-même sera recyclée par le lecteur en sèmes supplémentaires afin de contribuer à l’élaboration d’une figure forcément personnelle, car dans tout acte de communication intersubjective, il faut bien s’adresser à quelqu’un *en particulier*.<sup>72</sup>

La cita anterior proporciona algunas ideas que me parece importante retomar. Por una parte, es sugerente la idea del autor como un signo al que se le pueden atribuir semas que lo distinguen de otros

<sup>72</sup> Arnaud Schmitt, *Je réel / Je fictif. Au-delà d’une confusion postmoderne*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010, p. 164.

signos; semas como la información personal distinta a la relacionada estrictamente con la escritura, la reivindicación estética y el momento histórico y cultural que definen su posicionamiento. Por otra, el hecho de que el texto sea un acto de “comunicación intersubjetiva” revela la participación activa del autor en el proceso comunicativo, tan activa como la del lector. Parece ésta una postura más conciliatoria, en la medida en que indica la posibilidad de un acercamiento integral y diversificado a una sola figura, lo que equivaldría a decir que el autor se construye tanto en el trabajo privado de su escritura como en el quehacer público derivado de la profesionalización de su actividad.

En tanto figura, el autor es capaz de asimilar una referencia externa en un nivel que permite tomar de ella lo concerniente a su perfil de creador y de hombre público. No se trata de querer fundar la crítica en la persona empírica, ni que su biografía se convierta en una base interpretativa, como tampoco de continuar con la proliferación de términos que aludan a él como un ente abstracto, como una divinidad que está en todas partes y en ninguna. Sin tomar como único apoyo la persona real, habría que admitir, implícitamente, que el sujeto existe antes de toda obra, aunque sea la obra la que lo constituya en autor y desde ella se reconstruya su (una) identidad.

Para Maurice Couturier —también desde una perspectiva de estudio que ve la literatura como un tipo de comunicación intersubjetiva—, el lector desemboca siempre sobre la instancia autoral, pero entendida, precisamente, como figura, como una proyección textual de su yo ideal, es decir, el que toma el lugar de la persona real. Para delinear esa silueta, el lector tiene que valerse de las manifestaciones, tácitas o explícitas, que el texto proporciona e identificar los trazos de su emergencia, esforzarse en reconocer esos contornos y recomponerlos. En este sentido, “[l]a figure de l’auteur [...] est la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s’exprimer et de se cacher”.<sup>73</sup> Porque en todo acto comunicativo uno tiende a hacerse una imagen de su interlocutor, la información biográfica, a decir de Couturier, sólo puede servir como un soporte de confirmación *a posteriori* de la imagen previamente articulada. Con todo, los textos ofrecen signos de comunicación que el lector reagrupará

<sup>73</sup> Maurice Couturier, *La figure de l’auteur*, Éditions du Seuil, París, 1995, p. 244.

bajo un nombre, el cual indica también su procedencia y pertenencia a una época y a un contexto social y cultural determinados.

Para Schmitt, por figura del autor debe entenderse “l’image *indirecte* que nous construisons avant, pendant, et après la lecture, dans le but d’établir un type cognitif de l’auteur empirique que nous ne connaissons pas. Si autrui est un signe, même dans le cas d’une conversation directe, la suite logique serait donc qu’un auteur qui se manifeste par le biais d’un texte soit *le signe d’un signe*”.<sup>74</sup> De ahí que Schmitt considere que sería más adecuado decir “signo del autor” en vez de figura del autor, pues, en su opinión, en un acto comunicativo aprehendemos al otro en tanto signo, ya que el conocimiento nunca es directo, incluso si el otro está presente. Esa aprehensión implica la construcción de una imagen, lo que equivaldría a decir que el autor es ya por sí mismo imagen, o figura, a los ojos del lector, de modo que decir “figura del autor” resulta un pleonasma. Sin embargo, pese al desacuerdo con el término, Schmitt admite su operatividad y su uso cada vez más generalizado.

Ahora bien, la figura de autor, otra vez con Schmitt, remite simultáneamente a la persona empírica y al artista,<sup>75</sup> instancias que no se excluyen, sino que mantienen una influencia mutua. Puesto que el conocimiento de la persona es indirecto, nos enfrentamos a un *conocimiento trópico* (*connaissance tropique*);<sup>76</sup> esto es, tomamos a la persona y a su cuerpo como signos, de cuya interpretación nos servimos para elaborar el perfil psicológico del sujeto, pero también, y principalmente, para acceder a su palabra, a lo que “dice *directamente*”: “Dans le réel, je n’ai jamais d’accès direct à la pensée d’autrui, à sa ‘verité’, mais à son discours, et c’est à travers lui que je vais attribuer des sèmes à son signe, à son nom”.<sup>77</sup> Tratándose del discurso ficcional, no es de ningún modo fácil deshacerse del autor empírico, porque, a decir de Schmitt, la aplicación de las reglas de la ficción no impide asimilar su figura al relato por varias razones: primero, porque el autor se muestra en el mundo paratextual, e incluso, real del lector cuando éste accede a su conocimiento directo, es decir, físico, y de este modo impacta la com-

<sup>74</sup> Schmitt, *op. cit.*, p. 137.

<sup>75</sup> Véase *ibid.*, p. 148.

<sup>76</sup> *Cf. ibid.*, p. 138.

<sup>77</sup> *Idem.*

prensión del texto; en segundo lugar, por el exhibicionismo textual del autor, especialmente en la novela autobiográfica o en la autoficción, en que la atribución de semas biográficos es ineludible; la tercera razón es la coherencia estilística bajo la cual se agrupa textos de un mismo escritor, en cuanto que señala marcas discursivas relacionadas con un sistema particular de reglas de escritura; la cuarta y última reposa en el concepto mismo de autoría, ya que envía a la idea de obra y ésta, a su vez, se vincula con un nombre bajo el cual un conjunto de textos pueden leerse unos en relación con otros.<sup>78</sup>

La noción de “figura de(l) autor” parece, entonces, la más indicada para justificar un acercamiento al estudio del autor como instancia central de un discurso narrativo ficcional, pues es la que mejor da cuenta de “la façon dont l’auteur se manifeste dans le travail herméneutique du lecteur, car elle témoigne à travers le terme *figure* de son travail sémantique, de la relativité de la figure construite (car elle demeure justement *figure*), ce qui permet de conserver la notion de référentialité, sans pour autant lui accorder une place prépondérante et stable”.<sup>79</sup>

Cabría añadir, finalmente, para precisar la idea del autor como dualidad paradójica, que hay dos momentos importantes en la constitución de su identidad y de su figura: uno construido fuera del espacio de la escritura, dependiente del aparato publicitario promotor del consumo tanto de libros como de una “actitud autoral”, la cual surge, como apunta Oleza, de las salas de prensa, las entrevistas, los cursos universitarios, los premios, los reconocimientos, los cargos públicos, y hasta los blogs, prácticos medios de autoexhibición y autopromoción, pues “[d]e la misma manera que hay un público que consume vidas de famosos, hay otro que consume presencias literarias”.<sup>80</sup> El segundo momento corresponde a la configuración del autor en sus textos, ya se trate de ficciones, ensayos, memorias o autobiografías, pues el espacio de la escritura lo es también de autoinvención, particularmente cuando el recurso a lo autobiográfico imprime marcas de identidad reconocibles. Retomando la postura de Schmitt, se puede decir que en tanto semas, los textos reunidos bajo una misma firma ofrecen la informa-

<sup>78</sup> Véase Schmitt, *op. cit.*, pp. 139-141.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>80</sup> Oleza, art. cit., p. 17.

ción necesaria para leer en ellos al autor, mientras los datos proporcionados por terceros crean la entidad biográfica que funciona como soporte externo de interpretación: de la conjunción de estos dos espacios se desprende la figura del autor.

### *De la figura al mito de autor*

La conjunción del “ser escritor” en su singularidad y en su pertenencia a un medio social es la solución que Julio Premat propone al problema de la identidad del autor.<sup>81</sup> Según él, debido a la escurridiza identidad del sujeto y a las contradicciones que encierra, ha sido inevitable adoptar al menos dos estrategias para reconstruir el ser escritor: la “ficción de autor” y la “figura de autor”, la primera en cuanto relato y la segunda en tanto imagen. Su propuesta consiste en agregar a la función-autor foucaultiana la ficción de autor, la cual, aunada al nombre, amplía la caracterización discursiva. Así, la autofiguración del autor, o autofabulación, entendida como la construcción de una imagen de sí mismo, a la que también denomina “autoficción”, forma parte del mismo proceso de creación, pero es, igualmente, la creación de un modo de ser en la sociedad.<sup>82</sup> En este sentido, se trata de una construcción voluntaria y consciente, un modo de “ser” o de “querer ser” ante

<sup>81</sup> Véase *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

<sup>82</sup> Cabe precisar que el término “autofiguración” tiene una relativa novedad, según José Amícola, quien lo toma del estudio de Sylvia Molloy sobre la autobiografía en Hispanoamérica, y es traducción del inglés “self-figuration”. Amícola considera autofiguración “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (*Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Beatriz Viterbo Editora-CINIG, Rosario, 2007, p. 14). Asimismo, el término se relaciona con un mecanismo especular de la autoficción “que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada ‘in figura’, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos”. Amícola, “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”

los otros. No depende únicamente de su caracterización a partir de los rasgos distintivos del conjunto de sus obras (estilo, recurrencias temáticas, ideología, etc.), sino de la invención de sí mismo, ya sea a partir de todo lo que de él (biografía, ideología, etc.) hay en su obra o de lo que afirma como motor creativo de la misma. Esta representación suplementaria del autor se acerca a la autoficción, en donde la figura del autor se construye dentro y a partir ya sea de un texto específico o de un conjunto de textos, y no se apega necesariamente a una verdad, en términos referenciales, porque, a decir de Premat, volverse escritor implica: “la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos) lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito [...] La autoficción en este caso es, a ojos vista, una etapa indisociable del proceso de creación de una obra; es decir, no sólo de escritura, sino también de circulación inteligible y de reconocimiento, o sea, de existencia social”.<sup>83</sup>

Según Premat, la literatura argentina moderna ha sostenido la propensión generalizada a crear una figura de autor, fenómeno que tiene como mejor antecedente no a un escritor, sino a “la figura legendaria del ser escritor en Argentina” encarnada en el payador Martín Fierro, quien “toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura”.<sup>84</sup> Premat considera que en este momento se inaugura la “ficción de autor” en las letras argentinas, pues se plantea el conflicto entre un autor real y otro ficticio, lo que equivale a decir que el mito fundador de esta literatura se atribuye a Martín Fierro, a la tradición de la gauchesca, más que a la herencia de José Hernández. En este sentido, el definirse como autor ha implicado la construcción de una imagen a

---

*Olivar* 9 (12), disponible en: <[http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3713.pdf](http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713.pdf)>. Consultado el 18 de octubre de 2010.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 17. Premat atribuye a Witold Gombrowicz ese “gesto de invención de autor”, relacionado con un grupo de escritores y con la construcción de una identidad nacional, que de algún modo signa uno de los rumbos que ha tomado la literatura argentina contemporánea. Por su parte, José Amícola opina que el caso de Gombrowicz es paradigmático en el sentido de que inventa una trayectoria imaginaria al autor real, algo así como una vida suplementaria, mediante la ficción literaria (art. cit.). Es sugerente, por lo demás, que la obra del escritor polaco-argentino haya sido objeto privilegiado de análisis en reconocidos estudios sobre la autoficción.

partir de la obra, sin perder de vista que tal imagen tiene un referente, aunque éste sea paradójico.

Cuando Premat se refiere al Martín Fierro como el fundador de una literatura, la argentina, alude también a la forma en que un personaje se convierte en mito literario (como serían, por ejemplo, don Quijote o don Juan), esto es, a la puesta en escena de un mito avalado por una tradición. No obstante, la construcción de un personaje de escritor, que, de algún modo, estaría orientada hacia la creación de un mito de autor, implica muchas veces la voluntad de entreverar biografía e invención, lo que destaca la importancia del referente como núcleo de la autenticidad y solidez que sustenta al personaje.<sup>85</sup> La idea rectora de esta figura de autor suplementaria sería la introducción de relatos biográficos “en el dominio de la creación”, es decir, del autor en tanto objeto de otros discursos y otras actividades. Esos relatos, sin embargo, según Jean-Benoît Puech, conciernen al personaje y a su vida representada, y no ya a la persona real, hasta el punto de construir una figura autónoma que, a veces, se convierte en mito y figura de culto.<sup>86</sup>

Si se añade esta óptica, la propuesta de Premat convendría en que así como José Hernández quedó en Martín Fierro o Cervantes en don Quijote, otros escritores han tendido, implícitamente, a crear un personaje que busca, de algún modo, perdurar en una tradición literaria; pero ese personaje, curiosamente, se ha acercado tanto a su autor (o viceversa) hasta fundirse con él y dar pie a una representación mítica del ser escritor. En la literatura argentina, señala Premat —y habría que decir que también en otras literaturas—, esta representación es oximorónica, porque sustenta la idea de que “ser escritor es no ser nada o nadie” y, simultáneamente, provoca el efecto contrario, pues en la reducción de sí mismo o en la búsqueda de cierta opacidad, el autor genera una imagen enigmática mediante la cual se exhibe y crea su forma de circulación pública.

<sup>85</sup> Remito al artículo de Enrique Schmukler, “Bartleby y compañía: del mito literario al mito de autor”, disponible en <<http://bib.cervantesvirtual.com>>. Consultado el 3 de abril de 2012.

<sup>86</sup> Jean-Benoît Puech, “Presentation”, en Nathalie Laviaille y Jean-Benoît Puech (dirs.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 10.

Tal actitud corresponde a una de las dos poses autorales que, según Jean-Benoît Puech, han transitado la escena literaria de la segunda mitad del siglo XX: por un lado, la que exalta las características del hombre de letras, quien, obstinado en eclipsarse tras su obra, en hacerse invisible, proyecta su autoridad; por el otro, la que promueve una imagen de autor, pero en el sentido de lo que podría llamarse un *anti-escritor* (así como se habla de anti-héroe),<sup>87</sup> es decir, el que se considera a sí mismo casi un “don nadie” y cuya imagen se sostiene, muchas veces, en una real o supuesta improductividad creativa; en ambos casos, el personaje proyectado va ineludiblemente rodeado de un halo biográfico. El autor como personaje termina, entonces, por violar la intimidad del escritor e integrarla al espacio literario, de forma que su vida, como apunta Puech, se convierte en uno de los tomos de su obra o, en todo caso, una de las versiones de su obra.<sup>88</sup>

Así pues, la autoinvención o autofiguración puede aportar una imagen complementaria a la construcción de la figura del autor constituida, en principio, por la cooperación entre la obra y los textos biográficos. En *Abaddón*, como se verá enseguida, el personaje autor asimila las dos posturas aludidas y problematiza la compleja relación entre estos tres momentos que, al mismo tiempo que edifican esta figura, cimientan la imagen mítica del ser escritor. Según se vio, en la novela de Sábato el concepto de autor se inclina, como a su manera lo hace la teoría, a cuestionar la unidad identitaria mediante la puesta en escena de un personaje de autor en sus distintas facetas, pero sobre todo, en los dos momentos que lo constituyen como tal: su relación con la escritura y su imagen pública, una faceta de artista y otra de responsabilidad intelectual y, en consecuencia, de responsabilidad social. Estas dos caras se problematizan no únicamente en las reflexiones sobre el papel del escritor y en las críticas que el personaje Sábato recibe de muchos de sus lectores e incluso de él mismo, sino que se presentan como un conflicto interno expresado simbólicamente en los desdoblamientos que padece, como si de ese modo lograrse, por fin, que cada uno de sus “yos” encuentre su lugar, aunque esto resulte en mayor angustia y soledad, porque al final parece imposible lograr su conciliación.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>88</sup> *Idem.*

Hay también otros dos momentos importantes, que unidos a la problematización mencionada ayudan a entender el modo en que en *Abaddón* se cristaliza una figura de autor. El primero sería el autobiográfico, expuesto de dos formas distintas: una como información relativa a la vida de Sábato anterior o paralela a su trabajo de escritor, y la otra relacionada específicamente con su obra, parte importantísima de su biografía, a partir de la cual surge el Sábato escritor que conocemos, con sus ideas y obsesiones. El segundo corresponde a la ficcionalización o, en otras palabras, a la forma en que lo auténtico vivido se mezcla con las obsesiones del autor y con lo inventado, y da lugar a un modelo idealizado del autor, una figura casi mítica, que se distancia del original, pese a que lo contiene.

EL AUTOR ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA:  
LA AUTOFIGURACIÓN EN *ABADDÓN*

*Los signos auto-biográficos*

Como se ha visto hasta ahora, para entrever la figura del escritor es preciso tener en cuenta los signos biográficos. En *Abaddón* se advierte de inmediato una suerte de dialéctica entre sujeto y objeto de la creación: el escritor se inmiscuye de maneras distintas en su obra y ésta, inevitablemente, se convierte en acontecimiento, podría decirse, fundamental de su biografía. Caer en la cuenta de que lo biográfico o, en todo caso, lo autobiográfico, puede funcionar —al menos para las llamadas escrituras del yo— como clave de lectura, implica asumir una postura de conciliación tanto entre realidad y ficción, como entre géneros referenciales y no referenciales, porque a partir de ciertos indicadores es posible proporcionar una línea de interpretación no restrictiva. Según estos indicadores, el lector podría apoyarse, aunque secundariamente, en un pacto referencial, posterior a la realización de la “ilusión referencial”, para utilizar el término de Barthes, o, más específicamente, de una “ilusión biográfica” que remite al yo del autor y al conjunto de rasgos de identidad a partir de los cuales adquiere mayor o menor proximidad con el personaje creado en el texto. En *Abaddón*, la cercanía entre la instancia textual y la extratextual deja entrever varios de esos signos distribuidos en distintos niveles, los

cuales, en conjunto, permiten delimitar los contornos de esa figura autoral construida a lo largo de la obra sabatiana y concretada, firmemente, en su última novela, como sugiere Barrera López:

En el caso de Sábato, frecuentes son los datos autobiográficos dispersos en ensayos y novelas, pero, si nos fijamos detenidamente, son siempre los mismos. Otra información se escamotea, hasta tal punto que esos datos (su infancia, dedicación a la física, renuncia de ese mundo, contacto con los surrealistas) parecen formar parte ya de la ficción, se han “ficcionalizado”, alcanzando su máxima expresión con el desdoblamiento final en su última novela, Sábato-Sabato. El mismo Sábato ha dicho que la verdadera autobiografía de un escritor hay que buscarla en sus ficciones.<sup>89</sup>

Esta cita señala, de algún modo, lo que me interesa desarrollar en este apartado: la forma en que lo autobiográfico se ficcionaliza y crea, a su modo, una figura y un mito de autor. El primer momento de identificación entre autor y personaje se encuentra, precisamente, en la presencia de información biográfica relevante para comprender el contexto de creación en que se gesta *Abaddón*. Comenzando por el nombre propio del autor, en tanto rasgo de identidad que afirma el primer parecido entre las dos instancias, incluido desde las primeras páginas de la novela, paulatinamente se irán encadenando otras informaciones que acentúan cada vez más la cercanía entre éstas.

Hay que repetir que esto no implica ir en la búsqueda minuciosa de datos comprobables —asunto que no compete a la ficción—, sino de precisar que éstos, por ser signos textuales diseminados en el resto de sus libros, tanto en sus ensayos como en sus ficciones, permiten construir una suerte de red semántica tejida en y desde los textos. Así, por ejemplo, una explicación del significado y la carga simbólica del apellido Sábato en las páginas de *Abaddón* se complementa con otra más detallada que proporciona en *Antes del fin* —libro de memorias, mucho más cercano a la autobiografía—, lo cual contribuye a ampliar la interpretación sobre la relación del personaje con algunos de los temas centrales de la novela, como el mal y lo demoniaco. Lo mismo

<sup>89</sup> “Sábato, balance de un luchador”, en Silvia Sauter, *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y revisiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, p. 52.

ocurre con la fecha de su nacimiento, que, además de relacionarse con el significado del nombre y el destino tormentoso de su vida, corresponde también a la de Fernando Vidal Olmos, uno de sus personajes más conocidos. Algo semejante se puede decir de otros tantos datos precisos asentados ya como parte de la historia personal de Sábato. Dejaré para otro momento la mención de tales datos, relacionados también con la ficcionalización del autor y las manifestaciones del yo autoral, que analizaré en el siguiente capítulo.

En las primeras páginas de la edición definitiva de su obra narrativa completa, publicada por Seix Barral en 1997, aparece un texto titulado “Microbiografía”, en el que Sábato vuelve a contar la serie de experiencias que lo determinaron y lo formaron como escritor. Bajo este título engañoso, porque se trata más bien de una “microautobiografía”, el escritor argentino hace un rápido recuento de los acontecimientos fundamentales de su vida: su atormentada infancia, su adolescencia en La Plata, el relato de su época comunista, su viaje a Rusia para integrarse en las Escuelas Leninistas de Moscú, su posterior huida a Francia y el regreso a Argentina para dedicarse a la ciencia; su decisiva estancia en París en 1938 como investigador en el Laboratorio Curie, durante la cual se relacionó con Breton, Óscar Domínguez y otros surrealistas, acontecimientos todos que lo indujeron a abandonar la ciencia y dedicarse a la literatura. En el último párrafo, Sábato ofrece una idea sintetizada de su vida e, indirectamente, de su personalidad literaria y su ideología, dos aspectos que conforman el sello de identidad con el que deseó marcar su obra:

Esta ha sido mi vida. He defendido la justicia, los pueblos oprimidos, las razas perseguidas, los derechos humanos, que para mí son sagrados. Los comunistas me han acusado de ser reaccionario, y los reaccionarios, de ser comunista. ¡Lindo negocio! He sido siempre un luchador solitario, y así será hasta mi muerte. Al fin he regresado al origen, a mis viejos ideales, los del anarquismo, la única esperanza que todavía nos queda [p. 20].

La relevancia de esta “Microbiografía” se relaciona con el hecho de que, según se ha dicho, la biografía, en su sentido más amplio, es uno de los espacios discursivos donde se gesta y plasma la imagen de un individuo, y se dibujan los contornos de una vida. Una de sus fun-

ciones es aportar información suplementaria significativa, en un momento dado, para estudiar una obra. Por este motivo, el impacto de un paratexto<sup>90</sup> que ofrece algo distinto de lo que anuncia compromete una doble lectura (auto-biográfica) de los textos ficcionales que integran el volumen. En el caso de *Abaddón*, este texto contribuye a afianzar el parecido entre el autor de esas notas y el personaje-escritor de la novela. Esto, desde luego, es relevante cuando se lee la novela dentro de la totalidad de la obra sabatiana por la cantidad de lazos tendidos con ella en tanto referente extratextual. Sin embargo, por sí misma, tal información, atribuida a un personaje que lleva el mismo nombre de su creador, sintetiza de forma oblicua una imagen que al lector puede parecer suficiente como co-relato de la identidad del autor.

No está de más señalar el rechazo de Sábato hacia la autobiografía cuando afirma que, debido a la naturaleza humana, ésta sería siempre mentirosa, pues “sólo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas. ‘Persona’ significa máscara, y como tal entró en el lenguaje del teatro y de la novela” (ESF, p. 297). De modo que si se trata de hablar de sí mismo, el mejor lugar para hacerlo sería, en opinión de Sábato, la novela, donde no hay un contrato de “verdad” de por medio y, por lo mismo, no es necesario esforzarse para convencer o probar nada; así, el pacto novelesco resulta más sincero que el autobiográfico, pues permite al autor mentir, matizar e inventar sin recelo alguno. Sin embargo, también está convencido de que la prescindencia del autor es una ilusión, ya que toda obra es la “proyección sentimental, ideológica y filosófica”, de sus “pasiones, de su drama o tragicomedia personal” (ESF, p. 327). Esto quiere decir que aunque en el sentido más general considere que

<sup>90</sup> Si se entiende, con Genette, que el paratexto, esa franja “siempre portadora de un comentario autoral más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados” (*Umbrales*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001, p. 8). Asimismo, el valor y la función del paratexto reside, entre otras cosas, en que lleva “*información pura*” y sirve como medio para dar a conocer “una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial” (*Ibid.*, p. 15).

toda escritura es autobiográfica, en lo particular Sábato hace de su novela el espacio donde exhibir su yo sin imposturas, aunque la mayor impostura —la que elude todo compromiso de verdad— sea el hecho mismo de ficcionalizarse.

Sin embargo, esta teoría de que la novela es más verdadera que la autobiografía no deja de ser, como asegura Lejeune, una ilusión y un lugar común adoptado por numerosos escritores, porque en su condena a la autobiografía establecen una forma indirecta del pacto autobiográfico, “pues establecen de hecho de qué orden es la verdad última a la que aspiran sus textos”.<sup>91</sup> A esta forma indirecta del pacto, Lejeune le da el nombre de “*pacto fantasmático*”, porque el autor invita a leer “las novelas no sólo como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’ sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo”.<sup>92</sup> Esa verdad, que es la del autor, es la misma a que aspira el proyecto autobiográfico, de ahí que, según Lejeune:

Si la hipocresía es un homenaje que el vicio rinde a la virtud, estos juicios son en realidad un homenaje que la novela rinde a la autobiografía. Si la novela es más verdadera que la autobiografía, entonces ¿por qué Gide, Mauriac y tantos otros no se contentan con escribir novelas? Al plantear así la pregunta todo se aclara: si no hubieran escrito y publicado *también* textos autobiográficos, aunque sean “insuficientes”, nadie habría visto jamás cuál era el orden de la verdad que habría que buscar en sus novelas.<sup>93</sup>

Lejeune advierte por qué cualquier lectura autobiográfica de un texto va de la mano de la voluntad del autor, pero también de otros textos de naturaleza no ficcional que confirmen que esa lectura es pertinente y aun requerida. Esta suerte de autoengaño con que los escritores aseguran revelar sus más grandes verdades en un texto de ficción y no en una autobiografía pone el énfasis en la relación entre novela y autobiografía, y conduce, después de todo, como sugiere

<sup>91</sup> *El pacto autobiográfico y otros estudios*, tr. de Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, p. 82.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>93</sup> *Idem.*

Lejeune, a la creación de un “espacio autobiográfico”,<sup>94</sup> en el que se pueda colocar ambos géneros, uno en relación con el otro, y no limitarse a uno de los dos. Por poner un ejemplo, basta mencionar el caso del propio Sábato, quien, después de todo, cede a la tentación de publicar textos más afiliados al género autobiográfico, como su libro de memorias *Antes del fin*.

### *El relato autobiográfico*

La presencia del relato autobiográfico en primera persona dentro de una narración mayormente omnisciente establece una especie de oscilación entre la exploración del yo desde afuera y desde adentro, como para propiciar una visión integral del personaje desde dos ángulos distintos. El relato asumido por Sábato sin mediación del narrador bien podría considerarse como una especie de “pseudo-autobiografía” o “autobiografía encubierta”, porque la autonomía de la enunciación respecto de la narración en que se inserta descubre una voluntad de autoexploración y, por lo tanto, de autorrepresentación explícita, poco susceptible de verse como tal si se la hace formar parte de un texto de ficción. En términos genéricos, los relatos autobiográficos insertados en *Abaddón* se presentan bajo la forma de confesión (“Algunas confidencias hechas a Bruno” y “Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938”) y de carta (“Querido y remoto muchacho” y “No, Silvia, no molestan tus cartas”), únicamente distinguibles por la inscripción de un destinatario (narratario), que les imprime cierto aire de diálogo, y por el tono narrativo de unos y ensayístico de otros. Sin embargo, estructuralmente, albergan las características formales de la autobiografía, esto es, siguiendo a Lejeune, la identidad entre autor, narrador y personaje, además de la insistente marca personal que hace de la referencialidad uno de sus apoyos insoslayables; de modo que la “ilusión biográfica” se convierte en un velo casi transparente tras el cual el autor exhibe sus contornos. Específicamente, los dos momentos de confesión (o confidencias) se apoyan también sobre las condiciones básicas que Lejeune propone en su definición de la autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existen-

<sup>94</sup> *Idem*.

cia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.<sup>95</sup> Desde esta perspectiva —un tanto restringida y general por el momento—, en el halo autobiográfico que a todas luces rodea a *Abaddón* es posible distinguir, a modo de basamento, la forma elemental de la autobiografía, apenas perceptible por encontrarse reducida a breves fragmentos que se desvanecen en el cuerpo de la novela.

En un comportamiento similar al relato autobiográfico se encuentra la compleja relación de *Abaddón* con el relato biográfico expuesto en el empleo de discursos mediáticos como la entrevista (o reportaje, como se nombra en la novela), ya que, al incluir de manera directa la palabra del autor, mediante el diálogo, se privilegia la cercanía a su pensamiento. La forma de la entrevista se presenta como parodia, quizá porque fue uno de los medios que más socorrió a Sábato en la difusión de sus libros, sus ideas y, por supuesto, de su imagen, aunque a menudo la desdeñara por prestarse, en ocasiones, a tergiversar la información y a construir la representación parcial y hasta negativa de su imagen. Pero no es únicamente la estructura de este género lo que se emplea con eficacia para acercarse al personaje, sino que, entreverando referencias, entrecruzando textos, reiterando lo dicho como en un afán conciliatorio, Sábato se vale de ciertos datos de entrevistas que efectivamente se llevaron a cabo. Es el caso, por ejemplo, de la introducción casi literal de un texto publicado en *Razón y Fábula*<sup>96</sup> en el que defiende y reivindica algunas de sus ideas, y cuya función en la novela es la de prolongar las meditaciones que ofrece a B. en la carta al “Querido y remoto muchacho”. La referencia casi directa aparece en el siguiente fragmento: “Me hablás de eso que salió en la revista colombiana. Es el género de calamidades que un día te harán caer los brazos con desaliento o gritar con indignación. Son los escombros de

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>96</sup> “Una aclaración de Ernesto Sábato”, *Razón y Fábula*, 1971, núm. 23, 54-56. En la revista, el autor declara: “Acabo de leer los fragmentos deformes de una entrevista que concedí a un miembro de su publicación. Extirpada la mayor y más importante parte de mis conceptos, poco o nada tiene que ver ese reportaje conmigo. Conocerá usted, sin duda, aquella refutación de Marx hecha con palabras de él mismo, extraídas de sus textos. Por elementales razones de seriedad intelectual solicito se publique esta carta” (p. 54).

la entrevista. Extirpada la más importante parte de mis convicciones, nada tiene que ver conmigo” (p. 616).

Asimismo, dentro de la novela se encuentra un pasaje que asume la forma de entrevista y que es clave de interpretación y de la puesta en abismo de *Abaddón*. En ella, Sábato personaje responde a interrogantes fundamentales relacionadas con la definición de sí mismo en cuanto escritor y con la mención del título de la propia novela como opción para lo que en ese momento se encuentra escribiendo. A la pregunta “¿Quién es Ernesto Sabato” (p. 711), que subyace en toda la novela, él responde con fastidio: “—Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta. Yo no quiero obligarlo a leerlos, pero si quiere conocer la respuesta tendrá que hacerlo” (p. 712). Réplica que pretende eliminar todo intento de reducción simplista de lo que es un autor o de la sustitución de éste por su obra, en favor de una significación más profunda que reside, precisamente, en la relación de estos dos elementos. Representa, asimismo, la síntesis hiperbólica del tono de este género, como si todas las entrevistas respondidas hasta el momento pudieran reducirse a una sola:

—Me encantaría pudiese contestarme algunas preguntas: ¿qué opina del boom latinoamericano? ¿cree usted que el escritor debe estar comprometido? ¿qué consejos daría a un escritor que se inicia? ¿a qué horas escribe? ¿prefiere los días de sol o los nublados? ¿se identifica con sus personajes? ¿escribe sus propias experiencias o inventa? ¿qué piensa de Borges? ¿debe tener el artista una libertad total? ¿son beneficiosos los congresos de escritores? ¿cómo definiría su estilo? ¿qué piensa de la vanguardia? [p. 712]

Entre la ironía y la seriedad, entre preguntas pertinentes e impertinentes, se asoma una serie de cuestiones que Sábato desarrolló en sus ensayos y que en *Abaddón* son la provocación del acto de escritura. De este modo, esta novela es la obstinada tentativa de asentar respuestas definitivas a las entrevistas que vendrán, o lo que es lo mismo, cerrar, de una vez por todas, el contrato de la (auto)representación del autor.

Lo autobiográfico se desplaza hacia otros niveles asumiendo distintas formas y abarcando áreas narrativas identificadas ya sea como técnicas o recursos. Me refiero a la dinámica intertextual entre textos del mismo autor (autotextualidad), a la que Lucien Dällenbach llama

intertextualidad restringida, y que contribuye a la lectura metaficcional y la puesta en abismo desplegada tanto por la presencia del personaje escritor como por la serie de conexiones con el resto de sus libros.<sup>97</sup> En el plano más evidente están, otra vez, datos ya conocidos de la biografía del autor relacionados específicamente con su actividad escritural, como son, por ejemplo, los títulos de sus novelas anteriores: *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, *Hombres y engranajes*, *Informe sobre ciegos*, etc., hasta los de aquellos libros que terminaron quemados, víctimas de su manía destructiva: *La fuente muda* y *Memorias de un desconocido*, que en bastantes ocasiones fueron objeto de algún comentario por parte de Sábato. La mención de estos títulos acarrea consigo la referencia a personajes y temas desarrollados anteriormente y, con ello, la conciencia de la ficcionalidad en contraste con el doble carácter del personaje principal, doble en el sentido en que se reconoce como el creador de esas ficciones —lo cual le confiere un estatuto ontológico distinto al del resto de los personajes— y, simultáneamente, se asume como ser de ficción, en el mismo nivel que sus criaturas.

Desde luego, la presencia de esos referentes textuales da pie, en numerosas ocasiones, a la exposición de ideas, posturas estéticas, filosóficas e ideológicas desarrolladas a lo largo de las obras mencionadas. Algunas veces, por ejemplo, Sábato personaje nos recuerda sus opiniones sobre tal o cual asunto ya desarrolladas ampliamente en sus ensayos; en otras, vuelve sobre los mismos tópicos sin anunciar nada, y es entonces cuando propicia la recuperación de otra clase de signos que, al formar parte del pensamiento o visión de mundo del autor real, contribuyen a elaborar su figura. La exposición del aparato teórico-estético para explicar y justificar la escritura de la propia novela y de la totalidad de su obra —estudiada en el siguiente capítulo como forma de *mise en abyme*— ayuda a crear y afianzar la identidad autoral, en cuanto que recoge fragmentos de escrituras anteriores mediante cuyo diálogo se instituye uno de los momentos clave de la relación autor-obra.

Esta última modalidad es quizá más sutil, pero no menos importante, y se localiza en el campo temático, en esa “pesada insistencia [de

<sup>97</sup> Todas las manifestaciones del autor mencionadas aquí tendrán un análisis más detallado, tanto en el nivel de la estructura como en el de significación, cuando se estudie su ficcionalización en el siguiente capítulo.

Sábato] en sus ideas predilectas” a que se refería Predmore, o, para usar los términos de Sábato, en las “obsesiones”, que conforman la “mitología personal” del autor y que, en sus referencias, conexiones y comentarios explícitos representan una de las formas de la metaficción practicadas en la literatura moderna. Sólo por mencionar algo, *Abaddón* ratifica los clásicos tópicos sabatianos, como el rechazo de la razón y la ciencia, la afirmación del lado irracional y emocional del hombre, la ceguera, la oscuridad, lo demoniaco, el subsuelo (túnel, cloaca), la búsqueda de absolutos, el sueño, el inconsciente, entre otros. Reúne, asimismo, como en un carnaval, a personajes paradigmáticos, como Juan Pablo Castel, María Iribarne, Alejandra, Fernando, Bruno, Martín, y recoge, haciendo eco de las intuiciones dualistas de Sábato, sus dos formas de escritura privilegiadas: el ensayo y la novela, vinculadas, respectivamente, con la luz y la oscuridad, lo objetivo y lo subjetivo, la razón y la inconciencia.

### *De la escritura imposible al autor reescrito*

Todas estas reflexiones conducen a un punto fundamental de la relación del escritor con su obra. Entretejido en los procedimientos metaliterarios, el escritor moderno, al principio, se empeñó en su invisibilidad al promover un texto inmanente, se dedicó a escribir sobre la escritura, a reflexionar acerca de la propia literatura y a contemplar el acontecimiento creativo y el proceso escritural como si se efectuaran por sí solos; pero en esa escena, el protagonista, el observador o la conciencia motora de la autorreflexividad no eran sino el mismo escritor. En este pretendido aislamiento, el autor impuso un nuevo estatuto a su presencia: el de la negación, o de lo que podría llamarse “escritura del No”,<sup>98</sup> ya que ese “ser nada o nadie” del que habla Premat se convierte en una escritura sobre nada o sobre la imposibilidad de escribir, lo que da lugar a un artefacto narrativo que se define por el silencio y la ausencia.

<sup>98</sup> Véase Marcos Eymar, “L’œuvre comme possibilité: pour une étude comparée de la littérature négative”, *TRANS*, 1 (2005), puesta en línea el 27 de diciembre de 2005, disponible en <<http://trans.revues.org/113>>. Consultado el 5 de marzo de 2012.

La negación de la escritura es otra de las relaciones que *Abaddón* plantea entre autor y obra. Se trata de la idea, desarrollada hasta aquí entre líneas, de que el autor mismo es obra, que en algún momento sólo queda él como su única y última creación, confirmación ante la cual llega al cuestionamiento de su trabajo y sus resultados. La parálisis creativa de Sábato en *Abaddón* se justifica en la medida en que su única productividad es la negación misma. El problema de la creación, el de los absolutos, se plantea ahora en términos de imposibilidad y de cierta resignación ante el vacío de la creación, o lo que es lo mismo, de afirmación de la ausencia de obra como posibilidad misma de su existencia y como espacio donde el escritor se refugia para indagar en la crisis de la no escritura.

Para Sábato, la imposición del silencio por obra de fuerzas malignas toma también la forma de lo público, de lo externo y aparente, considerado aquí como el principal obstáculo para llevar a cabo el proyecto de la novela. A lo largo de toda la narración, asistimos implícitamente a la frustración de Sábato ante sus vanos intentos de escribir. En el capítulo “Diferentes clases de dificultades” se expone la tensión del conflicto generador de la novela: “Comenzará a escribir. Es una decisión fundada y viene acompañada de cierta animación”; y más adelante: “Cuando se despierta siente un fuerte dolor en el brazo izquierdo, que le impide usarlo. Imposible hacer nada con la máquina”; enseguida: “Al cabo de una semana y pico el dolor se hace intolerable, pero entonces llega el Profesor Dr. Gustav Siebenmann, de la Universidad de Erlangen”; y, finalmente, “Se limita a permanecer sentado en su cuarto de trabajo, durante horas, mirando un rincón” (pp. 621-625). Este conflicto se extiende en el siguiente capítulo, que reza “Seguía su mala suerte, era evidente”; se prolonga en las casi doscientas próximas páginas y se retoma nuevamente para recordar al lector el movimiento intrínseco de la novela:

A LA MAÑANA QUIERE ESCRIBIR

pero la máquina sufre una serie de desperfectos: no anda el margen, se atranca, el carrete de la cinta no vuelve automáticamente, hay que rebobinar a mano y finalmente se rompe algo del carro [p. 802].

El personaje escritor de *Abaddón* formula su escritura como deseo, esperanza y posibilidad. A diferencia del escriba elizondiano, que es-

cribe que escribe y que se ve a sí mismo escribiendo, Sábato escribe que no escribe, que no puede, que extrañas y oscuras fuerzas se lo impiden, por lo que se dedica, entonces, a escudriñar en el pasado y en el presente de su crisis para encontrar la raíz y la posible solución a su estancamiento. En este sentido, Sábato parece más bien pertenecer a la categoría de los Barteby, esos escritores a los que Vila-Matas agrupa bajo la consigna del “preferiría no hacerlo”; pero a diferencia de ellos, que decidieron guardar total silencio, el personaje de *Abaddón* declara su impotencia, y al articular la palabra, la obra queda hecha, tal como el Verbo encarnado del texto bíblico. Para colmar este silencio, el autor se vacía a sí mismo y hace de él, de lo que se agrupa alrededor de su nombre —los trozos dispersos de su imagen—, la materia de su novela, mientras que pospone la escritura del primer *Abaddón*. Los resultados del análisis de su relación crítica —en su doble sentido de comentario y crisis— con la escritura-literatura alcanzan dimensiones complejas que determinan la, no menos complicada, estructura de la novela.

Al declarar que no escribe, que no puede hacerlo, Sábato personaje termina por minimizarse y reducirse a la calidad de nadie, poniendo énfasis en su constitución oximorónica, para usar los términos de Premat, e incluso paradójica, porque se construye a sí mismo como escritor en la representación de su improductividad, escenificando así el drama de la parálisis escritural. Paralelamente, expone el conflicto entre la imagen pública y el anhelo de desaparición, de invisibilidad del autor, actitud que conjuga las dos posturas mencionadas, como se lee en varios momentos: “Se sume en una depresión que dura varios días, durante los cuales piensa que a) no vale la pena explicar a G. nada de algo que no ha expresado, b) que no vale la pena explicar nada a nadie sobre ningún asunto, presente, pasado o futuro, c) *que es mejor no ser persona pública* y d) *que lo mejor de todo sería no haber nacido en absoluto*” (p. 622, cursivas mías).

Sin embargo, a pesar de su sostenida actitud antisocial y de su aversión a la publicidad gratuita y a la comercialización del arte, Sábato sucumbe a las demandas del mundo externo, no sin pagar por ello con el silencio de la página vacía. Sus angustias, las fallas de la máquina de escribir, los encuentros con personas del medio editorial, con estudiantes, entrevistadores y demás, sus paseos por las calles de Buenos Aires, los recuerdos y reflexiones, la constante vigilancia ante el

acecho de personajes funestos vinculados con la secta de los ciegos, entre otras tantas actividades-excusa, sustituyen el espacio de una escritura primera o, dicho de otra manera, desplazan la escritura de la novela verdadera y usurpan, así, su lugar. Después de todo, lo único que queda para llenar ese hueco es el autor, su figura reedificada en y a partir de su auto-objetivación, de su puesta en ficción y, desde luego, de la reconstrucción paradójica que convierte al espacio público en la única torre de marfil.

Es de sobra sabido que *Abaddón* es la tercera y última novela de Sábato, y que antes de ella hay un conjunto de ensayos y dos novelas, textos en los que a costa de hurgar en sus obsesiones, de replantear y, a veces, repetir las mismas ideas, el escritor argentino ha configurado los lineamientos de su práctica creativa hasta escenificarlos en un texto literario que recoge su itinerario en una vertiginosa mezcla de vida y ficción, categorías que, para él, son casi la misma cosa, pues su entrega a la escritura es lo que justifica su existencia. A lo largo de la novela, el proceso de creación de la figura de autor acompaña al proceso de escritura del *Abaddón* que Sábato desea escribir. Este itinerario oscila entre diferentes pares de opuestos: la persona y el personaje, lo autobiográfico y la ficción, afuera y adentro, la primera y la tercera personas narrativas, todo lo cual hace pensar que siempre está patente la determinación del sujeto en su otredad. Sábato intuye que la condena a la perpetua escisión es privilegio o castigo casi exclusivo del escritor de ficciones, porque con cada trazo de su escritura va armando el rompecabezas de su otro yo, y porque sus personajes no dejan de señalarlo en sus gestos y en ese aire de familia que los reúne en un mundo común.

Bajo todo esto subyace la concepción romántica del creador como testigo de una época, como mártir, cuya misión es sentir y expresarse por la humanidad entera. La condición dual del hombre que Sábato asume y que en *Abaddón* se manifiesta en los desdoblamientos de su personalidad y en la conjunción de potencias contradictorias en el escritor (bien y mal, razón e inconciencia), se fragua en esa suerte de oscilación entre el irresistible mundo público del espectáculo, las entrevistas, las conferencias, del que siempre, inútilmente, intenta huir, y el mundo oscuro de sus tribulaciones de artista, pero también el de su condición de esposo y padre, de miembro de un determinado círculo social. En varios momentos, los asuntos pendientes que el perso-

naje escritor debe atender ocupan la mayor parte de su tiempo y lo alejan de su verdadero trabajo: “No es tanto el trabajo de allanar esas dificultades, las cartas que debe escribir a Luchting y a la doctora Schlüter para suavizar la situación, sino la certeza de que *algo* vuelve aviesamente a interponerse en su proyecto. Con todo, pero ya con esfuerzo, comienza a escribir” (p. 622). Más adelante se extiende, como cadena interminable, la lista de deberes que su profesión, paralizada, le exige:

debe encarar la revisión de sus obras completas para Losada y echar por lo menos una cortés mirada sobre el criptograma que le envía el señor Ahmed Moussa: la versión árabe de *El túnel*. Mientras tanto hay que hacer o firmar declaraciones sobre:

- la situación de los judíos en Rusia
- las torturas
- los presos políticos
- la televisión argentina
- el peronismo
- el antiperonismo
- los sucesos de París, Praga, Caracas, Ceilán
- el problema palestino [p. 624].

La situación del escritor moderno, y concretamente del escritor hispanoamericano, se ejemplifica en esta tensión que agobia a Sábato y a la que termina por sucumbir, como si el arte, muy a pesar de él, pasara a segundo plano. En este continuo oscilar entre la marginalidad y la integración, Sábato personaje ratifica la indisolubilidad entre el proceso de creación y la construcción de una identidad de escritor, tanto en su trabajo escritural como en el reconocimiento social que éste implica. En *Abaddón*, una y otra vez asistimos a la representación del autor en la escena pública, casi más cotidiana que la misma labor de escritura. Que el autor se exponga a sí mismo en una faceta de su vida que le resulta insufrible, pero gracias a la cual se ha hecho de un nombre, es quizá la forma más cercana a la actitud de las reflexiones que ven en la figura del autor esa especie de unidad ideal que se escapa cuando se trata de asirla, porque se construye de pequeñas piezas dispersas a lo largo de una carrera, y ésta no se limita a la obra, aunque parte de ella: se extiende a otras facetas de la vida del autor y a su visión

de mundo. Desde esta perspectiva, Sábato reconoce que en “toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente” (ESF, p. 392), y se entrega a la idea de que la unidad ideal sólo se da en y mediante el arte: “Frente a la honda escisión del hombre, el arte aparece como el instrumento que rescatará la unidad perdida. Fue esta la actitud general del romanticismo, que reivindicó lo fáustico contra lo apolíneo”, la misma que provocó la necesidad de “rescatar la unidad primigenia” (ESF, p. 393).

El recorrido trazado por el autor en *Abaddón*, como personaje principal de la aventura creativa, apunta, pues, hacia dos direcciones: por un lado, la degradación del escritor en los momentos de exhibición pública, en los que su papel se reduce al de actor, o, peor aún, al de *clown* para la diversión familiar, y que, consciente de su actuación, intenta apartar de sí con el fin de dejar libre a su otro yo, el hombre simple que anda por las calles de una ciudad cualquiera acompañado de sus propias alegrías y tristezas; por el otro, cierta sublimación, alcanzada en el desdoblamiento crucial de Sábato, en su transformación en rata alada y en la alusión a su muerte, metáforas de su fijación como personaje de ficción y, por consiguiente, de su acceso a la inmortalidad. Dicha sublimación representa, asimismo, el punto culminante del conflicto identitario expuesto en la novela. Estas dos facetas del escritor, que se presentan como incompatibles, funcionan como las dos fuerzas opuestas que intentan fijar una imagen: en su irreductible contradicción, las dos instancias se asimilan a un mismo nombre, en el que se inscribe también la trayectoria de la mitificación del autor.



## II. EL AUTOR Y SU FICCIONALIZACIÓN EN *ABADDÓN EL EXTERMINADOR*

### ESTRUCTURA GENERAL DE *ABADDÓN* Y SU RELACIÓN CON EL AUTOR FICCIONALIZADO

*Abaddón* se divide en dos partes. La primera, de sólo seis páginas (pp. 525-530), introduce cuatro acontecimientos que, aparentemente, serán el hilo diegético: el encuentro aludido de Bruno con Sábato, la visión apocalíptica de Natalicio Barragán, el intento suicida de Nacho Izaguirre, la tortura y muerte de Marcelo Carranza. Los tres últimos vuelven casi al final de la novela para crear la ilusión de un cierre estructural que resguarda la historia que en realidad es el núcleo de la novela: la crisis (caída) de Sábato anunciada por Bruno en ese primer encuentro. El inicio corresponde a una narración en tercera persona, próxima al llamado discurso indirecto libre, caracterizado por la fusión de la voz del narrador con la de los personajes. La perspectiva inicial es la de Bruno, como ocurrirá en muchos otros fragmentos, desde cuya visión se da a conocer implícitamente el contenido de *Abaddón*: “la muerte de ese chico en la tortura, el feroz y rencoroso vómito (por decirlo de alguna manera) de Nacho sobre su hermana, y esa caída de Sabato estaban no sólo vinculados sino vinculados por algo tan poderoso como para constituir por sí mismo el secreto motivo de *una de esas tragedias que resumen o son la metáfora de lo que puede suceder con la humanidad toda en un tiempo como éste*” (p. 530, cursivas mías).

Ese “algo poderoso”, ese “secreto motivo”, a que se refiere la cita, constituye la búsqueda de Sábato a lo largo de la novela. Es una exploración personal que representa, en última instancia, esa que todo hombre emprende en algún momento para explicarse algo que le afecta profundamente. No sólo cada una de esas tragedias, sino la novela misma, quiere ser esa “metáfora” a que alude la cita. Más adelante agrega: “Una novela sobre esa búsqueda del absoluto, esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden

dejar de serlo [...] Una historia sobre chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas” (p. 530).

Es significativo que el contenido mismo de *Abaddón* y la introducción del protagonista esté en manos de un personaje de otra ficción, quien aquí juega el papel de “testigo impotente”, de confesor y narrador de Sábato. Este comienzo de autorreferencia apunta tanto al carácter metaficcional de *Abaddón* como a las sutiles metalepsis que a lo largo de la novela irán fragmentando el texto, la historia y los discursos de los personajes. Es difícil, sin embargo, percatarse de los momentos en que estas rupturas ocurren, porque parecieran estar mediadas ya sea por el narrador o por algún acto de rememoración de los personajes. Sucede, por ejemplo, que Bruno introduce uno de los encuentros entre Martín y Alejandra pertenecientes a *Sobre héroes y tumbas*, pero queda en la ambigüedad si esta escena vino por un encuentro efectivo con Martín o el encuentro fue imaginado. Como sea, se presenta una diégesis ajena a la principal, que termina repentinamente para colocar al lector nuevamente en la reflexión de Bruno y, casi enseguida, en alguna andanza de Sábato o, incluso, en un capítulo distinto narrado en primera persona por el personaje principal.

La segunda parte de la novela es la más extensa, pues ocupa el resto del libro, es decir, las siguientes 362 páginas, en las cuales se dedica a relatar los antecedentes de los sucesos mencionados, como indica parte del título: “Confesiones, diálogos y algunos sueños anteriores a los hechos referidos, pero que pueden ser sus antecedentes” (p. 531). Este título, por lo demás bastante largo, según se vio en el capítulo anterior, propone ya un modo de lectura al aludir a algunas de las formas narrativas que componen la novela: confesiones y diálogos. Muestra también la conciencia autoral de haber creado una obra completamente heterogénea y fragmentaria, pues advierte al lector que no busque la coherencia tradicional de sucesos, con unidades de tiempo y argumento. Esta segunda parte comienza, precisamente, con “algunas confidencias” que Sábato hace a Bruno. Es la primera intervención directa del personaje Sábato, quien, sin ninguna mediación del narrador, asume la voz y enuncia en primera persona parte de su historia, que en su mayoría transmitirá el narrador heterodiegético. Este aspecto hace que *Abaddón* se concentre, primordialmente, en el conflicto interno de Sábato, es decir, la crisis que le impide escribir una

novela a la que piensa poner el título de la que estamos leyendo: “*Abaddón el exterminador*”. A este relato se suman otras historias que si bien son “la metáfora de lo que puede suceder con la humanidad toda en un tiempo como éste”, se subordinan al conflicto del escritor, cuya creatividad se encuentra subyugada por desconocidas fuerzas oscuras y por la influencia de la secta de los ciegos.

Si en las primeras páginas de la novela sorprende la aparición del nombre propio del autor, en la segunda parte el efecto se duplica por la introducción de un enunciado metaléptico, narrado en primera persona y con contenido autobiográfico: “Publiqué la novela contra mi voluntad”, y más delante: “En mayo de 1961 vino hasta mi casa Jacob Muchnik a arrancarme (el verbo no es excesivo) el compromiso de los originales [...] infinidad de veces consideré que debería destruir el *Informe sobre ciegos*” (p. 531).

A decir de María Isabel Filinich, el autor puede participar en la obra de tres maneras: explícita, implícita o ficcionalizada.<sup>1</sup> Está presente porque es el responsable del acto enunciativo real que origina un segundo acto de enunciación de carácter ficcional asumido por el narrador, de modo que no se trata sólo de su presencia en el universo de ficción, sino en la totalidad del libro. En este sentido, el autor siempre está explícito en los paratextos (prólogos, dedicatorias, introducciones, etc.). Su manifestación implícita, llamada por varios teóricos “autor implícito”, es una construcción que depende de la obra, de los rasgos estilísticos, lingüísticos o temáticos, capaces de identificar textos como pertenecientes a un escritor y no a otro. Estos dos modos de la presencia autoral son relativamente independientes de su forma ficcionalizada; en ésta, el autor entra a la historia que él crea atribuyéndose el estatus de personaje. Puede ocurrir, no obstante, que la forma explícita y la ficcionalizada se mezclen, particularmente cuando el autor, a título personal, se dirige al lector para llamar su atención sobre ciertos aspectos de la ficción. Se podría afirmar que, en todo caso, una vez que el autor se inmiscuye en su creación, es ya él mismo un ser creado. Sin embargo, porque no es así de simple y la lectura tenderá a oscilar siempre entre lo imaginado y lo real, la figura

<sup>1</sup> Véase *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Plaza y Valdés/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, México, 1997, pp. 39-46.

del autor llega a asumir dos posturas, dos máscaras podría decirse: la de autor y la de personaje.

La presencia implícita del autor debe tenerse en cuenta en el momento de la construcción de una “figura de autor”, y más aún cuando esta figura se ha constituido no sólo sobre la base de un conjunto de rasgos de escritura, sino sobre la elaboración de una biografía que contiene una serie de episodios determinantes en la vocación artística del autor. Con todo, la forma que rige la presencia autoral en *Abaddón* es, indudablemente, la ficcionalizada. En este sentido, el autor se presenta como el personaje protagonista de una historia que mezcla su biografía con reflexiones sobre el mismo acto de escritura y se posiciona dentro de la novela como escritor, llevando el mismo nombre que asume en la portada del libro. La distinción entre el narrador y el personaje-autor es evidente: el primero es un narrador en tercera persona y el segundo asume la narración desde un “yo” mediante el cual integra la subjetividad característica de este tipo de relatos. Estas dos instancias, al verbalizar la narración, son las rectoras de la enunciación de *Abaddón*.

Aunque la ficcionalización determina la participación del autor en el universo novelesco al mismo nivel que el resto de los personajes, su función es, a decir de Filinich:

borrar las fronteras entre enunciación “real” o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario. Como otros procesos de ficcionalización de entidades reales [...] el nombre propio del autor no tiene simplemente una función designativa sino que articula aquellos significados emanados del conocimiento previo que el lector posee del autor a través de otras obras.<sup>2</sup>

Siguiendo esta idea, Sábato induce su ser escritor en un doble sentido: por un lado, el nombre resume de por sí la trayectoria vital del autor, y por el otro, el texto hace explícitos tanto pasajes biográficos como personajes y escenas de las novelas anteriores e ideas de sus ensayos. Por eso, la pertinencia de analizar la figura del autor en *Abaddón* reside en su devenir personaje. Si el texto es ya complejo

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

por los desplazamientos temporales y la fragmentariedad expresada en la discontinuidad cronológica entre los pequeños capítulos, la ficcionalización del autor desencadena una serie de procedimientos narrativos, como la multiplicación de voces y perspectivas, que deriva en otros problemas de enunciación y en la superposición de planos narrativos que dan lugar a la puesta en abismo. Este recurso es el pretexto también, como menciona Sábato, para reflexionar sobre el acto mismo de escritura y proponer, desde la perspectiva del personaje, la cancelación de toda estética vacía de lo profunda y auténticamente humano: la búsqueda del Absoluto. Las distintas marcas autorales, ya sean explícitas o implícitas, intervienen tanto en la configuración de la estructura como en el plano de la significación; por eso, más que verlas en su supuesta obviedad, habrá que analizar su funcionamiento y las repercusiones que tienen en la propia novela y en el conjunto de la obra sabatiana.

#### SÁBATO, S., ERNESTO SÁBATO: EL NOMBRE DE AUTOR

Nombre, nombre. Siempre quedará algo.  
Sobre todo si la persona que usted nombra  
es usted.

PHILIPPE LEJEUNE

Encontrarse con el nombre propio del autor dentro de uno de sus textos de ficción despierta grandes sospechas, abre perspectivas, extiende rutas de interpretación. Y si ese nombre se transmuta, es inevitable preguntarse ¿por qué? o ¿para qué? ¿Qué se esconde tras esos juegos de nominación que remiten a una figura conocida por la atribución de una obra? La primera aparición del nombre Sábato está en el arranque de la novela, al lado de uno de sus personajes ya conocidos, salido de las páginas de *Sobre héroes y tumbas*, momento desde el cual sabemos que éste no es el autor, como tal, sino un personaje de ficción.

Si bien la inclusión del escritor dentro de su obra no es un recurso novedoso, en *Abaddón* funciona como elemento rector de la construcción narrativa desde el momento en que aparece el nombre de Sábato dentro del universo novelesco, y más aún cuando uno se percata de que ese nombre se le ha asignado al protagonista, cuyos vínculos con

el autor real son ineludibles. La introducción de este nombre<sup>3</sup> y la presencia de Bruno al inicio de la novela imponen una sombra de ambigüedad, pues rompen con el contrato de lectura implícito en la portada del libro, que invita a leerlo como novela, y sugieren un pacto referencial; esto es, abren la posibilidad de someter a verificación los datos tomados de la realidad extratextual que la ficción reelabora. Y es que, en efecto, el nombre propio, según quedó dicho con Foucault, es como un campo magnético capaz de convocar varios sentidos y dispararlos hacia distintas interpretaciones, muchas de ellas inscritas en el espacio autobiográfico.

El procedimiento de nominación juega un papel primordial en la construcción de la identidad de los personajes y el modo, o los modos, en que se relacionan entre sí y con los espacios en que habitan dentro de la ficción. Como Philippe Lejeune ha señalado, la identidad nominal entre autor, narrador y personaje principal es requisito para calificar un texto como autobiografía.<sup>4</sup> Escrito en la portada del libro, el nombre resume la existencia del autor, y constituye la primera señal textual de una realidad extratextual, que es la persona a quien se atribuye la responsabilidad de la enunciación. La importancia del lugar que ocupa ese nombre obedece a una convención social que une ese lugar con la toma de responsabilidad de un sujeto real. Lejeune se pregunta si acaso “¿se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor, o si lleva el mismo nombre?”<sup>5</sup> La respuesta, obviamente, es “no”; de ahí que el teórico reconozca que hay casos en los que puede presentarse tal identidad sin que el pacto sea autobiográfico, sino novelesco. Puede ocurrir que la identidad sea parcial, es decir, que se dé sólo entre autor y narrador o

<sup>3</sup> A propósito del nombre de este personaje, varios críticos han observado la distinción ortográfica entre el nombre real, Sábato (con acento), y el del personaje, Sabato (sin acento), como un recurso del autor para distanciarse de su homónimo ficcional. Sin embargo, se sabe que la acentuación deriva la castellanización de ese apellido de origen italiano, por lo que resultaría más natural escribirlo sin el acento, como aparece en *Sobre héroes y tumbas*, *Abaddón* y otros textos. Mas, por ser una convención extendida la forma acentuada, la adoptaré por igual para ambos. Lo más pertinente, aunque quizás menos económico, es indicar, cuando sea necesario, si se trata del autor real o del personaje.

<sup>4</sup> Véase “El pacto autobiográfico”, en *op. cit.*, pp. 49-111.

<sup>5</sup> “Autobiografía, novela y nombre propio”, en *ibid.*, p. 149.

autor y personaje. Por ello, la novela autobiográfica se define por el “pacto novelesco”, más allá de la identidad entre las distintas instancias, la cual, por lo demás, no depende únicamente del nombre, sino también del grado de referencialidad que la novela alberga.

En otros términos, la novela, no sólo la autobiográfica, encuentra distintos cauces para establecer algún “pacto referencial” —por ejemplo, la novela histórica—, uno de los cuales es, precisamente, la nominación, tanto de personajes como de lugares, apoyada en referentes extratextuales. A decir de Lejeune: “Los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas. Y esos nombres tienen incluso a veces una fuerza genérica autónoma”.<sup>6</sup> La introducción de ciertos nombres lleva implícita una voluntad de delimitación o de ruptura genérica, pues sobrepasa las indicaciones de los “paratextos”, es decir, de las notas que acompañan al título o las que invitan a la lectura en las cuartas de forros, e incluso contravienen a las afirmaciones del autor sobre la clasificación de su libro. Como en el caso de Doubrovsky, que tanto preocupó a Lejeune, la ambigüedad del pacto se hace explícita y juega a hacer pasar por ficción nombres y acontecimientos reales.

Más allá de las coincidencias entre realidad y ficción, está claro que en toda obra de arte hay una voluntad creativa y que si ésta se antepone a cualquier afán clasificatorio, el pacto referencial, si lo hay, siempre será secundario y el artificio se colocará en primer plano. Sin embargo, hay que reconocer que leer el nombre que aparece en la portada del libro dentro de las páginas de lo que se supone es ficción remite de inmediato a la figura del escritor. Un lector que conozca la biografía del autor, así como el resto de su obra, percibirá que hay algo más tras el artificio literario que impone un determinado pacto de lectura. El hecho de que no sea un nombre cualquiera, sino el de un personaje público, conocido por la atribución de la responsabilidad de un acto creativo, incide en la interpretación del texto de distintas maneras.

Lejeune menciona algunos casos de nominación más complejos que llenan una de las casillas vacías en su esquema de 1975 y suscitan una nueva reflexión sobre la función del nombre de autor. Se trata de textos en los que hay identidad nominal entre autor, narrador y per-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 182.

sonaje, pero el pacto no es autobiográfico, sino novelesco. Lejeune considera el nombre real como “un nombre propio de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre [el cual] puede ser el nombre que figura en el registro, un seudónimo, un apodo”.<sup>7</sup> Para que se perciba como “real”, es preciso que el texto tenga implícito un pacto referencial, derivado del conocimiento de que el nombre pertenece a un individuo real —como en el caso de personajes históricos— o de que corresponde al autor; en estos casos, según el teórico, el nombre real

tiene una especie de fuerza magnética; comunica a todo lo que toca un aura de verdad [...] y todo lo que se dice de él, incluso dado por ficticio, se incluye en su definición. Para contrarrestar este poder referencial, son necesarios signos muy explícitos [...] E incluso advertido claramente, no está claro que el lector pueda realmente leer como ficción el enunciado: considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real.<sup>8</sup>

Lo destacable aquí es que el nombre que aparece en la portada de un libro resume dos entidades: la del autor —especie de “abstracción” definida por la publicación de libros bajo su firma— y la del individuo cuya existencia adopta otras facetas además de ser escritor, de ahí su poder referencial. Habría que decir, entonces, que la noción de autor está vinculada, por regla general, a un nombre, y éste a una persona; por eso la aparición del nombre de autor dentro de un texto por él escrito remite al individuo real y, más allá de una lectura referencial, dispara hacia otras relaciones de sentido y, por lo tanto, posibilidades de interpretación.

La inclusión del nombre de autor en *Abaddón* es el primer indicador explícito de la presencia de una subjetividad creadora. De los signos de la ficcionalización de esta figura se desprenden otros mecanismos textuales que, a su vez, configuran una imagen de autor, según se verá en otro momento. Pese a la perplejidad que puede ocasionar la identidad nominal entre autor y personaje principal, el distanciamiento inducido por la narración en tercera persona con que inicia *Abad-*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 189.

*dón* deja en claro la preeminencia del relato ficcional. No obstante, hay otros nombres, otras marcas que llevan a la constatación, incluso a la construcción, de esta figura textual, cuya referencialidad es ineludible. Es el caso de nombres que tienen una significación textual en relación con la biografía de Sábato, como el de Matilde, quien fuera su esposa en la vida real. Entre otros, se encuentran también los de personajes de las novelas anteriores de Sábato, que forman parte de la faceta intelectual y creativa de su vida: Bruno, Martín, Alejandra, Fernando y Quique de *Sobre héroes y tumbas*; María Iribarne y Juan Pablo Castel de *El túnel*, sólo por mencionar algunos. La nominación en *Abaddón* se convierte, así, en un elemento detonante también de una lectura abismada e intertextual.

Un fenómeno singular del empleo del nombre propio en *Abaddón* es su reducción, en algunos casos, a la letra inicial. Sábato, de pronto, es simplemente S., Matilde es M., y hay un personaje inquietante y misterioso cuyo nombre es R. Esta forma de indicar los nombres mediante iniciales constituye una referencia intertextual que recuerda la herencia kafkiana de Sábato; es, asimismo, un signo de economía nominal distribuido a lo largo de la novela en momentos en que parecería que los personajes se reducen a su mínima expresión, ya sea para enmascarar la coincidencia con su referente extratextual o para atenuar su protagonismo. Puede también indicar una especie de desdoblamiento del personaje y significar su existencia textual, que elude el vínculo con su referente. En efecto, en el plano ficcional, Sábato personaje es y no es él mismo debido a la alternancia del nombre, a veces incluso dentro de una misma secuencia: “Cuando a los pocos días volví, le hizo algunas preguntas a S., pidió datos sobre ‘algo sucedido en 1949’, sobre un individuo así y así, extranjero. Schneider, pensó Sabato” (p. 538). Cabe aún preguntarse ¿cómo saber quién es Sábato y quién es S., qué diferencia a uno del otro? A propósito, un fragmento de la novela podría iluminar esta duda:

He dicho siempre que las novedades de forma *no son indispensables* para una obra artísticamente revolucionaria, como lo demuestra el ejemplo de Kafka; y que *tampoco bastan*, como lo demuestra tanta cosa cometida por manipuladores de signos de puntuación y técnicas de encuadernación. Quizá no sea desacertado comparar la obra literaria con el ajedrez: con las remanidas piezas de siempre, un genio lo renue-

va. Es la *obra entera* de K. lo que constituye un nuevo lenguaje, no su clásico vocabulario y su apacible sintaxis [p. 616].

Después de haber utilizado el nombre completo de Kafka, vuelve a afirmar: “como te dije, es la obra entera de K. lo que constituyó un nuevo lenguaje” (p. 618). En un sentido paralelo, Sábato y S., siendo el mismo, parecen ocupar lugares distintos en la narración, como si el primero tuviera más relación con el hombre en otros ámbitos de su vida, y el segundo con el escritor o, más aún, con el personaje de ficción. Es una suerte de reducción kafkiana de la identidad, la desintegración del sujeto en otros “yos”, personajes que hurgan, desde las páginas escritas, en los misterios de su alma. Las cursivas que marcan “la obra entera” encierran, de algún modo, el sentido de que es el conjunto de la obra lo que reúne cualidades específicas que, a su vez, definen a un autor. En este sentido, el nombre de Kafka ha quedado reducido a K., igualándose al de su conocido personaje, y con ello conserva una significación que remite a ese hombre solitario y atormentado así como a su obra. El empleo de la letra inicial es también un homenaje a la austeridad del lenguaje kafkiano tan apreciada por Sábato.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Véase Héctor Ciarlo, “El universo de Sábato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 70-100. Ciarlo encuentra en el uso de la inicial uno de los desdoblamientos del personaje; según su opinión: “A veces recurre a los desdoblamientos. He aquí una clave importante para descifrar sus transferencias psicoanalíticas, que en definitiva resulta el hilo conductor de la trama intrincada de esta novela. Alternativamente, y en muchos casos en un mismo pasaje, Sábato-personaje aparece con su nombre completo o bien con la inicial S. El primero, al parecer, responde al escritor metido en la trama de la novela como uno de los personajes más delirantes (lo que impide cualquier asomo de inclusión autobiográfica en la interpretación del lector). El segundo, el indicado por la inicial S., se muestra como su ‘yo’ envuelto en sus obsesiones, temperamental, que sobrelleva las inevitables relaciones con las circunstancias, pero que, fundamentalmente, es el portavoz de sus fantasmas; la voz clamante de esa oscura región de los enigmas poéticos” (p. 79). Ciertamente, S. puede funcionar como el “yo” a que se refiere Ciarlo; sin embargo, Sábato personaje, justamente por ser escritor dentro de la trama, no está exento de referencias autobiográficas, al contrario, una vez ficcionalizadas, muchas de estas referencias adquieren otras dimensiones que merecen consideración. Un tanto como Ciarlo, me inclino a ver en S. una

En *El escritor y sus fantasmas*, Sábato menciona a Kafka, habla de esa aparente “fría objetividad expresiva, que por momentos recuerda al informe científico”, pero que en el fondo no es sino el asomo de la mayor subjetividad, puesto que merced a ese lenguaje preciso y coherente da a conocer “su mundo irracional y tenebroso” (p. 325). La cita describe exactamente al “Informe sobre ciegos”, pero llega también hasta *Abaddón*, donde se dan a conocer los antecedentes personales que llevaron al autor a la creación de este alucinante fragmento de *Sobre héroes*: su obsesión por lo oscuro y tenebroso desplazada hacia la locura y la ceguera, dos afecciones muy a tono con dicha obsesión. Tales fenómenos alcanzan al personaje principal de *Abaddón*, quien parece continuar la búsqueda de Fernando Vidal Olmos en el subsuelo; además, recibe como castigo, por su ambición de querer ver más allá de lo permitido, la privación final de la vista (es decir, de la luz) y la muerte.

A lo anterior hay que agregar que, también en *El escritor y sus fantasmas*, Sábato propone ciertos “atributos de la novela”, derivados de algunas observaciones sobre los postulados de Robbe-Grillet, y alude nuevamente a Kafka cuando afirma que en la novela “aparecen seres humanos, seres que se llaman ‘personajes’; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van desde corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka)” (pp. 327-328). En este sentido hay que entender al personaje que unas veces aparece nombrado como S., como el yo profundo del Sábato real, expresión de la soledad, la incomunicación, su parte oscura, difusa e incomprendida. El S. que deambula por las páginas de *Abaddón* pretende ser la expresión de algo

suerte de reproducción de esa figura pública, un ser de escritura que, por ser tal, convive abiertamente con sus fantasmas y da a conocer sus crisis frente a la creación, ya que es precisamente la novela el espacio donde puede permitirse llevar hasta sus últimas consecuencias la exploración dentro y fuera de él. El mismo Ciarlo nota un detalle sugerente en la forma en que Bruno y otros personajes se dirigen a Sábato, esto es, cuando lo llaman “Maestro”; en este sentido, “aparece como el alquimista de todas las transformaciones de su personalidad” (p. 79).

profundo, psicológico si se quiere, que incluso el lenguaje más objetivo es incapaz de pronunciar.

Casi al final de la novela sorprende el desdoblamiento de Sábato personaje en una especie de escisión, de salida de sí, como si las identidades que habían estado unidas por un nombre en común decidieran finalmente separarse e ir cada una por su lado: “Entró a su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sabato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada sobre las dos manos” (p. 851); después de hablarle y no obtener respuesta, queda sólo la evidencia de la abismal soledad que los separa: “Los dos estaban solos separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos” (p. 850): “El uno, el artista, condenado al recinto hermético de la novela, mundo infernal y monstruoso, porque aspira a la aniquilación del tiempo; el otro, el Sábato de la vida real, condenado a la temporalidad y en espera de su propia aniquilación en la muerte”.<sup>10</sup>

El desdoblamiento puede leerse como el equivalente o el desenlace de lo que comenzó con el uso de las dos formas del nombre, S. y Sábato. Este pasaje precede al último en que aparece Sábato antes del final de la novela, donde, a modo de degradación que terminará en la muerte simbólica, una metamorfosis repentina lo reduce a la condición de rata alada, hecho que no puede menos que aludir a la metamorfosis del Gregorio Samsa de Kafka. Contrariando su mayor aversión, Sábato personaje engeguece para completar su transformación en murciélago; sometido a tales cambios, pone en claro su condición de personaje de novela sin por eso dejar de insistir en su homólogo de la realidad. Algunos críticos han tomado esta escena como el detonante de la separación entre el autor real y el personaje, en la medida en que induce un elemento “fantástico” que sólo puede tomarse por ficción. Sin embargo, la metamorfosis de Sábato, más que fantástica, es simbólica y sugiere vínculos intertextuales y, al mismo tiempo, replantea las obsesiones del autor por la oscuridad y la ceguera.

El tema del desdoblamiento tiene fuertes implicaciones al momento de encarar el problema de la identidad del yo que se manifiesta en la ficción, y guarda, asimismo, finos nexos con la idea de alteridad

<sup>10</sup> Gemma Roberts, “Presencia de lo demoníaco en *Abaddón, el exterminador*, de Ernesto Sábato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, pp. 516-535, la cita en p. 534.

sugerida por Bajtín, o sea, la capacidad para salir de sí y reconocerse como “tú”, como otro, el Otro, porque sólo desde la mirada de éste se puede dar la objetivación. El otro es imprescindible para el yo, porque “el ser del hombre consiste esencialmente en una ‘comunicación’, y vivir significa, sustancialmente, participar en un ‘diálogo’”.<sup>11</sup> En la búsqueda de ese diálogo, el yo se autoobjetiva, es decir, se transforma en tú, con el cual emprende el contacto comunicativo, pues, como observa Esteban Torre siguiendo a Heidegger: “la identidad del ser necesita para su ‘reconocimiento’ —para que A se reconozca como A, y sea por tanto A— la existencia de ‘otro’. La alteridad, esto es, la ‘diferencia’, o el ‘diferir’ —en el tiempo o en el espacio— de sí mismo, se nos presenta, así pues, como el camino ineludible que tiene que recorrer el ser para instaurarse en su auténtica ‘identidad’, para ser él mismo”.<sup>12</sup>

Sin embargo, en *Abaddón*, el personaje Sábato padece la fatalidad de la incomunicación; constata que por muchos esfuerzos que haga nunca podrá llegar al conocimiento de los otros, ni al fondo de su propia alma. Y es que para el Sábato autor, el único medio de acortar la distancia entre los seres es el arte: “el Tú (contemplador) alcanza al Yo (artista) *a través* del objeto artístico, no *en* el objeto artístico” (ESF, pp. 328-329). La búsqueda de comunicación que lleva el sello de la otredad se realiza mediante la *exterioridad* y la duplicidad, esto es, a decir de Torre Serrano, la capacidad de “ser exterior o estar fuera” y la de desdoblarse.<sup>13</sup> El personaje de *Abaddón* aparece en todo momento en la oscilación entre su especie de doble S. e, incluso, el Ernesto Sábato inscrito en otros contextos dentro de la misma novela, según se verá. Pero también efectúa un doble movimiento de exteriorización, pues, por un lado, el escritor que se encuentra en la novela es ya un ser desprendido del real, mediante la descomposición y recomposición de que la ficción es capaz; y por el otro, en la escena mencionada, donde la escisión trasciende los límites de la conciencia y la voluntad, hay exterioridad y al mismo tiempo el angustiante desdoblamiento. Sába-

<sup>11</sup> Esteban Torre Serrano, “Identidad y alteridad en Fernando Pessoa”, en Juan Bargalló Carreté (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994, pp. 113-114.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 113.

to se vuelve exterior a sí mismo, pues no sólo logra verse como otro, sino que se duplica; ambos coinciden espacial y temporalmente, pero están separados por una distancia existencial insalvable y, no obstante, conservan algo que los une, un gesto apenas visible que vuelve a sugerir la identidad, la indisoluble unidad: “De pronto observó que de los ojos del Sábado sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintió entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos de las lágrimas” (p. 850).

Sábado intenta, mediante la creación, un acto de comunicación con el mundo; sin embargo, en la ficción, parece que la impotencia ante la incomunicabilidad lleva, como último destino, hacia la muerte puesta sin más ante los ojos de Bruno. Asimismo, la metamorfosis de Sábado en una bestia ciega es el equivalente a la muerte, es la oscuridad, el abismo y la culminación de su mayor miedo. Por lo demás, indica Juan Bargalló Carreté, el problema del doble, ya de larga tradición literaria,

quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble, sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte. No en vano, bajo la influencia de Freud, en la literatura moderna, la aparición del Doble es indicio de que la Muerte está próxima.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> “Hacia una tipología del *Doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad*, ed. cit., p. 111. El doble por fusión se da cuando en un individuo se funden, paulatina o repentinamente, dos individuos originariamente distintos; por fisión se entiende el despliegue en dos personificaciones que antes constituyeran un solo individuo; y el doble por metamorfosis ocurre al asumir formas diferentes que pueden ser reversibles o irreversibles, pero sólo se puede hablar de doble cuando la forma es humana, como el caso de Dorian Gray o de Orlando de V. Woolf, y no así la de Gregorio Samsa de Kafka.

Lo que ocurre con Sábato al final de la novela apunta en dirección a lo señalado por Bargalló: el desdoblamiento y la transformación son el antecedente inmediato de la muerte que vendrá, aunque ésta no sea más que una extraña visión de Bruno, un modo ambiguo de anunciar esa suerte de eternidad del escritor, del personaje escritor; y es que, después de todo, convertirse en otro es oponer resistencia a ese inminente final. El ansia de comunicación, de conocimiento, equiparable a la búsqueda del Absoluto, traza el camino del personaje Sábato en *Abaddón* y, paradójicamente, sugiere el fracaso y la victoria al culminar en la muerte; fracasa en el diálogo inconcluso con los otros y consigo mismo, y vence en la transmisión de su propia verdad y su perpetuación mediante el arte de la palabra.

La presencia explícita del autor se encuentra, casi a mitad de la novela, en el nombre extendido, es decir, completo: Ernesto Sábato, unido de una vez por todas a su última obra de ficción.

—¿Quién es Ernesto Sabato?

[...]

—¿Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?

—Una novela.

—¿Tiene ya título?

—Generalmente lo sé al final, cuando terminé de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser *El ángel de las tinieblas*. Pero quizá *Abaddón el exterminador* [pp. 711-712].

Curiosamente, el título de la novela en inglés es precisamente *El ángel de las tinieblas* (*The Angel of Darkness*). Ambos títulos aluden a una entidad demoniaca, a uno de los ángeles servidores del mal, propagadores de la oscuridad y la destrucción. Sin embargo, ninguno de ellos muestra un vínculo explícito con el contenido a la manera clásica, es decir, anunciando algún personaje, suceso o lugar, cuya importancia en el argumento sea central. Su función aquí es más de orden simbólico y de construcción de la atmósfera en que se inscriben tanto la profecía del Loco Barragán como la muerte de Marcelo, la decepción de Nacho, y los males que aquejan a Sábato y le impiden llevar a cabo la escritura de su novela. Estos acontecimientos se sitúan en un marco apocalíptico, como una especie de preámbulo de la crisis indi-

vidual de Sábato así como de la destrucción a mayor escala que sufrirá la humanidad cuando llegue a la cima de su propia crisis.

Asimismo, esta entrevista inserta en la narración, bajo el título de “Reportaje”, añade el ingrediente de ambigüedad mencionado, pues, por una parte, intensifica el pacto referencial, y por la otra, provoca una lectura abismada en la que entra en juego la forma de la entrevista, que en momentos pierde su estructura para asimilar un tono más bien irónico y aniquilar la seriedad de estas formas discursivas en favor de la ficción:

—Vea, amigo, dejémonos de tonterías y de una vez por todas digamos la verdad. Pero eso sí: toda la verdad. Quiero decir, hablemos de catedrales y prostibulos, de esperanzas y campos de concentración. Yo, por lo menos no estoy para bromas  
 porque me voy a morir.  
 El que sea inmortal que se permita el lujo  
 de seguir diciendo pavadas.  
 [...]  
 No esperen otra cosa  
 no me critiquen luego, no sean perversos, caramba.  
 Ni mezquinos.  
 Les advierto: sean más modestos  
 pues también ustedes están destinados (tralalá, tralalá, tralalá)  
 a alimentar a los gusanos antes mencionados [p. 712].

La distribución de las palabras de este Ernesto Sábato en líneas breves, así como esta especie de monólogo que reza ante el periodista, ensayan una suerte de mofa hacia el medio en que se desenvuelven los escritores, incluso hacia sí mismo y su incapacidad para escapar del acoso de la fama, o contra la falta de modestia que tanto condena en sus ensayos y entrevistas, en las que la mordacidad está menos patente. Este registro sarcástico es la marca ineludible de la creación de ese otro yo ficticio, la fabricación de otra identidad y, en última instancia, uno de los rasgos que caracterizan y dan autonomía a este personaje.

El nombre completo aparece también al final de la novela, donde Bruno anticipa la muerte de Sábato al leer su nombre en una lápida del cementerio de Capitán Olmos, pueblo de *Sobre héroes y tumbas* y de la niñez de Bruno:

*Ernesto Sabato*  
*Quiso ser enterrado en esta tierra*  
*con una sola palabra en su tumba*

PAZ

La muerte del personaje es un rasgo compartido con la idea bajtiniana de conclusión, elemento que distingue al héroe de novela del autobiográfico. Aquél encierra valores de conclusión que lo muestran como una totalidad y lo reafirman en su ser individual e independiente, no así en la autobiografía, donde el personaje no puede ser concluido debido a su compenetración con la persona real cuya vida está expuesta en todo momento a las transformaciones. Es también una forma de la extraposición que confiere la distancia entre autor y personaje, necesaria para la proyección en ese “otro” que es el ser de ficción. Nótese, además, que la tumba de Ernesto Sábato se ubica en Capitán Olmos, espacio primordial en su novela anterior. Este rasgo va de la mano con la intención ya conocida de Unamuno, en *Niebla*, de inmortalizarse al formar parte de su mundo de ficción. Como otras tantas de las contradicciones que presenta *Abaddón*, esta muerte simbólica es, al mismo tiempo, un nacimiento, o mejor, la superación de la muerte real que se gana con esa eternidad de que gozan los personajes de ficción.

Como Luis Wainerman ha observado, la nominación no es casual en las novelas de Sábato; los nombres y apellidos que ha elegido para sus personajes responden a la intención de sintetizar una personalidad, un destino, o simbolizan algo entretelado con la estructura temática: “Eso proviene, seguramente, de su atávica convicción de que el *nombre es destino*”.<sup>15</sup> Todo esto lleva a ponderar la ficcionalización del nombre vista desde la significación que el propio título invita a considerar una vez leído el primero de los dos epígrafes con que comienza la novela: “*Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador*”. Cercano a la forma del nombre de este ángel, el apellido Sábato encierra un significado no menos dramático: “derivado de Saturno, Ángel de la soledad en la cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabbath de los hechiceros” (p. 533); nombre muy a tono con su fecha de nacimiento, el 24 de junio, día de

<sup>15</sup> *Sábato y el misterio de los ciegos*, 2ª ed., Castañeda, Buenos Aires, 1978, p. 33.

San Juan y, según ciertos libros ocultistas, uno de los días del año en que las brujas se reúnen. Como si fuera poco, Sábato (tanto el personaje como el autor) añade el hecho de haber recibido el mismo nombre de su hermano recién muerto cuando él nació: Ernesto. Guiado por estos signos, el Sábato personaje asegura que su nacimiento está marcado por un signo aciago, cree que toda su vida ha estado bajo el acecho de las fuerzas del mal. De ahí que las ideas sobre la maldad, lo demoniaco y las potencias oscuras que asocia con la secta de los ciegos, colocadas a lo largo de toda la novela —en oposición a la voluntad creativa del escritor, pero también como motor de la misma—, concuerden con la adopción de un nombre doblemente representativo, pues además de remitir al autor real, sintetiza uno de los grandes temas de la obra sabatiana.

En *Antes del fin*, por ejemplo, el autor afirma: “Me llamo Ernesto, porque cuando nací, el 24 de junio de 1911, día del nacimiento de san Juan Bautista, acababa de morir el otro Ernesto, al que, aun en su vejez, mi madre siguió llamado Ernestito, porque murió siendo una criatura”.<sup>16</sup> Y más adelante:

Aquel nombre, aquella tumba, siempre tuvieron para mí algo de nocturno, y tal vez haya sido la causa de mi existencia tan dificultosa, al haber sido marcado por esa tragedia, ya que entonces estaba en el vientre de mi madre; y motivó, quizá, los misteriosísimos pavores que sufrí de chico, las alucinaciones en las que de pronto alguien se me aproximaba con una linterna, un hombre a quien me era imposible evitar, aunque me escondiera temblando debajo de las cobijas.<sup>17</sup>

En este acontecimiento se encuentra el origen de la mayor obsesión de Sábato, cuyo clímax se alcanza en el “Informe sobre ciegos” de *Sobre héroes y tumbas*, y en *Abaddón* se justifica y cobra mayor sentido en cuanto devela el ser de sus personajes centrales, incluido, desde luego, el mismo Sábato.<sup>18</sup> Cabe apuntar que la idea del mal se expresa

<sup>16</sup> *Antes del fin*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, p. 24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>18</sup> En relación con el nacimiento de Sábato, su infancia y los desdoblamientos que se efectúan en *Abaddón*, Wainerman sugiere que la muerte del hermano, aunada al parecido de Sábato con él, pudieron haberle dejado la sensación de

también, en su universalidad, en relación con el lado oscuro del hombre, lugar habitado por los demonios y fantasmas que sólo el artista, en tanto visionario, puede exorcizar mediante sus creaciones.

### *El nombre y su proyección temática*

Si, como asegura Sábato, “El arte es *esencialmente* personal y, de una manera u otra, revela el yo del artista”,<sup>19</sup> en una novela que a todas luces está signada por la presencia de un espacio autobiográfico se abren suficientes brechas por donde el yo del autor es susceptible de quedar al descubierto, pero no para reducir la obra a meras anécdotas biográficas, sino, por el contrario, para explorar los resquicios de esa vida y ampliarla con las posibilidades que ofrece la creación artística. Hacia este sentido apunta Héctor Ciarlo cuando observa que la narrativa del escritor argentino es “la autobiografía de sus obsesiones, de esos ‘fantasmas’ que se originan en la fecunda intuición del inconsciente”.<sup>20</sup>

En efecto, la adopción del nombre propio real, como se ha visto, es uno de los resquicios por donde se cuele el autor, la más atrevida e incuestionable marca de su emergencia textual. El personaje que así se alimenta de referencias extratextuales, a partir de las cuales emprende el viaje en el mundo de ficción, se crea una identidad ligada a dos mundos; por eso es susceptible de arrastrar consigo, hacia su ser en la escritura, un sinnúmero de elementos gracias a los cuales es posible rastrear y reconstruir su figura en tanto autor. Siguiendo a Del Prado

que estaba en el mundo en sustitución de otro; agrega: “Las pesadillas de su infancia quizá hayan sido para él una especie de visión de los Infiernos, una representación del mundo de las cuevas donde seguramente se imaginaba que su doble vivía oculto y con los ojos abiertos. Es posible que cuando viera por primera vez un ciego caminando a tientas, haya temido, a la vez que se haya sentido atraído, por esos seres que andan en Tinieblas, y los haya identificado con los muertos. En la Biblia, no ver es como no vivir. Sábato tenía todas las condiciones dadas para identificar la Ceguera con la Muerte” (*Sábato y el misterio de los ciegos*, 2ª ed., Castañeda, Buenos Aires, 1978, p. 30).

<sup>19</sup> “Entrevista a Ernesto Sábato en sus ochenta años”, *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), pp. 33-44, la cita en p. 37.

<sup>20</sup> Art. cit., p. 76.

Biezma, Bravo Castillo y Picazo, es posible hablar de “marcas temáticas del yo autor”, ya que: “El héroe [...] puede ser considerado, en la modernidad, como una *estructura simbólica* del conflicto generado por algunas de las aporías que rigen el existir, el pensamiento, el sentir y la ensoñación utópica del yo autor”.<sup>21</sup>

Los núcleos temáticos desarrollados a lo largo de la novela no son otros que las obsesiones de Sábato. Hay una serie de temas recurrentes tanto en las novelas como en su reflexión ensayística, que rebasan el listado general sugerido por el propio autor —“la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperación” (ELS, p. 636)—. Algunos de los más apreciados por la crítica, y que vuelven sobre la cuestión del nombre, están profundamente vinculados con la idea de la maldad y lo demoníaco. Es el caso de la ceguera, planteado ya desde *El túnel*, que alcanzó su punto máximo en *Sobre héroes y tumbas* en el conocido “Informe”, y tocó al propio Sábato en *Abaddón*. Lo mismo ha ocurrido con la locura —o ciertas patologías psicológicas—, característica de personajes centrales como Juan Pablo Castel, Fernando Vidal Olmos, Alejandra Vidal Olmos y Sábato. En el amplio examen del mundo de los ciegos está implícita la motivación de indagar en misterios creados a propósito, como para llevar el absurdo a sus últimas consecuencias, con lo cual viene aparejado un deseo de desnudar el alma y la conciencia para verlas tal como pueden llegar a ser en situaciones absolutamente reales.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 310.

<sup>22</sup> Gemma Roberts comenta al respecto: “Para Sábato, la muerte y la locura son, frecuentemente, el precio a pagar por la audacia del artista que se aventura, en su creación, por los caminos de lo tenebroso. Es ésta una idea que el novelista argentino ha expresado insistentemente en sus ensayos, pero que en *Abaddón* encontramos vinculada al destino mismo del autor-protagonista, el propio Sábato [...] De acuerdo con esta concepción sabatiana, el gran creador de ficciones, como el poeta visionario, asume el sacrificio de una misión demoníaca, se enfrenta con los demonios de su época y de esta forma manifiesta estratos de la realidad totalmente ignorados por el hombre ordinario” (art. cit., p. 530). Por su parte, Renato Prada Oropeza considera como indicio relacionado con el epígrafe de la novela la visión apocalíptica del Loco Barragán, que se anuncia al principio de la narración para cobrar forma casi al final; es, entre otras cosas, la premonición de la destrucción de la raza por las fuerzas del mal encarnadas en la máquina y la técnica. El crítico afirma que: “De este modo se explica uno de

Estas obsesiones son las que plantean conflictos en momentos específicos de la escritura y configuran un “campo temático” que envía a una “mitología personal”. Provenientes de indagaciones anteriores, los contenidos profundos que en *Abaddón* buscan su resolución y hacen explícito su origen, es decir, regresan a los textos precedentes de donde surgieron y tuvieron ya un desarrollo, también descubren, sin reservas, el último lugar de su procedencia: el sitio problemático de las aporías del yo, el terreno movedizo del autor. A este respecto es significativa la preeminencia del tema del mal desarrollado en las tres novelas de Sábato y en parte de su reflexión ensayística; y es que, como se dijo, su vínculo con el nacimiento y el destino del personaje proyecta una serie de ramificaciones e intersecciones laberínticas de tópicos no menos importantes que éste.

La atmósfera apocalíptica que destila la novela está marcada con el mismo sello del mal. Hay que recordar que uno de los tres acontecimientos con que inicia *Abaddón* corresponde a las visiones de Natalicio Barragán, a quien se le revela la imagen de una especie de dragón de siete cabezas que, enfurecido, lanza fuego sobre el cielo de Buenos Aires anunciando sangre. La visión de Natalicio vuelve al final de la novela, esta vez con el recuerdo de la aparición de Cristo, quien quince años atrás (en *Sobre héroes y tumbas*) le había anunciado que vendrían tiempos de muerte y destrucción:

Había anunciado el fuego sobre Buenos Aires, y todos chacoteaban con él, le decían “Dale, Loco, dale, contá lo que dijo Cristo” y él con la copita de caña, les contaba. Venían tiempos de sangre y de fuego, les decía, mientras amenazaba con su índice admonitorio a los grandulones que se reían y lo empujaban, les repetía que el mundo iba a ser purgado con sangre y fuego. Y cuando en una frígida tarde de junio de

los sub-eyes diegéticos y una de las instancias de la novela, que podríamos llamar *mítica*, instancia con la cual se halla estrechamente relacionado el mundo —o submundo en el sentido subterráneo— de los *Ciegos* que simboliza, a su vez, la dimensión apocalíptica del mal humano, en cuanto amenaza de destrucción total de la raza humana o del sentido humano de nuestro mundo cultural que, en resumidas cuentas, viene a ser lo mismo: el desierto del nihilismo anunciado por Nietzsche corroe nuestra esencia misma” (“Texto, contexto e intertexto en *Abaddón, el exterminador*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, pp. 517-525, la cita en p. 522).

1955 la muerte cayó sobre miles de obreros en la Plaza de Mayo [...] [p. 868].<sup>23</sup>

A decir de Ciarlo, la visión de Natalicio se proyecta en la experiencia de Sábato durante su estancia en París, en 1938, cuando trabajó para el laboratorio Joliot-Curie en investigaciones sobre física nuclear y en las consecuencias que acarrearía el empleo de la bomba en la segunda Guerra Mundial.<sup>24</sup> Natalicio encierra en su nombre, como han señalado el mismo Ciarlo, el símbolo de la llegada del renacimiento y el nuevo orden que vendrá después de la destrucción, lo cual equivaldría, en los términos de Sábato, a la esperanza.

No está demás señalar, con María Rosa Lojo, que, por una parte, el sueño, el inconsciente, la locura y los estados paranormales<sup>25</sup> —que de algún modo forman parte del tema del mal, aunque con ciertos matices—, vistos en conjunto, conducen al sustrato romántico o neorromántico de la obra sabatiana y de éste a su idea de la novela total. Por otra parte, es indudable que la filiación existencialista de Sábato atraviesa todo lo anterior y es clave para comprender esos grandes temas que sostienen su obra; de ella derivan preocupaciones fundamentales como “la soledad, la muerte, la rebelión y el ansia de absoluto, que son, sin más vuelta, categorías básicas del existencialismo”.<sup>26</sup>

Por lo demás, hay que señalar que, para Sábato, el mundo de la oscuridad y las tinieblas sólo se puede expresar plenamente mediante el arte. Dentro de la creación literaria, la novela es la mejor forma de dar cabida a las contradicciones internas del hombre, a lo objetivo y lo subjetivo, a la razón y la irracionalidad, a la filosofía y la metafísica. Por eso, en una caracterización generalizadora, Sábato califica a la novela como el género de la oscuridad y al ensayo como el de la luz; de ahí que su búsqueda se dirija también por el camino luminoso, pero siempre con un afán decididamente integrador y conciliatorio, aunque su tendencia hacia lo oscuro prevalezca de principio a fin.

<sup>23</sup> El 16 de junio de 1955 se realizó el histórico levantamiento militar y civil contra el gobierno de Perón con un bombardeo aéreo a la Plaza de Mayo y la Casa Rosada con el objetivo de eliminar al presidente.

<sup>24</sup> Art. cit., p. 74.

<sup>25</sup> *El símbolo: poéticas, teorías y metatextos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 126-135.

<sup>26</sup> Ciarlo, art. cit., p. 73.

Como se ha visto, el nombre, expresión del origen y el destino del personaje, es síntesis del contenido simbólico y hasta mítico que circula en *Abaddón*, es un campo magnético hacia el que convergen, directa o indirectamente, los temas centrales, y define, por lo mismo, la estructura intrincada y caótica de la novela. Pero hay también otros elementos que guardan marcas menos evidentes de la subjetividad creadora y contribuyen a la creación de la imagen textual del autor, como se verá enseguida.

#### ENUNCIACIÓN Y MANIFESTACIONES DEL YO AUTORAL

##### *El discurso indirecto libre y la revelación de la subjetividad*

Es un hecho que en *Abaddón* no hay uniformidad en la enunciación, aunque esté a cargo, en gran medida, de un narrador heterodiegético. La verbalización de la historia se distribuye principalmente entre el narrador y un personaje, y se presenta bajo diferentes formas, desde el discurso interior, hasta el diálogo y la escritura, las cuales serán importantes para explicar las manifestaciones del yo del autor en el texto. Intervienen, asimismo, otras formas o géneros discursivos que introducen cambios, en su mayoría abruptos, en el curso de la narración. Casi en su totalidad, el acto enunciativo está a cargo de este narrador, quien no participa en la historia contada y, en cambio, se neutraliza hasta el punto de confundir sus palabras con las de los personajes para ceder espacio a la manifestación de la subjetividad ajena. Esta estrategia permite la incorporación de reflexiones que con frecuencia remiten a las ideas del autor desarrolladas en textos anteriores. Tales rasgos son típicos del discurso indirecto libre, mediante el cual es posible incluir toda clase de infracciones en el texto, que si bien son responsabilidad del narrador, pueden atribuirse a la voluntad de los personajes. Al respecto, María Isabel Filinich observa que:

Cuando el narrador se deja invadir por la subjetividad del personaje y narra *como si* el que hablara o meditara fuera el personaje y no él mismo, estamos ante un discurso indirecto libre, en el cual la fusión de voces —deícticos del personaje mezclados con deícticos del narra-

dor— manifiesta el intento de neutralizar la distancia entre ambos en beneficio de la subjetividad del personaje.<sup>27</sup>

Con frecuencia, el narrador de *Abaddón* mezcla sus palabras con los pensamientos de personajes como Bruno y Sábato, cuyas perspectivas dominan la narración; es capaz también, en cualquier momento, de ocultar las marcas de su presencia y fingir que abandona el discurso narrativizado para otorgar mayor libertad expresiva al personaje, como ocurre en el siguiente fragmento: “Volvió de mal humor: esa mujer del teléfono, esa conversación sobre gatos y fibromas, sobre tíos y estado del tiempo en Ciudadela. La vida le parecía de pronto tan desatinada. Esa señora del tumor se iba a morir, claro. Pero ¿qué significaba toda esa mezcla? Y la cola, ese gusano lento, inquieto y policerebral. Esperando. Todos. Qué, para qué. Dormir, los sueños” (p. 651). En otro momento, en un efecto de doble focalización, pasa de Bruno a Sábato, el primero como una suerte de filtro informativo o, como se ha dicho, testigo de los acontecimientos narrados, particularmente de lo que le ocurre a Sábato: “Porque, qué clase de ternura, qué palabras sabias o amistosas —pensó Bruno que pensaba Sabato—, qué caricias podían alcanzar el corazón escondido y solitario de aquel ser, lejos de su patria y de su selva, brutalmente separado de su raza, de su cielo, de sus frescas lagunas?” (p. 828). Para Barrera López,<sup>28</sup> se trata de un tipo de *monólogo interior indirecto*, que consiste en la exposición, en tercera persona, del estado de conciencia del personaje y presenta la estructura y coherencia que no se vería si fuese la presentación directa de los pensamientos a modo de *flujo de conciencia*. En el siguiente fragmento, focalizado en Sábato, se puede apreciar la integración de la voz del narrador a la del personaje:

Caminaba hacia la Recoleta  
para qué las discusiones y conferencias  
todo era un formidable malentendido  
ese imbécil, cómo se llamaba, explicando la religión con la plus-  
valía

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 167.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, pp. 197 y ss.

a ver cómo explicaba que los obreros de New York apoyaran a Nixon contra los estudiantes rebeldes [p. 555].

El desplazamiento de la focalización y la adopción de determinada perspectiva se relacionan, a su vez, con la mayor o menor distancia que el sujeto de la enunciación guarda con la historia que cuenta. A mayor distancia, el relato es más diegético, es decir, mayormente contado por el narrador heterodiegético alejado de la historia que cuenta. A menor distancia, es más mimético, esto es, mucho más cercano a las formas directas que excluyen la intervención del narrador para mostrar la acción, palabras o pensamientos de los personajes (como los diálogos, el flujo de conciencia o la forma del género dramático) o cuando el mismo narrador participa de la diégesis como personaje. En *Abaddón*, la mezcla de estas variantes es una constante; no se trata de un simple desplazamiento, sino de la inclusión de una dentro de la otra. Es evidente, sin embargo, que, si bien hay diálogos y fragmentos expresados en primera persona, la dominante es, como dije, el estilo indirecto libre, capaz de integrar las palabras y pensamientos de los personajes a la voz del narrador sin la mediación de la puntuación correspondiente, como guiones, comillas u otros señalamientos, porque: “Esta modalidad de relato de naturaleza interna, consecuencia del principio de interiorización [...] iba a requerir la puesta a punto de una serie de procedimientos narrativos destinados a plasmar el tan complejo abanico de los conflictos del yo”.<sup>29</sup>

Uno de los procedimientos que el narrador heterodiegético utiliza para camuflarse en la voz de los personajes es la integración del discurso subjetivo, mejor expresado cuando la enunciación interior en boca del narrador tiende a llevar la forma de monólogo narrado, ya que se presta para analizar la vida interior del personaje: “Miraba sus caras. Cuántos mundos diferentes había detrás de esas fachadas, cuántos seres esencialmente distintos. La Humanidad Futura. ¿Qué cánones, qué clase de seres? El Hombre Nuevo” (p. 654). En la mayoría de estos pasajes, la visión que domina es la de Bruno, especie de conciencia que atraviesa de principio a fin las páginas de *Abaddón*, y mediante la cual se amplía la información respecto a Sábato personaje. De este modo, la narración en tercera persona ya no pretende dar la impresión de

<sup>29</sup> Javier del Prado Biezma *et al.*, *op. cit.*, p. 275.

realismo al modo de la novela decimonónica, sino todo lo contrario: penetrar en la interioridad de los personajes, analizarlos, hablar por ellos y con ellos o permitirles la libre expresión de sus ideas, emociones y experiencias mediante la narración directa.

De acuerdo con este tipo de narración, es posible encontrar varios momentos en que la instancia enunciativa construye espacios para la manifestación de formas más perceptibles de subjetividad. Se trata de la diseminación a lo largo del texto de opiniones que, vistas a partir una lectura integral de toda la obra de Sábato, construyen discursos de orden ideológico, político, moral o estético, cercanos a la palabra del autor. Enseguida un ejemplo que puede leerse desde esta perspectiva:

#### MORIR POR UNA CAUSA JUSTA

pensaba Bruno, mientras veía a Marcelo alejarse con su compañero por la calle Defensa. Morir por el Vietnam. O quizá aquí mismo. *Y ese sacrificio sería inútil y candoroso, porque el nuevo orden finalmente sería copado por cínicos o negociantes.* El pobre Bill yendo voluntario a la RAF, ahora sin piernas, quemado, mirando pensativo por la ventana que da a la calle Morán; para que los empresarios alemanes, muchos de ellos nazis o criptonazis, terminaran haciendo buenos negocios con los empresarios ingleses, durante exquisitas comidas [...] Claro, cómo no admirar a Guevara. Pero sorda y tristemente algo le murmuraba que en 1917 la Revolución Rusa también había sido romántica, grandes poetas la habían cantado. *Porque toda revolución, por pura que sea, y sobre todo si lo es, está destinada a convertirse en una sucia y policial burocracia, mientras los mejores espíritus concluyen en las mazmorras o en los manicomios* [p. 658, cursivas mías].

Como este fragmento, muchos otros ostentan la misma textura: aparente inmersión en la conciencia del personaje, fusión de la voz narrativa con pensamientos ajenos, libertad para pronunciarse a favor o en contra de algo, dejando en la ambigüedad la procedencia de las posturas ideológicas, éticas o estéticas. Este tipo de ideas configuran una especie de almacén en el que se apoyan los discursos y las acciones de los personajes, que en numerosas ocasiones se reducen a pensar y hablar, lo cual permite al narrador dejarse ir con ellos y, de este modo, acomodar sus reflexiones en distintos registros. Aunque más proble-

mática, por la difícil tarea de hacer un registro puntual, esta perspectiva ofrece la posibilidad de encontrar marcas del autor en otro nivel, más allá de su ficcionalización en el marco diegético.

Del mismo modo, hay también discursos que remiten a ciertos ámbitos sociales y culturales con los que se construye un mosaico ya identificable en la narrativa de Sábato. En términos generales, se presenta, por un lado, a la sociedad argentina de las capas altas relacionada con niveles de cultura pretenciosos y, con frecuencia, mediocres; y por el otro, a estratos de bajos niveles económicos, ambos grupos vinculados de un modo u otro con alguna revolución. Estas ideas, aunque se dan a conocer por el narrador, adquieren otros matices al ser atribuidas a los personajes, quienes refieren sus opiniones a propósito de la estratificación de la sociedad argentina. Es el caso de Quique, especie de payaso cultivado en la élite, cuyo excesivo refinamiento desenmascara la hipocresía de la clase alta argentina y de la clase política, para mostrar el contraste con el resto de la sociedad.

En el mismo orden de ideas, un fragmento de entrevista muestra, por ejemplo, al empresario Rubén Pérez Nassif en su ascenso social y los valores que sostiene: “Era público y notorio que había comenzado como cadete en la empresa Saniper y se enorgullecía de esos modestos principios. La Argentina tiene, gracias a Dios, esa gran cualidad que permite alcanzar las posiciones más altas por obra de la perseverancia y la fe en su brillante futuro” (p. 603). Y más adelante, casi para finalizar esta parte: “No es el caso de repetir aquí que nuestra idiosincrasia es ajena a toda inspiración foránea, a cualquier intento de embarcar a nuestra tradición en ideologías que no coinciden con el temperamento y las tradiciones. Lo que se ha dado en llamar los ideales occidentales y cristianos debe constituir las bases sobre las que se ha de edificar la Argentina del futuro” (p. 604). Asimismo, no son pocos los comentarios a propósito de asuntos filosóficos o estéticos que nuevamente el narrador expresa como si se tratase de sus propias ideas: “Esas idioteces inventadas por el humanismo abstracto: todos los hombres son iguales, todos los pueblos son iguales. Había hombres grandes y hombres enanos, pueblos gigantescos y pueblos chiquititos así” (pp. 660-661).

En *Abaddón* hay una buena dosis de discurso psicológico y moral en que “el narrador lee continuamente a sus personajes, los interpreta más allá, incluso, de lo verosímil, y extrae de la operación un sinfín de

anotaciones morales o psicológicas”;<sup>30</sup> se trata, como insiste Sábato, de la necesidad de inmiscuirse en las profundidades del alma con el fin de expresar la realidad desde perspectivas que ofrezcan una visión subjetiva, de modo que sea posible manifestar dramas auténticos de seres que viven en carne propia los altibajos de la vida:

Von Arnim, le vino a la mente: nos componen muchos espíritus y nos acechan en los sueños, profieren oscuras amenazas, nos hacen advertencias que es difícil entender, nos aterrorizan. ¿Cómo pueden ser tan extraños a nosotros como para llegar a aterrorizarnos? ¿No salen acaso de nuestro propio corazón? Pero, ¿qué era “nosotros”? Y esa fascinación que a pesar de todo nos induce a evocarlos, a conjurarlos, aun sabiendo que pueden traernos el pavor y el castigo [p. 721].

Como se lee en este fragmento, el narrador interpreta los pensamientos del personaje, pero también los expresa como si fuesen suyos y los convierte en una suerte de especulación sobre ciertos fenómenos internos, de modo que las afirmaciones de aquí desprendidas funcionan como reflexiones que valen no sólo para el personaje en cuestión, sino que se generalizan hasta adoptar la apariencia de aseveraciones irrefutables. De la misma manera que interviene en las enunciaciones interiores, este tipo de narrador participa en los diálogos, haciendo de la oralidad otra de sus áreas de acción y, por lo tanto, otro de los espacios de manifestación del autor.

### *Oralidad: los discursos de la primera persona*

El estilo indirecto libre permite que el diálogo se extienda más allá de la convencional manera de citar las intervenciones de cada personaje o de narrativizar su discurso como hace el estilo directo. En la novela de Sábato, funciona como especie de hilo que va atando los fragmentos que la constituyen, al mismo tiempo que la une con el resto de la obra sabatiana y deja al descubierto las obsesiones del autor. En la novela contemporánea, el principio de que la narración tradicional es más objetiva y realista se fractura para ceder lugar a las manifestaciones

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 270.

abiertas del yo del autor, privilegiando, con matices muy variados, las complejidades de la subjetividad. En *Abaddón*, el mismo tipo de intervenciones del narrador con el estilo indirecto libre funciona en el nivel de la enunciación oral, cuando en los diálogos se mezclan los registros de su voz con la de los personajes:

¿Cuándo?  
 No lo sabía.  
 ¿Pero podía escribirle?  
 Sí.  
 ¿Le contestaría?  
 Sí [p. 674].

O bien, obsérvese el siguiente fragmento:

No, no sabía dónde podía estar viviendo, desde que dejó su cuarto y se llevó sus cosas.  
 Tenía miedo.  
 ¿Miedo? ¿De qué podía tener miedo?  
 No sabía, una vez había estado en su cuarto alguien así y así.  
 S. pensó en el muchacho de la reunión: ¿era bajito, era morocho y muy mal vestido?  
 Sí, así era.  
 Tenía una impresión, la Beba.  
 ¿Cuál?  
 Que ese muchacho era guerrillero [p. 680].

La distribución de las líneas en la página transgrede la regla de puntuación al evitar los guiones de diálogo, esto lo hace coherente con el uso de la tercera persona como si fuera primera, lo cual produce la impresión, ambigua y contradictoria, de un diálogo a medias; ya no corresponde por completo ni al narrador ni al personaje, y, no obstante, se amplía por su doble procedencia. Sin duda, la importancia de la oralidad en *Abaddón* tiene que ver con el cambio en la función del diálogo en la novela moderna, esto es, con la necesidad de propiciar la participación de la primera persona y, con ello, mostrar la visión fragmentada de la realidad, que es también la fragmentación de la identidad:

Frente a la diégesis narrativa pura [...] el diálogo es la esencia misma de la mimesis literaria, pues produce el efecto inmediato de ponernos en contacto con la primera y más común función: la función comunicativa. Esta ida hacia el diálogo era lógica, si consideramos que uno de los elementos que caracterizan la evolución de la narrativa hacia la modernidad, es la voluntad de convertir la ficción en significativa temática y formal de la realidad histórica, de la que la novela no es sino metonimia.<sup>31</sup>

En la mayoría de los casos, los segmentos de enunciación oral consisten en diálogos, por ejemplo las intervenciones de Quique o de algunas mujeres de la sociedad bonaerense, en quienes se representa el habla de Buenos Aires, llena de locuciones de lenguas extranjeras como francés e inglés: “Y todos esos que van a la Plaza de Mayo a darles semillitas y migajitas, la pobre palomita, la palomita de la paz, ese vivacho de Picasso, también ese *miliardaire du communisme*” (p. 678).

Además de aludir a un determinado estrato social porteño, en el que el manejo del francés sugiere la pertenencia a la “alta cultura”, los diálogos de Quique funcionan como intensificadores del carácter sarcástico que en ocasiones juzga y cuestiona la labor de Sábato como escritor dentro de la obra, y paralelamente representa la autocrítica del autor. En este último sentido, Sábato llega a igualarse a Quique cuando él mismo se coloca en el lugar del farsante, del payaso a quien se le da el trato solemne de “maestro” y se exhibe como parte de un sistema intelectual y social al que desprecia. Asimismo, introduce juicios mordaces sobre la literatura de la época y se permite el uso de todo tipo de expresiones específicas de la oralidad. En voz de este singular personaje, especie de *clown* afeminado, pasatiempo de las damas de la alta sociedad que se reúnen en casa de los Carranza, se dan a conocer ciertas ideas del autor sobre el arte y la literatura expuestas en sus ensayos, de modo que juega un papel importante en la metaficcionalidad de la novela.

Hay que destacar que el empleo del diálogo deja ver también otros registros orales que contrastan con los excesivos discursos de Quique. Se trata de las intervenciones de Carlucho, mediante los re-

<sup>31</sup> Del Prado Biezma *et al.*, *op. cit.*, p. 300.

cuerdos de Nacho, y las de Palito, en sus conversaciones con Marcelo. La transcripción del habla de cada uno de ellos intenta reproducir el discurso de una colectividad y mostrar el lugar que ocupa dentro de un conglomerado social más amplio. Carlucho es el inmigrante italiano, depositario de dos realidades distintas: un pasado de ultramar y un presente americano que no termina de asimilar, aunque se podría ver también como una suerte de antepasado del propio Sábato. La voz de Carlucho conserva los registros de un habla singular en que suena la aglomeración de palabras y la supresión de sílabas y algunas consonantes: “—Mi viejo era italiano. Allá por el año 16 perdió hasta último centavo. Pa ser te franco no hay espectáculo má imponente que la grande manga e langosta. Se oscurece todo el cielo y lo chico salíamos a golpeá tacho e keronsén” (p. 645). Para guardar mayor fidelidad en la escritura de la oralidad, estos fragmentos se narran en estilo directo, las voces de narrador y personajes están perfectamente identificadas y la distancia entre ellas se delimita con el uso de la puntuación correspondiente. No ocurre lo mismo cuando entra en escena Palito, otro personaje en quien se percibe el registro oral en el momento de contar a Marcelo parte de su vida al lado del comandante Che Guevara. Aquí el estilo indirecto libre conduce otra vez la narración, como si el narrador mismo estuviera más cercano de éste que de aquel remoto Carlucho:

El Inti Peredo. ¿Había oído hablar de él? No... bueno, sí... Le daba vergüenza confesarle que había visto su libro de memorias en una librería, le parecía injusto hablar de librerías delante de alguien como Palito, que casi era analfabeto, pero que en cambio había estado y sufrido allá, en el infierno. Era un gran tipo el Inti, le dijo, el Che lo quería mucho, aunque era difícil saber cuando el Che quería mucho a alguien, aunque a veces ellos se daban cuenta [p. 691].

Conviene indicar que la ficcionalización de la oralidad de distintas capas sociales de la Argentina de Sábato, diferenciadas por su mayor o menor pertenencia a la cultura letrada o por su arraigo en el territorio rioplatense (en términos de una pertenencia antigua o más o menos reciente a estos espacios geográficos y culturales), trae consigo la discusión sobre el conflicto entre oralidad y escritura, muy complejo por lo demás, que ha marcado a la cultura argentina. Se trata, como sugie-

re Walter Bruno Berg, de un fenómeno translingüístico relacionado con la interacción de dos ámbitos culturales, uno signado por la “escrituralidad” y otro por la “oralidad”, así como con la búsqueda de una identidad nacional.<sup>32</sup> En los términos de Beatriz Sarlo, los intelectuales y escritores se percatan, a comienzos del siglo XX, de que en Argentina hay dos tipos de realizaciones socio-culturales de la lengua extranjera:

por una parte, las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los anuncios comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y también están las lenguas extranjeras que hablan los letrados en una exasperación de la cultura bilingüe por parte de quienes tienen un español “bien” adquirido; y las lenguas extranjeras habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos exóticos. Las lenguas extranjeras de la inmigración se confrontaban con “otras” lenguas extranjeras, que la élite consideraba legítimas por su origen, y que, en consecuencia, no perturbarían la constitución de una escritura argentina. Se trata del francés, el inglés o el alemán frente a los dialectos itálicos, el idisch y el ruso.<sup>33</sup>

Es claro, pues, que esta distinción entre lo oral y lo escrito no es sólo un fenómeno lingüístico, sino que obedece y se extiende hacia ámbitos de otra índole, como puede ser el hecho mismo de la legitimidad del propio castellano: por un lado, como “lengua literaria” en contraste con el francés o el inglés, y por el otro, en tanto lengua nacional que debía salvaguardarse de extranjerismos. El contexto social en el que se mueve Quique ejemplifica mejor la distinción aludida. Algunas de sus burlas se dirigen contra la mezcla racial y lingüística de Buenos Aires, tanto como al deseo de estas masas de participar en la

<sup>32</sup> “Oralidad y argentinidad: contornos de un proyecto de investigación”, en Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer (eds.), *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1997, p. 20.

<sup>33</sup> “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en *Oralidad y argentinidad*, ed. cit., p. 33.

“cultura letrada”: “En este Buenos Aires que hierve de vivísimos hijos de tanos, gallegos, turquitos y rusos. La fórmula está al alcance de cualquiera de estos suburbanos con talento: pizza y Mallarmé” (p. 687); e incluso, yendo más lejos, hace mofa de las modas literarias extranjeras (europeas) y de su adquisición mediante traducciones. Este personaje encarna a quienes la posición social permitió acceder al conocimiento y manejo de otras lenguas, así como la pertenencia a una tradición cultural. Cuando le piden hablar de Joyce, parodia, con su propio discurso, a los escritores que, siguiendo a éste, les dio por no usar mayúsculas y algunos signos de puntuación:

Et ce pauvre Monsieur Szulberg que los toma en serio y edita antologías con estos atilas de la tipografía, que donde pisan no crecen más las mayúsculas ni los puntos y coma, y tenés que escribir todo así como ahora estoy haciéndolo porque como decía Hegel se aprende a nadar nadando que eso es la dialéctica [...] y ya ven qué moderno resulta todo escrito de esta manera y eso que he mantenido las haches y los acentos de puro reaccionario que sigo siendo a pesar de todo [pp. 686-687].

Estos comentarios de Quique son otro aspecto de la autocrítica implícita, en cuanto tocan elementos de la escritura misma de la novela, pues el propio Sábado no se salva de emplear, así sea con fines paródicos, las mismas técnicas que su personaje condena. Este rasgo se aprecia, sobre todo, en la decisión de omitir el signo de apertura de interrogación y eliminar la puntuación clásica para la introducción de diálogos —recurso que se ha identificado ya con el estilo indirecto libre—. Por lo demás, las participaciones de este personaje tienen otras implicaciones, que discutiré en su momento; por ahora será suficiente con señalar la aparente contradicción en el fragmento citado: una supuesta oralidad que se sabe escrita, o bien un monólogo “hablado”, imitación de un discurso escrito (aunque en realidad se trate de la copia escrita de un discurso oral). Quique expone sus ideas sobre diversos asuntos, pero cuando se refiere a un tópico literario relacionado con el tema de la escritura, sus palabras se tornan escritas —el personaje parece consciente de su ser de escritura (y lo es, según se verá más adelante)—, es decir, habla como si estuviera escribiendo, como si en su decir fuera posible apreciar la falta de mayúsculas, signos de pun-

tuación y acentos que, en cambio, sí se leen en tanto signos escritos. Este aspecto en apariencia simple, que podría pasar por un descuido del autor, es más bien, creo, una de las tantas argucias metaficcionales adoptadas por la novela contemporánea, debido a las cuales lo paradójico se ha convertido en una práctica que valida la idea de que en la ficción narrativa todo es posible.

Pasando a otro aspecto de la oralidad en *Abaddón*, el tono confesional que marca las intervenciones en primera persona del personaje Sábato permite ver la relevancia del discurso oral en la presentación del yo autorial. Las confidencias a Bruno, que en dos ocasiones se extienden varias páginas, funcionan como el acicate del fluir de una voz individual que se explaya en el recuerdo y recuento de detalles; y aunque se muestra la presencia de un interlocutor en frases como “y usted lo sabe bien” (p. 531), “Creo haberle dicho” (p. 726), se trata más bien de monólogos mediante los cuales se concede al personaje hablar por su propia cuenta y en sus propios términos. En este sentido, la toma de la palabra es también una toma de posición respecto a ciertos asuntos, así como una manera de dar a conocer información de primera mano, por decirlo de algún modo, ya que no pasa por la mediación de un narrador, pues éste se aparta por completo para dejar discurrir libremente al personaje. De ahí que en la expresión en primera persona tales posturas exhiban la cercanía con la voz del autor implícito y las coincidencias biográficas con el autor real. Si la subjetividad se imprime en todos los casos en que los personajes se expresan por sí mismos, con Sábato personaje se lleva hasta sus últimas consecuencias. Es el único caso en que un actor diegético asume directamente un papel de narrador, ya que al resto se los ve interactuar en una conversación efectiva, señalada como tal por ciertas indicaciones del narrador heterodiegético.

Una forma que se podría llamar en segundo grado o, con Genette, “relato metadiegético”, se da tanto en la narración de Sábato como en la inserción directa de géneros discursivos de origen no ficcional (el reportaje, la entrevista, la nota periodística). El caso de Sábato es además, a decir de Barrera López, meta-metadiégetico, ya que él mismo integra a su relato lo dicho por otros utilizando el estilo indirecto con el mismo empleo arbitrario de guiones de diálogo, como muestra el siguiente fragmento:

—Es perito en los tribunales —informó el joven Citronenbaum, sin sacarme los ojitos de encima, como si me quisiera agarrar en alguna falla.

¿En los tribunales?

Sí, perito en alquimia.

¿Perito en alquimia? No sabía qué actitud tomar, pero pensé que lo mejor era permanecer sereno. Molinelli me sacó del apuro: siempre hay gente que anda con inventos, máquinas del movimiento continuo, alquimia. Pero eso no era lo importante: Citronenbaum (hizo un gesto de costado, señalándolo) había logrado por ese medio ponerse en contacto con alguien de tremenda importancia. ¿Había leído yo los libros de Fulcanelli? No, no lo conocía [p. 747].

La complejidad de estos juegos de perspectiva depende del hábil manejo de la voz narrativa desarrollado en el proceso de enunciación, si por enunciación se entiende, según apunta Genette, la relación de los enunciados con su instancia productora.<sup>34</sup> Otro caso, menos evidente, es el relato de Carlucho, el cual se presenta mediado por la reminiscencia de Nacho, quien pretende huir de la realidad refugiándose en el recuerdo de su infancia. De este modo, el narrador, al desplazar la perspectiva de un personaje a otro, haciendo uso unas veces del discurso indirecto libre y otras del directo, que permite al personaje expresarse con su propia voz, construye un mosaico de puntos de vista tan diferentes sobre lo que interesa a Sábato: la condición del hombre moderno.<sup>35</sup> En los diálogos, que admiten la participación directa de la voz del personaje, es posible encontrar, unas veces más, otras menos,

<sup>34</sup> Cf. *Figuras III*, tr. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 271 y ss. Genette estudia, dentro de la categoría de Voz, el tiempo de la narración (ulterior, anterior, simultánea, intercalada), el nivel narrativo (extradiegético, intradiegético y metadiegético) y la persona (narradores heterodiegético y homodiegético). Tomo de Genette la terminología empleada en este análisis.

<sup>35</sup> Desde esta óptica, Barrera López ha considerado *Abaddón* como una novela de *estructura perspectivista*; afirma, siguiendo a Baquero Goyanes, que: “La estructura perspectivista funciona, muchas veces, como expresión de un mundo —el de nuestros días— en el que nada parece seguro o sólido, amenazado, como está, por todas partes, de rupturas, cambios, sospechas” (*La estructura de “Abaddón el exterminador”*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p. 209).

las marcas del yo autoral. Sólo una lectura integral de la obra de un autor permite percibir estas marcas y determinar en qué voces y de qué modo se manifiesta tal subjetividad, pero también qué puentes es posible tender desde este sitio hacia el exterior del texto.

### *La escritura como enunciación y proceso*

En *Abaddón*, la escritura se presenta como otra modalidad de enunciación, quizás la más explotada en relación con las manifestaciones del autor. Mediante ella, dispuesta ya sea como uno de los acontecimientos de la historia, como medio de expresión de algún personaje o como documento que apoye la creación de cierto contexto, se establece una relación dinámica entre el texto y los elementos extratextuales que intervienen en su composición; en otras palabras, tiende un puente entre ficción y realidad. En este sentido, destaca el empleo de otros registros discursivos escritos, como cartas, recortes de notas periodísticas, transcripciones de textos que aluden a alguna situación de lectura. Estos fragmentos interesan porque forman parte de los procedimientos de enunciación, es decir, intervienen como actos de discurso mediante los cuales se proporciona información suplementaria para el desarrollo de la historia. Esta modalidad, como observa Filinich, remite “a la forma del documento, del texto que tiene una existencia aparte del acto narrativo de destinarlo como historia a un narratorio”.<sup>36</sup> Sin embargo, la situación se vuelve más compleja y da lugar a superposiciones cuando la acción principal del personaje en cuestión es la escritura de un texto literario cuyo título será *Abaddón el exterminador*, y más aun cuando es un personaje-autor con el mismo nombre que aparece en la portada. El autor ficcionalizado en *Abaddón* —presentado algunas veces en el acto de escritura por el narrador heterodiegético, y otras como narrador en primera persona, sin la mediación del primero— es capaz de expandir su fuerza hasta el autor del texto literario en la superposición de enunciación real y ficticia.

La forma de escritura más idónea, en *Abaddón*, para estas superposiciones es la carta, pues, por sus características, permite la expresión individual y la manifestación del yo en primer grado. El acto de escri-

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 120.

tura implícito sugiere la presencia de un texto que bien puede ser independiente de la diégesis. Aunque en este caso, las cartas, en tanto documentos, amplían la información y se presentan como uno más de los acontecimientos insertos en el transcurso de la historia, ya que forman parte de la comunicación sostenida entre el personaje y su mundo exterior. Al personaje-autor le sirven también de pretexto para exponer, a modo de ensayo y con tono aleccionador, una serie de ideas a propósito de la literatura y de la situación del escritor.

En el cuerpo de la novela se encuentran intercaladas varias misivas; entre ellas, la más importante, tanto por su extensión como por su contenido, es la que está dirigida al “Querido y remoto muchacho”. En ella Sábato expone algunas de sus ideas sobre el arte y la literatura, reflexiona, se explica y detiene la escritura para continuar días después, como si además de una carta fuese también un diario. Asimismo, en su afán didáctico de aleccionar a un discípulo, adquiere un tono ensayístico de inmediato superpuesto a la intimidad primera que motivó la carta. Tales características dotan a este fragmento de cierta autonomía, rasgo gracias al cual —como ocurriera con el “Informe sobre ciegos”— ha sido, incluso, publicado de manera independiente.<sup>37</sup> Desde esta óptica, su tono expositivo y su valor autobiográfico son más relevantes. Dentro de la novela, este texto, visto ya como parte de la ficción, apoya la construcción del personaje y tiene una función metatextual.

Otras de las formas de escritura enmarcadas en *Abaddón* son, como se dijo, el diario, la entrevista y la nota periodística. La presencia ficcionalizada de estos textos de origen no ficcional sugiere una infracción del umbral de la historia por elementos extradieгéticos, pero también la transgresión del relato por componentes extraliterarios. Cabe mencionar, asimismo, la incorporación de la escritura poética, o mejor, de los juegos tipográficos que fragmentan el hilo de la prosa narrativa con el acomodo del texto en versos y el manejo de los espacios en blanco, recurso que participa también en la transformación de la novela en ese monstruo que todo devora, todo extermina, con tal de que sirva a sus fines: los de expresar una realidad compleja, una forma de alcanzar esa pretendida totalidad que Sábato quería. Estas infracciones son un elemento de la specularidad de la novela que

<sup>37</sup> Fue publicado en 1975 por Ediciones El Mendrugo con el título *Carta a un joven escritor*, en edición rústica a cargo de Elena Jordana.

corroborar las manifestaciones metalépticas de algunos personajes y los desdoblamientos de la enunciación. Acaso la forma más compleja de verbalización escrita sea la propia novela, pues toda ella es, entre otras cosas, el relato del proceso de escritura que le da origen, fenómeno que, por lo demás, requiere explicarse a detalle desde la perspectiva de la metaficción.

#### NOVELA SOBRE LA ESCRITURA DE LA MISMA NOVELA: LA METAFICCIONALIDAD EN *ABADDÓN*

*Abaddón* es una novela sobre la dificultad de escribir una novela, que es la misma *Abaddón*. Son varios los momentos que rodean la crisis que Sábato personaje enfrenta en el proceso de escritura de un libro que posiblemente llevará por título “*Abaddón el exterminador*”: desde la reunión espiritista donde se trata de saber qué o quién es la entidad que impide a Sábato escribir, los antecedentes que el personaje da a conocer en una retrospectiva de su vida narrada en primera persona, hasta las menciones explícitas sobre la condición específica del acto creativo. Al respecto, Nicasio Urbina sostiene que *Abaddón* se revela como

una novela dedicada a la escritura, ya que en el nivel superficial de la fábula, la novela se presenta como la historia de un escritor que revela el proceso interior del acto de la escritura. Sabato (sin acento), el autor-personaje desarrollado por Sábato como su alter-ego, es una voz constantemente preocupada por el proceso de la escritura [...] *Abaddón el exterminador* se presenta como la reescritura de discursos anteriores, como la elaboración de un proceso de autorreferencialidad que evocando sucesos anteriores, gira sobre su propio eje provocando la producción de un nuevo discurso narrativo. De esta forma la escritura es materia generadora de nuevos discursos que se desconstruyen a partir de sí mismos.<sup>38</sup>

Una lectura atenta revela que buena parte de los acontecimientos narrados corresponde a las visitas de Sábato personaje a la casa de los

<sup>38</sup> Art. cit., p. 141.

Carranza, así como a sus largos paseos por cafés y parques de la ciudad de Buenos Aires, todos los cuales, invariablemente, van acompañados de hondas reflexiones, y se pueden ver como momentos de evasión que se interponen entre el escritor y la obra que espera ser escrita, pero que al mismo tiempo está siendo redactada. En ese proyecto que el escritor persigue se intercalan los pensamientos de Bruno y parte de los antecedentes de las historias de Marcelo y Nacho que se anuncian al principio, y que bien vistas tienen un papel diegético secundario, pues su introducción se justifica más en el nivel temático que en el de la historia.

Además de constituir un acto de enunciación, son varios los niveles en que la escritura se revela como el movimiento central, como la máquina que produce y sostiene el acontecer mismo de la narración. Sábato no deseaba simplemente poner en juego a un escritor que escribe y vive su escritura como sufrimiento y exorcismo; quería también colocar al autor en la escena de sus contrariedades con el medio social, intelectual y editorial. Sábato pretendía ir más allá de los experimentos de Gide o Huxley con la figura del escritor, y aunque el guiño a la tradición hispánica es menos evidente, se puede apreciar su orientación hacia la ruta comenzada por el *Quijote* y explotada por Unamuno. La apuesta de Sábato era colocar no al escritor en abstracto, sino al autor, concreto, específico, y más aún, un autor que no se expresara a sí mismo como tal, al modo unamuniano, sino como un personaje colocado en medio de las circunstancias que rodean al individuo real, de modo que fuera esto lo que le diera concreción. La complejidad de la intromisión del creador en su obra reside en la puesta en duda de los límites tanto narrativos como entre realidad y ficción, porque es un ser de ficción pero es también el autor infringiendo las reglas del juego.

La cuestión de la metaficcionalidad está profundamente vinculada con el problema del autor que se introduce en su obra, porque el regreso de la novela moderna sobre sí misma ha llevado a la inclusión del escritor como parte del espectáculo creativo, si bien en un principio esta figura estaba marcada por el anonimato y cierta impersonalidad que imponía distancia entre el autor y el texto. En la tradición literaria hispánica, en opinión de Domingo Ródenas de Moya, este artificio ha sido empleado casi corrientemente desde el *Quijote*, mientras que el resto de la novela europea “prefiere la interposición de un personaje vicario portador de las ideas, un álter ego en el que se delega

la tarea de exponer unos determinados principios estéticos”.<sup>39</sup> De cualquier modo, siguiendo al mismo Ródenas de Moya, en las postrimerías de la modernidad literaria, al juego con las técnicas autorreferenciales se ha añadido un ingrediente importante que, de algún modo, rompe con las limitaciones de lo estrictamente formal para dar cabida a las preocupaciones de índole ontológica que signan el fin de siglo:

La abierta ostentación de la autoconciencia enunciativa, de la ficticidad de la historia narrada o de las asunciones teóricas en que la obra se apoya sólo se realiza en la novela posmoderna, cuando la cresta de la Modernidad ha alcanzado su ápice y a partir de ahí todo gesto será amanerado cuando no tautológico. La narrativa posmoderna revitaliza el topos modernista del autor como demiurgo, pero destrozando las bambalinas que lo ocultaban y exponiéndolo a la mirada del público con una actitud no pocas veces jactanciosa.<sup>40</sup>

Si la metaficción, antes que esa ostentación del autor, es ficción sobre la ficción, esto es, en términos de Linda Hutcheon, “fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”,<sup>41</sup> *Abaddón* es un texto absolutamente metafictional que, como serpiente que muerde su propia cola, vuelve sobre sí mismo de maneras diversas: el escritor escribiendo (o aparentemente imposibilitado para esa tarea), el develamiento de su construcción, la escritura sobre lo ya escrito (obras anteriores) y el comentario literario y artístico, entre otras formas más sutiles. A *Abaddón* no le basta centrarse en sus procedimientos internos, sino que convoca al exterior y, de ese modo, plantea la relación entre realidad y ficción para cuestionar lo ficticio de una y lo real de la otra.

En la terminología de Hutcheon, la llamada *narrativa narcisista*, o metaficción, recoge el sentido de autocontemplación del mito de Narciso, y abarca todo texto que albergue algún reflejo de sí mismo

<sup>39</sup> Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona, 1998, p. 91.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>41</sup> *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Routledge, Gran Bretaña, 1991 (*University Paperback*, 857), p. 1.

y/o la conciencia de su construcción o de su ficcionalidad. En esto funda la distinción entre la auto-conciencia y la auto-reflexividad. Los textos pertenecientes a la primera parecen ser diegéticamente conscientes; los de la segunda, en cambio, muestran una conciencia básica de su construcción lingüística. Cada una de estas formas, a su vez, puede presentarse de manera abierta (*overt*) o encubierta (*covert*): “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious”.<sup>42</sup>

La novela moderna, según Hutcheon, ha hecho cada vez más patente su narcisismo en la tendencia a poner en el centro de la escena su propio proceso creativo. Esto ha motivado, en consecuencia, que las figuras de autor y lector ocupen un espacio privilegiado en tanto elementos imprescindibles del proceso. La nueva narrativa, en su afán de mostrarse como producto y producción de sí misma, cae, lo mismo que Narciso, en la auto-obsesión que terminará en un doble fin: la muerte y la transformación. Como Narciso, quien muere en la persecución de su imagen, la novela, al volver sobre sí misma, se devora, se consume. En el mito, Narciso también se transforma en flor; en el paralelismo de Hutcheon, la novela adquiriere otras dimensiones existenciales.<sup>43</sup>

Es conveniente acotar aquí que el narcisismo en *Abaddón* se ha visto como la plasmación de un sentimiento relacionado con la “exaltación del sujeto creador (Sábato) y su mensaje (el texto mismo)”;<sup>44</sup> ha sido considerado también como el resultado de la sublimación de una motivación narcisista (más aún, de una “personalidad narcisista”) fundada en el deseo de inmortalidad que tienen los creadores.<sup>45</sup> En

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>43</sup> Véase *ibid.*, pp. 8-16.

<sup>44</sup> Myrna Solotorevsky, “Especularidad y narcisismo en *Abaddón, el exterminador*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1981), pp. 295-326, la cita en p. 323.

<sup>45</sup> Mirta Corpa Vargas, “Vinculación narcisista en la narrativa de Ernesto Sábato”, *AIH*, Actas 12 (1995), pp. 146-152. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_6\\_021.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_021.pdf)> (consultado el 10 de octubre de 2011). Es evidente que aseveraciones como ésta no sostienen su interpretación

tanto elemento central de la organización textual-ficcional de *Abaddón*, la figura del autor y sus múltiples proyecciones al interior y exterior del texto admite una interpretación en los términos de la teoría de Freud, pero dirigidos hacia lo que la ficción misma demanda. En este sentido se orienta la interpretación de Myrna Solotorevsky, quien intuye que el narcisismo en la novela de Sábato se explica paradójicamente, en los términos de Marcuse, como algo más que autoerotismo: como la integración del ego narcisista en el mundo objetivo, esto es, en cuanto sentimiento que abarca al universo y expresa “una inseparable conexión del ego con el mundo externo”.<sup>46</sup> En el plano textual, asegura la autora, se reconoce esta dimensión en el protagonista, quien, por un lado, recibe el castigo relacionado con la ceguera y la muerte, y, por el otro, consigue la “instauración de un nuevo orden existencial”,<sup>47</sup> que quizás sea compatible con la consecución de inmortalidad, ya no como escritor sino como ser de ficción.

Volviendo a la distinción de Hutcheon, parece claro a primera vista que *Abaddón* recoge las dos modalidades (auto-reflexión y autoconciencia), ya que, en efecto, la escritura de la novela se convierte en tema de la misma por efecto de la presencia del personaje escritor que

---

sobre bases sólidas. Basta con destacar que la autora parte del concepto de narrativa narcisista de Jeffrey Berman (*Narcissism and the novel*, New York University Press, Nueva York/Londres, 1990) y Linda Hutcheon (*op. cit.*, cf. pp. 1-4), quienes fundamentalmente observan que ciertas novelas contemporáneas fuerzan al lector a colaborar en la creación de la obra, toda vez que establecen una serie de indicaciones de lectura dirigidas al sujeto, pero no en tanto individuo histórico, sino en su calidad de proceso de recepción y producción del lenguaje. En última instancia, lo que ellos describen como narcisista es al texto no al autor. Corpa Vargas sostiene la interpretación psicoanalítica del creador, quien actúa como manipulador de la libido del lector mediante su propia fuerza libidinal. Afirma, pues, que “el arte sabatiano se sustenta en la autoproducción y autoreproducción focalizada en el personaje-persona Sábato, en lugar de orientarse hacia la producción y reproducción de un tercer elemento, ajeno a la vida del individuo histórico. El escritor, Sábato, a través de su literatura y sus entrevistas a nivel personal, establece la manipulación de la libido narcisista del lector” (p. 148) y así su poder de persuasión condiciona los acercamientos a sus textos (p. 149).

<sup>46</sup> Herbert Marcuse (*Eros y civilización*, Joaquín Mortiz, México, 1965, p. 178) *apud* Solotorevsky, art. cit., p. 325.

<sup>47</sup> *Idem.*

escribe y reflexiona sobre ella; sin embargo, no hay un momento en el que el narrador o algún personaje revele el hecho de que la novela anunciada en el interior ha sido ya concluida e, incluso, publicada, o que dé noticia de que el *Abaddón el exterminador* de que se habla adentro es el mismo que leemos, aunque eso se dé por hecho. En este sentido, se trata de una narrativa más auto-reflexiva que auto-consciente, y es tanto abierta como encubierta. La diferencia que Hutcheon plantea en términos de autoconciencia y reflejo no es absoluta y desemboca en ambigüedades al momento de enfrentar un texto como *Abaddón*, que, siguiendo esta postura, tendría que ser también auto-consciente, en la medida en que trama y personajes coinciden en tematizar las frustraciones del escritor al comunicar, sólo mediante el lenguaje escrito, sus pensamientos y sentimientos, y también porque tal tematización viene acompañada de ciertas indicaciones, a modo de poética, que orientan la lectura. De este modo, el despliegue de lo metaficcional en *Abaddón* va exhibiendo poco a poco las estrategias que sostienen la introducción de la figura del autor: primero, mediante alusiones explícitas e implícitas al acto productor de la propia novela (autorreferencia) y, segundo, al comentario crítico y literario en tres niveles: el que versa sobre el resto de la obra de Sábato y su contexto de producción, el que sostiene un diálogo con la tradición literaria y, finalmente, el que, poniendo en relación los anteriores, origina la reflexión de orden estético.

Vista la división de Hutcheon, hay que señalar que la forma abiertamente autorreflexiva, que desemboca en la tematización de la obra o de su proceso, está relacionada con la *mise en abyme* (puesta en abismo, especularidad), concepto desarrollado en la teoría literaria francesa por Jean Ricardou y Lucien Dällenbach. La propuesta de Dällenbach es particularmente útil para analizar el funcionamiento metaficcional de *Abaddón*, porque a partir de la idea de la imagen reproducida en el espejo sistematiza las formas de reflexión que el texto literario es capaz de producir. Entendida en principio como “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”,<sup>48</sup> la *mise en abyme* es una modalidad de reflejo, cuya forma básica corresponde, más específicamente, a la incorporación del escu-

<sup>48</sup> Lucien Dällenbach, *El relato especular*, tr. de Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991 (*Literatura y Debate Crítico*, 8), p. 16.

do dentro del escudo reproducida hasta el infinito. Lo sugestivo de ella es que toca la cuestión del creador dentro su obra desde el ámbito de la pintura, donde muestras representativas, como *Las meninas* de Velázquez, exhiben la escena donde el pintor se coloca a sí mismo en el acto creativo. Lo mismo ocurre en la ficción, si bien el escritor es, para Dällenbach, todavía una figura abstracta que insiste en separar del autor real. Hay que recordar que los textos literarios que él estudia pertenecen al *Nouveau roman*, cuya preocupación se concentró en la forma y la inmanencia textual. Con todo, Dällenbach destaca que la *mise en abyme* pone de manifiesto el fenómeno de “la elaboración mutua del escritor y del relato”.<sup>49</sup>

Son tres las formas básicas que, en la tipología de Dällenbach, puede tomar este procedimiento: del enunciado, de la enunciación y del código. Cada una de ellas tiene un desarrollo en la novela de Sábato, el cual sólo se explica al ponerlas en relación entre sí. La primera, el reflejo del enunciado, es decir, de la “historia contada”, se define como la “*cita de contenido*, o *resumen intertextual*” de la materia de un relato, es decir, “constituye un enunciado que refiere a otro enunciado”.<sup>50</sup> La inserción de relatos, ya sean orales o escritos, que interrumpan o corten el curso del relato en que se insertan y lo reflejen, es indicio de reduplicación del enunciado. Algunos de los textos incluidos en *Abaddón* cumplen una función reflectante, pero no en el nivel de la diégesis propiamente, sino más bien en la proyección de los temas implicados en ella. Se trata de ciertos fragmentos citados o transcritos literalmente del original: “Advertencia a los que quieren ser ricos” de Benjamín Franklin, que el joven Muzzio lee en la oficina del empresario Rubén Pérez Nassif, los fragmentos del diario del Che Guevara, parte de una entrevista de la revista *Playboy* y algunos recortes de periódicos que Marcelo conserva pegados en la pared de su cuarto. Estos injertos funcionan como “expresiones sintomáticas”<sup>51</sup> del relato que las contiene y son un complemento reiterativo de los conflictos que agobian al protagonista de la novela y a los personajes paralelos de su drama existencial, o sea, Marcelo, Nacho y Bruno. En esos textos se recrea la imagen de la singular tragedia que los envuelve, ya que todos

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 62.

ellos de algún modo luchan contra alguna adversidad: el capitalismo, la corrupción, el dominio (político, económico, religioso, etc.), la soledad, la muerte, en fin, las tinieblas del mal en sus diversas expresiones (crueldad, desenfreno sexual, asesinatos). Así que estos discursos, una vez ficcionalizados, refuerzan los dispositivos de significación al formar parte del discurso implícito de ciertos personajes,<sup>52</sup> y de esta manera constituyen una suerte de espejo que devuelve la imagen fragmentada del texto mayor que los incluye.

El segundo tipo de puesta en abismo, es decir, de la enunciación, es la que *Abaddón* lleva hasta sus últimas consecuencias; ésta se puede manifestar como: “1) ‘presentificación’ diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción”.<sup>53</sup> Su rasgo más sobresaliente es mostrar el espectáculo de la creación o, en palabras de Dällenbach, “hacer visible lo invisible”.<sup>54</sup> Desde esta perspectiva, como he mencionado, *Abaddón* es la “presentificación” del autor enfrentado a la escritura de la novela. Para Dällenbach, el texto excluye al productor empírico y en su lugar acoge a “un sujeto anónimo a pesar del nombre que la primera página dé como suyo, e impersonal, por más que pase por individuo literario”.<sup>55</sup> Se trata de un “sustituto autorial” al que debería llamarse, en vez de autor implícito, *instancia productora*, y se sostiene por la ilusión que recrea el relato, esto es, por fingir que

<sup>52</sup> Myrna Solotorevsky, al analizar la especularidad en *Abaddón*, ubica los recortes de Nacho y el artículo de *Playboy* como enunciados reflectantes que, en el primer caso, “particularizan la visión disfórica del texto sobre la realidad, remitiendo condensadamente a determinadas facetas negativas de ella, como la miseria, el sadismo, el cinismo, la injusticia, la frivolidad” y, en el segundo, muestra en reducción “la depravación en el ámbito del sexo” (art. cit. pp. 296-297). Considera, asimismo, el ámbito profético, identificado con las figuras de Natalicio Barragán, Jorge Ledesma y Molinelli, como reflexiones generalizantes, ya que sus anuncios de destrucción y muerte se cumplen tanto en el primer plano de la narración como en el proceso épico del personaje central. No queda suficientemente clara, sin embargo, la relación exacta de la profecía con la reflectividad que opera al nivel del enunciado.

<sup>53</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 95.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Idem.*

permite la intervención directa del creador; por eso la mejor forma de presentarlo es con el disfraz de la identidad del sujeto al que sustituye atribuyéndole el mismo oficio o un nombre idéntico o parecido que evoque el de la portada. Como se ve, esta figura del escritor anónimo que simplemente actúa como sustituto del autor se pretende todavía como un ser subordinado al acto creativo mismo. Este punto de vista representa, no obstante, un paso en el reconocimiento de la participación de la “instancia productora” en su obra, que desembocará en la presentación explícita del autor y su circunstancia, donde la identidad nominal y biográfica resultará ser un disfraz pero ya encarnado en el personaje.

Son varios los pasajes de *Abaddón* que, vistos a la luz de la *mise en abyme* de la enunciación, permiten inferir que Sábato personaje se dispone a escribir su tercera novela, es decir, *Abaddón*.<sup>56</sup> En el primer fragmento narrado por él en primera persona, manifiesta que ha escrito sólo dos novelas, o al menos ha publicado sólo dos, esto hace coincidir la redacción de la tercera con el presente de la enunciación, por paradójico que resulte. La sesión espiritista realizada a instancias del señor Aronoff, y sugerida por Gilberto, es un intento de ayudar a Sábato a luchar contra las “entidades” que le impiden escribir su libro. A pesar de los esfuerzos, Sábato no consigue avanzar, como se lee en los fallidos intentos que, por su cuenta, describe el narrador: “Volvió a su casa en un estado de honda depresión. Pero no quiso dejarse vencer tan rápidamente y se propuso llevar a cabo el proyecto con la novela” (p. 542). Pronto, las sospechas iniciales se confirman con una entrevista en la que Sábato declara que en ese momento se encuentra escribiendo una novela que tendrá por título “*El ángel de las tinieblas* o quizás *Abaddón el exterminador*” (p. 712).

El escritor aparece también como recopilador de información, alguien que arma sus ficciones a partir de noticias de hechos efectivamente ocurridos y recoge documentos de donde proviene la información que alimenta la historia de algunos de sus personajes: “Examina-

<sup>56</sup> Para Solotarevsky la *mise en abyme* de la enunciación se da precisamente en la inclusión del personaje sustituto autoral y las vicisitudes que enfrenta al escribir su novela, las cuales se resumen en las fuerzas oponentes y las coadyuvantes: las del bien y el mal, la luz y la oscuridad, entre las que oscila el escritor en todo momento (véase art. cit., pp. 305-312).

ba las carpetas [...] Estudiaba una vez más las noticias amarillentas, las fotos, las tortuosas declaraciones, las acusaciones mutuas” (p. 543). Sin embargo, implícitamente queda dicho que el gran archivo, el origen auténtico de sus personajes, está dentro del mismo autor, es Sábato el principal lugar de su procedencia, el creador de los seres con los que convive y el forjador de sus destinos:

Desde dentro lo presionaban los rebeldes, querían actuar, pronunciar palabras decisivas, combatir, morir o asesinar antes de verse envueltos en el carnaval. Los insolentes Nachos, las ásperas agustinas. ¿Y Alejandra? Si había realmente vivido, y dónde, si en aquella casa, si en la otra, si en aquel Mirador [...] desde sus reductos subterráneos lo acosan de nuevo, lo buscan, lo insultan. O quizá fuese al contrario, quizá fuera él que los necesita para sobrevivir. Y así espera a Agustina, ansiosamente aguarda que aparezca [p. 589].

Todas estas escenas, donde aparece el escritor que “comenzará a escribir al día siguiente” o que, de pronto, tiene “la certeza de que *algo* vuelve aviesamente a interponerse en su proyecto” (p. 622) —como las cartas por responder, la máquina que no anda, las apariciones de extraños individuos, etc.—, develan la vacuidad de la novela, el libro no escrito, aún en ciernes, una suerte de “libro vacío”, como el de Josefina Vicens, cuyo protagonista, José García, se da a la tarea de escribir una gran novela que supuestamente nunca escribe, porque la historia de su imposibilidad es la novela misma. Pero Sábato se detiene en otros detalles para colmar los vacíos de esa impotencia: recuerda, reflexiona, discute y acude a otros personajes y otras historias para equiparar su sufrimiento de artista al sufrimiento de otros seres, como Nacho, Marcelo o el propio Bruno, porque en resumidas cuentas todos ellos no representan sino el destino del hombre enfrentado a las contradicciones del mundo y a los problemas de siempre: la soledad, la incomunicación, el amor, la muerte.

Al registrar los antecedentes de la crisis del escritor, *Abaddón* se construye también sobre el comentario y el contexto de las dos novelas que la anteceden —tanto dentro de la ficción como fuera de ella—. En este sentido, hay incontables puentes con el resto de la producción sabatiana, rasgo de la especularidad de *Abaddón* que le sirve para ir hacia fuera del texto y hacer patente la identidad entre la ins-

tancia productora y el personaje.<sup>57</sup> Las alusiones a las novelas anteriores son más ostensibles que las dedicadas a los ensayos. Aparecen títulos y fechas de publicación, además de información contextual ya leída en otras fuentes (ensayos, declaraciones del mismo autor en entrevistas, biografías): “infinidad de veces consideré que debería destruir el *Informe sobre ciegos*” (p. 531), “Sólo publiqué dos novelas, de las cuales únicamente *El túnel* lo fue con toda decisión” (p. 532), “bajo el acasamiento de R., escribió *Héroes y tumbas*, donde Patricio se convertía en Fernando Vidal Olmos” (p. 544), “al poco tiempo de publicado *El túnel* en el 48” (p. 564), “El segundo encuentro con Schneider se produjo en 1962, a los pocos meses de haber aparecido en las librerías *Héroes y tumbas*” (p. 568),<sup>58</sup> “En 1951 publiqué lo que podría llamar el balance de esas dos experiencias. *Hombres y engranajes*” (p. 666).

A tales referencias acompaña la presencia de personajes e ideas provenientes de sus páginas: Bruno, Natalicio Barragán o Quique de *Sobre héroes y tumbas*, quienes participan en el plano diegético; o los que simplemente son mencionados como parte de algún recuerdo o visión de otros, como el caso de Juan Pablo Castel de *El túnel*, “que en 1947 había matado a su amante” (p. 653), a quien Bruno cree ver en un café, o la evocación de algunas de sus conversaciones con Martín,

<sup>57</sup> Ewa Grotowska (“Puesta en escena del autor en el macrotexto de Ernesto Sábato”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 1 [2010], núms. 71-72, pp. 29-50) propone el estudio de la relación intratextual entre las tres novelas de Sábato bajo el concepto de “macrotexto” y tres procedimientos presentes en *Abaddón*: la “metalepsis ontológica” (irrupción del autor real en el mundo del libro), el “macronarrador” y la “técnica de reescritura”. Grotowska sostiene que, en tanto conocedor del macrotexto, la instancia del macronarrador es “capaz de citar o evocar a un personaje, una anécdota, un título de la obra precedente del autor” (p. 38); de ahí que esté vinculada a la reescritura, la cual, siguiendo la terminología de Anne-Claire Ginoux, puede darse como autocita (el caso de la escritura ensayística dentro de la novela) o como reescritura anecdótica (aparición de personajes o partes de la intriga de otros libros del autor). Según Grotowska, ambos recursos dirigen la atención sobre la postura literaria del autor, que, a su vez, construye un “ethos auctorial” distinto del narrador y unido a la imagen previa del autor (“ethos previo” o “prediscursivo”); de este modo el autor sostiene su autolegitimación.

<sup>58</sup> Nótese que el título de su segunda novela está modificado: es sólo *Héroes y tumbas* y no *Sobre héroes y tumbas* como se lo conoce comúnmente.

en las que éste habla con Alejandra. La convivencia del autor con sus propios personajes es llevada al punto mismo en que son éstos quienes lo reconocen, lo observan y espían, y llegan incluso a presentir su paternidad. Esta presencia de personajes de otra ficción, que no cumplen aquí ningún papel propiamente actancial, tiene un efecto metaléptico en cuanto elemento ajeno que transgrede las fronteras de la ficción y transporta de una diégesis a otra. Esto ocurre con algunos de *Sobre héroes y tumbas*, específicamente Martín y Alejandra, cuyas apariciones son de carácter imaginario e incluso, cabría decir, fantasmal. Lo que importa en este momento es subrayar las conexiones entre las tres novelas de Sábato, reforzadas por la mediación de los personajes, pero también por la relación del autor (en su doble función) con ellos, ya que en el curso de la crisis que padece simultáneamente se hace ficción sobre otras ficciones. En cuanto a la obra ensayística, muchas de las ideas se encuentran diseminadas a lo largo de la novela, y sólo se perciben a la luz de una lectura integral de la obra sabatiana; éstas, a su vez, empatan con la puesta en abismo del código, ya que proponen una serie de principios poéticos que han incidido en la producción del escritor.

El comentario sobre la construcción de la novela o las descripciones que se adelantan de ella aparece en boca de varios personajes. Primero, al meditar sobre una novela que desearía escribir, Bruno se refiere a la novela de Sábato, pues retoma, en un guiño casi imperceptible, los acontecimientos y personajes del comienzo cuando piensa: “Escribir sobre ciertos adolescentes, los seres que más sufren en este mundo implacable, los más merecedores de algo que a la vez describiera su drama y el sentido de sus sufrimientos, si es que alguno tenían. Nacho, Agustina y Marcelo” (p. 529). O más adelante, en una declaración implícita de lo que *Abaddón* es, o quiere ser: “Una novela sobre esa búsqueda del absoluto [...] Una historia sobre chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas (en parte vislumbradas fuera de sí mismo, en parte agitadas en lo más profundo de su corazón) que demandan eternidad y absoluto” (p. 530). No cabe ninguna duda de que se refiere a *Abaddón*. Igualmente, Bruno sintetiza el contenido de la novela y, enseguida, admite que su amigo —Sábato— es quien la escribe, reconocimiento que le hace incluso desear su muerte: “Sí, si su amigo muriera, y si él, Bruno, pudiese escribir esa historia” (p. 530).

Sin embargo, las afirmaciones más explícitas relacionadas con la construcción de *Abaddón* y sus rasgos específicos están en boca de Sábato personaje. En este momento, la *mise en abyme* de la enunciación se liga casi imperceptiblemente con la del código o metatextual, cuyo rasgo principal es la exposición de una poética, debates estéticos, manifiestos, credos o la finalidad de la obra.<sup>59</sup> Muchas de las conversaciones de Sábato con otros personajes versan sobre algún tópico artístico o literario; de ellas se desprenden comentarios que, por un lado, van armando la poética que parece haber guiado la escritura y, por el otro, sugieren pautas de lectura que funcionan, como apunta Dällenbach, “a guisa de *instrucciones de uso*, aprestando la lectura para que cumpla su tarea con menos dificultad: rehacer, como en un espejo, lo que su revés simétrico hizo antes que él, tomar la obra por lo que desea ser tomada”.<sup>60</sup> Casi a la mitad del libro, en una conversación con Silvia, Sábato menciona algunas ideas sobre la novela en cuanto género al mismo tiempo que describe la que en ese momento él está escribiendo:

—Con la novela ha pasado algo parecido. Hay que revisar los cimientos. No es casualidad, porque nace con esta civilización occidental y sigue siendo todo su arco, hasta llegar a este momento de derrumbe. ¿Hay crisis de la novela o novela de la crisis? Las dos cosas. Se investiga su esencia, su misión, su valor. Pero todo eso se ha hecho desde fuera. Ha habido tentativas de hacer el examen desde dentro, pero habría que ir más a fondo. Una novela en que esté en juego el propio novelista.

—Pero me parece haber leído cosas así. ¿No hay un novelista de *Contrapunto*?

—Sí. Pero no hablo de eso, 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. Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo.

—¿Cómo, entonces?

—Como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. Pero no por espíritu acrobá-

<sup>59</sup> Véase Dällenbach, *op. cit.*, p. 120.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 122.

tico, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio [pp. 709-710].

Para que esta forma de abismación sea más sólida, es conveniente que la obra misma la indique, es decir, que “la especularización se constituya en materia del acto que está llevándose a cabo”.<sup>61</sup> Así, el carácter especular que Sábato personaje ya prevé en su proyecto de escritura se convierte en reflejo de la especularidad que sustenta toda la novela. Si a la cita anterior se agrega otra dictada por el narrador se tiene un plano más delineado de lo que he venido explicando:

De nuevo empezó a ver todo negro, y la novela, la famosa novela, le parecía inútil y deprimente. ¿Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran dos las únicas que se había decidido a publicar, sin saber bien por qué. Pero ahora sentía que necesitaba algo distinto, algo que era como *ficción a la segunda potencia*. Sí, algo lo presionaba. Pero ¿qué era? Volvía entonces con descontento a esas páginas contradictorias, que no conformaban, que parecían no ser lo que necesitaba [p. 545, cursivas más].

En estos fragmentos, que describen algunos rasgos de la novela, confluyen ésta como objeto concluido, su proyecto de escritura y la historia de su proceso de creación. Aquí el texto se manifiesta como vértigo, cae sobre sí mismo y se levanta, va de su interior al exterior, del personaje autor al autor que se hace personaje. No es posible, entonces, separar estas dos instancias o delimitar la frontera que las separa; son dos seres, dos mundos, y uno a la vez.

Pese a que se crea un distanciamiento por obra de la intervención del narrador, se asoman ciertas contradicciones de la literatura metaficcional que retoman la relación entre ficción y realidad. En primer lugar, parecería que *Abaddón* narra los acontecimientos que rodean a otra novela que se le parece y que podría llevar el mismo título. Lo mismo ocurre, pero en sentido inverso, con el autor, pues resulta que ya ha escrito lo que en la ficción anuncia que está escribiendo o desea escribir, de modo que bien se puede decir que al término de *Abaddón*,

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 123.

este personaje nunca llega a escribir su propia novela, y sin embargo ese proyecto de novela es la novela misma. Con justa razón, David William Foster observa en su reseña: “el juego entre Sábado-que-escribe-la-novela y Sábado-que-ni-puede-hacer-funcionar su máquina: ¿cuál es la ‘verdad’ —la novela que leemos o la hoja en blanco en la máquina de teclas trabadas?”<sup>62</sup>

En segundo lugar, la paradoja metaficcional relacionada con la *mise en abyme* del código, en la tentativa de desarrollar una poética, cuyo primer objeto sea el texto que la enmarca, pasa por alto el hecho de que ni los principios de construcción ni las pautas de lectura que expone pueden, en estricto sentido, aplicarse o hacer funcionar el relato de origen. Este tipo de metaficciones son engañosas porque, a decir de Ródenas de Moya,

su objeto de reflexión no puede ser ella misma en la medida en que no se puede observar desde dentro como una integridad abarcada. Los principios teóricos que enuncie nunca podrán ser de manera exacta los que la sostienen; y otro tanto cabe decir de sus preceptos interpretativos. Una metaficción que explicita una poética de la ficción no está poniendo de manifiesto su propia poética, pues ésta, en cualquier caso, habría de ser una poética de la metaficción.<sup>63</sup>

Hay otras formas más abiertas en *Abaddón* que facilitan la inclusión de principios rectores y hacen aún más explícitos los términos de la estética que ha moldeado las obras de este personaje autor. Me refiero específicamente a la carta de Sábado al “Querido y remoto muchacho” y las reflexiones de Quique sobre la nueva novela. En el primero caso, visto ya como una forma de la enunciación escrita, hay una imbricación de dos reflejos: de la enunciación y del código. Se trata de una especie de “metarrelato reflectante” que tiene la característica de “reflejar el relato, de cortarlo, de interrumpir la diégesis y [...] de introducir en el discurso un factor de diversificación”,<sup>64</sup> y generalmente lo asume una instancia narrativa diferente de la que rige el primer

<sup>62</sup> “E. S. *Abaddón el exterminador*”, *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), p. 150.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 93.

<sup>64</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 66.

relato, por lo que se puede introducir un relato personal en otro narrado en tercera persona o viceversa. Esta carta-diario-ensayo refuerza la incorporación del sujeto productor en la oscilación entre ser él mismo y su personaje, pues entra casi a título personal en un texto que aparece repentinamente sin continuidad diegética para hacer prédica de ideas sobre el arte, el papel del artista, la novela moderna, etc., las cuales, por supuesto, pretenden efectuarse dentro de la construcción estructural y temática de la novela. Así por ejemplo, sólo por mencionar algunos aspectos, la carta contiene ideas sobre el ser de los personajes de ficción, que reflejan la constitución de sus propios personajes, incluido él mismo:

es estúpido lo que suele creerse de los personajes. Habría que responder por una sola vez, con arrogancia, “Madame Bovary soy yo”, y punto. Pero no es posible, no te será posible: cada día vendrá alguien para inquirir, para preguntarte, si ese personaje salió de aquí o de allá, si es el retrato de esta o aquella mujer, si en cambio vos estás “representado” por *ese hombre que por ahí parece un melancólico espectador* [p. 610, cursivas mías].

Sábato alude a Bruno y a las interpretaciones que lo ven como su *alter ego*, pero se cuida de no reconocer explícitamente que es una creación suya, ya que ambos se encuentran también en el mismo nivel actancial. Más adelante vuelve sobre la relación autor-personaje al referirse a Flaubert: “Mis personajes me persiguen —decía—, o más bien soy yo mismo que estoy en ellos. Surgen desde el fondo del ser, son hipóstasis que a la vez representan al creador y lo traicionan, porque pueden superarlo en bondad y en inquietud, en generosidad y en avaricia. Resultando sorprendentes hasta para su propio creador, que observa con perplejidad sus pasiones y vicios” (p. 613).

En el nivel semántico destacan observaciones generalizadoras sobre lo que es o debe ser la literatura hispanoamericana y la novela moderna, categorías de las que *Abaddón* forma parte. Al referirse al objetivismo afirma que: “más o menos como venirme a hablar de subjetivismo de la ciencia. Tené el orgullo de pertenecer a un continente que en países tan pequeños y desvalidos como Nicaragua y Perú, ha dado poetas como Darío y Vallejo. ¡De una vez por todas, seamos nosotros mismos! Que el señor Robbe-Grillet no nos venga a decir

cómo hay que hacer una novela” (p. 612). O más delante, casi para finalizar la carta:

La novela se sitúa entre el comienzo de los tiempos modernos y su fin, corriendo paralelamente a la creciente profanación (¡qué significativa palabra!) de la criatura humana, a este pavoroso proceso de desmitificación del mundo. Y por eso terminan en la esterilidad los intentos de juzgar la novela de hoy en términos estrechamente formales: hay que situarla en esta crisis total del hombre, en función de este gigantesco arco que empieza con el cristianismo [p. 620].

El empleo retórico de un documento, que por su naturaleza se presta a la emergencia de lo íntimo, extiende el espacio dedicado a la reflexión estética, si bien es cierto que, como apuntaba Ródenas de Moya, lo que aquí predica no se aplica del todo a sí mismo. Esta cartadiario hace, pues, el doble papel de enunciación en su faceta escrita y de especie de “carta de principios” de orden ético y estético que rigen la formación y el trabajo de Sábato autor y personaje.

En el mismo orden de ideas, aunque en un registro distinto —el del diálogo— se hallan los presupuestos relativos al concepto de “novela total” que operan en la base de la organización semántica y estructural de *Abaddón*. En paralelo están los discursos irónicos de Quique, quien hiperbólicamente construye una teoría de la novela. Quique es un personaje a quien se le otorga la falsa función de crítico y teórico de la literatura. Sus excesivos monólogos atenúan la seriedad del drama del resto de los personajes, porque hacen mofa de cuanto tema abordan. Su discurso puede verse como parodia de las teorías objetivistas del arte, del estructuralismo, e incluso de las ideas del mismo Sábato. En cuanto a la teoría de la nueva novela, efectúa una enumeración exagerada de los tipos de novela o, más bien, “recetas” para escribir, opuestos a la toda la reflexión de Sábato, pero que, por lo mismo, por lo estrafalario que resultan, acaban por confirmarla. Después de una lista de 17 puntos que van desde “novela con nosotros en lugar de yo” hasta “novela con nuevos signos de puntuación” o “novela-telefónica”, acaba por criticar la supuesta nueva función del lector y enjuiciar el medio intelectual argentino: “Todo esto destinado a hacer participar al lector, porque, como se sabe, antes el lector no participaba, se limitaba a leer como un poste de quebracho, o como

un tótem, o como un adoquín, que eso de la catarsis aristotélica con la tragedia era puro macaneo. Et ainsi de suite. Así que, mes enfants, a avivarse y pedir la beca” (p. 689).

Según se ha visto, la abismación en sus distintas modalidades es, en *Abaddón*, una suerte de caleidoscopio que multiplica los reflejos tanto de niveles narrativos como de personajes. Se establece así un rico juego de interconexiones que sumergen al lector en el mundo de ficción y lo sacan, a veces con violencia, para suspenderlo en un terreno ambiguo, el de la pregunta sobre los límites entre realidad y ficción; lo hacen dudar si es el autor quien fabrica la ficción o si ésta lo crea a él.

### *Especularidad y personajes*

En muy estrecha relación con el aspecto metaficcional se encuentra la organización actancial. Quedó dicho cómo, por efecto de la puesta en contexto de la crisis del escritor, asistimos a la reduplicación interna de *Abaddón* y, con ella, a la lectura implícita y al comentario del resto de la obra sabatiana. Este último aspecto se efectúa también, como se ha visto, mediante la incorporación de personajes de las novelas anteriores, en la mayoría de los casos sin la indicación de su procedencia, pues se da por hecho que el lector sabe —ya que este efecto se produce sólo si el lector percibe el cruce de distintos mundos ficcionales— quiénes son y de dónde provienen, por ejemplo, Bruno, Quique, Fernando Vidal Olmos, Juan Pablo Castel, Martín, Alejandra, Schneider, entre otros. Sin embargo, los vínculos que se marcan entre éstos y su origen son, en la mayoría de los casos, sutiles, porque de esto depende que la novela pueda también leerse con independencia de las otras. De cualquier modo, los personajes provenientes de otros libros y ciertas repeticiones de acontecimientos que fueron narrados en ellos bastarían para hacer de *Abaddón* una novela metaficcional. La participación de todos estos seres está distribuida en varios niveles y matizada por distintas funciones. Como se trata de personajes ya hechos e, incluso, conocidos por algunos lectores, en *Abaddón* no se profundiza mucho más en ellos, de ahí que el espacio que se da a la caracterización del personaje principal sea más extenso.

Si bien es cierto que la apertura de la novela sugiere tres acontecimientos, cuyos personajes son Nacho, Marcelo y Natalicio Barragán,

su papel actancial será secundario, pues su participación más significativa se coloca en el plano temático, en algunos casos de carácter simbólico, como el del loco Barragán, quien actúa al margen de las otras historias para crear la atmósfera apocalíptica que las rodea, predecir su catastrófico fin de muerte y destrucción y, simultáneamente, tender un puente con paratextos como el título de la novela o uno de los epígrafes tomado del libro del *Apocalipsis*. Las historias no se tocan entre sí, apenas hay algún tipo de contacto de Sábato con Marcelo y Nacho. Con el primero llega a sostener una conversación, pero su relación se da mediante la familia Carranza, de la que el chico es miembro. Con Nacho estará vinculado más por su hermana Agustina que por él mismo, aunque también con él cruza algunas palabras; su cercanía, sin embargo, se debe a que Nacho es lector de los libros de Sábato. La función de estos personajes está en el eslabonamiento estructural de los elementos espacio-temporales en juego dentro la novela, tanto como en su correspondencia con los ejes temáticos, porque unen el presente de la enunciación (los acontecimientos principales que ocurren a principios de 1973) y el pasado, así como el exterior y el interior del personaje principal. De este modo, el inicio de la novela con sucesos que se ubican en el final cronológico hace las veces de marco de la historia de un proceso de escritura que no termina.

De entre la cantidad de seres que pueblan las páginas de *Abaddón*, hay, por un lado, los que participan en el mismo plano espacio-temporal, en historias paralelas, que Sábato; por el otro, los que sólo existen en la mente de otros personajes como parte de alguna de sus evocaciones. En ambos casos, aunque no en su totalidad, los personajes provienen de las otras novelas del autor. Cabe distinguir, entonces, entre todos éstos, los que tienen algún papel actancial y los que forman parte del espacio imaginativo o retrospectivo, pues el personaje de novela puede desempeñar distintas funciones: “Puede ser, sucesiva o simultáneamente, elemento decorativo, agente de la acción, portavoz de su creador o ser humano de ficción con su manera de comportarse, sentir y percibir a los otros y al mundo”.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, 5a ed., tr. de Enric Sulla, Ariel, Barcelona, 1989, p. 181 [primera edición en francés: *L'Univers du Roman*, Presses Universitaires de France, París, 1972].

Bruno y Quique se encuentran en el mismo plano ontológico que Sábato; Natalicio Barragán, por su parte, llena un espacio profético similar al que se le asignó en *Sobre héroes y tumbas*. Personajes de esta misma novela, como Alejandra, Martín, Fernando, Víctor Brauner, Domínguez, Carlos, y otros de *El túnel*, como Juan Pablo Castel y María Iribarne, forman parte de la imaginación o de los recuerdos de Bruno o Sábato.<sup>66</sup> Su aparición sorprende precisamente por lo esporádica, pero se justifica por la manipulación que el personaje, en tanto autor, puede hacer con seres que son de su creación. La caracterización del personaje principal como personaje-autor —responsable, dentro y fuera de la ficción, de las criaturas que habitan en sus novelas— dota de una significación peculiar al resto de los personajes con quienes interactúa en *Abaddón*, y es que algunos de ellos saltan de una ficción a otra o, lo que es lo mismo, arrastran consigo su realidad textual preexistente al acto enunciativo que los sostiene.

### *Personaje-autor y personajes-texto*

Un personaje se presenta por sí mismo, mediante otro personaje o mediante un narrador extradieгético, aseguran Bourneuf y Ouellet. Cuando lo hace por sí mismo, en primera persona, la intencionalidad es el autoconocimiento, pero igualmente las otras dos formas pueden aportar elementos tanto para la construcción como para el conocimiento del personaje, particularmente cuando la novela no se limita a

<sup>66</sup> Los personajes de *Abaddón* han sido estudiados por varios críticos; entre otros, remito a los trabajos de Trinidad Barrera López, *op. cit.*, pp. 76-134; José Albarracín F., *Abaddón, el exterminador. Análisis semiológico*, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1993, pp. 116-130; y Elisa Calabrese, “El problema de la identidad de los personajes de Sábato”, en Jorge Torres Roggero (ed.), *Mitos populares y personajes literarios*, Castañeda, Buenos Aires, 1978, pp. 107-142, y “Personajes de *Abaddón*: máscara e identidad”, en A. M. Vázquez-Bigi (comp.), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Sudamericana/Planeta, Buenos Aires, 1985, pp. 183-191. Todos ellos retoman, en mayor o menor medida, las categorías de Greimas para explicar el lugar y función de cada personaje. Mi descripción es mucho más general y no pretende agotar el asunto, sino sólo indicar las relaciones de los personajes principales con el personaje Sábato.

la utilización de una sola de ellas. A pesar de las limitaciones que implica el conocimiento del otro, la mediación que puede ofrecer algún personaje, así como las relaciones entre éstos por la vía del diálogo, permiten el descubrimiento de ciertas facetas que sólo se revelan en la relación con los otros, y así: “El testimonio de un personaje sobre otro parece que *a priori* puede aportar un complemento y una solución a los límites y dificultades del autorretrato. El testigo, abocado al exterior, ya no es ese individuo dominado por su propia interioridad. Por otra parte, su experiencia de la introspección debería ayudarle a penetrar en el otro como si de un problema se tratase”.<sup>67</sup>

Tan válida es una técnica como la otra cuando se quiere dibujar y, sobre todo, profundizar en un personaje. En *Abaddón* cada una de estas modalidades tiene un espacio, de modo que el discurso no es monopolizado por una sola voz, ni la visión se reduce a la de un solo ser. Las perspectivas que confluyen son distintas y paulatinamente van caracterizando al personaje, mostrándolo en su conflicto, pero también construyen su propia situación. Ciertamente, cuando Sábado interviene en primera persona es para dar a conocer algunas de sus ideas, como el caso de la carta —que no deja de ser también un diálogo— o para hacer una retrospectiva sobre su vida. Cuando se lo presenta mediante la perspectiva de Bruno se subrayan aspectos especulativos relacionados con su imaginación y sentimientos. Finalmente, cuando es el narrador extradiegético quien lo pone en escena, se lo ve en parques, cafés, fiestas y reuniones, es decir, en un espacio exterior, el de una sociedad que lo consume.

Bruno es inseparable de Sábado, su visión constituye un acercamiento más a él y una liga con personajes de las otras novelas; es una especie de conciencia que atraviesa toda la novela y, en cuanto tal, realiza el mismo papel que le tocó en *Sobre héroes y tumbas*. Contrario a la seguridad que críticos como José Albarracín o Elisa Calabrese —cuyos análisis, aunque sistemáticos, caen en algunas imprecisiones que conviene señalar— tienen al afirmar que este personaje es también narrador, Bruno no asume un papel enunciativo como tal, pero sí de “visión”, porque el narrador tiende a utilizar su punto de vista para transmitir información sobre Sábado a lo largo de toda la novela. Para Albarracín, Bruno es, sin más, narrador principal de *Abaddón* cuando asegura:

<sup>67</sup> Bourneuf y Ouellet, *op. cit.*, p. 215.

La acción narrativa de Bruno se puede resumir en cuatro momentos de gran significación para el relato: a) las reflexiones sobre la creación de una novela, b) las evocaciones sobre la infancia, c) el encuentro con personajes de otras novelas de Ernesto Sábato (*El túnel* y *Sobre héroes...*) y d) el descubrimiento de la tumba del personaje Sabato. Bruno, como personaje narrador principal (al igual que Sabato) narra la historia de una obra en proceso (*Abaddón*) que escribe Sábato. La materia de reflexión de este narrador, junto a los comentarios de Sabato como autor-ficcionalizado, se van a convertir en la escritura que va componiendo el texto.<sup>68</sup>

Esta confusión obedece a la superposición de puntos de vista desde los que se narra y a la utilización del estilo indirecto libre, que hace coincidir en numerosas ocasiones la voz del narrador con la de los personajes. Lo mismo ocurre con Sábato, a quien se considera personaje-narrador, que aunque lo es en tres ocasiones, su intervención está subordinada a la narración en tercera persona. Para Calabrese, contrariamente, la voz narrativa heterodiegética se encuentra en un nivel secundario, por debajo de la del narrador-personaje Sábato, cuya aparición en la primera parte ante Bruno sirve de marco a la primera.<sup>69</sup>

Lo que en realidad sucede es que hay una gradación de perspectivas que va del narrador a Bruno y, finalmente, a Sábato, y se aprecia claramente en fragmentos donde Bruno piensa que Sábato piensa, imagina o siente algo: “Pocas soledades como la del ascensor y su espejo (pensaba Bruno) [...] Lo imaginaba a Sabato observando” (p. 554), “Porque, qué clase de ternura, pensó Bruno que pensaba Sabato” (p. 828). El papel de Bruno no es sólo el de observador, también es un escucha que funge como narratario de Sábato en dos ocasiones, y en otras es interlocutor, aunque sus intervenciones en el diálogo sean breves. Estos dos actos de Bruno le dan el privilegio de cercanía a Sábato, por eso es capaz de colocar su conciencia como una lente alternativa a través de la cual puede conocer el mundo de éste. Su faceta de puente con las novelas anteriores, de vehículo para traer a colación personajes y acontecimientos de otras ficciones, le da la cualidad de detonante metaficcional, en la medida en que pone en

<sup>68</sup> *Op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>69</sup> *Art. cit.*, p. 114.

circulación una ficción dentro de la otra. Es él, y no Sábato, quien transmite y justifica casi desde el comienzo de la novela el modo en que los personajes se relacionan con su autor: “Alguien tal vez como el propio Sabato frente a esa clase de implacables adolescentes, dominado no sólo por su propia ansiedad de absoluto sino también por los demonios que desde sus antros siguen presionándolo, *personajes que alguna vez salieron en sus libros*, pero que se sienten traicionados por las torpezas o cobardías de su intermediario” (p. 530, cursivas mías). Este fragmento parece anunciar muy sutilmente el motivo de la presencia de todos estos seres en *Abaddón*. Por lo demás, mediante Bruno asistimos también a la intromisión de Castel e, incluso, al desarrollo, en calidad de recuerdo, de un diálogo entre Martín y Alejandra en una escena que recrea algún episodio de *Sobre héroes y tumbas*, en el que se menciona también a otros de sus personajes: “No una auténtica inmortalidad, pues, sino apenas una inmortalidad postergada, y compartida de los seres que reflejaron o refractaron el espíritu de Alejandra. Y cuando ellos muriesen (Martín y Bruno, Marcos Molina, Bordenave y hasta aquel Molinari que había hecho vomitar a Martín) y también muriesen sus confidentes, desaparecería para siempre el último recuerdo de un recuerdo” (pp. 674-675).

Sin embargo, es Sábato quien sostiene encuentros con sus personajes, quienes en principio parecerían ubicarse en el mismo plano de realidad, pero que pueden ser percibidos como otras tantas de sus visiones, pues no pasan de ser una suerte de fantasmas que aparecen repentinamente y, del mismo modo, se desvanecen. En algún momento, Sábato asiste a un encuentro con Martín, lo ve y cree conocerlo, pero es éste quien lo mira: “Intensamente trataba de definir ese sentimiento indefinible, hasta que pensó que acaso fuera semejante al de un muchacho que después de un viaje por países remotos observase el rostro de alguien del que se dice es su padre, pero al que nunca antes había visto en su vida” (pp. 659-660). Algo parecido sucede con Alejandra, muerta ya en *Sobre héroes y tumbas*, quien primero se le aparece en sueños y después la ve andar por la plaza como una sonámbula: “¿Cómo no podía reconocerla? Alta, con su pelo renegrido, con sus pasos. Corrió hacia ella hechizado, la tomó en sus brazos, le dijo (le gritó) *Alejandra*. Pero ella se limitó a mirarlo con sus ojos grisverdosos, con la boca apretada. [...] se alejó sin volverse. Abrió la puerta de aquella casa que tan bien él conocía y la cerró tras de sí” (p. 721).

A Fernando lo recuerda por sus palabras, como si fuera una persona real, pero a él, a diferencia de los otros, sí lo reconoce como su creación cuando refiere algunos de sus antecedentes, como el hecho de que al principio su nombre fuera Patricio y no Fernando; en una conversación, Beba le reprocha que cite las palabras de su propio personaje, como si le fueran completamente ajenas.

Quique es otro personaje de *Sobre héroes y tumbas* que convive con Sábato en el mismo plano de acción. Su función metaficcional reside, como se ha dicho, por un lado en el vínculo entre dos universos ficcionales y, por el otro, en su papel de falso crítico y teórico del arte. Es también el único que se rebela contra el autor y se burla de él: “—Sabato sería mejor que escriba un Informe sobre Palomas, en lugar de ese retórico discurso sobre no videntes” (p. 678), o más adelante: “En esta época de crisis o enjuiciamiento, como mantiene el Maestro Sabato (que se ha pasado la vida viviendo de mis ideas, hablemos francamente) esos emigrados dan un buen ejemplo a los jóvenes argentinos” (p. 687).

La metaficcionalidad de *Abaddón* se proyecta también sobre otro tipo de dinámica entre los personajes, relacionada con una faceta distinta de los desdoblamientos de Sábato. Ya no se trata, como se vio al principio de este capítulo, sólo de un individuo que asume distintas identidades según los papeles que socialmente juega. Esto tiene que ver con transformaciones radicales, es decir, con volverse literalmente otro, físicamente distinto de él, pero que reproduce una parte de su ser, un rasgo específico que lo identifica.<sup>70</sup> Como asegura Silvia Sauter,

<sup>70</sup> Myrna Solotorevsky considera los desdoblamientos de Sábato como otro tipo de manifestaciones de la especularidad de *Abaddón*. Siguiendo la distinción de Robert Rogers entre “dobles por división” (“fragmentación de una entidad psicológica reconocible, en partes separadas”) y “dobles por multiplicación” (aparición de varios personajes que representan un solo papel o actitud), subdivididos, a su vez, en “latentes” (implícitos) y “manifiestos” (explícitos), la autora distingue tres desdoblamientos por división latentes: Bruno-Sábato, R.-Sábato, Marcelo-Sábato (véase art. cit. pp. 315-326). Respecto al primer desdoblamiento, observa que Bruno es la parte racional y pasiva de Sábato, mientras que R. es la maléfica y activa que el escritor necesita para superar su indecisión, además de que ambos comparten el mismo signo astral, que para Sábato es ya señal suficiente a tener en cuenta. Respecto a Marcelo, indica algunas coincidencias en cuanto a sus andanzas por cafés y los titubeos al participar socialmente, así como

el protagonista “[e]ncarna varias facetas y épocas críticas del creador y se reencarna directamente en sus dobles e indirectamente en sus otras criaturas de ficción, representantes de algún aspecto del novelar”.<sup>71</sup> En este sentido, con frecuencia se ha considerado a Bruno como áter ego de Sábato, portavoz de sus ideas, tanto en *Sobre héroes y tumbas* como en *Abaddón*: lado racional y luminoso del escritor, amigo y confesor pasivo que es capaz de atisbar los fantasmas que persiguen a Sábato personaje. A su vez, el misterioso R., representante de las fuerzas del mal, vínculo con la secta de los ciegos, se ha visto como el lado oscuro, el otro yo de Sábato, que lo persigue y frustra sus empeños de escribir la novela.<sup>72</sup> En el texto, Sábato da información que lo hace ver como una presencia que siempre está acechándolo: “era de mi misma edad (somos gemelos astrales, me comentaría después, en más de una ocasión, con aquella risa seca que helaba la sangre) y todo en él sugería una gran ave de rapiña, un gran halcón nocturno (y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas)” (p. 727). En uno de sus encuentros, R. le dice: “Conozco muy bien tu trayectoria, te sigo de cerca” (p. 728).

Hay otro desdoblamiento que pocos han considerado y que bien podría representar el yo cínico del autor, si, como se ha visto, el individuo está constituido por múltiples identidades, no es uno sino muchos, y es él en la medida en que también es otros. Sábato se transforma en Quique, el payaso, a quien detesta: “El Payaso imitó a Quique

---

por algunas frases coincidentes y, específicamente, por el apartado que lleva como título “HASTA QUE POR FIN SE ENCONTRARON” que, según la autora, “sugeriría la reintegración en la unidad, de las partes escindidas” (p. 321). De todos los desdoblamientos que la crítica ha percibido, me parece que este último es el menos convincente, pues la información que hay sobre Marcelo, su personalidad y sus actos, es insuficiente para imponerle cualquier paralelismo con la figura de Sábato dentro de la novela.

<sup>71</sup> “Proceso creativo en la obra de Ernesto Sábato”, *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), pp. 115-152, la cita en pp. 135-136.

<sup>72</sup> Para Héctor Ciarlo, por ejemplo, Bruno es el rostro positivo de Sábato, mientras que considera al enigmático R. como uno de los desdoblamientos más significativos, porque “representa el verdadero fondo de su personalidad en conflicto con sus obsesiones” (art. cit., p. 79). Silvia Sauter ve en Bruno el áter ego de Sábato, la “personificación del ego artístico”, “el espíritu súper consciente que salva al visionario de la disolución o vértigo” (art. cit., p. 139).

hablando sobre las necrologías, contó chistes, recordó anécdotas cómicas de la época en que enseñaba matemáticas” (p. 588). Y más adelante:

Como un fantasma que entre personas vivientes puede verlos y oírlos, sin que ellos lo vean ni lo oigan. Aunque tampoco era eso. Porque no sólo los estaba oyendo sino que ellos lo oían a él, conversaban con él, en ningún momento experimentaban la menor extrañeza, ignorando que el que hablaba con ellos no era S., sino una especie de sustituto, una suerte de payaso usurpador. Mientras el otro, el auténtico, se iba paulatinamente y pavorosamente aislando [p. 589].

En todo caso, éste sería el Sábado de los cocteles, de las reuniones en las quintas de familias acomodadas, el que se mueve en un medio que le incomoda, pero al que no puede evitar, el que de vez en cuando tiene que aceptar las invitaciones de Maruja e interactuar con la “gente que más detestaba, por su perfecto y ecuánime candor” (p. 578). En otro momento, un cambio abrupto de narradores —del narrador heterodiegético a Sábado personaje— devela una especie de fusión de los dos personajes, que bien podría ser una mezcla de tres voces (la del narrador, la de Sábado y la de Quique):

Y tal vez por un gesto que a pesar de mi cautelosa prescindencia no escapó a su mirada chekista, me preguntó:

—Y vos, Quique, ¿se puede saber qué carajo pensás? No sos peronista, no sos bolche, ¿nos podés explicar qué sos?

Razonable preocupación a la que yo, con voz muy humilde y apenas audible, con doloroso acento, contesté:

—Es cierto, Coco, no soy ni peronista ni bolche. Yo soy una persona muy pobre, ¿viste?

Palabras por las que más tarde (todo se sabe) fui rudamente juzgado [p. 791].

Este fragmento alude a uno de los episodios de la vida del autor, mencionado en muchas ocasiones, y que en *Antes del fin* expresa del siguiente modo: “los poderosos lo calificarán de comunista por reclamar justicia para los desvalidos y los hambrientos; los comunistas lo tildarán de reaccionario por exigir la libertad y respeto por la persona.

En esta tremenda dualidad vivirá desgarrado y lastimado, pero deberá sostenerse con uñas y dientes”.<sup>73</sup>

Es cierto que Sábato afirmó en varias ocasiones, con distintas variantes, que los personajes surgen del interior de su autor, y por eso guardan siempre algún parentesco con su creador, como el hijo con su padre, que son hipóstasis del autor, “como si una parte de su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, y testigo ineficaz” (H, p. 250); pero al mismo tiempo son absolutamente libres, hasta el punto incluso de rebelarse contra su origen. Afirmaciones como ésta han reforzado la cercanía y parecido entre Sábato y sus personajes y el carácter autobiográfico —sobre todo de sus personajes principales—, más allá de las interpretaciones que ven tal cercanía como desdoblamientos o álgos. Sin embargo, los desdoblamientos pueden considerarse como una forma de la especularidad, expresada mediante las reduplicaciones internas de la figura del escritor dentro de la novela, en cuanto que reproducen alguno de sus atributos. Esto no quiere decir que su papel sea sólo simbólico o simplemente decorativo. Si en el nivel actancial sus funciones se reducen a contemplar, escuchar, hablar o perseguir, llevan a cabo una tarea que contribuye también a la configuración de la atmósfera en la medida en que describen espacios, se ubican temporalmente y, así, dejan conocer el contexto histórico, social y cultural con el que la ficción se relaciona. Son también los vínculos con la metatextualidad que constituye a *Abaddón*. En fin, la convivencia entre personajes de distintas novelas desencadena un complejo abanico de superposiciones y reflejos de identidades que desembocan en un vertiginoso ir y venir entre diferentes textos, entre el interior de la novela y la realidad externa, entre el personaje autor y el autor que además se ha convertido en personaje.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p. 73.

### III. EL AUTOR EN EL NÚCLEO DE UN ¿(SUB)GÉNERO?: *ABADDÓN EL EXTERMINADOR* EN EL CONTEXTO DE LA AUTOFICCIÓN

#### DE LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA A LA AUTOFICCIÓN

La aproximación al concepto de autor del primer capítulo y el análisis narrativo de *Abaddón* tenían como propósito conducir el estudio hacia la descripción genérica inscrita en el debate actual sobre la autoficción, esa especie de forma de escritura derivada tanto de la autobiografía como de la novela. Los dos acercamientos propuestos a la figura del autor desprendidos de *Abaddón* —el que trata de reflexionar sobre ella desde el parentesco biográfico del personaje Sábato y su autor, y el que analiza su puesta en ficción— representan los dos polos opuestos de los estudios literarios canónicos, que aquí no encuentran otra posibilidad de análisis más que en su conjunción, porque el texto mismo invita a ver uno al lado del otro: el autor al lado de su personaje homólogo, y viceversa. De ahí la importancia de indicar las distintas manifestaciones del yo autoral, vistas, simultáneamente, como recursos de su ficcionalización. La adopción de esta postura se justifica, además, por el apego a los presupuestos de la autoficción, pues, a decir de Alberca: “por el incierto estatuto de los relatos estudiados y por la presencia del autor en ellos, no es posible comprenderlos en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato ni tener en cuenta su lado biográfico, pues estos relatos acaban por dibujar una determinada figura del autor, y esa figura remite al individuo que reconocemos en el escritor”.<sup>1</sup>

Esta oscilación, el ir y venir entre el texto y lo que le es externo, es la ruta más transitada por los relatos autoficcionales, y el elemento que imprime ese movimiento es la aparición del autor, de su vida y su

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

personalidad, pues aunque convertidos en “signos literarios”, no pierden su referencialidad externa.<sup>2</sup> La insistencia en la figura del autor y en su biografía no se podría entender cabalmente sin aludir a tres fenómenos importantes, ya mencionados en los capítulos anteriores: primero, la vuelta a la subjetividad con la intromisión de lo privado en lo público; segundo, y consecuencia inevitable del primero, la inclusión, cada vez más frecuente y explícita, del autor en sus textos, esto es, después del repliegue sobre sí mismo, como una forma de impulso, se vuelca en la expresión de lo personal; y, finalmente, el creciente interés de la teoría por las formas autobiográficas de la escritura. Si remito de nueva cuenta a esta contextualización es simplemente para situar y justificar la descripción de una obra en términos de su filiación genérica, con el fin de explicar su comportamiento dentro de un sistema literario dinámico, cuyo suelo es también bastante movedizo. Ciertamente, el primer y más general atributo concedido a *Abaddón*, como a numerosos textos que se ubican en el espacio de las literaturas del yo, por no decir autobiográficas, es el de novela, y en tanto que tal, en su proteica forma, alberga tantas posibilidades como necesidades de expresión tenga el escritor. Por eso, calificativos como “novela autobiográfica” o “autoficción” no vienen a constreñir al texto, sino a poner cierto orden, así como a resituarlo y ampliar los horizontes de su interpretación.

### *Una novela más que autobiográfica*

La primera tentativa de descripción genérica de *Abaddón* podría inscribirse en el terreno de la novela autobiográfica, no sólo por la preexistencia de ésta, en cuanto subgénero ya dado, respecto de la autoficción, sino también por su manejabilidad en comparación con la escurridiza naturaleza, en ciernes aún, de esta última. Algunos críticos han optado por este calificativo a la hora de verse en la necesidad de ubicar genéricamente la novela de Sábato,<sup>3</sup> y es que, en efecto, a pri-

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>3</sup> Barrera López, por ejemplo, considera, apoyándose en Lejeune, que *Abaddón* es novela, novela autobiográfica y autobiografía: “*Abaddón...* es la conjunción de tres factores: novela, autobiografía y novela autobiográfica. Es *novela* en

mera vista, su contenido autobiográfico dispuesto en el cajón de novela le confiere, ante todo, un estatuto de ficción y pone en segundo término la biografía del autor contenida en él. A decir de Lejeune, la novela autobiográfica da al lector elementos para sospechar el parecido del personaje con su autor; su comparación puede estar fundada en información externa o en la lectura de otros textos, particularmente los de naturaleza no ficcional. De lo anterior, Lejeune deduce que en esta categoría entran “todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que hay identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla”.<sup>4</sup> En este caso, el texto se definiría por su contenido y por gradaciones, en comparación con la autobiografía, que no admite semejante vacilación.

Si se quiere ver la novela de Sábato a la luz de esta explicación, de inmediato se advierte que el “parecido” alcanza la calidad de “identidad” y que esto la desplaza más hacia el lado del pacto autobiográfico. Comparando *Abaddón* con *Sobre héroes y tumbas*, por ejemplo, se ve a las claras que esta última bien puede leerse en clave autobiográfica. Se ha considerado a Bruno como áter ego de Sábato, encarnación de una parte de su personalidad y de su ideario artístico. Fernando, por su parte, representa el lado oscuro del autor, signado, como éste, por la misma fecha de nacimiento, el 24 de junio, día de San Juan y

cuanto que existen personajes totalmente ficticios que no han existido ni existirán jamás (tal cuales): Nacho, Agustina, Marcelo, Bruno... que cuentan historias también ficticias. *Autobiografía* en cuanto que Ernesto Sábato como personaje-narrador cuenta episodios de su propia vida: infancia, estudios, su dedicación a la física, sus problemas como escritor, etc. Y es *novela autobiográfica* en la medida en que el lector sospecha que existen episodios dentro de la novela que, aunque referidos a otra persona, podemos constatar como propios (el episodio de la muerte de Marco Basán)” (*La estructura de “Abaddón el exterminador”*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982, p. 73). Aunque no comparto la misma opinión, sus observaciones atisban ciertos trazos autoficcionales cuando indica, más adelante, que el personaje que comparte la misma identidad del autor es objeto de acontecimientos absolutamente ficticios, y hasta fantásticos, como los desdoblamientos de su personalidad y su metamorfosis en murciélago.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 63.

día funesto. Los parecidos y los datos biográficos dispersos en esta novela podrían sostener, no sin ciertas reservas, su clasificación como novela autobiográfica. En *Abaddón*, es evidente que no se trata de una simple semejanza ni de la aparición dispersa de información personal, sino todo lo contrario: se encuentra el autor más completo, distanciado, efectivamente, de su personaje por medio de mecanismos narrativos dirigidos a conseguir la autoobjetivación, como sugería Bajtín. Aquí parecería más bien que lo ficticio se encuentra dosificado en un relato marcadamente autobiográfico desde el momento en que exhibe dos rasgos importantes: el nombre y la información biográfica del autor, los cuales inducen el cuestionamiento sobre el carácter novelístico de un texto que propone un pacto autobiográfico ineludible, aunque, sobre todas las cosas, se defina por su apuesta por la ficción.

En el caso de la novela autobiográfica, en opinión de Alberca, la forma no resulta relevante ni definitiva, dado que su determinación se funda en el contenido.<sup>5</sup> Narradas en primera o tercera persona, este tipo de novelas exige el conocimiento, por parte del lector, de la biografía del autor para determinar los grados de biografismo, puesto que el recurso a la identidad nominal estaría ausente debido al distanciamiento que, en tanto ficción, el autor establece con su relato y sus personajes. Esta separación es fundamental porque el concepto mismo de novela pone en primer plano su carácter de invención, mientras que la incorporación de información sobre la vida del autor se subordina a dicho carácter, como bien muestra el lugar de la palabra “autobiográfica” en tanto adjetivo de “novela”. Para hablar de novela autobiográfica, asegura Alberca:

además de esa disociación de autor y narrador, característica del género, es necesario que, bien desde la intención del novelista o desde la expectativa del lector, se perciban la historia y su protagonista o los personajes de ésta, como una proyección, encubierta y disimulada, de la propia vida y personalidad del autor o que, al menos, en los perfiles de la ficción se dibuje una figura en la que se reconozcan o encuentren parecidos con éste.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Cf. op. cit.*, pp. 99-113.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 113.

Precisamente debido al principio de distanciamiento, este subgénero en algún momento se convirtió en el espacio donde el novelista se atrevía a manifestar su individualidad sin darse a conocer expresamente, es decir, sin hacer efectivo un pacto de lectura referencial y sin comprometerse a la veracidad. Por el temor a ser juzgado, censurado o considerado autocomplaciente, sobre todo por la crítica académica formalista que renegaba de todo texto con trazas biográficas, el “novelista autobiográfico, que deriva directamente de la estética romántica, se sirve de un registro que le permite hablar de sí mismo tras el disfraz ficticio sin poner en peligro su prestigio social”.<sup>7</sup> En este sentido, la novela autobiográfica, según Alberca, en sus orígenes decimonónicos, respondió a dos necesidades fundamentales: de expresión y de ocultación.

En un primer momento, su denominación paratextual como novela, así como la narración mayormente heterodiegética y su contenido ficticio entreverado con la biografía y el discurso del autor, podrían hacer que *Abaddón* calificara a regañadientes para ser una novela autobiográfica. Sin embargo, un aspecto importante: la violación del principio de ocultación, la desplaza hacia los umbrales de ésta, o mejor dicho, la expulsa de sus dominios y la deja un tanto desvalida en el vasto reino de las escrituras del yo. Las características formales y de contenido de la novela de Sábato salen, pues, del campo de la novela autobiográfica. Aunque sigue patente la necesidad de ocultarse tras la ficción y de no asumir responsabilidad alguna sobre la referencialidad manifiesta, la implicación del nombre del autor y su marcado autobiografismo la inclina más hacia la exhibición que hacia el ocultamiento, lo cual no quiere decir que ese mostrarse explícitamente comprometa al autor con la sinceridad sí requerida, en cambio, por la autobiografía. De este modo, Sábato adopta una posición estratégica desde donde asume y viola, al mismo tiempo, dos pactos antitéticos: el referencial y el de ficción, o en otros términos, el autobiográfico y el novelesco. Tal ambigüedad invita a estudiar los juegos de identidad, enmascaramiento y ocultación desde la óptica, relativamente novedosa, de la autoficción.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 103.

### *Los contornos de la autoficción*

*Abaddón* es una novela, en efecto, pero ¿de qué tipo, si no es simplemente autobiográfica? En cuanto el nombre de autor aparece en la primera página, el distanciamiento entre autor y personaje se difumina casi por completo, y el lector, desconcertado o perplejo, se pregunta qué hace el autor al lado de uno de los personajes de su novela anterior; en ese momento, se genera la expectativa de comprobar el parentesco de ese Sábato con la persona real. Este detalle, que ha causado tanta controversia y hasta aversión de la crítica, es ya moneda de circulación corriente en la narrativa contemporánea. Desde distintas perspectivas se ha tratado de caracterizar y definir los textos que plantean este tipo de dificultades, porque desestabilizan los límites fundamentales entre géneros referenciales y no referenciales, poniendo en entredicho la separación de los planos ontológicos sobre los que éstos se fundan, es decir, lo real y comprobable, y la invención, respectivamente. Cabe aclarar que si propongo estudiar *Abaddón* siguiendo la perspectiva de la autoficción, y no únicamente de la novela autobiográfica, no es por ceder a la tentación de una moda, sino para sopesar los aportes y alcances de este concepto en la interpretación de un texto tan complejo como el que aquí nos ocupa. Una vez descartada del campo de la autobiografía *strictu sensu*, y luego de ver que sobrepasa los criterios de la novela autobiográfica, habría que hacer algunas calas de *Abaddón* con respecto a esta noción que, sin alcanzar aún categoría de género literario, amplía la descripción genérica y explica tanto la inestabilidad y polimorfismo de gran cantidad de relatos de los últimos cuarenta años, como el aura de los tiempos que los dotó de esa forma.

Es ya un lugar común comenzar por situar, si no los comienzos de la autoficción, sí el bautismo de este fenómeno en 1977 por el escritor francés Serge Doubrovsky, quien con su novela *Fils* llena el espacio dejado por Philippe Lejeune en su esquema de *El pacto autobiográfico* de 1975, en lo que denomina los “casos ciegos”, que responden parcialmente a la identidad entre autor y personaje. Al respecto, Lejeune se pregunta: “El héroe de una novela ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector

tiene la impresión de que hay un error”<sup>8</sup>. Por su parte, Doubrovsky indica en la contraportada de su novela, a modo de pacto de lectura, la denominación que más convendría a esta modalidad: “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”<sup>9</sup>.

Este nacimiento terminológico pondría en evidencia, a decir de Alberca, no el surgimiento de un nuevo género, sino su existencia previa y el redescubrimiento de sus posibilidades.<sup>10</sup> Desde este mo-

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, París, 1977.

<sup>10</sup> En este sentido, el fenómeno autoficcional es añejo, pues ha estado presente en casi toda la tradición literaria occidental, con una presencia marcada en la literatura española, como evidencian, por ejemplo, el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, *El Quijote*, o los *Sueños* de Quevedo; lo realmente nuevo es, en opinión de Alberca, la cantidad y frecuencia con que se presenta actualmente. Por eso, el neologismo de Doubrovsky tiene un doble valor, retrospectivo y prospectivo: “hacia el pasado demuestra que la ficcionalización del yo, con sus particularidades en cada época, está presente en mayor o menor medida y, hacia el futuro [...] indica una tendencia creativa cada vez más presente no sólo en la literatura, sino también en las artes actuales, porque dispositivos autofccionales los encontramos por doquier” (*op. cit.*, p. 144). (Véase también Jaime Covarsí, “Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., pp. 97-121.) En un artículo publicado tres años después de *El pacto ambiguo*, Alberca descubre, con la lectura de un artículo de Max Saunders, titulado “Autobiografiction”, que la invención terminológica de Doubrovsky no era ni tan nueva ni tan auténtica; en pocas palabras, exclama Alberca, “¡¡¡Doubrovsky no inventó la autoficción!!!” Precisa que Saunders, a su vez, toma en préstamo el título de otro artículo, del escritor inglés Stephen Reynolds, publicado en 1906. El texto de “Saunders cuenta la breve historia de este concepto literario entroncándolo con la narrativa inglesa del Modernismo y con la renovación de la biografía y la autobiografía en los comienzos del siglo XX, y con la consiguiente utilización novelesca de estos dos géneros [...] Reynolds definió la *autobiograficción*, como ‘un relato de experiencias espirituales reales engarzadas en una narrativa autobiográfica creíble, pero más o menos ficticia’. La definición de *autobiograficción* acentúa la diferencia con las novelas autobiográficas [...] Tal como la concibió Reynolds la *autobiogra-*

mento inaugural, se ha venido estudiando gran cantidad de textos, autoficciones *avant la lettre*, o habría que decir *avant* Doubrovsky, que corroboran, en efecto, las tentativas y logros del autor de formar parte de su obra y, con ello, finalmente, mostrar que “no hay nada nuevo bajo el sol” y que la teoría, siempre posterior a la práctica, ayuda a ordenar, clasificar y describir los objetos de su estudio. A partir del neologismo de Doubrovsky y su definición básica, que —parafraseando a Lejeune, de quien finalmente aquél es deudor— tendría que ser algo así como “novela en la que el héroe y el narrador llevan el mismo nombre de su autor”, comenzaron a multiplicarse los estudios y las propuestas de su constitución genérica.

El estado actual de la autoficción es incierto: aunque ha sido objeto de extensos estudios, coloquios y hasta de sitios de Internet,<sup>11</sup> tiene adeptos y opositores, y ha hecho acto de presencia en el dominio de otras artes, aún no tiene un sitio fijo, como género, en el sistema literario. Se observan, sin embargo, tres tendencias generalizadas en la teoría:<sup>12</sup> una que la considera como hija de la autobiografía, heredera del pacto autobiográfico, aunque con algunos tintes de invención, como es el caso, por ejemplo de Doubrovsky, para quien la autoficción es una “variante posmoderna de la autobiografía”,<sup>13</sup> o Philippe Gasparini, quien en su último libro parece seguir a pie juntillas la propuesta de Doubrovsky al afirmar que la autoficción es la forma contemporá-

---

*ficción* se prestaría especialmente a los relatos de miseria, depresión y locura” (“Finjo *ergo* Bremen. La autoficción española día a día”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., p. 46).

<sup>11</sup> De los sitios de Internet destacan dos: uno dedicado a la autoficción en Francia (<http://autofiction.org/>) y otro a la del mundo hispano (<http://autoficcion.es/>).

<sup>12</sup> Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., p. 9. Reduzco a tres las cinco posiciones que enumeran las autoras, tomando en cuenta las direcciones principales que siguen los estudios más destacados y con el fin de sintetizar el recorrido. Con ello, me apego más a la sugerencia de Ana Casas, quien considera a la autobiografía y a la novela como los dos márgenes de la autoficción (véase “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 9-42).

<sup>13</sup> “Pourquoi l’autofiction”, *Le Monde*, 29 de abril de 2003.

nea de la autobiografía.<sup>14</sup> La segunda tendencia, por el contrario, al acercarla a la novela, destaca su aspecto ficcional, ya sea que se la vea como la invención de una personalidad en que se conserva la identidad nominal, según sugiere Vincent Colonna,<sup>15</sup> o en relación con la novela en primera persona, como apunta Marie Darrieussecq,<sup>16</sup> o bien, a decir de Philippe Vilain, como una “ficción homonímica” que el autor hace con su vida o con una parte de ella.<sup>17</sup>

Una última tendencia la sitúa en un espacio intermedio entre autobiografía y novela, asignándole un carácter híbrido y ambiguo, el cual define, asimismo, su pacto de lectura. Este último grupo estaría representado, en el ámbito hispánico,<sup>18</sup> por Alberca, quien, en sus artículos más tempranos sobre el tema, vacila aún entre considerar a

<sup>14</sup> *Autofiction. Une aventure du langage*, Éditions du Seuil, París, 2008.

<sup>15</sup> Para Colonna, la autoficción es “une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)” (*L’Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, tesis doctoral, t. I, E. H. E. S. S., 1989, p. 34).

<sup>16</sup> “Je de fiction”, *Le Monde*, 27 de enero de 1997. Darrieussecq sitúa la autoficción cerca de la autobiografía, de la que sólo la separa una dosis de ficción. Sin embargo, en un artículo anterior, la autora coloca la autoficción en un espacio intermedio entre la autobiografía y la novela en primera persona y asegura que: “decir que la autoficción se inclina hacia el lado de la autobiografía o más bien del lado de la novela en primera persona es coger el problema por uno de sus extremos y no es eso lo esencial [...] Al situarse entre dos prácticas de escritura a la vez pragmáticamente opuestas y sintácticamente indistinguibles, la autoficción pone bajo sospecha toda una práctica de lectura, recupera el problema de la presencia del autor en el libro, reinventa los protocolos nominal y modal, situándose así en la encrucijada de las escrituras y de los métodos literarios” (“La autoficción, un género poco serio”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, p. 82 [original en francés: “L’autoficction, un genre pas sérieux”, *Poétique*, 107 (1996), 369-380]).

<sup>17</sup> En palabras del autor: “Fiction homonymique qu’un individu fait de sa vie ou d’une partie de celle-ci” (*L’Autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2009, p. 57).

<sup>18</sup> Si bien es cierto que ya Philippe Lejeune había admitido la doble lectura, como novela y como autobiografía, de las obras que presentan este tipo de contradicción al aceptar la presencia de dos sistemas de signos de naturaleza opuesta (*Moi aussi*, Éditions du Seuil, París, 1986).

la autoficción como “híbrido de géneros narrativos preexistentes (novelas en 1ª persona y autobiografías)”,<sup>19</sup> cuyo requisito indispensable es la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, o bien como “subgénero autobiográfico” o “forma subversiva de la autobiografía”.<sup>20</sup> Sin embargo, en *El pacto ambiguo* comienza adoptando —desde el subtítulo mismo: *De la novela autobiográfica a la autoficción*— una postura que admite más el parentesco de la autoficción con la novela autobiográfica, pues la considera “hija o hermana pequeña de ésta”, ya que “forma parte de la tradición novelesca que se sirve de la autobiografía [...] supone una ‘vuelta de tuerca’ más en el mecanismo de la ficción, que se sirve de la autobiografía, y en ese giro brusco o mutación nueva de la función representativa del relato reside su especificidad”.<sup>21</sup> Desde esta perspectiva, sitúa a la autoficción dentro la categoría de las “novelas del yo”, que “constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o ficciones”,<sup>22</sup> es decir, novelas con cara de autobiografía o autobiografías disfrazadas de novela, las cuales, en todo caso, terminan por ubicarse en el espacio incierto entre los pactos novelesco y autobiográfico; de ahí que, al final, su posición estratégica desemboque en la ambigüedad y la hibridación, en un terreno de ambos y ninguno a la vez.

En todo caso, este tipo de novelas —conformado por la autobiografía ficticia, las memorias ficticias, la novela autobiográfica y la autoficción— se caracterizan por mezclar o suspender, según Alberca, “algunas de las claves o marcas distintivas de ambos géneros, pero sobre todo del autobiográfico, que ha sido menos receptivo a las mezclas”.<sup>23</sup> Valdría añadir, de mi parte, que la diferencia entre ellas la hace la estrategia narrativa adoptada, es decir, el modelo formal al que se somete el tratamiento de realidad y ficción, porque no es suficiente con

<sup>19</sup> “En las fronteras de la autobiografía”, en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *II Seminario. Escritura autobiográfica*, Universidad de Jaén, 1999, p. 60.

<sup>20</sup> “La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?”, en Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla, Bárbara Azaola Piazza (coords.), *Autobiografía y literatura árabe*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 39-55.

<sup>21</sup> *El pacto ambiguo*, p. 126.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 79.

decir que la realidad se somete a un tratamiento ficcional: hay que especificar de qué manera lo hace. Pero vayamos por partes.

Alberca admite que el neologismo “autoficción” no tiene una sola explicación, porque no permite distinguir lo sustantivo y lo adjetivo en lo que nombra, de ahí que “por su sincretismo abre al menos dos posibilidades interpretativas: ¿se trata de una autobiografía *strictu sensu* con la forma y el estilo de una novela (que bien podría introducir incluso algunos elementos ficticios)? O, por el contrario, ¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada?”<sup>24</sup> Para Alberca, las dos posibilidades tienen cabida; sin embargo, en su propuesta, se decide a tratar la autoficción como la segunda, es decir, como novela del yo, presentada ya sea con disfraz de autobiografía o con una transparencia tal que “el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía”.<sup>25</sup> Como sea, el papel del lector es primordial, pues él es quien decide la posición hermenéutica desde la cual enfrentar al texto y ésta dependerá del conocimiento que tenga de la biografía del autor.

Como apunté arriba, la autoficción, más que ocultar, busca mostrar, sin admitir que lo hace; por eso, la identidad nominal resulta fundamental como rasgo específico: es indispensable que el personaje lleve el mismo nombre del autor o alguno que remita a él.<sup>26</sup> Éste es el elemento contractual que sustenta aquí el pacto autobiográfico, porque sin él, por más coincidencias biográficas que haya, el relato se ubica sin mayores conflictos en el espacio novelesco. Sin embargo, cabe aún una pregunta: si el único referente extratextual es el nombre y el resto es inventado, ¿cuál sería el pacto de lectura? Aunque la respuesta es compleja, hay que decir, por el momento, que el pacto sería el mismo, por efecto de la referencialidad que desencadena el nombre;

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>26</sup> No queda del todo claro la rigidez del protocolo nominal para el caso de la autoficción, pues pareciera que, por derivar de la novela autobiográfica, para Alberca, la autoficción no supone la estricta identidad entre las tres instancias, autor, narrador y personaje, pero sí, al menos, entre el primero y el último. En consecuencia, no exige tampoco la narración autodiegética, ya que, en tanto novela, supondría el privilegio de la libertad expresiva y no el sometimiento a un solo régimen enunciativo.

porque, invariablemente, la coincidencia onomástica “es una invitación a que el lector reconozca la figura [del autor] en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o desmentida al introducirse en el contexto de una autoficción”.<sup>27</sup> El nombre es el elemento que confunde al lector y crea esta zona de incertidumbre y de oscilación entre dos pactos, es el motor del desplazamiento de la novela autobiográfica a la autoficción:

Entre la novela autobiográfica y la autoficción, en la teoría al menos [...] se produce un salto cualitativo, pues se instala en un diferente dispositivo autobiográfico y ficticio, que nada tiene qué ver con la cantidad de referencias biográficas. Dicha mutación consiste en pasar del disimulo y del ocultamiento de la novela autobiográfica a la simulación y a la transparencia o, mejor, a la apariencia de transparencia.<sup>28</sup>

El pacto de lectura, no obstante, es también novelesco, porque se somete al régimen de un enunciado no referencial. Todo esto revela que Alberca, a pesar de no admitirlo como tal, sigue muy de cerca el sentido literal del término “autoficción”, o sea, su constitución a partir de dos elementos: lo “auto” y la “ficción”, que remiten, en principio, al yo y a la invención. De ahí que el pacto de lectura que rige a la autoficción sea, ante todo, ambiguo, pues su hibridez impide la separación de las dos formas genéricas que la constituyen, aunque la presencia de una y otra se dé en grados distintos. A todo esto, Alberca resume su propuesta en la siguiente definición: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor”.<sup>29</sup> Y concluye que no se trata de un género, sino de un “modelo genérico dinámico”, que sugiere “unas posibilidades creativas y unas expectativas lectoras en formación”.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 163. Parece que, a fin de cuentas, Alberca no logra salvar del todo ciertas contradicciones cuando asegura que la autoficción es una “novela” o un “relato”, y admite, páginas más adelante, que “estos relatos podrían estar indicando los *afanes innovadores de la autobiografía* española actual, tanto como sus posibles rémoras, pues al relacionarlos con ella se hacen evidentes sus logros y sus carencias” (p. 163, cursivas mías).

Con todo, habría que decir que aunque la autoficción se ubique entre novela y autobiografía, como sugiere Alberca, su peculiaridad rebasa ambos géneros al complejizar el estatuto del yo del autor, tanto por el autobiografismo, como por su alteración al someterlo, junto con la categoría de lo real, a la forma libre y sin límites de una construcción artística como la novela. Evidentemente, el yo, liado a la autobiografía desde el principio, es el origen del problema; parece que Doubrovsky lo concibió de ese modo: “Ficción de acontecimientos estrictamente reales”. De hecho, el escritor francés, cuyas concepciones sobre la autoficción han sido fluctuantes, ha dejado constancia, en algunos de sus artículos y entrevistas, del apego o el regreso a su postura original, pues, asegura Philippe Gasparini, parte siempre de su relación con la autobiografía para caracterizar la autoficción.<sup>31</sup> Doubrovsky asegura que su escritura es el ensayo de un tipo diferente de autobiografía, y afirma que: “L’autofiction est une forme particulier de l’autobiographie, dans sa version contemporaine”.<sup>32</sup> Sostiene, así, que si bien la materia es estrictamente real o histórica, la forma es novelesca.

Sin embargo, parece no haber aún un consenso sobre lo que se debería entender por autoficción. Si sólo se la toma como novela en primera persona con homonimia entre autor, narrador y personaje, se excluirían textos problemáticos que presentan distintas formas de presencia autoral, fenómeno por el cual se ha prolongado la discusión

<sup>31</sup> *Op. cit.*, pp. 203-209.

<sup>32</sup> Doubrovsky *apud* Gasparini, *op. cit.*, p. 204. Arnaud Schmitt, por su parte, registra una precisión que Doubrovsky hace a Gasparini a propósito de *Autofiction* —libro en el que éste critica y analiza muy puntillosamente el itinerario doubrovskyano—. Se trata del olvido, por parte de Gasparini, de la observación que hiciera Doubrovsky en 2008 en Cerisy —omisión que podría justificarse por la publicación de *Autofiction* en mayo de 2008—. Como sea, Doubrovsky afirma que el término “autoficción” refiere al término inglés “*faction*” que señala el movimiento literario nacido en Estados Unidos en la década de 1960 asociado al *New Journalism* —representado por Truman Capote, Norman Mailer y Tom Wolfe—, cuyo propósito era retomar lo real con la libertad de la ficción, que es, de manera general, lo que el escritor francés ha hecho: presentar su vida bajo la forma de una novela (Schmitt, *op. cit.*, p. 81). El asunto se complica aún más cuando esta tendencia asume también el nombre de “non fiction novel”, pues con él se tambalean las bases mismas de la novela entendida como ficción y no sólo como una de las formas de la prosa literaria.

al respecto. Por lo demás, la colocación del principio referencial de la autoficción, de su parentesco con la autobiografía, ha puesto sobre la mesa otras discusiones que recaen sobre el autor como principal índice de esa referencialidad. Esto ha provocado, asimismo, la apertura de la palabra “autoficción” a otras posibilidades terminológicas; lo desconcertante es que aún no se acaba de definir esta noción, cuando ya están en la puerta otras, que, a pesar de todo, al menos dan otra perspectiva a la explicación del fenómeno.

Evidentemente, la novela de Sábato es un relato que exhibe las contradicciones de este modelo de escritura. Es conveniente, por lo mismo, atender al primer contrato de lectura propuesto por el texto, sobre todo cuando está explícito o es fácilmente discernible, lo cual ayuda a tomar partido por un registro interpretativo determinado. En este punto, *Abaddón* proporciona todos los índices para dirigir su lectura: se presenta como novela tanto en los paratextos como en el autocomentario que arroja uno de los modos de la metaficcionalidad, destacando de ese modo la artificialidad del relato, aunque bastaría con el primer encuentro de Sábato personaje con Bruno para caer en la cuenta de que el autor se ha introducido en el universo de sus ficciones. La corroboración definitiva la proporciona el mismo texto en los momentos en que Sábato habla de esa novela que está escribiendo o que quiere escribir. Sin embargo, el aire autobiográfico se respira a lo largo del texto, respaldado, primeramente, por la identidad nominal entre autor y personaje, que en otros momentos se extiende a la homonimia entre las tres instancias (autor, narrador y personaje).

La puesta en evidencia de que se trata ante todo de ficción es la coartada perfecta con que el autor pretende ocultar, subordinar o menospreciar el relato de su propia vida, o lo que es lo mismo, dejar que la invención maneje su autobiografía con todas las posibilidades formales que a ésta le han sido negadas. El lector que conoce la biografía de Sábato no puede pasar por alto el movimiento vertiginoso entre el personaje y su referente extratextual, por más que le estorbe y desconcierte la duda sobre si tal o cual suceso o información es o no verdadera. Al final, prevalece la duda y lo único que se confirma es que al Sábato del texto le ocurrieron muchas de las cosas que el otro vivió, así como, después de todo, al autor empírico “le ocurrió” el texto; y quién dice que lo expresado en clave metafórica como desdoblamientos y metamorfosis no fue la experiencia de una sensación que sólo

pudo decirse en la novela al someterse a sí mismo a un acontecimiento inventado. Como señala Alberca, la perplejidad que conlleva la lectura de un texto semejante se debe a la dificultad, o a la inútil tarea, de distinguir “lo real-biográfico” de lo “biográfico-soñado”.<sup>33</sup>

De cualquier modo, la indecisión que la lectura de *Abaddón* suscita, el vaivén entre el yo biográfico del autor y el yo reinventado o sometido a acontecimientos imaginados, se acerca a la “incertidumbre interpretativa” característica de la autoficción, la misma que impone un pacto de lectura ambiguo en cuanto que abarca dos pactos contrarios, el autobiográfico y el novelesco. Por su ambigüedad, este pacto supone la superposición o mezcla de planos discursivos distintos que difícilmente podrían separarse y conceder la elección de sólo uno de ellos, pese a que el texto se presente como novela. Este tipo de textos “se escabullen en un pacto narrativo indeterminado, regido por la ambigüedad que supone servirse de ambos pactos de manera parcial y contradictoria, cuestionando tanto la referencialidad externa de las autobiografías como la autonomía referencial de las novelas”.<sup>34</sup> Alberca acepta que este pacto no es exclusivo de la autoficción, sino que también tiene valor para las novelas que toman la referencialidad como punto de partida para crear una ficción, como la novela histórica o las *factual fictions*, cuyo contenido puede, efectivamente, ser verificado, es decir, sometido a cotejo tanto con la realidad como con la prueba documental; puntualiza, asimismo, que no todas las autoficciones mantienen esa irresolución, pues algunas se inclinan hacia uno de los dos polos.

La ambigüedad de la autoficción, a decir de Alberca, se manifiesta básicamente de dos formas: una paratextual, provocada por la etiqueta de “novela” que los paratextos destacan, como el título, algún prólogo, entrevistas o comentarios del autor, lo cual hace que se dé por hecho su carácter ficcional, ya que colocan lo autobiográfico bajo el trabajo formal de la novela, de modo que nunca se leería con absoluta transparencia referencial. Otro tipo de ambigüedad, de orden textual, se proyecta tanto por el paratexto como por la construcción narrativa misma; dentro de ésta, Alberca distingue tres tipos de “hechos, personajes o informaciones” que ayudan a descubrirla: primero, los que son

<sup>33</sup> Alberca, *op. cit.*, p. 171.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 166.

inequívocamente reales (nombres, fechas, referencias personales como títulos de otros libros del autor y todo lo que pueda verificarse extratextualmente); en segundo lugar, los que oscilan entre la apariencia real e inventada, o sea, que pueden ser pseudo-autobiográficos y para el lector permanecen indeterminados, y finalmente, los estrictamente ficticios e irreales que, en contraste con los autobiográficos, se reconocen como imposibles.<sup>35</sup> Estos relatos, que no son ni completamente autobiográficos ni completamente ficticios, detentan la mezcla y confusión de ambos espacios, unas veces reconocibles por su alternancia o yuxtaposición y, otras, difícilmente distinguibles dada su fuerte asimilación.

Animada por esta ambigüedad, la novela de Sábato lleva a cabo la mezclanza de elementos biográficos e inventados hasta un punto tal que es imposible distinguirlos, puesto que remiten simultáneamente a dos niveles narrativos distintos. En los diálogos con sus personajes, en sus recuerdos y reflexiones, Sábato introduce una buena dosis de su autobiografía, de información que dispuso a lo largo de su obra. Específicamente, los fragmentos narrados en primera persona acentúan el parecido entre el personaje y su autor, y provocan que por momentos el lector se incline hacia el pacto referencial, olvidando que se trata de comunicaciones (diálogos, cartas, confesiones) con seres que existen en y por la ficción. Así, hay episodios de su vida que Sábato ha relatado en otras ocasiones y que se repiten en la novela sin variaciones, como el siguiente: “Y muchos años más tarde, como joven militante comunista en Bruselas, pensé que la tierra se abriría bajo mis pies, cuando conocí los horrores del stalinismo. Huí a París, donde no sólo pasé hambre y frío en el invierno de 1934, sino desolación. Hasta que encontré a aquel portero de la École Normale de la rue d’Ulm que me hizo dormir en su cama” (p. 615).

Aun si se prescindiera de la narración en primera persona, lo autobiográfico no se vería menos atenuado; un solo párrafo puede detonar el movimiento adentro-afuera que caracteriza a *Abaddón*: “R., siempre detrás, en la oscuridad. Y él siempre obsesionado con la idea de exorcizarlo, escribiendo una novela en que ese sujeto fuese el personaje principal. Ya en aquel París de 1938 [...] Años después, siempre bajo el acosamiento de R., escribió *Héroes y tumbas*, donde Patricio se

<sup>35</sup> Véase *ibid.*, p. 177.

convertía en Fernando Vidal Olmos” (p. 544). Casi doscientas páginas más adelante se relata de nueva cuenta la funesta influencia de R. en la vida de Sábato, pero esta vez desde la primera persona asumida por éste: “Bastaría decir que *fue él* quien me forzó a abandonar la ciencia, hecho para casi todos sorprendente y sobre el cual me he visto obligado a dar innumerables, reiteradas (e inútiles) explicaciones. He dicho, sobre todo, que en *Hombres y engranajes* está la más completa explicación espiritual y filosófica de ese abandono” (p. 735). Evidentemente, el acoso de R. es el añadido inventado, muy significativo, a experiencias efectivamente vividas por el autor. Elemento imposible de verificar, cuya función es afianzar el tono funesto y oscuro de la novela y del destino de Sábato, R. se convierte en clave interpretativa de varios aspectos de este personaje. Con estos breves ejemplos, es posible apreciar la dinámica sobre la que se construye *Abaddón*: el incesante oscilar entre el personaje cuya configuración se apoya en la persona del autor y éste que busca en aquél un modo distinto de autoconocimiento y de reafirmación de su identidad. Aunque prevalezca el carácter ficcional, no es menos cierto que a cada momento el pacto de lectura queda suspendido en la incertidumbre y la ambigüedad.

### *Espacios alternos: autonarración y auto(r)ficción*

Como observa Ana Casas, el término autoficción ha sido comúnmente identificado con varios vocablos surgidos alrededor de las mismas fechas, e incluso, se ha intentado sustituirlo por otros, en un afán de precisar esta práctica y delimitar su empleo.<sup>36</sup> Aquí me interesa desta-

<sup>36</sup> La autora menciona por lo menos seis nomenclaturas distintas relacionadas con la autoficción: *surfiction* (propuesto por Raymond Ferdeman en 1973 para definir una forma narrativa que pretende eliminar las fronteras en lo real y lo inventado); *factual fiction* o *faction* (asociado, como ya mencioné al *New Journalism*); “autofabulación” (con que Gasparini sustituye, en 2008, el término autoficción, que indica la “ficcionalización del yo” o la colocación del autor en una situación imaginaria); *auto(r)ficción* (Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo sugieren en 2010 esta forma compuesta que indica cualquier intromisión del autor en la narración); “novela del yo” (Philippe Forest, Manuel Alberca, término mucho más general que sugiere una doble lectura, biográfica y ficcional); “figuración del yo” (propuesto por Pozuelo Yvancos en un artículo de

car sólo dos de esas propuestas terminológicas que discuten ampliamente la validez del concepto de autoficción para nombrar un nuevo subgénero: “autonarración” y “auto(r)ficción”. Ninguna de las dos tiene como objetivo ser un sustituto, sino sólo precisar los alcances de la creación doubrovskyana y especificar un espacio alterno donde colocar las narraciones que, aunque son una forma de literatura del yo, no son propiamente autoficciones. Estas dos nociones darán cuenta de las dificultades teóricas para concretar la definición de éste, ya considerado por muchos estudiosos como subgénero narrativo, así como la especificidad de las prácticas que abarca y los rasgos, aún ambiguos, que podrían o no caracterizarlo.

Lejeune había ya considerado la existencia de un espacio donde inscribir los textos que no fueran reductibles ni a la autobiografía ni a la novela autobiográfica, y denominó a este espacio, creado por el lector, el “espacio autobiográfico”, relacionado con el “pacto fantasmático” a que aludí en el primer capítulo.<sup>37</sup> Gasparini, por su parte, remitiéndose a Lejeune, considera este espacio como un “archigénero autobiográfico”, en el que entra la autoficción como categoría intermedia entre la autobiografía y la novela autobiográfica, pues toma de la primera la homonimia y de la segunda la estrategia de ambigüedad. A partir de ahí, investiga los territorios de estos dos géneros donde la autoficción realiza su especificidad, a saber: 1) la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, la cual, en su opinión, refuerza el pacto autobiográfico —aunque no es necesaria ni suficiente—; 2) un estilo caracterizado por la innovación formal; 3) la expresión individual signada por la sinceridad; 4) el tratamiento no lineal del tiempo (fragmentación y heterogeneidad), y 5) el autocomentario o metadiscurso que, con frecuencia, hace explícita la estrategia de ambigüedad.<sup>38</sup>

---

2010 como alternativa que agrupa los relatos con algún grado de representación del yo personal del autor, dejando para la autoficción aquellos con identidad nominal entre autor, narrador y personaje); “autonarración” (desarrollado por Gasparini en 2008 y Arnaud Schmitt en 2010, aunque éste ya lo había usado cinco años antes, también como alternativa de autoficción y para nombrar el “archigénero autobiográfico” correspondiente al espacio autobiográfico contemporáneo). (Véase Ana Casas, “El simulacro del yo...”, ed. cit., pp. 26-33).

<sup>37</sup> Véase Lejeune, *op. cit.*, p. 83.

<sup>38</sup> Gasparini, “Autonarración”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 183-193 (aunque este texto forma parte del libro citado de Gasparini, *Auto-*

A partir de estos índices, que no criterios, que entre más elaborados y variados sean más se alejarán de uno y otro géneros, Gasparini lanza la definición del nuevo género (aún innominado): “*Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia*”.<sup>39</sup>

Después de proponer su definición, Gasparini se pregunta qué nombre hay que darle a esta nueva categoría, porque el de autoficción, por su componente “ficción” ha sido objeto de definiciones contradictorias. De este modo, propone como alternativa el término “autonarración” —sugerido inicialmente por Arnaud Schmitt en un artículo publicado en 2005—, ya que: “Narrarse, autonarrarse, consiste en hacer bascular la propia autobiografía en lo literario”.<sup>40</sup> Para él, la autonarración no es un género, sino la forma contemporánea del archigénero que es el espacio autobiográfico, en el cual se inscriben los discursos del yo bajo cualquiera de sus formas y denominaciones, y el único modo de determinarla es analizando los procedimientos de escritura. Gasparini se aleja de la concepción de autonarración de Schmitt, en cuanto que éste la propone como reemplazo de “autoficción”; lo que Gasparini nombra como autonarración abarca algo mucho más general que podría caracterizar por igual a una gran cantidad de textos pertenecientes a este archigénero en su forma contemporánea, de modo que el lector tendría que usar su intuición a falta de rasgos más específicos para distinguir cada uno de los géneros que aquí se reagrupan. Gasparini afirma, a todo esto, que el lugar de la autoficción es el de la novela autobiográfica, es decir, la autoficción es “la novela autobiográfica contemporánea”.<sup>41</sup> De este modo, los índices que él enumera servirían únicamente para distinguir los discursos del yo canónicos, o clásicos, de los contemporáneos.

Por su parte, Schmitt, quien introduce el concepto de autonarración, declara, primero, que usa este término en reemplazo del de au-

*fiction. Une aventure du langage*, sigo, por cuestiones prácticas, la traducción de Ana Casas).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 193. Cursivas del original.

<sup>40</sup> Schmitt *apud ibid.*, p. 193.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 195.

toficción, y enseguida puntualiza que no se trata de colocarlo en vez de, sino como alternativa de autoficción.<sup>42</sup> Importa destacar que Schmitt considera la autonarración como una autobiografía presentada bajo forma literaria,<sup>43</sup> lo cual equivale a decir que la elaboración formal hace entrar al relato autobiográfico en la posmodernidad bajo el nombre de autonarración. Lo que se juega aquí es el trabajo estético sobre lo real, si se deja de asociar la literariedad con la ficción, ya que, siguiendo a Searle, Schmitt puntualiza que lo literario no está limitado a esta última. De este modo, si se ve desde la perspectiva de la elaboración formal, autobiografía y novela se encontrarían ahora en el mismo nivel, en el de lo literario, ambos serían parte del discurso estético; lo ficcional queda como atributo de la novela y nada tiene que ver con la belleza de la forma. Schmitt funda sus dos categorías genéricas sobre la diferencia, tomada de Genette, entre ficción y dicción, o lo que es lo mismo, entre enunciados de realidad y de ficción, que, por lo demás, a decir de Schmitt, “n’existent que par le biais d’*ententes communautaires*, et non par la magie d’une qualité intrinsèque”.<sup>44</sup> Así, Schmitt clasifica los textos en dos grupos según el grado de referencialidad: si la dominante es referencial, se trata de *autonarración*; en cambio, si oscila entre novela y autobiografía, se colocarían bajo la etiqueta de *ficción de lo real*. Esta última “*décrit littéralement la pratique à laquelle elle fait référence, car nous ne sommes pas dans le réel, mais dans une fiction librement inspirée du réel*”.<sup>45</sup>

Si las exigencias de la autobiografía han cambiado y demandan mayor trabajo formal e, incluso, experimentación, porque hablar de la vida propia, con todas sus complicaciones, requería de la complejidad estética de la novela, y si esto no cambia el hecho principal de que la escritura dé cuenta de lo real, entonces, ¿qué distingue, más exactamente, a una novela de una autobiografía? A decir de Schmitt, hay dos criterios básicos que pueden aclarar el punto: el “imaginario” como esencia del sujeto y el acento puesto sobre el compromiso (*engagement*): “En tant qu’*autonarrateur*, j’engage avant tout *ma parole* afin qu’elle porte *ma vérité*. Le première point s’inscrit dans une logique

<sup>42</sup> Véase *Je réel/Je fictif*, pp. 74-76.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 90. Cursivas del original.

psychanalytique qui veut que la construction du sujet passe par le truchement de l'imaginaire".<sup>46</sup> Así, la autonarración se construye sobre la noción de compromiso del autor con lo que su palabra dice de él; mientras que la novela, con el empleo del método psicoanalítico, que le ha permitido el uso de la focalización interna, retiene el privilegio de la imaginación, gracias al cual es capaz de penetrar en la intimidad de los personajes sin requerir, para ello, de justificaciones; de modo que en la ficción de lo real, y por extensión en la autoficción, por más que se tome como punto de partida lo real, la escritura se libera de todo compromiso. La autoficción, en tanto novela, pertenecería a este último grupo, pues:

Impossible de nier que la référence aux contours biographiques de l'auteur est présente, mais une fois cette intention prise en compte, le lecteur réalise rapidement qu'après un point de départ bien réel, le reste du voyage se déroule en plein pays fictif, même si l'on revient régulièrement au point de départ au travers de chapitres dont le sujet semble être l'auteur lui-même, en plein travail d'écriture.<sup>47</sup>

Según se ha visto, el término de *autonarración*, sugerido en principio como reemplazo de *autoficción*, por parecer más adecuado a la descripción del fenómeno que ésta comenzó nombrando, sustituye o se vuelve el equivalente de *autobiografía literaria*, para Schmitt, y de *espacio autobiográfico*, para Gasparini. Ambos colocan a la autoficción en los dominios de la novela, trátase de novela autobiográfica o de ficción de lo real, y ambos, sin indagar más en su naturaleza, terminan considerándola como una novela del yo, cuyo requisito es mantener la referencialidad que implica lo autobiográfico, y de este modo, sostener la mezcla de dos géneros y de dos pactos de lectura, si no simultáneos, como apunta Schmitt, al menos sucesivos o alternativos. Aunque con este nuevo término se le rinde homenaje a la autoficción y se le reconoce, de algún modo, el haber puesto sobre la mesa la discusión a propósito del estatuto genérico de este tipo de textos, no aclara del todo sus problemas, si bien señala la situación general de la literatura del yo contemporánea.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 92.

En otra tesitura, más concreta y sugerente, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo<sup>48</sup> plantean la necesidad de distinguir los textos que exigen la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, sostenida sobre una narración autodiégetica, de aquellos que, asumiendo una postura más lúdica, introducen al autor en distintos modos y grados. Los primeros, obviamente, corresponden a la autoficción; los segundos formarían parte de lo que las autoras denominan, con una leve modificación de la palabra original, “auto(r)ficción”.<sup>49</sup> Según apunta Schlickers, en la práctica, la autoficción no proviene de la autobiografía ni de la novela autobiográfica, sino que su creación y evolución “se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad [...] La autoría se vincula con la imagen del autor o escritor ficcionalizado”.<sup>50</sup> Esta modalidad narrativa se funda en la tipología que Genette esboza en *Ficción y dicción*, donde “combina la no-identidad entre autor y narrador [...] con la identidad nominal y ontológica de autor y personaje y la identidad de narrador y personaje en textos autoficcionales” (es decir,  $A \neq N$ ,  $A = P$ ,  $N = P$ ),<sup>51</sup> combinación

<sup>48</sup> Art. cit., pp. 7-29.

<sup>49</sup> Pozuelo Yvancos, por su parte, ha usado el término *figuraciones del yo* para referirse a las posibilidades que tiene el yo de manifestarse en la novelística contemporánea, distintas de la relación con la entidad biográfica. Para él la figuración está estrechamente vinculada con la imaginación y la fantasía, las cuales, como esencia de la ficción, hacen que el yo expresado en el texto se distancie del autor (véase “Figuración del yo’ frente a autoficción”, en Ana Casas [comp.], *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 151-173. Cf. cap. III, pp. 222-223 de este libro).

<sup>50</sup> “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., p. 51.

<sup>51</sup> Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, art. cit., p. 18. La proposición de Genette para determinar el régimen narrativo de la autoficción parte de la fórmula  $A = N \neq P$  que corresponde, según él, a un tipo de autobiografía en la que el narrador se identifica con el autor y produce una ficción homodiegética llamada “autoficción”, a la cual no es aplicable la fórmula  $A = N$  que define los relatos factuales, pese a la identidad onomástica y biográfica, porque el autor no se adhiere seriamente a la veracidad de su relato. Ante esta contradicción, Genette adapta la fórmula de la autobiografía ( $A = N = P$ ) y disocia  $P$  en “una personalidad auténtica y un destino ficcional”, que aunque le repugne no ve que pueda ser de otro modo; de ahí que concluye: “Preferiría con mucho adoptar en este caso una fórmula lógicamente contradictoria:  $A \neq N = P = A$ . Contradic-

por la cual la auto(r)ficción formaría parte de la narración paradójica, sobre la que volveré más adelante. Las autoras tocan el punto clave que vuelve problemáticas este tipo de narraciones: la intromisión del autor, en cuanto que viola los principios ontológicos de la ficción y desestabiliza la separación convencional de niveles narrativos. Por este motivo, la “r” que introducen a mitad de la palabra sugiere la inclusión de “aquellos relatos ficcionales en los que hay una ‘intromisión’ del autor *incorpore* o *in verbis* en el mundo narrado”.<sup>52</sup>

En la auto(r)ficción, por su carácter lúdico y paradójico, las posibilidades narrativas son más flexibles y extensas: la homonimia no es estricta, sino que se juega con el nombre

experimentando con ampliaciones, abreviaciones, divisiones, intervenciones o nuevas combinaciones: se puede identificar al personaje auto(r)ficcional por medio de referencias intertextuales o de alusiones al título de la obra, por nombres de personas relacionadas con el autor, por referencias autobiográficas a la nacionalidad, la situación familiar, fecha y lugar de nacimiento, características físicas y/o la profesión del personaje en cuestión.<sup>53</sup>

Todo este juego de alusiones impulsa el empleo simultáneo de procedimientos narrativos distintos relacionados con la ficcionalización del autor, como la “autotextualidad” o presencia implícita o explícita de otros libros del mismo autor, la metalepsis cuando la aparición sorpresiva del autor pone en evidencia la artificialidad del relato, la *mise en abyme aporistique*, entre otros.<sup>54</sup> Así pues, el término auto(r)ficción, que habría que conservar con el paréntesis intermedio, mantiene la alusión a la práctica autobiográfica implicada en el primer

toria, desde luego, pero ni más ni menos que el término que ilustra (autoficción) y la declaración que hace: “Soy yo y no soy yo” (*Ficción y dicción*, tr. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1993 [*Palabra Crítica*, 16], p. 70). De este modo, la forma A = N que distingue los relatos factuales de los ficcionales, para la autoficción queda indeterminada debido a la actitud poco seria y no comprometida del autor y porque no siempre es tan manifiesta como la relación semántica A-P, dada por el nombre, ni como la sintáctica N-P del régimen enunciativo.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>54</sup> Véase Schlickers, art. cit., pp. 55-56.

sentido del término, el dado por Doubrovsky, y, simultáneamente, señala su extensión hacia todo texto que exhiba y problematice, en mayor o menor medida y con estrategias distintas, la figura del autor. Aunque esta forma de referirse a la autoficción y, al mismo tiempo, deslindarse de ella, da mejor cuenta, a mi ver, de todo lo que el concepto original ha venido a significar —pues a estas alturas habría que admitir que recoge una práctica generalizada y no únicamente el ejercicio de Doubrovsky—, optaría por conservar el término en su forma primera, pero incluyendo en el concepto, la práctica que las autoras contemplan en la auto(r)ficción, siempre y cuando abarque todas las posibilidades mencionadas —sin limitarse únicamente a las narraciones autodiegéticas en que se dé la estricta homonimia entre autor, narrador y personaje—, pues de este modo, enriquecido, pone al corriente tanto de su fundación como del fenómeno literario a que debe, en parte, su aparición y difusión.

AUTOFICCIÓN Y NOVELA: *ABADDÓN*  
A LA LUZ DE LAS NUEVAS TEORÍAS

*Los modos de la autoficción*

Considerando que la autoficción parece, de pronto, tierra de nadie o tierra de toda la escritura del yo, conviene precisar ciertos límites. En efecto, estamos aún ante un ejercicio complejo, un haz de prácticas convergentes, como cree Colonna, y no ante un género codificado. A estas alturas, no podríamos dudar de que no se trata simplemente de una novela autobiográfica, y mucho menos de una autobiografía literaria o novelada, sino de un terreno mucho más lúdico de las escrituras del yo.<sup>55</sup> Colonna usa el término “fabulación” para dar un rodeo y referirse a la historia de la autoficción como un fenómeno antiquísimo que atañe precisamente al hecho de que fabular es “inventar”, contar una historia imaginada. Desde que los poetas fueron conscientes de que las posibilidades de la fabulación iban más allá de la invención de seres y acontecimientos que tienen sólo una existencia mental,

<sup>55</sup> Véase Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristán, Auch, 2004, pp. 12-16.

comparada con el proceso del sueño, comenzaron a explorar este mismo proceso en la forma de “soñar que se sueña”. De este modo, fue posible urdir una literatura en la que el sujeto del relato fuera el mismo proceso de relatar, el relato mismo, sus circunstancias y hasta su lectura. Nada impedía, pues, debido a la incorporación de este nuevo sujeto, que se llegara a la introducción del productor mismo del relato.

Lo que para Colonna sorprende, en la literatura contemporánea, de la “invención o fabulación de sí” es la heroización del autor, el paso de su leyenda figural o simbólica a la obtención total del beneficio de la capacidad de este arte para conferir la inmortalidad.<sup>56</sup> Sin embargo, si bien es cierto que la autoficción se inclina a la invención de sí, el autor no siempre alcanza el protagonismo que lo coloca al nivel de la heroicidad, aunque con mayor frecuencia es este gesto, precisamente, el que llama la atención sobre la determinación genérica del texto. De ahí que algunos teóricos hablen de grados y modos de la autoficcionalidad, pues en ocasiones el autor sólo aparece esporádicamente y no siempre lo hace en el nivel de la diégesis, donde es más ostensible y desde donde es capaz de desarrollar procedimientos metaficcionales como la metalepsis y la *mise en abyme*. En su tipología, Colonna, por ejemplo, esboza cuatro posibilidades de participación de la instancia autoral, que extiende a cuatro tipos de autoficción: fantástica, biográfica, especular e intrusiva (o “auctorial”).

En la autoficción fantástica, el escritor presta su nombre a un personaje del todo ficticio, a quien le suceden cosas que el otro jamás vivió o hubiera vivido, de modo que lo autobiográfico queda subordinado, o incluso anulado, a favor de una construcción totalmente inventada y donde el parecido entre autor y personaje, si lo hay, queda expresado mayormente en forma simbólica. La autoficción biográfica, en cambio, incorpora al escritor como héroe de la historia y se fabula a partir de datos reales, haciendo evidente que se trata de una “mentira-verdad”, que pone el énfasis en la subjetividad y no en el compromiso de expresar una verdad de orden referencial. La autoficción intrusiva o auctorial tiene que ver más con la función del autor como narrador y no como personaje: al margen de la historia se permite digresiones u otro tipo de intervenciones que lo colocan al mismo nivel comunicativo del narrador. Y, finalmente, la autoficción especu-

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 157-160.

lar se relaciona con la metalepsis y la *mise en abyme*, en cuanto que descansa sobre el reflejo del autor o del libro en el libro.

Hay que observar que la tipología de Colonna toma en cuenta los casos que se han dado a lo largo de la historia literaria desde la aparición de la que él considera la primera autoficción, *Historias verdaderas* de Luciano de Samosata, pero que, no obstante, ve la autoficción como un fenómeno no únicamente literario sino también social relacionado con la exposición pública de sí, la exhibición de la vida privada, un hiperindividualismo que, como apunta el teórico francés, pone el acento en la satisfacción de los deseos personales.<sup>57</sup> De modo que estos tipos de autoficción no tendrían el mismo estatuto, pues en este momento, cuando la autoficción se ha asentado como un modelo genérico que expone el yo del autor sin un compromiso de veracidad, presenciamos más bien una mixtura de los distintos tipos autoficcionales que propone Colonna, donde lo biográfico está las más de las veces explícito pero mezclado con sucesos inventados e, incluso totalmente fantásticos, y donde la intromisión del creador da pie, con frecuencia, a la inestabilidad de las funciones enunciativas y a los desplazamientos de niveles narrativos (de la narración a lo narrado y viceversa) que, a su vez, dan lugar a distintas formas de la metaficcionalidad. Aunque, por lo visto, la forma que impera, en el caso de la literatura contemporánea, es la biográfica, pues se centra, ante todo, en la figura del autor y en las versiones reales e inventadas de su vida.

Según el análisis de *Abaddón* desarrollado en el segundo capítulo, podría decirse que la novela contiene elementos que la ubican tanto en la categoría de autoficción biográfica, debido al gran parecido entre el personaje Sábato y el autor, y a su protagonismo, como dentro de la fantástica, por los episodios en que Sábato experimenta su desdoblamiento y metamorfosis. Pero es también, y con mucho, autoficción especular, pues la incorporación de la novela dentro de la novela implica directamente al autor y, de este modo, asistimos a la reduplicación interna de la novela y a la puesta en ficción de otras obras del autor, con lo cual se destaca la *mise en abyme* y la metatextualidad advertida tanto en el hecho de hacer ficción sobre otra(s) ficción(es) como por la introducción de los principios creativos del mismo *Abaddón*, que son simultáneamente sus indicaciones de lectura. Es aquí

<sup>57</sup> Cf., *ibid.*, pp. 12-16.

donde lo autobiográfico cede el paso a procedimientos propios de la ficción, aunque no deje de llamar la atención sobre los referentes extratextuales que hacen más transparente la “ilusión biográfica y referencial”.

### *Novela moderna y autoficción*

Sea la forma contemporánea de la autobiografía (Dobrovsky, Gasparini), un tipo de novela del yo (Alberca) o, simplemente, un tipo de ficción de lo real (Schmitt), la autoficción teóricamente ha hecho referencia a un conjunto de textos de difícil clasificación que se separan de la autobiografía y de la novela autobiográfica tradicionales; de ahí las grandes coincidencias en asignarle características constitutivas particulares, como la identidad nominal y el no compromiso con la verdad biográfica, así como otras más generales vinculadas con esos géneros y utilizadas en distintos grados y modos.

Se advierte, no obstante, que la autoficción comparte y deriva de muchos de los rasgos atribuidos a las dos categorías mencionadas arriba (autonarración y auto(r)ficción), la mayoría de los cuales, directa o indirectamente, fueron desarrollados en el segundo capítulo en el análisis dedicado a *Abaddón*. En este sentido, como he dicho, y según la propuesta de Alberca para la autoficción en lengua española, la conveniencia de conservar el neologismo dobrovskyano obedece a que se trata del primer intento de nombrar el tipo de textos que se ubican en esa zona de ambigüedad y a él se deben, en gran medida, las reflexiones posteriores para describir y clasificar las literaturas del yo producidas en las últimas décadas del siglo xx y lo que va del xxi.

Si se toma al pie de la letra la definición inicial, que parece haber quedado suspendida sin más y limitada a los relatos autodiegéticos con identidad nominal estricta, la novela de Sábato quedaría tan fuera de la autoficción como quedó de la novela autobiográfica. *Abaddón* no está narrada en su totalidad en primera persona; esto es, la identidad requerida entre autor, narrador y personaje no se sostiene más que en contados fragmentos, a los cuales calificué, en el primer capítulo, como micro-autobiografías o pseudo-autobiografías. Éstos, descontando el marcado autobiografismo que me indujo a asignarles ese nombre, bien vistos, tienen todas las trazas de la autoficción y, en este

sentido, pueden considerarse como relatos autoficcionales puros, por llamarles de algún modo. El resto de la novela, no obstante, presenta dos características peculiares que aumentan la distancia de *Abaddón* respecto a la novela autobiográfica y la acercan, por una ruta distinta, a la autoficción: el nombre del protagonista, que es el mismo del autor, y el uso del estilo indirecto libre. Aquí ya no es posible decir que el narrador comparte la identidad nominal con el autor ni con el personaje, porque no hay indicaciones para afirmarla; se trata más bien de una voz omnisciente. Dentro de esta narración en tercera persona se conserva, sin embargo, otra identidad fundamental: la del autor y el personaje, hecho que por sí mismo, como ya he mencionado, hace patente la exhibición propia de la autobiografía y no el ocultamiento que exige la novela.

En cuanto al estilo indirecto libre, no se puede argumentar la cercanía de la voz narrativa con la del autor, porque textualmente no hay marcas suficientes; no obstante, este modo de omnipresencia del narrador, el conocimiento que tiene de la intimidad de los personajes y la forma en que entra en ellos hasta confundir su propio discurso con el de éstos, viola por completo el distanciamiento requerido por la narración heterodiegética, al menos la del realismo canónico. Desde esta perspectiva, se puede leer una cierta voluntad de transparencia de la conciencia creadora, porque es una voz que por momentos se disuelve dejando entreoír una cierta resonancia semejante a esa que en otros textos asume un nombre, el de Ernesto Sábato. Fragmentos como el siguiente son una constante a lo largo de *Abaddón*:

Lo que más *le asombraba* era esa variedad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia. Porque de otro modo resulta incomprensible que apasionase a un muchacho que piensa en la posibilidad de asaltar un banco y a un empresario que ha triunfado en los negocios [p. 559, cursivas más].

Aunque distinguible gramaticalmente al referirse a una tercera persona (“le asombraba”), el resto de la narración demuestra la cercanía de la voz del narrador a la de los personajes hasta el punto de debi-

litarse y someterse a ellos o al acontecer mismo del relato. Esta forma de enunciación es la que ha favorecido la confusión de algunos críticos al momento de distinguir entre las voces de narrador y personaje principal, tal es el caso, ya aludido, de José Albarracín, o el de Elisa Calabrese, quien habla de narrador-personaje para referirse a Sábato, no sin reconocer, a pesar de todo, que hay un segundo narrador “por detrás”;<sup>58</sup> dicha presencia, casi invisible, es la que propicia la identificación no sólo con un actante, sino con el mismo autor.

En vista de lo anterior y haciendo extensivo el sentido de la autoficción al de auto(r)ficción, se podría decir que *Abaddón* se desenvuelve plenamente en el espacio autoficcional. Sin embargo, surge aquí la pregunta sobre la existencia de rasgos distintivos de la autoficción, además, claro está, de la presencia (tácita o explícita) del autor dentro de la novela y la ambigüedad genérica. En este punto, la teoría parece no haber avanzado gran cosa, pues lo que algunos apuntan como características de la autoficción lo son también, en términos generales, de la novela contemporánea. Lo que sí es cierto es que, al parecer, esta forma de las escrituras del yo ha ido mucho más lejos que las otras, al traspasar ciertas fronteras y explorar más posibilidades. De modo que habría que ver en ella un ahondamiento en la actitud de la cultura moderna respecto al yo, así como la desestabilización de los modos de entender la subjetividad.

Gasparini, según se dijo, en su propuesta sobre la autonarración, recoge algunos puntos, deducidos a partir de Doubrovsky, que considera como los rasgos que distinguirían a la autoficción de la autobiografía y de la novela autobiográfica. El primero que analiza es la homonimia que propugna la identidad, la cual queda descartada de su definición. Permanecen, para él, el estilo, la temática, el tiempo y el autocomentario, que en su análisis quedan como sigue: oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, contraste y autocomentario.<sup>59</sup> Éstas, que él considera característi-

<sup>58</sup> “El problema de la identidad en los personajes de Sábato”, art. cit., p. 114.

<sup>59</sup> Gasparini mismo observa que, en resumen, Doubrovsky define la autoficción según diez criterios: 1) la identidad onomástica del autor y del héroe-narrador, 2) el subtítulo “novela”, 3) la primacía del relato, 4) la búsqueda de una forma original, 5) una escritura que aspira a la “verbalización inmediata”, 6) la reconfiguración del tiempo lineal (por selección, intensificación, estratificación, fragmentación, interferencias, etc.), 7) el empleo del presente de la narración,

cas de toda autonarración, son vistas por otros como propias de la autoficción. Ana Casas, por ejemplo, considera que la autoficción toma prestadas de la novela estrategias discursivas como “la intensificación de la manipulación del orden cronológico”, “la alternancia de voces y los cambios de focalización” y “el autocomentario o metadiscurso”.<sup>60</sup>

Sábato, por su parte, en el sistema poético que sustenta su creación, anota algunos de estos elementos como atributos de la novela contemporánea: el punto de vista, el tiempo, la ilogicidad, la irrupción del subconsciente y del inconsciente, la expresión individual y profunda de los personajes (ESF, p. 353), a todos los cuales se debe su oscuridad característica. En otro momento, explica con más detalle y propone que tales atributos son: el descenso al yo, el tiempo interior, la necesidad de verdad, el inconsciente, la ilogicidad, el mundo desde el yo, el otro, la intersubjetividad, la comunión, el sentido sagrado del cuerpo y el conocimiento (ELS, pp. 635-636). Si la novela contemporánea y la autoficción guardan semejantes coincidencias será acaso porque, como he dicho, esta última ha llevado hasta sus límites la práctica que Sábato atribuye a la ficción. De ahí que si la autoficción ante todo reivindica el yo del autor, pero sin comprometerlo con la verdad biográfica, es por el privilegio que la libertad creativa de la novela (invención y exploración formal) le concede.

La autoficción, en tanto una de las formas de la novela contemporánea (llámese moderna o posmoderna), parece más dispuesta que otros géneros de la prosa literaria a la asimilación de los atributos que Sábato y tantos otros autores reclaman para la novela, comenzando por la insistencia en considerarla un lugar propicio para la expresión y exaltación del yo. Desde esta perspectiva y retomando la noción de espacio autobiográfico, Isabel de Castro observa este fenómeno generalizado de la novelística actual del modo siguiente:

---

8) el compromiso a no relatar más que “hechos y eventos estrictamente reales”,  
 9) la pulsión de “revelarse en su verdad”, y 10) una estrategia de influencia del lector (véase, *op. cit.*, p. 209).

<sup>60</sup> “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., p. 194. En un artículo más reciente, Casas comenta con más detenimiento cada una de estas características de la novela, que la autoficción intensifica (véase “El simulacro del yo...”, ed. cit., pp. 9-42).

Buena parte de nuestra novela actual [de los últimos tres lustros] se inscribe en un espacio autobiográfico [...] los elementos autobiográficos afloran de manera discontinua, intermitente, imbricados con los fabulados, y están presentes, tanto en los sucesos de la trama como en la trama misma, en la idiosincrasia del personaje, en su ideología y en sus reflexiones; dichos elementos fuerzan al lector a una lectura en clave de *autobiografía fictiva*; esto es, aquellos relatos en los que el personaje escribe sobre sí mismo, pergeña una historia de su vida.<sup>61</sup>

Sugiere, asimismo, que esta inclinación al autobiografismo se manifiesta básicamente en tres rasgos, que han sido fundamentales para esta discusión: temáticamente, tiende a centrarse sobre la indagación en lo personal; hay una constante presencia del personaje escritor con función de protagonista, quien es consciente de que deja un testimonio escrito; se da preeminencia a la narración en primera persona y al uso de otras formas de escritura autobiográfica como el diario íntimo, las cartas o las memorias.<sup>62</sup> Estos elementos que la autora atribuye a la novela en general son los que la autoficción asimila y maximiza; sin embargo, su espacio no es el mismo que el que pueden ofrecer otras literaturas del yo, sino uno mucho más fértil y ambicioso, sin límites. No es que otras formas literarias no tengan los mismos atributos, sino que, por su naturaleza híbrida y ambigua, pero sobre todo por la puesta en ficción de la figura del autor, la autoficción propicia una suerte de dinámica explosiva que lleva hasta sus últimas consecuencias la mayoría de estos atributos. En esa tierra de nadie, una vez colonizada por el autor, todo está permitido.

### *Abaddón como autoficción*

Siguiendo estos criterios, se podrían deducir en la estructura de *Abaddón* algunos elementos que apuntan, precisamente, a la expansión de las posibilidades de ciertos recursos narrativos vinculados con lo que interesa a Sábato a propósito de la novela: el ahondamiento en el yo

<sup>61</sup> “Novela actual y ficción autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica*, ed. cit., p. 153.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 155-156.

y, por extensión, en la subjetividad creadora, que es también, en términos generales, el motivo central de toda escritura del yo y, concretamente, de la autoficción, pues ésta, sin duda, exhibe la voluntad de girar en torno al yo del autor tanto desde la referencialidad como desde la invención. La autoficción tiene la libertad de tomar todos los recursos de la escritura novelística que mejor convenga para ahondar en la subjetividad, dramatizándola y revelándola. Sin duda, el más importante, el que ha puesto sobre la mesa la discusión respecto de la posibilidad de un nuevo género, sigue siendo el recurso al protocolo nominal —en sus diferentes modalidades—, mediante el cual narrador y/o personaje se identifican con el autor,<sup>63</sup> pues con él vienen aparejados otros problemas no menos complejos, como la identidad del yo, la cuestión del autor y la autoría, el gran tema del retorno a la subjetividad y, por supuesto, la ruptura y cuestionamiento de los géneros canónicos con la subsiguiente puesta en duda de los límites entre realidad y ficción. Al respecto, Ana Casas comenta:

La narrativa autoficcional problematiza uno de los conceptos más controvertidos en torno a la construcción textual de la identidad: el de la autoría, ya que, al subrayar de un modo contradictorio la semejanza y la diferencia entre el autor real y su representación literaria, niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real. Por ello, algunas voces ven en la autoficción una salida a la dificultad cada vez más acusada en la autobiografía contemporánea de acceder a la “verdad”.<sup>64</sup>

Cuando se descubre la coincidencia, desconcertante para unos, estimulante para otros, del personaje central de *Abaddón* con el autor, se enfrenta el primer gran problema de la autoficción: la incorporación

<sup>63</sup> Aunque la mayoría de los teóricos coincide en este requisito, algunos, como Gasparini, consideran que es suficiente con la presencia de otros elementos que indiquen esa identidad, pues, según él, el nombre sólo refuerza el pacto autobiográfico, pero de ninguna manera es constitutivo. De cualquier modo, así como Lejeune formuló para la autobiografía dos formas de identidad, una tácita y otra explícita, lo mismo vale, según observa Alberca, para la autoficción, siempre y cuando haya elementos suficientes para establecer esa identidad con el autor.

<sup>64</sup> “La construcción del discurso autoficcional...”, ed. cit., p. 193.

de un elemento de naturaleza un tanto extraña en el cuerpo de lo que se anuncia como novela, porque el personaje principal, con el nombre y la biografía del autor, detona no tanto la ilusión referencial como la referencialidad misma. Para la autobiografía, la identidad nominal entre autor, narrador y personaje es indispensable (o al menos entre autor y personaje cuando se trata de una autobiografía escrita en tercera persona); en este sentido, según Alberca, la autoficción contraviene esta regla, puesto que “introduce el principio de la identidad nominal dentro de un relato de ficción”,<sup>65</sup> pero al mismo tiempo rompe con el principio de distanciamiento propio de la novela.

En *Abaddón*, la presencia del nombre del autor en formas distintas (Sabato, S., Ernesto Sabato) introduce la identidad y no el simple parecido entre las instancias textual y extratextual, porque por medio de él la persona reafirma su existencia individual en la sociedad. El nombre es uno de los atributos que dan consistencia al yo, es por él que se puede hablar de un cierto núcleo o sustancia que permanece ante el cambio que la temporalidad impone. A decir de Alberca, “el nombre propio no es una simple etiqueta, pues, además de su evidente función distintiva y de control, contiene una carga simbólica y afectiva. En este sentido, los psicólogos y los sociólogos coinciden en destacar la importancia de éste en la construcción de la identidad, sea ésta personal o social”.<sup>66</sup> La aparición del nombre del autor en un texto literario proyecta una doble intencionalidad semántica: por un lado, el valor simbólico que porta y que puede servir tanto para mostrar la identidad como para ocultarla; por el otro, destaca la cuestión de la autoría, ya que al ser una forma del estado civil soporta el contrato de publicación y, como consecuencia, suscita la adquisición de derecho y responsabilidad: “En la literatura, la cuestión del nombre propio es una cuestión crucial, que va ligada inseparablemente al nacimiento del concepto de autoría o propiedad literaria y también a la exaltación romántica de la individualidad [...] ‘dejar un nombre’ o ‘tener un nombre’ se convierte en el objeto o meta deseada del literato”.<sup>67</sup> Si el tema profundo de la autobiografía, según Lejeune, es el nombre propio, para la autoficción no es menos importante, pues, de

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p. 224.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

algún modo, indica que: “El deseo de gloria y eternidad tan cruelmente desmitificado por Sartre en *Las palabras* descansa en su totalidad en el ‘nombre propio’ convertido en nombre de autor”.<sup>68</sup>

Bajo tres formas del nombre, Sábato introduce las peculiaridades que el tema de la homonimia destaca en la autoficción. En el cuerpo de *Abaddón*, como enseña el análisis del capítulo anterior, la función narrativa del nombre determina la consistencia de varias zonas de la novela: una de carácter biográfico, que dota de historia y personalidad al personaje al mismo tiempo que construye una figura de autor; otra formal, en cuanto constituye el índice de procedimientos metalépticos y metaficcionales; y otra más de índole simbólica relacionada con los temas fundamentales de la novela: el mal, lo demoniaco, la destrucción apocalíptica. Sobre todo, la presencia del autor en su obra radica en que para Sábato todas las búsquedas formales en la novela moderna tienen que ver, en mayor o menor medida, con el regreso al yo. La exploración que se lleva a cabo en *Abaddón* obedece al dictado de la atmósfera social y cultural que impregna toda una época y que parte de la necesidad de recuperar la unidad primigenia del ser que el espíritu racionalista, la ciencia y la técnica habían escindido; es decir, se trata de reunir de una vez por todas las contradicciones mismas de la naturaleza humana: la razón y el inconsciente, los sueños y la experiencia de la vigilia, lo diurno y lo nocturno; en otras palabras, reconciliar la objetividad positivista anteriormente exaltada con la subjetividad, hasta hacía muy poco, menospreciada. Este posicionamiento justifica, para Sábato, que sea la novela el lugar donde se efectúe la indagación en las profundidades más sombrías de la intimidad como una forma de mostrar, desde la perspectiva del sujeto, la complejidad de la realidad del mundo moderno. Por lo tanto, el primer atributo de la novela contemporánea que la autoficción viene a destacar, y que es clave para entender *Abaddón* como autoficción, es el “descenso al yo”, el “retorno hacia el misterio primordial de la propia existencia, lo que llamamos subjetivismo, y un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia” (ELS, p. 635).

Sobre este punto hay que decir que si el nombre remite a la persona, lo hace en tanto que constituye una etapa importante, como

<sup>68</sup> Lejeune, *op. cit.*, p. 73.

asegura Lejeune, en la historia del yo:<sup>69</sup> es la afirmación de su singularidad. De modo que cuando un relato incluye el nombre propio del autor, tiende inevitablemente un vínculo referencial. No es que esa referencia consista en la presencia física, palpable, del referente, sino que al remitir al portador del nombre indica que su cuerpo se constituye textualmente, pero a partir de las marcas que en él deja la relación trascendente entre el hombre y su seña identitaria. Pero el hombre no existe en abstracto, asegura Sábato, sino que está en todo momento vinculado a un cuerpo, que es el depósito, “el sustento concreto” de la personalidad: “La reivindicación del cuerpo por obra de las filosofías existenciales significó una revaloración de lo psicológico y de lo literario sobre lo meramente conceptual” (ESF, p. 354). Retomando la fenomenología existencial de Nietzsche y la idea de Heidegger de que “ser hombre es ser en el mundo”, Sábato cree que esto sólo es posible por el cuerpo, porque es lo que individualiza y lo que “me convierte en ‘un ser para la muerte’” (ESF, p. 355), y porque “únicamente mediante la relación con una integridad de cuerpo y alma el yo puede salir de sí mismo, trascender su soledad y lograr la comunión” (ESF, p. 354). Parece que este último reducto de la persona es el que ha llevado a la teoría y la crítica literarias a evadir, a falta de una mejor fórmula, el lado biográfico del autor, pues por ser mucho más que una entidad física y que un mero concepto abstracto, su naturaleza está lejos de poder reducirse a un análisis que no vea los distintos ángulos del mismo problema.

En efecto, el cuerpo es una parte constitutiva de la identidad del yo, como observa, desde la sociología, Anthony Giddens. Ser consciente del cuerpo, de su cuidado y de su capacidad para provocar placer o dolor, es una marca significativa de la modernidad.<sup>70</sup> O, como indica Paul Ricoeur, el cuerpo, en tanto atributo físico, es importante para la noción de persona, en la medida en que al ser identificable como el mismo, reafirma la categoría de mismidad.<sup>71</sup> Pero, paradójica-

<sup>69</sup> Véase, *op. cit.*, p. 74.

<sup>70</sup> Véase *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, tr. de José Luis Gil Aristu, Península, Barcelona, 1997 (*Historia/ciencia/ sociedad*), pp. 76-83.

<sup>71</sup> Cf. *Sí mismo como otro*, tr. de Agustín Neira Calvo, Siglo Veintiuno Editores, 1996, pp. 9-11.

mente, en él se registra el paso del tiempo, es decir, se ve afectado por cambios, los cuales forman, a su vez, parte de la biografía del yo.

La relación con el cuerpo proporciona, a decir de Giddens, la “seguridad ontológica” que se sostiene gracias a su apariencia normal en situaciones habituales. No obstante, puede ocurrir que, ante acontecimientos extremos, esa seguridad se vea quebrantada hasta el punto de que el yo entra en un estado de disociación, a veces esquizoide, en el que siente que sus actos son teatralizados, falsos, como actuados por otro y no por él. Giddens llama a este estado de multiplicación “descorporeización del yo” y puede verse en ella “un intento por trascender los peligros y sentirse a salvo”.<sup>72</sup> Normalmente los seres humanos perciben al cuerpo y al yo como un todo unificado; sin embargo, es cierto que en la cotidianidad, todos experimentamos algún grado de multiplicación del yo al asumir distintos papeles, según determinadas circunstancias, hecho que no implica la existencia efectiva de distintos yos. Lo importante aquí es saber hasta qué punto las rupturas de los vínculos del yo con su propio cuerpo y con los otros acarrearán estados de fragmentación y, simultáneamente, de búsqueda de la unificación que, muchas veces, sólo puede expresarse de manera simbólica. En la novela de Sábato, los desdoblamientos del personaje y su transformación en murciélago constituyen los momentos culminantes de esa angustia existencial y pérdida de la seguridad ontológica que en momentos de mayor ecuanimidad sólo aparecen como reflexiones al respecto. La novela, en cuanto acto creativo, sirve, pues, a este efecto para manifestar las tensiones del yo experimentadas ante las convulsiones de nuestra sociedad. En este sentido, la autoficción es el espacio propicio para decantar a un yo desenmascarado, con fracturas, imperfecto, distinto del que se elogiaba en la autobiografía.

Cabe mencionar aquí un fenómeno estrechamente vinculado con la importancia otorgada al cuerpo en este retorno de la subjetividad: la reivindicación de la sexualidad, que es también, otra vez con Giddens, una de las formas de retorno de lo reprimido.<sup>73</sup> Gasparini señala que, por lo menos en Francia, después de 1968 y, sobre todo, con base en Freud, se aspiró a liberar la palabra y los hábitos, es decir, a sostener la expresión individual y la libertad sexual; todo esto derivado, más que

<sup>72</sup> Giddens, *op. cit.*, p. 81.

<sup>73</sup> Véase *ibid.*, pp. 256-263.

de un movimiento político, de la reafirmación identitaria de grupos sociales marginados, como las mujeres, los homosexuales y otras minorías.<sup>74</sup> Gasparini admite, por su parte, que el surgimiento de la autoficción en este contexto, así como el redescubrimiento de otras escrituras del yo, son efectos de la violencia con que el lenguaje ha querido dar cuenta de la experiencia del dolor y el placer individuales.<sup>75</sup> Desde esta perspectiva, para Sábato, el “sentido sagrado del cuerpo” es otro de los atributos de la novela contemporánea, porque “el yo no existe en estado puro sino fatalmente encarnado; la comunión es un intento híbrido, y por lo general catastrófico, entre almas encarnadas. Con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica” (ELS, p. 636).

En esta misma línea se inscribe el inconsciente como otro rasgo de la novelística contemporánea, porque el descenso al yo lo es también a esas regiones íntimas, sugeridas por Freud, que son el subconsciente, el inconsciente, el sueño y la memoria, y esto sólo puede conseguirse atendiendo al hombre en su individualidad. De ahí también la preeminencia otorgada a la primera persona en la narración y, con ella, a la oralidad que intensifica la calidad de expresión única ligada a la intimidad de cada personaje; lo mismo vale para el uso de una tercera persona que puede dar cuenta de los pensamientos y sentimientos de los personajes como si fuesen los suyos, forma ésta quizás menos verosímil pero por lo mismo con más pretensiones realistas, porque intenta dar cuenta de un mundo que para otros discursos es inaccesible. En el trazo de esta línea que concierne al yo, al hombre concreto, *Abaddón* problematiza las aporías del sujeto indagando en esos espacios recónditos y a veces indescifrables: aunque cada personaje encuentra libertad de acción y palabra, es en Sábato en quien se enredan todos estos hilos que problematizan la relación entre realidad y ficción y que el lector tendrá que desenredar.

Para el novelista contemporáneo y los escritores que practican la autoficción, el tiempo se fragmenta, pues no es más el tiempo astronómico, sino, como Sábato opina, el tiempo interior, según lo ve y lo experimenta el sujeto: el tiempo anímico de sus angustias y felicidades, sus dolores y éxtasis (ELS, p. 635). Desde esta óptica, destaca la utili-

<sup>74</sup> Gasparini, *op. cit.*, p. 304.

<sup>75</sup> Véase *ibid.*, pp. 324-325.

zación, según Gasparini, de técnicas anti-cronológicas como el monólogo interior, la yuxtaposición de secuencias, la introducción de visiones imaginarias, sueños, fotografías, etc.,<sup>76</sup> que hacen que la narración se rija por la fragmentación y la heterogeneidad. La forma en que se ordena la novela de Sábato sigue el principio de fragmentación, perceptible desde el momento en que se observa la división en pequeños apartados cuyos títulos corresponden, en la mayoría de los casos, a las palabras o frases iniciales del párrafo. Esta manera de poner orden en el caos expresa una lógica de la discontinuidad, pues aunque funcionan como los títulos clásicos que anuncian y sintetizan el contenido de lo que viene enseguida, destacan más la ruptura y, al mismo tiempo, hacen que la transición entre una parte y otra sea menos abrupta, ya que con frecuencia se da un giro absoluto en el curso de la historia introduciendo otras microhistorias que, diegéticamente, nada tienen que ver con la anterior. En otros momentos, estos títulos suavizan el cambio, no anunciado y, por lo tanto, no previsto, de narrador.

Este modo de eslabonar las distintas secuencias mantiene la coherencia interna del relato y cumple con la consigna del título que abre la segunda y principal parte de *Abaddón*, es decir, responde a la indicación de presentar “confesiones, diálogos y algunos sueños”, todos los cuales dan cuenta de los conflictos internos que padecen los personajes, pero sobre todo el autor-personaje que, debatiéndose entre ser él mismo y otro, intenta conciliar las contradicciones de la condición humana. De igual manera, al presente del relato a cargo del narrador omnisciente se opone la narración del pasado, asumida mayormente por Sábato personaje en primera persona, con lo que la linealidad cronológica se fractura a cada instante para dar cabida a la manifestación de la subjetividad autoral mediante la rememoración, ya sea a modo de diálogos o reflexiones. Estas rupturas tienen que ver también con la incorporación, ya aludida, de registros discursivos en principio no ficcionales, como las cartas, los recortes de periódicos, los fragmentos del diario del Che y varias entrevistas.

La integración del autor en su mundo de ficción, vista a partir de los componentes mencionados, deriva en la configuración de una especie de “héroe autoficcional” que, a decir de Alberca, se define por su contradicción en el sentido de que manifiesta tanto la falta de identi-

<sup>76</sup> *Op. cit.*, p. 308.

dad como la búsqueda obsesiva y la necesidad de reafirmación de la misma:<sup>77</sup> “Es un tipo de héroe que hace ostentación de su fragmentación y vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones, pues no contento con reconocerlas, las pone en escena. La negación teórica del sujeto actual y la exposición de su debilidad patológica son otros tantos ejemplos desesperados de afirmar el maltrecho yo”.<sup>78</sup> La fragmentación del sujeto se convierte en “estímulo del autoconocimiento y necesidad de construirse un mito personal”;<sup>79</sup> por lo que proyectarse con todas sus limitaciones y pequeñeces es, al mismo tiempo, una suerte de exaltación narcisista del yo.

El autor de autoficciones busca, asegura Alberca, la complicidad con el lector al presentar una imagen degradada y negativa, un tanto irrisoria y ridícula, de sí mismo. Pilar Andrade, al estudiar las “condiciones de posibilidad de la novela autobiográfica contemporánea y antiheroica”,<sup>80</sup> sugiere la presencia de un protagonista que responde, principalmente, a la figura de naturaleza nihilista, existencialista y paradójica del héroe del absurdo. Si el modelo tradicional define la heroicidad en función de la virtud, el nuevo héroe se empeña más en mostrar sus defectos y en señalar, irónicamente, que su única virtud es la escritura, es decir, si es virtuoso, lo es únicamente porque escribe. No representa, pues, un modelo de conducta intachable, con lo que

<sup>77</sup> Dilema que expresa una de las tensiones que, a decir de Giddens, enfrentan el yo de la modernidad: unificación frente a fragmentación (véase *op. cit.*, pp. 240 y ss.).

<sup>78</sup> Alberca, *op. cit.*, pp. 278-279. Esta perspectiva se relaciona con la de Debby A. Gómez-Rasadore, quien, partiendo de la teoría de Lukács sobre la novela, sugiere que Sábato configura, en sus tres novelas, un tipo de “héroe problemático”, característico de la modernidad. Según Lukács, la novela es a la modernidad lo que la épica a la antigüedad clásica: si en la épica el héroe estaba destinado a cumplir la voluntad de los dioses y regir su conducta en función de ese único fin, en la novela, el héroe ha quedado a la deriva, sin dioses, buscando las respuestas tanto fuera como dentro de sí. Por eso este personaje aparece como un ser de carne y hueso, enfrentado por igual a sus virtudes como a sus debilidades y defectos (véase *El héroe problemático en la narrativa de Ernesto Sábato*, tesis doctoral, University of Arizona, 2001, pp. 11-30).

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>80</sup> “Aporías autobiográficas”, en José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page *et al.* (eds.), *Escritura autobiográfica*, Visor Libros, Madrid, 1993, p. 87.

su carácter heroico radicaría en la aceptación pública, mediante la escritura, de su dual y contradictoria condición. En este caso, apunta Andrade, la virtud está en lo que se hace para alcanzar la victoria, no en la victoria misma, de modo que “la manera de esforzarse del héroe autobiográfico del absurdo es escribiendo: sólo así puede salvar su propia paradoja substancial, en efecto, pero la consecuencia directa de ello es su identificación con el autor”.<sup>81</sup>

Podría hablarse también de la práctica de la autoironía,<sup>82</sup> ya que exaltarse en el mismo acto de degradación es la consigna del protagonista de la autoficción, el cual, ante sus incertidumbres, busca refugio y permanencia futura en las ficciones. No menos significativo es el hecho de que algunos de estos textos introducen la muerte del personaje autor en la historia, asunto que es privilegio del escritor de autoficciones, pues para el autobiógrafo está totalmente vedado. Este gesto, a decir de Alberca, es irónico y narcisista, ya que sin dejar de ser el centro, el autor se retira de la escena para presentar y presenciar su propia muerte y así recrear la imagen que de él quedará después de este suceso último. Tal gesto de supervivencia y de búsqueda de perpetuidad en el personaje de sí mismo es significativo en la medida en que “aborda un aspecto de la imagen mítica en la que el ‘autor-texto’ aspira a perpetuarse”.<sup>83</sup>

Se dijo ya que el protagonista de *Abaddón* es un personaje autor que afirma, por una parte, su deseo de escribir algo diferente, una novela a la segunda potencia: en este gesto se reconoce a sí mismo como escritor y es consciente de su fama; por otra parte, se reduce a sí mismo, se coloca en situaciones que lo ridiculizan y se expone llevando a cabo los actos que más lo avergüenzan y por los que recibe la desaprobación de sus lectores jóvenes. Se construye una figura que intenta la reunificación de su yo fragmentado al indagar en la intimidad y dejar al descubierto miedos, frustraciones, obsesiones y otras

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>82</sup> Atendiendo al sentido básico del término *ironía* según lo define el *DRAE*: “Burla fina y disimulada” o “Tono burlón con que se dice” (*s.v.* “Ironía”, 22<sup>a</sup> ed., 2001). Más específicamente, la autoironía “ofrece una impresión paradójica, ya que parece orientada a causar el propio daño por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8<sup>a</sup> ed., Porrúa, México, 2004).

<sup>83</sup> Alberca, *op. cit.*, p. 218.

tantas pasiones, bajas y nobles, que lo colocan al nivel de un individuo común: el personaje social de las reuniones y cocteles, el solitario de los cafés y parques. Cuando Sábato se compara o se desdobra en Quique, el payaso, cuando uno de sus personajes lo llama “CANALLITA” o, incluso, cuando no logra escribir y pasa el tiempo en conversaciones frívolas en casa de los Carranza, se reafirma en su humillación, hace de sí esa figura antiheroica del escritor que no escribe ni vive más en la torre de marfil: “Sentía una rabia infinita, pero lo curioso es que no se trataba de una rabia contra aquel chico sino contra sí mismo y contra la realidad toda. ¡La ‘realidad’! ¿Cuál de las muchas que hay? Quizá la peor, la más superficialmente humana: la de las boutiques y las revistas populares. Sintió asco contra él mismo, pero también indignación por aquella espectacular y fácil actitud del muchacho” (p. 561). Es un personaje que quiere hacerse comprender, que clama por ser aceptado como es y no por la ilusión de superioridad del artista, pero que al mismo tiempo necesita el reconocimiento que su labor merece. Sábato dramatiza, de ese modo, el conflicto identitario del hombre contemporáneo, pero sobre todo del escritor que se sabe diferente pero se niega a sí mismo.

Otro aspecto significativo es el punto de vista. Como Barrera López afirma, la novela de Sábato es de estructura perspectivista, porque los desplazamientos de la focalización son constantes, como en un caleidoscopio. Concretamente, lo más importante del cambio en el uso del punto de vista es que al desplazarse a la interioridad de cada personaje, proporciona una visión relativizada del mundo. En palabras de Sábato, esto se debe a que “la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes y unívocas” (ESF, p. 353). Desde luego, los desplazamientos constantes que buscan atrapar lo que cada personaje piensa y siente han propiciado, a su vez, que estructuralmente la novela deje de lado la forma clásica del relato, es decir, el ordenamiento lógico, cronológico y, por lo tanto, lineal de la narración, pues sólo violentando estas formas era posible dar cuenta cabal de la intimidad de cada personaje y de su visión de mundo. Del mismo modo, al permitir la expresión individual se privilegia el uso de la oralidad o de otras formas discursivas, tanto autobiográficas (diarios, cartas o memorias) como referenciales (notas periodísticas, entrevistas, biografías, etc.), que hacen más patente la ilusión referencial o, incluso, cuando esos documentos existen fuera del texto en que

se han insertado, transparentan una voluntad de verismo que al mismo tiempo que pone en evidencia el artificio, invita al lector a la verificación, que, por principio, la ficción no exige.

En este punto se asoma uno de los procedimientos más socorridos por la novela contemporánea, y específicamente por la autoficción: la intertextualidad restringida o autotextualidad y, con ella, la puesta en abismo. En *Abaddón* estos procedimientos se desprenden de la información adicional que refuerza la representación que el protagonista hace del autor; esto es, si el nombre del autor no apareciera dentro de la novela, bastaría con otros signos que remiten a él, como, entre otros, los títulos de sus libros, algunos de sus personajes, temas muy sabatinos como la ceguera, lo demoníaco, la defensa del hombre concreto, algunas ideas políticas, etc. Sin duda, todos estos datos dejan de ser mero refuerzo de la identidad del personaje y se convierten en procedimientos narrativos complejos. Así, la intertextualidad, la metadiscursividad y el autocomentario, como se vio en el segundo capítulo, conducen hacia la abismación del relato en cuanto exhiben su conciencia de artificio y desde el momento en que la novela incluye a la novela, al hablar de sí misma señalando su forma de construcción, relatando su proceso de escritura e indicando sus principios creativos.

Por lo demás, la autoficción plantea reflexiones sobre la autoría, fundamentalmente cuando trata de explicar o representar la relación del autor con su obra y concretamente con la escritura de ficción e, incluso, con la misma autobiografía. En el caso de *Abaddón*, la indagación se proyecta en los acontecimientos ficticio-simbólicos que dramatizan el proceso creativo, de modo que se establece una zona de indecisión en la que se afirma y se niega al autor real, lo que equivale a decir que se pone en duda la supuesta referencialidad y veracidad de la autobiografía así como la ficcionalidad de la novela. Según apunta Sábato, en *Abaddón* “me expongo a ese malentendido trivial de la ‘autobiografía’ [...] Creo que es una especie de provocación a esta trivialidad desde la posición más vulnerable. Además las partes más fantásticas son aquellas en que participo ‘yo’ (ponga *yo* entre comillas por favor)” (ELS, p. 634). A decir de Ana Casas, la autoficción “suele expresar una voluntad de deconstrucción con respecto a las literaturas personales o íntimas”;<sup>84</sup> en este sentido, se advierte la postura de Sába-

<sup>84</sup> “El simulacro del yo...”, p. 37.

to ante la autobiografía, género al que considera mentiroso, porque “sólo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas” (ESF, p. 297). De ahí que, abandonado a las posibilidades del lenguaje, Sábato crea que sólo mediante la ficción el yo puede manifestarse más plenamente. Aunque en la autoficción todo se pone en entredicho, la balanza se inclina hacia esa “verdad” que sólo la novela, por su propia naturaleza híbrida y libre, puede alcanzar, una verdad que superaría la supuesta referencialidad de la autobiografía.

Desde esta perspectiva, el autor personaje de *Abaddón* se sabe hombre público pero asume una responsabilidad a medias, es decir, da la cara por lo que ha escrito pero se deslinda de lo que sus personajes hagan o digan y, de este modo, se escuda en el lema ventajoso del novelista de que en la ficción prima la invención y, por lo tanto, no hay lugar para creer que se trata de acontecimientos y personas reales por mucho que sean cotejables con la realidad. Al respecto, Alberca observa que el yo de las autoficciones es real e irreal, es autobiográfico e imaginario: “Todos los yos caben en él: el yo mitómano y el yo verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención”.<sup>85</sup> Por eso, este terreno movedizo permite la expresión de la ambivalencia de la realidad, así como de la naturaleza paradójica e incierta del sujeto. Esta capacidad concede al autor una relación distinta con la escritura, distinta en el sentido de que ya no le sirve tanto de escudo como de exhibición, si bien moldeada a su antojo con miras a construirse una imagen mezcla de realidad e invención, de lo que es y lo que desea ser, y que intenta conjugar las distintas facetas, papeles e identidades que tienen que ver con la figura que se ha construido tanto en la obra como fuera de ella.

En resumen, la novela de Sábato, leída desde los presupuestos de la autoficción —modalidad de escritura o subgénero en ciernes—, arroja hasta aquí algunos rasgos que podrían dividirse en dos grupos. El primer conjunto tiene que ver con los apoyos referenciales que remiten directamente al autor, como pueden ser, además del nombre y sus variantes, nombres de otras personas, fechas, títulos de otros libros e información indirecta como temas y motivos recurrentes o, incluso, comentarios paratextuales que afirmen el parecido entre personaje y

<sup>85</sup> *Op. cit.*, p. 207.

autor. El segundo grupo incluye los procedimientos y recursos expresivos del yo, entre los que se encuentran, a nivel estructural, técnicas novelísticas como el monólogo interior, el discurso interior, el perspectivismo, la fragmentación, procedimientos metaficcionales como la metalepsis, el autocomentario y la puesta en abismo. En el nivel temático, se pone el acento en el yo, su relación con el mundo, la búsqueda o construcción de su identidad —expresada tanto en la importancia concedida al cuerpo en cuanto vehículo para la experiencia sensorial como en la descorporeización que conduce a los desdoblamientos y multiplicaciones del yo—, la autoironía —constituida por la exaltación de los aspectos negativos de la personalidad ante la búsqueda narcisista de reconocimiento y trascendencia— y la relación del autor con la escritura, el cuestionamiento del oficio del escritor y su papel en la sociedad. Agrego a éstos la voluntad de ruptura con otros géneros (referenciales y ficcionales) y la exposición del autor con la finalidad de mostrar más profunda y completamente su verdad.

#### LOS LABERINTOS DE *ABADDÓN*: DE AUTOFICCIÓN Y OTROS ENREDOS

##### *Ambigüedad e hibridación genérica: novela-autobiografía-ensayo*

Al estudiar un conjunto de autoficciones españolas, Alicia Molero sostiene que uno de los rasgos de la autoficción es el predominio de lo reflexivo ante la narración de acciones.<sup>86</sup> Ana Casas observa también la presencia invasiva de la reflexión (ensayística y metadiscursiva) en detrimento de la acción, aspecto que hace más evidente el carácter ambiguo de la autoficción.<sup>87</sup> Pozuelo Yvancos, por su parte, hace una observación muy precisa sobre este aspecto, no ya en cuanto rasgo de los textos autoficcionales, sino como elemento suficiente para colocar muchos de ellos fuera de la autoficción. Según Pozuelo, la identidad nominal entre autor, narrador y personaje exigida en la autoficción

<sup>86</sup> Véase “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2000, núm. 9. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Consultado el 22 de octubre de 2012.

<sup>87</sup> “El simulacro del yo...”, p. 40.

no se cumple en muchas de las novelas que algunos han considerado como autoficciones (tal es el caso de ciertas obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas estudiadas, entre otros, por Alberca); de ahí la necesidad de referirse con otro nombre a esos otros modos de representar al *yo personal* distintos de la referencialidad sobre la que se funda la autoficción. El término que para él abarcaría todas estas posibilidades es el de *figuración del yo*, el cual expresa la capacidad de incluir una voz personal sin que sea biográfica. Pozuelo denomina *voz reflexiva* a esta forma de figuración y la asocia con el ensayo. Para él, este aspecto es uno de los más novedosos de la narrativa contemporánea, pues “permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*”.<sup>88</sup> Los mecanismos irónicos de que dispone el yo figurado convertido en narrador permiten un distanciamiento del autor al mismo tiempo que conceden la cercanía mediante el movimiento de la reflexión construida a la par de la historia narrada. El indicador más importante de este pensamiento en construcción está dado en el *estilo*, entendido como una cuestión de perspectiva, única marca distintiva, según Pozuelo, de la impronta personal del autor.

Por lo que respecta a *Abaddón*, éste es un elemento fundamental en la forma en que se estructura la novela y en la aproximación que ofrece al yo del autor, concretamente a su yo creativo, es decir, a su identidad como escritor e intelectual hispanoamericano, argentino, del siglo xx. Lo peculiar de la ambigüedad genérica de *Abaddón* está en que lo autobiográfico se encuentra muy ligado a una forma discursiva de corte reflexivo más que narrativo, esto es, al tono ensayístico, que tiñe buena parte de la escritura de esta novela. Al respecto, Nicasio Urbina dedica, desde la semiótica, una amplia reflexión sobre este asunto y establece un nexo indisoluble entre la parte ensayística y los textos de ficción de Sabato, aduciendo que no hay diferencia plena entre ensayo y novela, ya se trate en la forma o en la intención autoral o editorial; asegura que:

<sup>88</sup> Art. cit., p. 168.

al analizar un discurso como *Abaddón, el exterminador* tenemos que aceptar que es una novela, una autobiografía, una colección de ensayos, un drama, una comedia y un poema. ¿Por qué insistir entonces en que *Abaddón, el exterminador* es una novela? ¿Por qué no considerarlo un libro de ensayo? La crítica sin vacilar habla del aspecto ensayístico de la novela. Pero por qué no postular exactamente lo contrario y hablar de la ficcionalización del ensayo. De todos modos no nos llevaría a ningún lado.<sup>89</sup>

Como he señalado, en *Abaddón* el gesto autobiográfico está tanto en la información verificable sobre la vida del autor como en la insistencia en el yo colocada en el nivel enunciativo, es decir, en el discurso de algunos personajes y en la forma expresiva que los contiene, ya sea oral, escrita o una mezcla de ambas. En muchas ocasiones la narración de acontecimientos se suspende y da paso al desarrollo de ideas, que entraña un tono más bien reflexivo, de modo que el relato aparece constantemente contaminado por el discurso ensayístico, el cual, a su vez, suele emplear formas del diálogo y del texto escrito, como muestran la carta al “Querido y remoto muchacho”, las largas digresiones sostenidas en alguna conversación, las intervenciones de Quique, entre otros. De ahí que, en efecto, bien pueda hablarse de ficcionalización del ensayo, como apunta Urbina.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> *La significación del género: estudio semiótico de los ensayos y las novelas de E. Sábato*, tesis doctoral, Georgetown University, Washington, D. C., 1987, pp. 17-18.

<sup>90</sup> Mónica Elsa Scarano, por su parte, advierte la presencia del ensayo en la novelística sabatiana, concretamente en *Sobre héroes y tumbas*, a la que se refiere como novela-ensayo, ya que contiene gran cantidad de componentes reflexivos en comparación con las acciones narradas. En este texto, será Bruno en quien se deposite la capacidad contemplativa y meditativa que se presta a la introducción de digresiones en las que se plantean muchas de las ideas de Sábato contenidas en sus ensayos (“El tema de la argentinidad en la obra de Ernesto Sábato. La inclusión del discurso ensayístico en la prosa de ficción”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 1992, núm. 15, pp. 129-156). Este parecido de la voz de Bruno con la del Sábato ensayista ha propiciado la idea del desdoblamiento del autor en su personaje o de construcción de su álgter ego, de su lado luminoso, pues, de hecho, Sábato ve al ensayo como el género diurno,

Uno de los fragmentos que más destacan en la novela por su tono ensayístico es el fragmento epistolar, ya varias veces mencionado, que lleva por título “Querido y remoto muchacho”. Se trata, en efecto, de una misiva, con los elementos característicos que implican un diálogo a distancia y que aluden a un “tú” ubicado en un más allá del aquí y ahora de quien enuncia. Sin embargo, precisamente la ausencia del interlocutor para participar en el diálogo permite que el texto escrito se acerque más a una confesión y, en este sentido, cobre la textura de una meditación donde se manifiesta el yo de quien escribe. El aire íntimo de este fragmento es lo que en el primer capítulo me condujo a considerarlo, junto con otros, como “micro-autobiografía” o “pseudo-autobiografía”; ahora, sin embargo, bien puede verse como un auténtico relato autoficcional, porque además de la preeminencia del yo que escribe, se intercala información de la vida del autor y, en este sentido, se acentúa más el carácter autobiográfico del texto. Es en este punto donde la carta, cuya extensión (alrededor de diecisiete páginas) es lo suficientemente larga para ocupar por sí misma un apartado, roza los límites del ensayo, si no es que éste conquista los territorios de aquélla.

La primera contradicción que se presenta es que, en cuanto que el ensayo se define por ser un tipo de prosa no ficcional,<sup>91</sup> su incorporación en un texto ficcional hace que los dos géneros involucrados contravengan sus convenciones. Una segunda contradicción: si el ensayo representa la perspectiva particular del autor, como sugiere Liliana Weinberg, y por lo mismo su ley fundamental es “el que piensa escribe”,<sup>92</sup> hace intervenir directamente la voz del escritor que, en principio, la novela admite sólo por mediación de un primer enunciador (el narrador) de tipo ficticio. En este sentido, el autor entra en su obra como por una puerta trasera, o como quien no quiere que su lector se entere de que, en efecto, ha estado siempre dentro de casa o entrando y saliendo a su antojo. Ciertamente, al estar enmarcado por un relato de ficción, este texto funciona según las reglas del género novelístico y, en esa medida, es válido por su atribución a un personaje, porque

en oposición a la novela, que sería nocturna; de ahí que la relación Bruno-ensayo (o reflexión) no sea gratuita.

<sup>91</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2007, p. 125.

<sup>92</sup> *Idem.*

forma parte de su enunciación particular. Sin embargo, hay que apuntar también que el mismo texto ha sido publicado como libro, independiente de la novela, lo cual refuerza su carácter autónomo.

Como texto escrito, tiene además la carga significativa que implica la existencia del documento, cuya función en *Abaddón* sería, en última instancia, reforzar el efecto de realidad dado ya por la escritura autobiográfica. Esta carta puede, entonces, considerarse como un ensayo, con un marcado carácter expositivo y argumentativo. En ella, Sábato sintetiza sus ideas fundamentales sobre el arte, la literatura moderna, la literatura hispanoamericana, la labor del escritor y de la crítica, etc., temas ya desarrollados en su obra ensayística, desde *Uno y el universo* hasta *El escritor y sus fantasmas*. En este sentido, este fragmento trae a colación una de las principales relaciones de intertextualidad que guarda la novela: con el ensayo como género o código de escritura y con el ensayo como práctica del propio autor. En el primer caso, si se acepta que la ley básica del ensayo es “quien piensa escribe”, el problema queda planteado en términos de la atribución a un yo que asume directamente la palabra y la responsabilidad sobre ésta. Desde esta perspectiva, se cumple el principio, señalado por Weinberg, de que el ensayo es, ante todo, una interpretación del mundo originada en el presente de la enunciación: “el yo se representa en el momento de enunciar y representar al mundo. Para hacerlo procurará poner un fuerte acento en el acto mismo de interpretar; y de ahí la impronta del presente enunciativo que re-presenta un pensar y un explorar haciéndose, y una continua referencia a las coordenadas de tiempo, espacio e individuo, a ese punto cero que se enlaza con el presente de la enunciación.”<sup>93</sup>

El ensayo se escribe en prosa, pero en la “prosa del mundo”, asegura Weinberg: una de sus paradojas es que emplea “la prosa del mundo para hacer prosa sobre el mundo”.<sup>94</sup> Es significativo que en él intervengan elementos heterogéneos y distintos registros: por un lado, los de la oralidad y su sentido de diálogo, y por el otro, los relativos a las ideas, es decir, lo que da el tono culto a la prosa ensayística: “La prosa del ensayo está así atravesada por voces, ritmos, entonaciones, evocaciones, y en su estilo culto guarda de todos modos la marca originaria del

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 141.

habla y la conversación”.<sup>95</sup> El recurso de la carta permite que el ejercicio de reflexión se perciba precisamente más como una conversación en la que con frecuencia se apela al destinatario, en este caso el personaje llamado B., quien de algún modo representa a todos los lectores jóvenes de Sábato, y así se dirige a él:

Partís de una intuición global, pero sabés lo que realmente querés hasta que concluís, y a veces ni siquiera entonces. En la medida en que partís de esa intuición, el tema precede a la forma. Pero al ir avanzando verás cómo la expresión lo enriquece, crea a su vez el tema, hasta que al concluir es imposible separarlos. Y cuando se lo intenta, o hay literatura “social” o hay literatura bizantina. Dos calamidades. ¿Qué sentido tiene escindir la forma del fondo en *Hamlet*? [p. 608].

Como se aprecia en este fragmento, los registros de oralidad, un tanto coloquiales e, incluso, marcados dialectalmente con el voseo rioplatense, señalan el diálogo en un doble sentido: el primero, por supuesto, concierne a su pertenencia original al género epistolar, que por sí mismo implica diálogo, el segundo es el del ensayista que busca el contacto con su lector. Asimismo, al desarrollo de la idea se une un aparato conceptual y de referencias culturales variadas, pero sobre todo literarias, con las que el autor apoya sus argumentos. Este aspecto apunta hacia otro de los rasgos propuestos por Weinberg: la lectura, el hecho de que el ensayo sea una escritura a partir de la lectura, lo cual también se relaciona con el trabajo crítico del ensayista. Todas las referencias a otros autores, a sus ideas, sea para rebatirlas o para seguir las, constituyen el corpus intelectual sobre el que el autor apoya sus reflexiones, admitiendo que sus opiniones no son suyas del todo, que lo que ofrece es sólo su lectura particular del mundo. Esa lectura es, en última instancia, su “visión de mundo”, la cual no se construye sin sopesar, sin cuestionar las certezas, pues sólo de ese modo se establece la “dignidad del yo pensante, del individuo capaz de conocer el orbe, explorarlo e interpretarlo de manera abierta”.<sup>96</sup> Hay que tener en cuenta, además, el tono didáctico, aleccionador, de muchos fragmentos, en los que se nota la distancia entre maestro y discípulo: “Y no

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 128.

debes escribir una sola línea que no sea sobre la obsesión que te acosa [...] Resistí, esperá, poné a prueba esa tentación” (p. 609).

Ante todo esto se asoman las cuestiones de la enunciación y la deixis<sup>97</sup> que, a decir de Weinberg, reenvían al yo-aquí-ahora, a las coordenadas espacio-temporales en las que se ubica la experiencia del escritor. Baste con anotar el siguiente fragmento para apreciar el modo en que una época y un contexto socio-cultural determinados moldean el ideario del autor y cómo estas referencias remiten al individuo cuya labor intelectual se desarrolló en tal contexto: “Aquí, sin ir más lejos, en Buenos Aires, jóvenes que se pretenden revolucionarios (que al menos se pretendían en ese momento: es probable que ya tengan buenos empleos y se hayan casado honorablemente) recibieron con alborozo el proyecto de una novela que podría leerse de adelante para atrás o de atrás para adelante” (p. 619) (de más está decir que la crítica implícita se dirige a *Rayuela*, de Julio Cortázar). Buena parte de la carta al “Querido y remoto muchacho” está dedicada, por ejemplo, a expandir los argumentos publicados en la revista *Razón y Fábula* para corregir las tergiversaciones con que se publicó la entrevista que uno de los colaboradores hiciera a Sábato. Todos estos indicadores llaman la atención sobre el origen de la enunciación: el sujeto que piensa y escribe, y aquí no es sólo el personaje, el autor ficcionalizado, es la voz del mismo Sábato de *Heterodoxia*, de *El escritor y sus fantasmas* o cualquier otro de sus libros de ensayo.

En cuanto al ensayo como práctica que el mismo Sábato lleva a cabo, se lee la intención no sólo de “ensayar”, sino de proponer una dialéctica entre sus dos géneros predilectos, y de ese modo representar su propio conflicto ante los dilemas ciencia-arte, razón-irracionalidad, luz-oscuridad, identificados con el ensayo y la novela respectivamente. En varias ocasiones Sábato afirmó que uno busca lo que no tiene; con esa idea quiso explicar su inclinación hacia la ciencia y la escritura ensayística, en las cuales encontraba la claridad y el orden de los que su naturaleza atormentada carecía. Esta misma afirmación aparece en el cuerpo de la carta: “Pasé un día malo, querido B., me están sucediendo cosas que no puedo explicar, pero mientras tanto y por eso mismo trato de aferrarme a este universo diurno de las ideas. ¡La tentación del universo platónico! Más grande es el tumulto, más tre-

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 129.

mendas son las presiones que nos acosan, más nos sentimos inclinados a buscar un orden en las ideas” (pp. 614-615).

Como afirmé, la introducción del ensayo en *Abaddón* cobra más valor autobiográfico en la medida en que remite a una voz, unos temas y un estilo ya conocidos: los de Ernesto Sábato, el ensayista y el novelista. Por lo demás, sus reflexiones sobre el arte y la literatura están vinculadas en varias ocasiones con sus experiencias personales, de modo que el quehacer ensayístico mismo está teñido de lo autobiográfico. No se trata sólo de la expresión subjetiva de un asunto, sino de dotarla de la impronta aún más personal del autor:

Conozco bien esa tentación platónica, y no porque me la hayan contado. La sufrí primero cuando era un adolescente, cuando me encontré solo, en una realidad sucia y perversa. Entonces descubrí ese paraíso, como alguien que se ha arrastrado por un estercolero encuentra un transparente lago donde limpiarse. Y muchos años más tarde, como joven militante comunista en Bruselas, pensé que la tierra se abría bajo mis pies, cuando conocí los horrores del stalinismo. Huí a París, donde no sólo pasé hambre y frío en el invierno de 1934, sino desolación. Hasta que encontré a aquel portero de la École Normale de la rue d’Ulm que me hizo dormir en su cama [p. 625].

La importancia de este capítulo de la novela reside, pues, en que deja abiertos varios resquicios por donde se filtra la presencia del autor real al resto de la novela, pues aunque su puesta en ficción indique un determinado modo de lectura, su autonomía respecto al marco ficcional en que se inserta y su carácter de carta-ensayo encierran un tono personal, íntimo, enteramente subjetivo, que remite de una vez por todas y sin mediación al autor que firma en la portada del libro.

A diferencia de otros registros genéricos que la novela de Sábato ficcionaliza, éste del ensayo se encuentra también como tono, como una tesitura que caracteriza ciertos discursos dentro del relato. Esta forma de escritura se extiende, en grados diversos, a lo largo de la novela, y se le identifica, en primer lugar, por su carácter expositivo y, en segundo, nuevamente, por su vínculo con la obra ensayística del autor. Los diálogos en que participa Sábato son el pretexto para dar rienda suelta a la exposición de sus ideas. Por ejemplo, en alguna conversa-

ción con Beba expone algo sobre la existencia de las premoniciones (pp. 633-637):

—Esperá, ésta es la primera parte de mi teoría. Lo que el hombre corriente experimenta en los sueños, los seres anormales lo viven en sus estados de trance: los videntes, los locos, los artistas y místicos. En el acceso de la locura, el alma sufre un proceso parecido, si no idéntico, al que sufre todo hombre en el momento de dormirse: se sale del cuerpo e ingresa a otra realidad. ¿Nunca te pusiste a pensar en esa expresión “estar fuera de sí”? ¿Y palabras como alienación o enajenación, eh? Cada vez que he visto un loco furioso tuve la espantosa sensación de que el tipo estaba padeciendo dolores infernales. Pero ahora comprendo que su alma *está ya* en su infierno. Sus movimientos feroces, sus sufrimientos, sus gestos y actitudes de fiera acorralada por horribles peligros, sus aparentes delirios, no son otra cosa que la experiencia directa y actual del Infierno. Están padeciendo despiertos lo que nosotros sufrimos en las peores pesadillas [p. 635].<sup>98</sup>

Algo similar ocurre en sus pláticas con algunos jóvenes, como el encuentro en un café con Araujo, donde hablan del arte proletario y del dilema “literatura social-literatura individual” (pp. 656-657). O su plática con Agustina sobre asuntos diversos (sueños y literatura, su teoría sobre la Argentina, su preocupación por la crisis del hombre, el mito, etc.), en la que destaca la afirmación sobre la novela total, que resume la meta misma de *Abaddón* y toda la búsqueda artística de Sábato, al mismo tiempo que detona el juego de espejos:

<sup>98</sup> Estas mismas ideas pueden leerse, casi literalmente, en un artículo de 1966, “Sobre la existencia del infierno”, donde Sábato afirma: “En el acceso de locura, el alma sufre un proceso parecido, si no idéntico, al que sufre todo hombre en el instante de dormirse: se ‘sale’ del cuerpo e ingresa en otra realidad. De ahí las exactísimas y antiguas palabras que califican este tremendo acontecimiento: ponerse ‘fuera de sí’, enajenarse, alienarse. Siempre tuve la (espantosa) sensación de que los locos furiosos son seres que padecen males infernales; pero ahora comprendo con clarísima luz que su alma *está ya* en el infierno, sus movimientos feroces, sus sufrimientos inenarrables, sus gestos y actitudes de fiera acorralada por horribles peligros, sus aparentes delirios no son otra cosa que la *experiencia directa y actual del Infierno*. En suma, padecen despiertos lo que nosotros sufrimos en las peores pesadillas” (en *Obra completa: ensayos*, ed. cit., p. 671).

—Me refero, claro, a las novelas totales, no a las simples narraciones. Desde Europa, por supuesto, nos vienen a decir que en las novelas no tiene que haber ideas. Los objetivistas ¡Mi Dios! Siendo el hombre el centro de toda ficción (no hay novelas de mesas o gasterópodos), esa objeción es idiota. Ezra Pound dijo que no podemos permitirnos el lujo de ignorar las ideas filosóficas y teológicas de Dante, ni pasar de largo los pasajes de su novela o poema metafísico que las expresan con mayor claridad [...] La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica. ¿Qué ley mosaica lo prohíbe? ¿Quién tiene el Reglamento absoluto de lo que *debe* ser una novela? [...] Y te digo novela porque no hay algo más híbrido [p. 670].

En todos estos fragmentos de tono ensayístico —que no son pocos— se perciben también los rasgos que remiten a la ley del ensayo (“el que piensa escribe”), pues, independientemente de formar parte de un diálogo, proponen el desarrollo de ideas y conservan los índices de oralidad mencionados al lado del aspecto intelectual depositado en las referencias culturales y literarias: son el producto de la interpretación derivada de los actos de lectura o, como diría Weinberg, son la prosa del mundo que se convierte en prosa sobre el mundo.

Hay que observar, asimismo, otros fragmentos expositivos que se acercan también al ensayo, como los monólogos de Quique. Ciertamente, éstos funcionan como parodia de otros discursos, pues el tema de sus disertaciones pretende ridiculizar ciertos tópicos literarios, como la tendencia a la experimentación en la literatura europea y argentina de su época, un tanto como hicieran el objetivismo, las vanguardias o esos “raqúiticos herederos de Joyce” (p. 686). La forma graciosa e hiperbólica de la expresión en los monólogos de Quique parece poner a prueba al ensayo mismo, desacralizándolo y rehuyendo de la seriedad del género, de tal modo que su argumentación, por absurda que sea, resulta verdadera en el plano de la connotación. La elocuencia de su discurso aspira a teorizar en el sentido opuesto a las ideas de Sábato sobre la novela; consigue así burlar la solemnidad de ciertos tratados de teoría o creación literaria y confirmar las propuestas del propio Sábato.

La participación del ensayo en *Abaddón* muestra, pues, el diálogo entre las dos vertientes creativas del escritor, diálogo mediante el cual

cuestiona el valor de algunas de sus ideas, reafirma otras o las hace caer en un juego de espejos en que la ficción al mismo tiempo que las niega (que niega su carácter de enunciado serio), las afirma. Lo anterior muestra la importancia que tiene, en *Abaddón*, la reflexión como forma de aproximarse y profundizar en el yo del autor, y eso que lo constituye como tal: la escritura.

### *Otras ambigüedades: de autoficción y paradoja*

He señalado ya que la ambigüedad genérica de *Abaddón* tiene mucho que ver con el hecho de que lo autobiográfico se halle con frecuencia ligado a la forma del ensayo. En este sentido, la mezcla de ficción y prosa no ficcional, su coexistencia, la mutua negación y afirmación de sus atributos, pero también la presencia simultánea de lo factual y lo inventado, conducen a la consideración de una narrativa antitética y contradictoria que encuentra su mejor definición en la paradoja. Pero además de la presencia conjunta de géneros distintos, la novela de Sábato integra procedimientos que dificultan la aceptación del autor como tal y como personaje de la propia narración.

Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo han adelantado la pertenencia de la autoficción al campo de narración paradójica al admitir la imposibilidad de la combinatoria, ya mencionada, con que Genette define la autoficción, esto es,  $A \neq N$ ,  $A = P$ ,  $N = P$ .<sup>99</sup> De donde se desprende que si  $N = P$  y  $P = A$ , entonces, por la regla lógica de que dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí, deberíamos tener  $N = A$ , pero en realidad se produce  $A \neq N$ ; de modo que el hecho de que el autor sea y no sea simultáneamente el narrador basta por sí mismo para que la narración se constituya en paradójica. Ana Casas, por su parte, admite que la autoficción, en cuanto voluntad de deconstruir el discurso autobiográfico, propone una narración paradójica.<sup>100</sup> Me parece, sin embargo, que esta intencionalidad no se presenta necesariamente de manera explícita, sino que podría ser sólo sugerida por el empleo de las técnicas narrativas mencionadas arriba (que para la autora son básicamente tres: “(des)orden cronológico”,

<sup>99</sup> Art. cit., p. 19.

<sup>100</sup> “El simulacro del yo...”, p. 33.

“multiplicación de voces y perspectivas narrativas” y “reflexividad y metadiscurso”), llevadas hasta sus últimas consecuencias, como, en efecto, sugiere Casas:

la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización.<sup>101</sup>

La novela misma de Sábato se construye sobre la base de esta y otras paradojas. Siguiendo a Sabine Lang, la paradoja es un procedimiento binario que “sirve de operación de ‘distanciamiento’, produciendo una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien, entre lo que es pensable y lo que es impensable dentro del marco de un orden o sistema establecido”.<sup>102</sup> La paradoja es un recurso privilegiado en la novela moderna, producto de la experimentación con técnicas narrativas que intentan expresar la inestabilidad ontológica y la pérdida y búsqueda de la identidad del individuo contemporáneo: “señala un momento de crisis (cognitiva) en el que todo está puesto en tela de juicio, en el que nada aparece dado unívocamente, en que cada Uno y cada Otro, tanto en relación a sí mismos como entre sí, ‘es y no es todo al mismo tiempo y en todas las maneras posibles’”.<sup>103</sup> La autoficción destaca, en este sentido, desde el momento en que pone en juego una diversidad de elementos que contravienen las normas y límites tradicionales tanto del relato factual como del de ficción, comenzado por imponer como centro de la inestabilidad la figura mis-

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>102</sup> “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en Nina Gräbes, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Iberoamericana-Vervuert Verlag, Madrid, 2006, pp. 22.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 21.

ma del autor, que rompe, desde ya, con los niveles narrativos y ontológicos del relato. Esta infracción primera desencadena el carácter ambiguo de este tipo de novelas, en las que se vuelve casi imposible distinguir un género de otro o lo real de lo imaginado, y que dejan como única salida admitir que no se trata de lo uno ni de lo otro sino de los dos a la vez, aunque, por su naturaleza, ambos se excluyan mutuamente.

En este contexto, la mayoría de los procedimientos metaficcionales imponen algún tipo de contradicción, de asimilación de lo heterogéneo, de inclusión de lo diferente y de lo opuesto, o como sugiere Lang, de “identidad de lo diferente”.<sup>104</sup> Según Lang, la narración paradójica se constituye con procedimientos de anulación (*silepsis* y *epanalepsis*) y transgresión de límites (*metalepsis* e *hiperlepsis*), con los cuales se violan las normas tradicionales de la narración.<sup>105</sup> Cada uno de estos procedimientos se desarrolla ya sea en el nivel de la historia o del discurso, de manera vertical u horizontal e involucrando a autor, lector, narrador o narratario. No todas estas formas se encuentran en *Abaddón*, pero las que se dan alcanzan tal complejidad que tiñen con este color a toda la narración.

A diferencia de la transgresión de las fronteras narrativas, los procedimientos de anulación en *Abaddón* se limitan a una breve *silepsis* del discurso en su forma vertical y en la instancia del autor. Originalmente concebida como figura de construcción, la *silepsis* consiste en una “falta de concordancia gramatical”<sup>106</sup> de género, número, persona o tiempo, que afecta a la forma de las frases. Sin embargo, en narratología, Genette emplea el término para nombrar uno de los fenómenos del tiempo narrativo, junto con la *analepsis* y la *prolepsis*, que afecta el orden cronológico de la historia. De ahí que, en cuanto procedimiento paradójico, la *silepsis* se presente como la “simultaneización de lo no simultáneo”,<sup>107</sup> es decir, como la superposición del tiempo de la narración y el tiempo narrado. A decir de Lang, “la *silepsis* se propone desnudar la convención del tiempo narrado y del tiempo de la narración, fundando un espacio que se revela al mismo tiempo como el espacio de lo narrado y del narrador, que está produciendo lo ya

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>106</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, ed. cit., s. v. “Silepsis”.

<sup>107</sup> Lang, art. cit., p. 33.

narrado”.<sup>108</sup> De acuerdo con esto, en la novela de Sábato se encuentra un pequeño capítulo que se desarrolla por completo según esta modalidad; reproduzco un fragmento:

Comenzará a escribir al día siguiente. Es una decisión fundada y viene acompañada de cierta animación. Sale a caminar en un estado favorable y aunque por el lado del poniente ve el dibujo de una nube que no sabe bien por qué vuelve a desasosegarlo, olvida el incidente y una vez en el centro recorre la calle Uruguay, cerca de los Tribunales, examinando las vidrieras que siempre despiertan su interés, acaso suscitado por recuerdos de infancia: con mucho cuidado, tratando de no perder detalles, las recorre de modo sistemático, ya que es fácil perderse por la cantidad abigarrada de objetos [p. 621].

Obsérvese que la narración comienza con un verbo en futuro y transcurre en presente como si el narrador respondiese a una modulación de tipo dramático, pues el acto narrativo es en apariencia simultáneo a los acontecimientos y no posterior como tradicionalmente ocurre. Aunque este fragmento rompe con el ritmo de la narración retrospectiva que lo precede, sus consecuencias en el resto del relato son casi imperceptibles y sólo produce el efecto de anulación cuando, en la totalidad, el lector se da cuenta de que el narrador escribe sobre las dificultades de Sábato para escribir y que, por lo tanto, la novela es fundamentalmente la imposibilidad de la novela misma, aunque la primera impresión sea que estamos ante el proceso de narración de algo que, de hecho, ya está narrado. Justamente en ese reconocimiento interviene una forma más evidente de anulación, la *epanalepsis* horizontal que alude, a decir de Lang, a los procedimientos especulares, en los que se incluye la *mise en abyme*, explicada ya en el segundo capítulo. Sólo para reafirmar lo dicho, hay que agregar que en *Abaddón* hay reduplicación de elementos del mundo narrado cuando la misma información o el mismo acontecimiento es mencionado por las dos instancias narrativas (el narrador y el personaje); expone también el desdoblamiento de la estructura ontológica al revelar el proceso de construcción de la propia novela y sus principios creativos. Como asegura Lang, por la *mise en abyme*, como principio que caracteriza

<sup>108</sup> *Idem.*

estos procedimientos, “un sistema narrativo se reproduce a sí mismo, en parte o totalmente, o, mejor dicho [...] ejecuta un bucle infinito —autorrecursivo— para desnudar su propia estructura como productora de contenido”.<sup>109</sup> La *mise en abyme* es quizá una de las técnicas narrativas que hacen de lo paradójico un principio creativo, en el que lo imposible, lo inenarrable, se actualiza en su propia imposibilidad y, en esa medida, se hace posible. En la novela de Sábato presenciamos el desenvolvimiento de la historia de la escritura de *Abaddón*, uno que es y no el que leemos: se produce sobre otro texto que nunca logra escribirse, pero que está ya escrito, porque lo estamos leyendo.

Hago aquí un breve paréntesis para referirme a la metalepsis, que en el capítulo anterior fue apenas mencionada, ya que si bien para Lang es uno de los procedimientos de la narración paradójica, su importancia en *Abaddón* va más allá de esta descripción. Lang se refiere a la metalepsis no tanto en el sentido de ruptura de los niveles narrativos como “para señalar también las transgresiones de orden ontológico”,<sup>110</sup> lo cual está muy cercano a la metalepsis de autor sugerida por Genette. Para el teórico francés, la intervención autoral es una de las “infracciones” en el orden ficcional agrupadas bajo el término de *metalepsis narrativa*. Proveniente de la retórica clásica y considerada en principio cercana a la metonimia, la metalepsis es una “figura retórica que consiste en la utilización de oraciones sinónimas ‘semánticamente inapropiadas en el contexto’, cuyo empleo produce extrañeza o sorpresa poética”.<sup>111</sup> En este sentido, Genette utiliza, siguiendo a Fontanier y Dumarsais, el término *metalepsis de autor* para designar el fenómeno de transformación de “los poetas en héroes de las hazañas que celebran”.<sup>112</sup> No obstante, como sugiere la definición anotada, la metalepsis es extensiva a cualquier procedimiento de transgresión de los límites de la ficción novelesca, es decir, a toda inclusión de elementos extradiegéticos, y aun otros de índole metadiegetica, que exhiben los hilos de la ficción e, incluso, ponen en entredicho el principio de ve-

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>111</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, ed. cit., s. v. “Metalepsis”. Según la autora, Lausberg toma esta definición de Quintiliano.

<sup>112</sup> *Metalepsis. De la figura a la ficción*, tr. de Luciano Padilla López, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004 (Colección Popular, 650), p. 10.

rosimilitud, de modo que transgreden las fronteras entre planos narrativos y ontológicos distintos. El autor enumera, por ejemplo, casos específicos de metalepsis en el teatro, el cine y la pintura, y todos aquellos en que el productor de la obra se inmiscuye en ésta, hasta las metalepsis dobles en que se pasa “de una diégesis novelesca a la autobiografía de su autor extradiegético, de esta última a otra diégesis novelesca, y de vuelta a la primera”<sup>113</sup>

En *Abaddón*, el intercambio entre la diégesis narrativa y la autobiografía del autor no pasa inadvertido, aunque no haya intervenciones directas del autor, dirigidas explícitamente al lector, que hagan notar el carácter ficcional del texto respecto de su propio estatuto extratextual.<sup>114</sup> Sin embargo, la aparición directa del personaje escritor llamado Sábato constituye un fenómeno metaléptico relacionado con el carácter metafictional y autorreflexivo de *Abaddón*, pues con ella se extiende una serie de meditaciones sobre el papel del escritor en la sociedad contemporánea, su posición frente al acto creativo y algunos de los momentos de escritura de la propia novela. De ahí que metalepsis y metafiction se encuentren unidos por lazos difíciles de distinguir, aunque se puede decir que la primera se describe por la presencia del nombre y el ir y venir de la ficción a la biografía del autor, lo que viola los límites entre realidad e invención. En cuanto a la segunda, componente de por sí complejo, se la puede ubicar en las reflexiones sobre la novela y la literatura en general y sobre el proceso creativo de *Abaddón*. En efecto, tales reflexiones proceden, la mayoría de las veces, del personaje escritor Sábato; por eso, las consecuencias que producen estos dos procedimientos se verán en el desarrollo de la puesta en abismo, construida, entre otros factores, por la especularidad derivada de la novela dentro de la novela, dispuesta en principio por la presencia del autor dentro del texto.

Los fragmentos narrados en primera persona por Sábato personaje se encuentran cercanos a la forma de la enunciación autobiográfica

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>114</sup> Trinidad Barrera López, en su estudio de 1982, anterior al libro de Genette, ya señala la presencia de la metalepsis en *Abaddón*, aunque le dedica muy poco espacio. Entre otras cosas, afirma que el personaje R. participa también de este procedimiento por el hecho de traspasar el umbral entre el sueño (de Matilde) y la realidad (*op. cit.*, pp. 214-215).

y señalan la identidad, como apunta Genette, del “yo” de la enunciación con su “yo” del enunciado, identidad paralela a la instancia autorial, aun tratándose de ficción.<sup>115</sup> En estos términos, la inclusión del pronombre personal “yo” o del nombre propio identificable con una instancia extratextual, por su propia naturaleza ambigua, constituye un *operador de metalepsis*, pues, explica el teórico francés:

uno puede, entonces, considerar metaléptico cualquier enunciado acerca de sí mismo y, luego, cualquier discurso primario o secundario, real o ficcional, que implique o desarrolle un tipo afín de enunciado. Esa forma de metalepsis es sin duda menos ostensiblemente fantástica que las demás, pero de un modo más socarrón está en el núcleo íntimo de todo cuanto creemos que podemos decir o pensar respecto de nosotros mismos, si es verdad —pues es verdad— que *je* siempre es *también* otro.<sup>116</sup>

En este sentido, es posible afirmar que *Abaddón* es un enunciado sobre el propio Sábato. Sin embargo, el elemento ficcional, de reelaboración discursiva y referencial, establece un distanciamiento que recuerda el concepto bajtiniano de extraposición, en la medida en que, al entrar como personaje, se establece la separación y el ir y venir del autor a su otro yo referido en la ficción; esta oscilación significa, en los términos de Genette, una transgresión del umbral entre lo textual y lo extratextual, o bien entre lo diegético y lo extradiegético. En *Abaddón*, la transgresión más representativa se da en la asignación del nombre Sábato a un personaje que resulta ser el protagonista de la historia, a quien además se le atribuye como acción principal la de ser escritor, pero no uno cualquiera sino, precisamente, el autor de las dos primeras novelas de Ernesto Sábato. Ficción y realidad están íntimamente vinculadas mediante este personaje; él es el responsable de otras transgresiones, entre las cuales, algunas de las más destacables se dan en la imbricación de distintos niveles narrativos y en el plano de la enunciación.

La propia complejidad del acto de enunciación implica, ante todo, ese “yo digo que” intrínseco o previo a cualquier discurso, ya que la enunciación literaria, en tanto hecho lingüístico, sigue el modelo de todo acto comunicativo: consta de un sujeto (YO) que enuncia un

<sup>115</sup> *Op. cit.*, p. 127.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 129.

discurso acerca de sucesos protagonizados por otro (ÉL) y lo dirige a un destinatario (TÚ). Esta estructura, Yo-él-Tú, corresponde a la forma canónica del relato, que, no obstante, encierra un proceso comunicativo doble, pues, por un lado, el autor dirige un mensaje (el texto literario) al lector, y por el otro, dentro del relato, el narrador cuenta algo a un tercero que es el narratario, muchas veces sólo implícito.<sup>117</sup> En tal argumento se funda la necesidad de distinguir al autor del narrador creado por él, pues por su pertenencia al universo ficcional, su actuación se verifica en niveles distintos, uno en la enunciación real y el otro en una enunciación ficticia. Con todo, la figura autoral cuenta con algunos artificios mediante los que se integra a su propia creación, ya sea como personaje, narrador o narratario. El artificio por excelencia es lo que Genette ha explicado con el término de *metalepsis de autor*, cuyos elementos claves son la presencia del pronombre personal (*yo*) o del nombre propio.

El comienzo de *Abaddón* con una nota a modo de anuncio o advertencia sitúa al lector en la exterioridad del relato e introduce una distinción entre el mundo del texto y el mundo, por así decirlo, real. Con esa distinción hace un guiño de cierta referencialidad implícita: “Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de 1973” (p. 525). Hay que considerar, además, las líneas del comienzo, en las que se introduce un personaje ficticio, pero de referencia extratextual —que sólo podrá ser visto como tal por alguien que haya leído *Sobre héroes y tumbas*— y al personaje central, Sábado:

EN LA TARDE DEL 5 DE ENERO,

de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sábado, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía [p. 525].

Este primer detalle genera una especie de tensión entre el afuera y el adentro del texto: por un lado, apunta hacia una lectura intertextual, para quien esté familiarizado con las otras novelas de Sábado; por el

<sup>117</sup> Véase Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Plaza y Valdés/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, México, 1997, pp. 52-68.

otro, apela a un referente extratextual con la introducción del nombre del autor. De este modo, la apertura del texto anuncia ya el quiebre de las fronteras entre niveles de comunicación y de realidad implicados en la obra, esto es, entre el acto comunicativo real (autor-lector) y otro ficticio (narrador-narratario).

En *Abaddón*, la fusión y confusión de las dos entidades está determinada por esa difuminación de las fronteras entre ambos niveles enunciativos (el real y el ficcional), particularmente cuando la verbalización de la historia corre a cargo de ese Sábato-personaje, pues en este caso la función narrativa se desplaza del narrador al personaje, concesión que permite, a su vez, la adopción de otras manifestaciones discursivas originalmente no ficcionales. La metalepsis se podría relacionar también con estas otras formas de escritura (cartas, entrevistas, reportajes y recortes de periódicos) que rompen la linealidad de la narración tradicional e imponen un vaivén entre el afuera y el adentro del texto, aunque representen un soporte semántico para el mundo narrado.

Volviendo a la tipología de Lang, me interesa destacar dos infracciones más en *Abaddón*: una, en el nivel horizontal del discurso, concerniente al narrador, que, según el análisis anterior, se presenta cuando el narrador homodiegético irrumpe sorpresivamente en la narración heterodiegética, aunque el cambio esté matizado por el comienzo del nuevo capítulo. Lo que más sorprende o, incluso, desconcierta es que ese narrador homodiegético se identifique no sólo con el protagonista sino con el propio autor —identificación que dio pie para suponer la ficcionalización del autor—. Hay también una metalepsis vertical de la historia en el nivel de los personajes, cuyo ejemplo paradigmático está en *Niebla* de Unamuno cuando el personaje se revela contra su autor. En *Abaddón* sucede algo parecido, pero mucho más sutil puesto que hay un personaje llamado Sábato, de modo que la alusión al autor está atenuada, si bien no pierde su doble dirección. El personaje que interviene en esta metalepsis es Quique, quien en tres ocasiones hace algún comentario ridiculizando a Sábato: “—Sabato sería mejor que escriba un Informe sobre Palomas, en lugar de ese retórico discurso sobre no videntes” (p. 678); “En un momento de Crisis Total del Hombre, como dice el Maestro Sabato, ustedes jodiendo con semejantes gansadas” (p. 685); y “En esta época de crisis o enjuiciamiento, como mantiene el Maestro Sabato (que se ha pasado la vida viviendo

de mis ideas, hablemos francamente)” (p. 687). Lo que hace que estos comentarios del personaje salten directamente al nivel extratextual es la alusión al “Informe sobre ciegos” y las típicas ideas de “crisis total del hombre” o “época de crisis” del Sábado de los ensayos. A diferencia de otros personajes que conviven en el mismo plano actancial de Sábado, Quique practica la ironía, que, en el otro nivel, es al mismo tiempo autoironía, con lo cual establece un distanciamiento que posibilita la doble dirección de sus comentarios.

La metalepsis viene a colación también porque de algún modo las transgresiones de límites tanto en el nivel de la historia como en el del discurso provocan, como sugiere Klaus Meyer-Minnemann, un “effet de bizarrerie bouffonne ou fantastique”, en la medida en que este procedimiento se burla de las distinciones tradicionales de los niveles narrativos y distorsiona el orden establecido: “La métalepse est le retour à l’anarchie stimulante et vivifiante dans l’univers de la narrativité”.<sup>118</sup> Pero la metalepsis, al cimbrar la distinción entre realidad y ficción, conlleva también, según Debra Malina, un efecto de violencia, ya que la disrupción de un universo de realidad por otro conmociona las formas convencionales de percibir la realidad. Según sus palabras:

That Genette sees such violation as an entry into another *universe* stresses the theoretical independence and distinct ontological status of diegetic realms: each universe sees itself as reality; each is real in its own terms. But although the crossing or erasure of boundaries between universes may well flatten them into parallel realms or zones, part of the shock value of metalepsis derives from the fact that these universes are originally conceived as hierarchically ordered.<sup>119</sup>

Siguiendo con la tipología de Lang, sólo resta agregar algún comentario sobre la hiperlepsis. Este procedimiento se puede presentar,

<sup>118</sup> Klaus Meyer-Minnemann, “Un procédé narratif qui ‘produit un effet de bizarrerie’: la métalepse littéraire”, en John Pier, Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2005, pp. 133-150, la cita en p. 150.

<sup>119</sup> Debra Malina, *Breaking the frame. Metalepsis and the construction of the subject*, The Ohio State University Press, 2002, p. 4.

según la autora, bajo la forma del discurso indirecto libre. Por lo visto en el capítulo II, ésta es la forma más explotada en *Abaddón*, la que se extiende a lo largo de la novela y la que permite las mezclas de voces y la confusión de perspectivas. Sin embargo, ésta sólo afecta al nivel del discurso, tanto en su forma vertical como horizontal, y a las instancias de autor y narrador, de cuya superposición depende que el acto de verbalización de la historia comporte marcas de ambos y dificulte su distinción. Con el discurso indirecto se genera un enmascaramiento mutuo de las voces de autor, narrador y personaje(s), que acentúa la ambigüedad de la narración y que, por lo tanto, permite la solución paradójica de funcionamiento simultáneo de todas las posibilidades. Así, el discurso del autor es y no es el del narrador, es y no es el del personaje; solución que devuelve a la desestabilización de los niveles narrativos y ontológicos y a la puesta en duda de las relaciones entre realidad y ficción.

La autoficción, desde sus contradicciones, apunta a lo paradójico como rasgo constitutivo. El propio término, en la primera definición dada por Doubrovsky —al ser una ficción de acontecimientos estrictamente reales— presenta ciertas anomalías: opone “ficción” a “estrictamente real”; dos términos que, por su misma naturaleza, se excluyen. Hacer ficción significa inventar, tergiversar, reelaborar la realidad: apoyarse o partir de lo real no implica tomar la realidad como lo hacen los relatos factuales. Lo que está en juego aquí es el “yo” del autor: hacer una ficción del yo, de sí mismo (“auto-ficción”), es intentar la pesquisa de una categoría compleja que arrastra consigo algo de esa realidad que lo circunda, pero cuya identidad está puesta en duda todo el tiempo, está en constante fuga de lo “estrictamente real”. De ahí también las aporías de la autobiografía, pues hablar de sí mismo es, de algún modo, re-crearse y, por lo tanto, inventarse o, como creía Paul de Man: en la medida en que el conocimiento del uno mismo está sometido a la estructura tropológica del lenguaje, el texto construye al yo y no al revés.<sup>120</sup> Sin embargo, la distancia entre autobiografía y autoficción es clara: en esta última hay una voluntad de invención o, por lo menos, de sometimiento del yo a un enunciado que no prome-

<sup>120</sup> “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, pp. 113-118.

te ser fiel a una verdad de orden fáctico y que, por lo mismo, no guarde un compromiso con esa “verdad”.

Con todo, en *Abaddón*, el autor se abandona a su escritura y ésta lo conduce por todos los caminos posibles, se atiene a la necesidad de encontrar explicaciones, nunca definitivas, sólo meras aproximaciones a inquietudes íntimas, tan personales y, a la vez, tan universales. Por eso la estructura narrativa de *Abaddón* corresponde a las mismas inquietudes exploradas en su contenido: ¿qué es y cómo se hace una novela?, ¿qué son y cómo surgen los personajes?, ¿qué es un autor y cómo se convierte alguien en autor?, ¿quién es yo respecto al mundo, al Otro?, ¿qué es, en definitiva, el ser humano y cómo se crea su identidad?, entre tantas otras. Preguntas todas que exigen una modulación narrativa distinta para únicamente ensayar respuestas, todas posibles, ninguna definitiva. De ahí que la lectura de *Abaddón* provoque esa sensación de vértigo, de estar perdido en un laberinto, con salidas que dan a otro laberinto, que conduce, en última instancia, a una maraña mucho mayor, más rica y viva, semejante a la del rizoma.



## CONCLUSIÓN

Si bien la esencia de la ficción está en su carácter de invención, cuando esa invención clama por extenderse hacia lo que el autor o los lectores reconocen como “realidad”, es decir, cuando establece conexiones con un referente (trátase de personas, lugares o acontecimientos de la realidad empírica), no se puede menos que volver la mirada y preguntarse qué tipo de relación el texto invita a establecer. Y es que, de pronto, estos dos niveles de realidad se conectan hasta el punto en que el conflicto radica en la dificultad de leer como ficción algo que originalmente no lo es. Parece que éste es el lugar donde se origina la autoficción, puesto que la crisis del sujeto moderno, del yo autobiográfico, conmueve las bases de la autobiografía hasta poner en duda su capacidad para representar al yo, para reconstruir su línea de vida sin tergiversarla, sin recomponerla, sin “mentir” y, por lo tanto, sin ser ella misma ficción. De modo que la autoficción no podía menos que adjudicarse el privilegio de hacer de la “identidad narrativa”, para usar el término de Ricoeur, una identidad hecha de fragmentos de vida seleccionados (y en esa medida reelaborados), pero también fragmentos de vida imaginados, que amplían, a veces simbólicamente, la dimensión de lo dado como real.

Que el contenido fundamental de la autoficción sea el autor obliga a replantear el papel que ha desempeñado esta entidad en el contexto de la modernidad, pero sobre todo su importancia a partir de la segunda mitad del siglo XX. La autoficción exige revisitar los conceptos de autor y autoría, pues su posición estratégica en el contexto de las escrituras del yo demanda el cuestionamiento del exhibicionismo y la búsqueda de afirmación de la identidad del responsable del acto creativo. No creo que la vida del autor por sí misma constituya la base para estudiar una obra; pero tampoco estoy a favor de que se nieguen las relaciones del texto con su origen, que, indudablemente, es subjetivo y está en el autor. Estas relaciones son las que la autoficción intenta poner sobre la mesa de discusión. Por eso, aunque tomar al autor

como punto de partida supondría asumir una postura respecto de su concepción, decidí no apegarme a una sola definición, sino más bien valorar las distintas perspectivas proporcionadas por la teoría, y registrar su funcionamiento a partir de *Abaddón* para sugerir otras aproximaciones a un concepto tan problemático y escurridizo. De la relación dialéctica en el texto literario y la teoría se confirma que la fragmentación del sujeto moderno ha dado lugar a una actitud exhibicionista que empuja al artista a la representación de sí mismo en formas cada vez más ostensibles y complejas, con la finalidad de buscar o construir(se) su (una) identidad. Se trata, en otros términos, de la revaloración y la exaltación de la subjetividad, de un yo que se asume como tal, con un nombre asentado en el registro civil, en contratos y otros espacios de constatación de la identidad, pero que se reconoce también como un ser múltiple, hecho de fragmentos y, por lo mismo, inasible e irrepresentable en su totalidad.

Consciente de la inestabilidad identitaria del yo, el autor de autoficción lleva a cabo una escritura que lo crea, que le da existencia o, al menos, otras posibilidades de ser. En ese movimiento, la obra se convierte en un proceso de afirmación y negación que conduce a la paradoja. Lo anterior lleva a verificar que las condiciones de existencia de la autoficción no son únicamente las de la novela, sino también las del relato factual. Por ese motivo, ha necesitado valerse de otras formas genéricas que integren y descubran al yo. El ensayo, lugar propicio para los razonamientos que explicitan una visión de mundo, es uno de los registros en que *Abaddón* se apoya para conseguir la epifanía de la subjetividad autoral. Camuflado en la ficción, el ensayo intensifica la presencia del escritor, del que piensa, de quien procede la primera enunciación, la literaria, que antecede a la voz del narrador, en la que se diluye. Sin embargo, al parecer, la teoría sobre la autoficción ha dedicado muy poco espacio a esclarecer el papel fundamental de la escritura ensayística dentro de esta modalidad genérica.

Del mismo modo que con el concepto de autor, no me apegué a ninguna definición de autoficción; intenté más bien conjugar las diferentes propuestas y considerarla, por el momento, como un tipo de novela del yo derivado de la autobiografía, por la coincidencia en la identidad onomástica entre autor, narrador y personaje, la cual puede darse en distintos niveles. La única condición, a mi parecer, para que una novela sea absolutamente autoficción es que el autor se inmiscuya

en su narración a modo de personaje, ya sea que coincida o no con el narrador, y que haga de sí un héroe que ponga en juego su identidad. Desde esta perspectiva, los resultados arrojados por el análisis de *Abaddón* empatan con los postulados de la autoficción en muchos sentidos: en los recursos que, por efecto de la incorporación del autor, se intensifican o cambian de naturaleza adaptándose a las necesidades expresivas que demanda esta figura compleja; en la hibridación de géneros (autobiografía, novela, ensayo) y en la ruptura de sus límites, y finalmente, en la incorporación de otras formas discursivas (diarios, cartas, entrevistas, notas periodísticas) donde la subjetividad autoral encuentra otras vías de expresión que, al reforzar la ilusión referencial, difuminan las fronteras entre ficción y realidad.

Más que simplemente incorporar al escritor como personaje del mundo de ficción, *Abaddón* problematiza la noción de autor al enfrentarlo con lo que lo constituye como tal: la obra y, específicamente, su trabajo con la escritura literaria, pues de ese enfrentamiento resulta la construcción, con todos sus pormenores, de lo que se ha llamado una “figura de autor”, derivada tanto del texto mismo como de las proyecciones extratextuales, referenciales, a que la lectura invita. Si se piensa en la vida del autor como un conjunto de “signos biográficos”, es importante tener en cuenta los acontecimientos que el escritor ha seleccionado para formar parte de su autobiografía, entendida ésta en dos sentidos: en primer lugar, el dado por Lejeune con el “pacto fantasmático”, es decir, la voluntad del autor de decirse a sí mismo, de expresar su verdad, en el cuerpo de toda su obra; Sábato declara esta voluntad en varias ocasiones, y así en sus diferentes libros expresa algunos contenidos autobiográficos que se van reafirmando a medida que se repiten. En segundo lugar, en el sentido que aportan los textos de índole absolutamente autobiográfica (por poner un ejemplo, *Antes del fin* y la “Microbiografía” que precede a las tres novelas en la edición completa de la obra narrativa).

Los signos biográficos procedentes de esos dos espacios convergen en *Abaddón* para configurar la personalidad y el destino del personaje que lleva el mismo nombre del autor y, al que, por constituirse de ese modo, llamé personaje-autor. En la medida en que este personaje asimila la permanencia que la escritura le confiere proyecta una figura de autor orientada, a su vez, a constituirse en un “mito de autor”. Esta figura mitificada deriva también en muchos casos, como sugiere Pre-

mat, de una “ficción de autor”, pues con frecuencia el escritor selecciona las vivencias significativas para la constitución, en uno o varios de sus textos, de su identidad de escritor, gesto mediante el cual se inventa a sí mismo o se crea una imagen que, en la posteridad, el imaginario colectivo asimilará. Trátese de lo autobiográfico-referencial o de pura invención, parece que la autoficción busca, al fin de cuentas, producir y mostrar una figura de autor. Insisto en que dicha imagen está, en principio, depositada en la entidad física que porta el nombre, aunque, ciertamente, en la historia de la literatura, esta entidad no siempre ha estado presente para sustentar los atributos que lo constituyen en autor. Es importante sopesar este aspecto dada la importancia que tiene, en la literatura contemporánea, la reivindicación del cuerpo y la plasmación de sus estados de placer o dolor como un modo más de exaltación de la subjetividad y puesto que para Sábato el “hombre concreto” está en la base de toda creación artística.

Los momentos de la relación con lo auto-biográfico acarrearán otras cuestiones problemáticas: la relación del autor con la escritura y, por extensión, la relación vida-literatura o, yendo más lejos, los nexos y límites entre realidad y ficción. Por lo mismo, plantean también la necesidad de recurrir a técnicas o generar procedimientos narrativos que ayuden a plasmar mejor estas relaciones conflictivas. La ficcionalización del autor, en *Abaddón*, va acompañada de formas enunciativas que remiten directa o indirectamente a la entidad biográfica: la escritura, la oralidad, la narración interior, el discurso indirecto libre, todos los cuales apuntan, de algún modo, a la restitución de la voz autoral, con matices que van desde los signos autobiográficos hasta la personalidad intelectual, expresada en las ideas y opiniones de Sábato sobre los asuntos que más lo ocuparon (literatura, arte, filosofía, política, entre otros) así como en temas y personajes de las novelas anteriores. Los lazos tendidos hacia aquí y allá por estos elementos estructurales y temáticos abonan al eslabonamiento de procedimientos más complejos, como la metaficcionalidad, la metalepsis, la *mise en abyme* y la intertextualidad, los cuales, a su vez, afectan la determinación genérica, pues subvierten y cuestionan los códigos tradicionales de la novela.

Ver en *Abaddón* una novela que aspira a la totalidad —y que en esa aspiración engulle todo lo que encuentra a su paso para lograr su propósito y dar cuenta del ser en crisis que examina— me indujo a considerarla como rizoma, porque parece que a cada momento, con

cada lectura, crece, se expanden sus vínculos con ella misma y con el mundo, hace caos al mismo tiempo que invoca una unidad superior. Me pregunté si acaso la autoficción, después de apropiarse con desca-ro del autor, de arrebatárselo a la autobiografía, no busca, valiéndose de ese gran hurto, la misma totalidad que Sábato buscó en *Abaddón*, y si ese afán no la convertiría también en un rizoma o, al menos, la acercaría a la escritura rizomática, una escritura de otros alcances, que se hunde en oscuras profundidades, pero que también, como las raíces aéreas, sale a la superficie a buscar otros crecimientos. La duda está planteada, pero la respuesta no puede contenerla estas páginas (y quizá, por el momento, ningún otro estudio). Creo, sin embargo, que las conexiones existen, que hay condiciones que apuntan a esta posibilidad: la novela total y rizomática, como *Abaddón*, está en el horizonte de la autoficción.



## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE ERNESTO SÁBATO

- SÁBATO, Ernesto, *El túnel, Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Montevideo, 1997 [1948].
- , *Sobre héroes y tumbas, Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Montevideo, 1997 [1961].
- , *Abaddón el exterminador, Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Montevideo, 1997 [1974].
- , *Uno y el universo, Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007 [1945].
- , *Hombres y engranajes, Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007 [1951].
- , *Heterodoxia, Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007 [1953].
- , *El escritor y sus fantasmas, Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007 [1963].
- , *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*, Universitaria, Santiago, Chile, 1968.
- , *El escritor y la crisis contemporánea*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.
- , *Apologías y rechazos, Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007 [1979].
- , *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania, Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007 [1989].
- , *Antes del fin*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- , *Antología*, est. prel. L. Nelly Martínez, Edhasa, Barcelona, 1978.
- , *La robotización del hombre y otras páginas*, América Latina, Buenos Aires, 1987.
- , *Lo mejor de Ernesto Sábato*, selección., pról. y comentarios del autor, Seix Barral, Barcelona, 1989.

- SÁBATO, Ernesto, *Medio siglo con Sábato. Entrevista*, recopilación, pról. y notas Julia Constenla, Javier Vergara, Buenos Aires, 2000.
- , *España en los diarios de mi vejez*, Seix Barral, Buenos Aires, 2004.
- , *Sobre héroes y tumbas*, pról. de A. A. Vázquez-Bigi, cronología y bibliografía de Horacio Jorge Becco, Fundación Biblioteca de Ayacucho, Caracas, 1986.
- , *Itinerario*, Sur, 1969.
- , *Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Uruguay, 1997.
- , *Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007
- , “Microbiografía”, en *Obra completa. Narrativa*, ed. de Ricardo Ibarlucía, Seix Barral, Uruguay, 1997, pp. 11-20.
- , “Una aclaración”, *Razón y Fábula*, 1971, núm. 23, 54-56.
- , *Creación y tragedia: la esperanza ante la crisis*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2002.
- , “Sobre la existencia del Infierno”, *Obra completa: ensayos*, ed. de Ricardo Ibarlucía, 4ª ed., Seix Barral, Buenos Aires, 2007, pp. 668-673 [1966].
- , *Carta a un joven escritor*, ed. de Elena Jordana, El Mendrugo, 1975.

#### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALBARRACÍN, F. José, “*Abaddón el exterminador*”: análisis semiológico, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1993.
- ALEGRÍA, Fernando, *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Heath, Boston, 1964.
- BACARISSE, Salvador, “*Abaddón el exterminador*. Sábato’s Gnostic Eschatology”, *Forum for Modern Language Studies*, 15 (1979), núm. 2, 184-205.
- , “La cosmología gnóstica de Sábato: una interpretación de *Abaddón el exterminador*”, en A. M. Vázquez-Bigi (comp.), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Sudamericana/Planeta, Buenos Aires, 1985, pp. 193-219.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad, “La poética de la obra abierta en *Abaddón el exterminador*”, *Anuario de Estudios Americanos*, 37 (1980), 513-525.

- BARRERA LÓPEZ, Trinidad, *La estructura de "Abaddón el exterminador"*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982.
- , "Sábato, balance de un luchador", en Silvia Sauter (ed.), *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y revisiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, pp. 41-53.
- BOTERO, Juan Carlos, "La lucidez salvadora de Ernesto Sábato", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 61-67.
- CALABRESE, Elisa T., "Lo femenino en *Abaddón, el exterminador*", en Fernando García Cambeiro (ed.), *La mujer: símbolo del mundo nuevo*, Buenos Aires, 1976 (Estudios Latinoamericanos, 19).
- , "El problema de la identidad en los personajes de Sábato", en Jorge Torres Roggero (ed.), *Mitos populares y personajes literarios*, Castañeda, Buenos Aires, 1978, pp. 108-126.
- , "Personajes de *Abaddón*: máscara e identidad", en *Épica dadaora de eternidad*, ed. cit., pp. 183-191.
- CAMPA, Annunziata O., "Ernesto Sábato: el mundo alucinante de *Abaddón el exterminador*", *Estafeta Literaria: Revista Quincenal de Libros, Artes y Espectáculos*, 599 (1976), 9-11.
- , "Ernesto Sabato y su última novela", *Estafeta Literaria: Revista Quincenal de Libros, Artes y Espectáculos*, 564 (1975), 2109-2112.
- CAMPA, Ricardo, "Ernesto Sábato", en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya/Las Américas, Nueva York, 1973, pp. 259-272.
- CAMPOS, Jorge, "Sobre Ernesto Sábato", en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas*, ed. cit., pp. 395-406.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Ernesto Sábato: la littérature et les abattoirs de la modernité*, Iberoamericana, Madrid, 1995.
- CATANIA, Carlos, *Sábato, entre la idea y la sangre*, Ed. Costa Rica, San José, 1973.
- , "El universo de *Abaddón el exterminador*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 498-516.
- CIARLO, Héctor, "El universo de Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 70-100.
- COHEN, Howard Randolph, *Critical approaches to Mallea and Sábato. An annotated bibliography*, University of Virginia, Charlottesville, 1977.
- CONSTENLA, Julia, *Sábato, el hombre: una biografía*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997.

- CONTENTE, María G., *Temas ensayísticos de Ernesto Sábato*, tesis de maestría, McGill University, Montreal, 1990.
- CORPA VARGAS, Mirta, "Vinculación narcisista en la narrativa de Ernesto Sábato", *AIH Actas*, 12 (1995), 146-152. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_6\\_021.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_021.pdf)> (18 de octubre de 2011).
- CORREA, María A., *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Universidad de Buenos Aires, 1971.
- DELLEPIANE, Ángela B., "Del barroco a las modernas técnicas novelesísticas de Ernesto Sábato", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 15 (1965), 226-250.
- , *Ernesto Sábato: el hombre y su obra (ensayo de interpretación y análisis literario)*, Las Américas, Nueva York, 1968.
- , *Sábato, un análisis de su narrativa*, Nova, Buenos Aires, 1970.
- , "Entrevista a Ernesto Sábato en sus ochenta años", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 33-44.
- , "Ernesto Sábato o la historia de una pasión", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), núm. 158, 217-222.
- , "El concepto de postmodernidad y la obra de Ernesto Sábato", en Silvia Sauter (ed., pról. e introd.), *Sábato: símbolo de un siglo. Visiones y re-visiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, pp. 103-122.
- ESCUADERO, Alfonso M., "Fuentes de información sobre: Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Carlos Droguett", *Taller de Letras*, 30 (2002), 110-118.
- ESPEJO CALA, Carmen, "Introducción a una poética bajtiniana de Ernesto Sábato", *Philologia Hispalensis*, 6 (1991), 249-260.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, "Ernesto Sábato y la literatura como indagación", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 35-45.
- FOSTER, David William, "E. S. Abaddón el exterminador", *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), 148-150.
- FOTI, Jorge Antonio, "Ernesto Sábato o la novela como acceso al conocimiento integral del hombre", en Fernando García Cambeiro (ed.), *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1985, pp. 50-110.
- FRANKENTHALER, Marilyn R., "Abaddón: el claroscuro como ambiente totalizador", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 536-550.

- GÁLVEZ ACERO, Marina, “*Abaddón, el exterminador*, o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1976, núm. 5, 275-290.
- , “Ernesto Sábato”, en Joaquín Roy, *Narrativa y crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 198-222.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, “Sábato y el hombre unidimensional”, *Taller de Letras*, 1971, núm. 1, 44-46.
- GEORGESCU, Paul A., “Literatura dadora de eternidad en la creación de Sábato (superación de la metodología estructuralista)”, en *Épica dadora de eternidad*, ed. cit., pp. 241-262.
- , “Ensayo de soteriología sabatiana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 621-644.
- GIACOMAN, Helmy F. (ed.), *Los personajes de Sábato*, Emecé, Buenos Aires, 1972.
- , “La novela total: un diálogo con Sábato”, en *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas*, ed. cit., pp. 13-28.
- , (ed.), *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas, Nueva York, 1973.
- GÓMEZ-RASADORE, Debby Ariadne, *El héroe problemático en la narrativa de Ernesto Sábato*, tesis doctoral, University of Arizona, 2001.
- GROTOWSKA, Ewa, “Puesta en escena del autor en el macrotexto de Ernesto Sábato”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 1 (2010), núms. 71-72, pp. 29-50.
- HUBY GILSON, Anne-Claire, *La poétique d’Ernesto Sábato*, tesis doctoral, Departament d’Études Ibériques et Latino-Américaines, París, 1989.
- INIESTA, Amalia, “La literatura argentina en Ernesto Sábato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 703-718.
- ISASI ANGULO, Carlos, “El último autoexorcismo de Ernesto Sábato”, *XVII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana: El barroco en América*, Universidad Complutense, Madrid, 1978, pp. 1079-1088.
- IWASAKI, Fernando, “Presentación de Ernesto Sábato”, en Ernesto Sábato, *Creación y tragedia: la esperanza ante la crisis*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2002, pp. 17-19.
- JOZEF, Bella, “Ernesto Sábato: un escritor como testigo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 780-787.

- KASNER, Norberto M., "Metafísica y soledad: un estudio de la novelística de Ernesto Sábato", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 105-113.
- LAGMANOVICH, David, "La narrativa argentina de 1960 a 1970", *Nueva Narrativa Hispánica*, 1972, núm. 2, 99-117.
- LIPP, Solomon, "Ernesto Sábato: síntoma de una época", *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas*, ed. cit., pp. 295-312.
- LOJO DE BEUTER, María Rosa, "Simbolismo del ritual erótico en *Abaddón, el exterminador*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 551-569.
- , "Elaboración del mito gnóstico en *Abaddón, el exterminador*", *Anthropos*, 1985, núms. 55-56, 81-88.
- , "Ernesto Sábato: la literatura como exilio del paraíso", *Cultura de la Argentina Contemporánea*, 2 (1985), 52-54.
- , "La mujer simbólica en *Abaddón, el exterminador*", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 183-192.
- , "Ernesto Sábato, o la implacable seducción de la unidad", *Reflejos: Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos*, 6 (1997), 22-30.
- , *Sábato: en busca del original perdido*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- , *El símbolo: poéticas, teorías y metatextos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- , "Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan", en Silvia Sauter y Nicasio Urbina, *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y re-visiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, pp. 123-145.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, "Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato: dos poetas de lo absoluto", *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 1973, núms. 79-80, 177-185.
- LORENTZ, Günter W., *Diálogo con Latinoamérica*, Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1972.
- MACRI, Oreste, *Gnosis y arte poético en las novelas de Ernesto Sábato*, C. Cursi Editores & F., Pisa, 1976.
- MARTÍNEZ, Z. Nelly, "Ernesto Sábato y el mito del héroe", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 2 (1973), 30-42.
- , *Ernesto Sábato*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1974.

- MARTÍNEZ, Z. Nelly, "Ernesto Sábato: Introducción a su novelística", *Ernesto Sábato. Antología*, Edhasa, Barcelona, 1975.
- MATURO, Graciela, *Ernesto Sábato*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.
- , "Vida y obra: la poética humanista de Ernesto Sabato", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 53-59.
- MERLINO, Mario, "Abaddón, el exterminador", *Triunfo*, 1977, núm. 733, 50.
- MORILLAS, Enriqueta, "Leer a Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 585-601.
- MUJICA, Hugo, "Ernesto Sábato: la humilde esperanza de otro mañana", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 153-160.
- MUÑIZ-ROMERO, Carlos, "El quinto ángel de Ernesto Sábato", *El Correo de Andalucía*, 26 de septiembre de 1976, p. 29.
- MURTAGH, María I., *Páginas vivas de Ernesto Sábato*, Kapelusz, Buenos Aires, 1974.
- NATELLA, Arthur A., Jr. "Ernesto Sábato y el hombre superfluo", *Revista Iberoamericana*, 38 (1972), 671-679.
- NEYRA, Joaquín, *Ernesto Sábato*, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1973.
- NOVACEANU, Darie, "El arte de Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 427-437.
- OBERHELMAN, Harley D., "Sobre la vida y las ficciones de Ernesto Sábato", en Ernesto Sábato, *Obras de ficción*, Losada, Buenos Aires, 1966, pp. 7-21.
- , *Ernesto Sabato*, Twayne, Nueva York, 1970.
- O. CAMPA, Annunziata, "El mundo alucinante de *Abaddón, el exterminador*", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1976, núm. 599, 9-11.
- OLGUÍN, David, *Ernesto Sábato: ida y vuelta*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.
- OMIL, Alba, *Sábato, pensamiento y creación*, Ediciones del Gabinete, UNT, Tucumán, 1992.
- ORTEGA, José, "Las tres obsesiones de Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 125-151.
- PACURARIU, Francisco, "Ernesto Sábato o las inquietudes del siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 202-208.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, "Elementos para una topología sabatiana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, núm. 432, 117-128.

- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Ernesto Sabato: la littérature comme absolu*, Éditions Caribéennes, París, 1989.
- , “Modernidad de *Abaddón, el exterminador* de Ernesto Sábato”, en *Sábato, símbolo de un siglo* ed. cit., pp. 55-63.
- PETERSEN, John Fred, *Ernesto Sábato: essayist and novelist*, tesis doctoral, University of Washington, Seattle, 1963.
- PETREA, Mariana, “Del ¿Por qué? al ¿para quién?, pasado, presente y futuro en la creación artística de Ernesto Sábato”, en *Sábato, símbolo de un siglo*, ed. cit., pp. 147-166.
- POLAKOVIC, Esteban, *La clave para la obra de Ernesto Sábato*, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 1981.
- , “Puentes sobre el abismo de la soledad: el sentido de la obra de Sábato. *Abaddón* y la búsqueda del absoluto”, en *Épica dadora de eternidad*, pp. 221-231.
- PORTELA, Oscar Ignacio, “*Abaddón* o el Apocalipsis según Sábato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1976, núm. 308, 202-210.
- PRADA OROPEZA, Renato, “Texto, contexto e intertexto en *Abaddón, el exterminador*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núm. 391-393, 517-525.
- PREDMORE, James R., *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- ROBERTS, Gema, “Presencia de lo demoníaco en *Abaddón, el exterminador*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 526-535.
- , “El tema de la vergüenza existencial en *Abaddón, el exterminador* de Sábato”, *Hispania*, 4 (1986), 853-859.
- , *Análisis existencial de “Abaddón, el exterminador” de Ernesto Sábato*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Boulder, 1990.
- RODRÍGUEZ, Ana María, *La creación corregida. Estudio comparativo de la obra de Ernesto Sábato y Alain Robbe-Grillet*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1976.
- y Alfredo A. Roggiano, “Crono-bio-bibliografía seleccionada y comentada de Ernesto Sábato: itinerario del hombre y del escritor”, *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 15-32.
- ROSADO Z., Juan Antonio, “Ernesto Sábato y la búsqueda de lo Absoluto”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, 1999, núm. 1, 88-109.
- SABATUCCI, María Rosa, “Vocabulario: *Abaddón, el exterminador* de Ernesto Sábato”, *Español Actual*, 46 (1986), 21-23.

- SAUTER, Silvia, *Proceso creativo arquetípico: "Abaddón, el exterminador" de Ernesto Sábato*, tesis doctoral, University of Texas at Austin, 1989.
- , "Proceso creativo en la obra de Ernesto Sábato", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), 115-152.
- y Nicasio Urbina, *Sábato, símbolo de un siglo: visiones y revisiones de su narrativa*, Corregidor, Buenos Aires, 2005.
- , *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2006.
- SCARANO, Mónica Elsa, "El tema de la argentinidad en la obra de Ernesto Sábato. La inclusión del discurso ensayístico en la prosa de ficción", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 1992, núm. 15, 129-156.
- SCHULMAN, Ivan A., "Ernesto Sábato y la teoría de la nueva novela", *Homenaje a Ernesto Sabato: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya/Las Américas, Nueva York, 1973, pp. 313-326.
- SEGRE, Cesare, "Cuando llega el exterminador (término de la famosa trilogía de Ernesto Sábato)", en *Épica dadora de eternidad*, ed. cit., pp. 179-182.
- , "La lucha por la razón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, núm. 452, 99-107.
- SIEBENMANN, Gustav, "Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica", *Revista Iberoamericana*, 48 (1982), 829-838.
- , "Modelos de identidad y novela nueva", en Saúl Yurkievich (coord.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Alhambra, Madrid, 1986, pp. 28-35.
- SOLOTOREVSKY, Myrna, "Espejularidad y narcisismo en *Abaddón, el exterminador*", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1981), 295-326.
- SORIANO, Michèle, *El signo y la bestia sin nombre. Estudio sociocrítico de "Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato"*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, 1991.
- , "Esfinges y panteras: diferencia e ideología. Hacia un análisis sociocrítico de la apuesta especular", *Letras: Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje*, 33 (2001), 115-28.

- SPIGA BANNURA, María Grazia, "Los héroes en la estrategia literaria de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón, el exterminador* de Ernesto Sábato", *Revista Iberoamericana*, 71 (2005), 1179-1189.
- STAPP, William A., "Antítesis y síntesis en las novelas de Ernesto Sábato", *Círculo: Revista de Cultura*, 1970, núm. 2, 71-80.
- STEIN, Susan Isabel, *Reading between the lies: self-fictionalization as narrative strategy in La Vorágine, El túnel and Los pasos perdidos*, tesis doctoral, University of California, Irvine, Cal., 1991.
- STEPHENS, Doris y A. M. Vázquez-Bigi, "Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana", *Homenaje a Ernesto Sábato: variaciones interpretativas*, ed. cit., pp. 327-358.
- SUÑEN, Luis, "Ernesto Sábato: *Abaddón el exterminador*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1976, núm. 308, 199-202.
- , "Ernesto Sábato: la novela y la noche", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 536-550.
- TEODORESCU, Paul, "El camino hacia la gnosis: jalones para un entendimiento de Ernesto Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, núms. 391-393, 46-69.
- TIEMPO, César, "41 preguntas a Ernesto Sábato", *Índice*, 21 (1966), 15-17.
- URBINA, Nicasio, *La significación del género: estudio semiótico de los ensayos y las novelas de E. Sábato*, tesis doctoral, Georgetown University, Washington, D. C., 1987.
- , "La escritura en la obra de Ernesto Sábato: autorreferencialidad y metaficción", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (1992), 135-145.
- , *Bibliografía completa de y sobre Ernesto Sábato*, Co-textes, C. E. R. S., Montpellier-Pittsburgh, núms. 19-21, s. f.
- , "Bibliografía crítica comentada sobre Ernesto Sábato, con un índice temático", *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, 73 (1990), 953-977.
- VALDERREY, Carmen, "La búsqueda del absoluto en la narrativa de Ernesto Sábato", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 340 (1974) 107-117.
- VÁZQUEZ-BIGI, A. M. (comp.), *Épica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Sudamericana/Planeta, Buenos Aires, 1985.

- VÁZQUEZ, María Esther, “Diálogo con Ernesto Sábato”, *Suplemento Literario La Nación* (Buenos Aires), septiembre 1986, p. 1.
- VIÑA LISTE, José María, “*Abaddón*, la tercera novela de Ernesto Sábato”, *Camp de l’Arpa: Revista de Literatura*, 1975, núms. 25-27, 64-73.
- , “Una novela apocalíptica: *Abaddón, el exterminador* de Ernesto Sábato”, *Revista de Occidente*, 2 (1975), 78-81.
- WAINERMAN, Luis, *Sábato y el misterio de los ciegos*, 2ª ed., Castañeda, Buenos Aires, 1978.
- , “La novela total (trayectoria de Cervantes y Sábato)”, en *Épica dadora de eternidad*, ed. cit., pp. 263-281.
- ZUM FELDE, Alberto, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, Guaranica, México, 1959.
- , *La narrativa en Hispanoamérica*, Aguilar, Madrid, 1964.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBERCA, Manuel, “En las fronteras de la autobiografía”, en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *II Seminario. Escritura autobiográfica*, Universidad de Jaén, 1999, pp. 53-75.
- , “La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?”, en Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla, Bárbara Azaola Piazza (coords.), *Autobiografía y literatura árabe*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 39-55.
- , “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, 2005-2006, núms. 7-8, 5-17. Disponible en <<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>> (23 de octubre de 2010).
- , *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- , “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”, *Rapsoda. Revista de Literatura*, 2009, núm. 1, pp. 1-24. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>> (18 de octubre de 2010).
- , “Finjo *ergo* Bremen. La autoficción española día a día”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo*.

- La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2010, pp. 31-49.
- AMÍCOLA, José, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Beatriz Viterbo Editora-CINIG, Rosario, 2007.
- , “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, *Olivar* 9 (12). Disponible en <[http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3713.pdf](http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713.pdf)> (18 de octubre de 2010).
- ANDRADE, Pilar, “Aporías autobiográficas”, en José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page et al. (eds.), *Escritura autobiográfica*, Visor Libros, Madrid, 1993, pp. 87-92.
- ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- BAJTÍN, Mijaíl, “El autor y el héroe en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, tr. de Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, México, 1982 [1979], pp. 13-190.
- , “El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [1979], pp. 71-111.
- BARAT, Jean-Claude, “L’auteur de fiction: acteur ou figurante?”, *Cycnos*, 14-2 (2008) (*La problématique de l’auteur. 1. Approches théoriques*). Disponible en <<http://revel.unicce.fr/cycnos/index.html?id=1410>> (15 de marzo de 2012).
- BARGALLÓ CARRETÉ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.
- , “Hacia una tipología del Doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad*, ed. cit., pp. 11-26.
- BARRENECHEA, Ana María, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Vol. III. Edad contemporánea*, Cedomil Goic (comp.), Crítica, Barcelona, 1988.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje: Mas allá de la palabra y de la escritura*, tr. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1999.
- BERG, Walter Bruno, “Oralidad y Argentinidad: contornos de un proyecto de investigación”, en Walter Bruno Berg y Markus Klaus

- Schäffauer (eds.), *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1997, pp. 19-27.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 2004.
- BERNADET, Arnaud, “L’Historicité de l’auteur: une catégorie problématique”, en Nicole Jacques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 13-31.
- BERTHOU, Benoît, “Auteur contre écrivain? Le secret de Raymond Roussel”, en Audrey Alvès y Maria Pourchet (dirs.), *Les médiations de l’écrivain. Les conditions de la création littéraire*, L’Harmattan, París, 2011, pp. 13-26.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, tr. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, 5ª ed., trad. de Enric Sulla, Ariel, Barcelona, 1989. [Primera edición en Francés: *L’Univers du roman*, Presses Universitaires de France, París, 1972].
- BURKE, Seán, *The ethics of writing: authorships and legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh University Press, 2008.
- , *The death and return of the author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, 3ª ed., Edinburgh University Press, 2008 [1992].
- CASAS, Ana, “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, pp. 193-211.
- (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012.
- , “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 9-42.
- CASTRO, Isabel de, “Novela actual y ficción autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica*, ed. cit., pp. 153-158.
- COLONNA, Vincent, *L’Autofiction. Essai sur la fictionalization de soi en littérature*, tesis doctoral, t. I, E. H. E. S. S., París, 1989.
- , *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristán, Auch, 2004.

- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Éditions du Seuil, París, 1995.
- COVARSI, Jaime, "Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista", *La obsesión del yo*, ed. cit., pp. 97-110.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991.
- , "Intertexto y autotexto", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y tr. de Desiderio Navarro, UNEAC, La Habana, 1997, pp. 87-103.
- DARRIEUSSECQ, Marie, "La autoficción, un género poco serio", en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 65-82.
- , "Je de fiction", *Le Monde*, 27 de enero de 1997.
- DE CASTRO, Isabel, "Novela actual y ficción autobiográfica", en José Romera Castillo, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica*, Visor, Madrid, 1993, pp. 153-158.
- DE MAN, Paul, "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, 113-118.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, "Introducción. Rizoma", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 5ª ed., tr. de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- DÍAZ, José Luis, "L'Auteur vu d'en face", en Gabrielle Chamarat y Alain Goulet (dirs.), *L'Auteur*, Presse Universitaire de Caen, 1996, pp. 109-129.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª ed., Madrid, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Galilée, París, 1977.
- , "Pourquoi l'autofiction", *Le Monde*, 29 de abril de 2003.
- , "Autobiografía/verdad/psicoanálisis", en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 45-64.
- EAKIN, J. P., "Autoinvención en la autobiografía: el momento del Lenguaje", *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, 79-93 (tr. de E. Raibau y A. Ferrà Mir).
- EYMAR, Marcos, "L'œuvre comme possibilité: pour une étude comparée de la littérature négative", *TRANS-*, 1 | 2005, puesta en línea el 27 de diciembre de 2005, disponible en <<http://trans.revues.org/113>> (5 de marzo de 2012).
- FILINICH, María Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Plaza y Valdés/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, México, 1997.

- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, tr. de Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1968.
- , “¿Qué es un autor?”, en *Literatura y conocimiento*, Jorge Dávila (comp.), tr. de Jorge Dávila y Gertrudis Gavidia, pról. Víctor Bravo, Universidad de Los Andes-CEP-Facultad de Humanidades y Educación-Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picon Febres”, Mérida, Venezuela, 1999, pp. 95-123.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Éditions du Seuil, París, 2008.
- , “La autonarración”, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 177-210.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, tr. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1993 (*Palabra Crítica*, 16).
- , *Figuras III*, tr. de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- , *Metalepsis. De la figura a la ficción*, tr. de Luciano Padilla López, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004 (Colección Popular, 650).
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Umbrales*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001.
- GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, tr. de José Luis Gil Aristu, Península, Barcelona, 1997 (*Historia/ciencia/sociedad*).
- GIORDANO, Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Mansalva, Buenos Aires, 2008 (*Capo Real*).
- , “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”, *Pensamiento de los confines*, 2007, núm. 21, 1-9. Disponible en <[http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc21\\_giordano.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc21_giordano.html)> (18 octubre de 2010).
- GRABES, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Iberoamericana-Vervuert Verlag, Madrid, 2006.
- GUSDORF, G., “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, 9-18 (tr. de Á. G. Loureiro).
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Routledge, Gran Bretaña, 1991 (*University Paperback*, 857).

- JENNY, Laurent, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término*, ed. cit., pp. 104-133.
- , “Semiótica del collage intertextual, o La literatura a fuerza de tijeras”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término*, ed. cit., pp. 134-145.
- KERR, Lucille, *Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*, Duke University Press, 1992.
- LANG, Sabine, “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica”, en *La narración paradójica*, ed. cit., pp. 21-47.
- LAVILLE, Béatrice, “Les manuscrits d’écrivains: une fabrique d’auteurs”, en Brigitte Louichon, Jérôme Roger (eds.), *L’auteur entre biographie et mythographie*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 151-158.
- LEJEUNE, Philippe, “Nouveau roman et retour à l’autobiographie”, en *L’auteur et le Manuscrit*, Michel Contat (ed.), Presses Universitaires de France, París, 1991, pp. 51-70.
- , *El pacto autobiográfico y otros estudios*, tr. de Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid, 1994.
- LOUIS, Annick, “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., pp. 73-96.
- MALINA, Debra, *Breaking the frame. Metalepsis and the construction of the subject*, The Ohio State University Press, 2002.
- MEYER-MINNE-MANN, Klaus, “Un procédé narratif qui «produit un effet de bizarrerie»: la métalepse littéraire”, en John Pier, Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2005, pp. 133-150.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, “Novela autobiográfica: una nueva evolución de la espiral carnavalesca”, en *Bajtín y la literatura*, ed. de J. Romera Castillo, Visor, Madrid, 1995, pp. 339-346.
- , “Los sujetos literarios de la creación biográfica”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, ed. de J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Visor, Madrid, 1998, pp. 525-536.
- , *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Peter Lang, Berlín, 2000.
- , “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2000, núm. 9. Disponi-

- ble en <<http://www.cervantesvirtual.com>> (3 de noviembre de 2012).
- , “Figuras y significados de la autonovelación”, *Especulo*, núm. 33. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>> (19 de octubre de 2010).
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, tr. José Esteban Calderón, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (Tierra Firme).
- OLEZA, Joan, “De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones del autor en la sociedad globalizada”, *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de la Plata, 2008. Disponible en <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.345/ev.345.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.345/ev.345.pdf)> (25 de marzo de 2012).
- POZUELO YVANCOS, José María, “«Figuración del yo» frente a autoficción”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. cit., pp. 151-173.
- PRADO BIEZMA, Javier del, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- PUECH, Jean-Benoît, “Presentation”, en Nathalie Laviolle y Jean-Benoît Puech (dirs.), *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, pp. 9-12.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Arco Libros, Madrid, 2009.
- RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, tr. de Agustín Neira Calvo, Siglo Veintiuno Editores, México, 1996.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona, 1998.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2005.
- , “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en *Oralidad y Argentinidad*, ed. cit., pp. 28-41.

- SCHLICKERS, Sabine, “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., pp. 51-71.
- SCHMITT, Arnaud, *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.
- SCHMUKLER, Enrique, “Bartleby y compañía: del mito literario al mito de autor”. Disponible en <<http://bib.cervantesvirtual.com>> (25 de enero de 2012).
- TORO, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo, “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”, en *La obsesión del yo*, ed. cit., pp. 7-29.
- TORO, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010.
- TORRE SERRANO, Esteban, “Identidad y alteridad en Fernando Pessoa”, en *Identidad y alteridad*, ed. cit., pp. 103-116.
- VAILLANT, Allain, “Entre personne y personnage”, en Gabrielle Chamarat y Alain Goulet, *L'Auteur*, Press Universitaire de Caen, 1996, pp. 37-49.
- VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2009.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Routledge, Londres/Nueva York, 1984.
- WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2007.



*Autor y autoficción. Un estudio de*  
Abaddón el exterminador *de Ernesto Sábato,*  
se terminó de imprimir en marzo de 2016  
en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V.,  
Imagen 26, col. Lomas de San Ángel Inn,  
01790, Ciudad de México.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación: Víctor H. Romero Vargas.  
Cuidado de la edición: Verónica C. Cuevas Luna  
y la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.

# CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

## ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

### LXVII

*Autor y autoficción. Un estudio de Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato* es el producto de la mirada crítica y del afán de repensar un trozo de la teoría que circunda al hecho literario. Es una exploración en las profundidades inquietantes de la tercera y última novela de Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador*, de donde emerge el propio autor como personaje y figura que (pre)domina el acontecer narrativo. Julia Érika Negrete Sandoval se da a la tarea de seguir los rastros de dos conceptos clave en los estudios contemporáneos de las literaturas del yo: autor y autoficción, esa modalidad de escritura que se ha arrogado el derecho de acaparar la subjetividad autoral para descomponerla, recomponerla y, en última instancia, reevaluarla. Así, el libro persigue el doble objetivo de analizar la novela de Ernesto Sábato y de sistematizar el discurso teórico para ofrecer al lector un corpus de ideas y obras sobre problemáticas que son motivo de discusión reciente. El diálogo entre las distintas posturas que guían la argumentación deriva en una suerte de contrapunteo entre dos objetos, la obra literaria y la teoría, que se nutren recíprocamente. Por eso, más allá de establecer ideas concluyentes —pues los conceptos que lo animan están en proceso de construcción y quizá aún estén lejos de consolidarse—, el libro quiere dar testimonio de una muestra temprana del acto de ocultación y exaltación narcisista del que hace gala la narrativa actual.

ISBN: 978-607-462-904-0

